

**М.М.Бахтин**

# **ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА**

**ВВЕДЕНИЕ.**

**ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

Из всех великих писателей мировой литературы Рабле у нас наименее популярен, наименее изучен, наименее понят и оценен.

А между тем Рабле принадлежит одно из самых первых мест в ряду великих создателей европейских литератур. Белинский называл Рабле гениальным, «Вольтером XVI века», а его роман – одним из лучших романов прежнего времени. Западные литературоведы и писатели обычно ставят Рабле – по его художественно-идеологической силе и по его историческому значению – непосредственно после Шекспира или даже рядом с ним. Французские романтики, особенно Шатобриан и Гюго, относили его к небольшому числу величайших «гениев человечества» всех времен и народов. Его считали и считают не только великим писателем в обычном смысле, но и мудрецом и пророком. Вот очень показательное суждение о Рабле историка Мишле:

«Рабле собирал мудрость в *народной стихии старинных провинциальных наречий, поговорок, пословиц, школьных фарсов, из уст дураков и шутов*. Но, преломляясь через это *шутовство*, раскрывается во всем своем величии гений века и его *пророческая сила*. Всюду, где он еще не находит, он *предвидит*, он обещает, он направляет. В этом лесу сновидений под каждым листком таятся плоды, которые соберет *будущее*. Вся эта книга есть «*золотая ветвь*»<sup>[1]</sup> (здесь и в последующих цитатах курсив мой. – М.Б.).

Все подобного рода суждения и оценки, конечно, относительно. Мы не собираемся решать здесь вопросы о том, можно ли ставить Рабле рядом с Шекспиром, выше ли он Сервантеса или ниже и т.п. Но историческое место Рабле в ряду этих создателей новых европейских литератур, то есть в ряду: Данте, Боккаччо, Шекспир, Сервантес, – во всяком случае, не подлежит никакому сомнению. Рабле существенно определил судьбы не только французской литературы и французского литературного языка, но и судьбы мировой литературы (вероятно, не в меньшей степени, чем Сервантес). Не подлежит также сомнению, что он – **демократичнейший** среди этих зачинателей новых литератур. Но самое главное для нас в том, что он теснее и существеннее других связан с **народными** источниками, притом – специфическими (Мишле перечисляет их довольно верно, хотя и далеко не полно); эти источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение.

Именно этой особой и, так сказать, радикальной народностью всех образов Рабле и объясняется та исключительная насыщенность их будущим, которую совершенно правильно подчеркнул Мишле в приведенном нами суждении. Ею же объясняется и особая «нелитературность» Рабле, то есть несоответствие его образов всем господствовавшим с конца XVI века и до нашего времени канонам и нормам литературности, как бы ни менялось их содержание. Рабле не соответствовал им в

несравненно большей степени, чем Шекспир или Сервантес, которые не отвечали лишь сравнительно узким классицистским канонам. Образам Рабле присуща какая-то особая принципиальная и неистребимая «неофициальность»: никакой догматизм, никакая авторитарность, никакая односторонняя серьезность не могут ужиться с раблезианскими образами, враждебными всякой законченности и устойчивости, всякой ограниченной серьезности, всякой готовности и решенности в области мысли и мировоззрения.

Отсюда – особое одиночество Рабле в последующих веках: к нему нельзя подойти ни по одной из тех больших и проторенных дорог, по которым шли художественное творчество и идеологическая мысль буржуазной Европы в течение четырех веков, отделяющих его от нас. И если на протяжении этих веков мы встречаем много восторженных ценителей Рабле, то сколько-нибудь полного и высказанного понимания его мы нигде не находим. Романтики, открывшие Рабле, как они открыли Шекспира и Сервантеса, не сумели его, однако, раскрыть и дальше восторженного изумления не пошли. Очень многих Рабле отталкивал и отталкивает. Огромное же большинство его просто не понимает. В сущности, образы Рабле еще и до сегодняшнего дня во многом остаются загадкой.

Разрешить эту загадку можно только путем глубокого изучения народных источников Рабле. Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим 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 похожим, а образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры.

Рабле – труднейший из всех классиков мировой литературы, так как он требует для своего понимания существенной перестройки всего художественно-идеологического восприятия, требует умения отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований литературного вкуса, пересмотра многих понятий, главное же – он требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области народного смехового творчества.

Рабле труден. Но зато его произведение, правильно раскрытое, проливает обратный свет на тысячелетия развития народной смеховой культуры, величайшим выразителем которой в области литературы он является. Освещающее значение Рабле громадно; его роман должен стать ключом к мало изученным и почти вовсе не понятым грандиозным сокровищницам народного смехового творчества. Но прежде всего необходимо этим ключом овладеть.

Задача настоящего введения – поставить проблему народной смеховой культуры средневековья и Возрождения, определить ее объем и дать предварительную характеристику ее своеобразия.

Народный смех и его формы – это, как мы уже сказали, наименее изученная область народного творчества. Узкая концепция народности и фольклора, слагавшаяся в эпоху предромантизма и завершенная в основном Гердером и романтиками, почти вовсе не вмещала в свои рамки специфической народно-площадной культуры и народного смеха во всем богатстве его проявлений. И в последующем развитии фольклористики и литературоведения смеющийся на площади народ так и не стал предметом сколько-нибудь пристального и глубокого культурно-исторического, фольклористского и литературоведческого изучения. В обширной научной литературе, посвященной обряду, мифу, лирическому и эпическому народному творчеству, смеховому моменту уделяется лишь самое скромное место. Но при этом главная беда в том, что специфическая природа

народного смеха воспринимается совершенно искаженно, так как к нему прилагают совершенно чуждые ему представления и понятия о смехе, сложившиеся в условиях буржуазной культуры и эстетики нового времени. Поэтому можно без преувеличения сказать, что глубокое своеобразие народной смеховой культуры прошлого до сих пор еще остается вовсе не раскрытым.

Между тем и объем и значение этой культуры в средние века и в эпоху Возрождения были огромными. Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной и серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального средневековья. При всем разнообразии этих форм и проявлений – площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые обряды и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое – все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры.

Все многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры можно по их характеру подразделить на три основных вида форм:

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, клятва, народные блазоны и др.).

Все эти три вида форм, отражающие – при всей их разнородности – единый смеховой аспект мира, тесно взаимосвязаны и многообразно переплетаются друг с другом.

Дадим предварительную характеристику каждому из этих видов смеховых форм.

\*\*\*

Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями и шествиями, справлялись особые «праздники дураков» («*festa stultorum*») и «праздник осла», существовал особый, освященный традицией вольный «пасхальный смех» («*risus paschalis*»). Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые «храмовые праздники», обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, «ученых» зверей). Карнавальная атмосфера господствовала в дни постановок мистерий и соти. Царила она также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда (*vendange*), проходивший и в городах. Смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды: шуты и дураки были их неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.). И бытовые пирушки не обходились без элементов смеховой организации, – например, избрания на время пира королев и королев «для смеха» («*roi pour rire*»).

Все названные нами организованные на смеховом начале и освященные традицией обрядово-зрелищные формы были распространены во всех странах средневековой Европы, но особенным богатством и сложностью они отличались в романских странах, в том числе и во Франции. В дальнейшем мы дадим более полный и подробный разбор обрядово-зрелищных форм по ходу нашего анализа образной системы Рабле.

Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных – церковных и феодально-государственных – культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это – особого рода двумирность, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно поняты. Игнорирование или недооценка смеющегося народного средневековья искажает картину и всего последующего исторического развития европейской культуры.

Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублиеры. В последнее время эти смеховые обряды и мифы начинают привлекать внимание фольклористов [2].

Но на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными». Это сохраняется иногда в отношении отдельных обрядов и в более поздние периоды. Так, например, в Риме и на государственном этапе церемониал триумфа почти на равных правах включал в себя и прославление и осмеяние победителя, а похоронный чин – и оплакивание (прославляющее) и осмеяние покойника. Но в условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным и все смеховые формы – одни раньше, другие позже – переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры. Таковы карнавального типа празднества античного мира, в особенности римские сатурналии, таковы и средневековые карнавалы. Они, конечно, уже очень далеки от ритуального смеха первобытной общины.

Каковы же специфические особенности смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья и – прежде всего – какова их природа, то есть каков род их бытия?

Это, конечно, не религиозные обряды вроде, например, христианской литургии, с которой они связаны отдаленным генетическим родством. Организующее карнавальное обряды смеховое начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальное формы прямо являются пародией на церковный культ. Все карнавальное формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия.

По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного игрового элемента они близки к художественно-образным формам, именно к театрално-зрелищным. И действительно – театрално-зрелищные формы средневековья в значительной своей части тяготели к народно-площадной карнавальной культуре и в известной мере входили в ее состав. Но основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто художественной театрално-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это – сама жизнь, но оформленная особым игровым образом.

В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театралное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками. Эта идея карнавала отчетливее всего проявлялась и осознавалась в римских сатурналиях, которые мыслились как реальный и полный (но временный) возврат на землю сатурнова золотого века. Традиции сатурналий не прерывались и были живы в средневековом карнавале, который полнее и чище других средневековых празднеств воплощал эту идею вселенского обновления. Другие средневековые празднества карнавального типа были в тех или иных отношениях ограниченными и воплощали в себе идею карнавала в менее полном и чистом виде; но и в них она присутствовала и живо ощущалась как временный выход за пределы обычного (официального) строя жизни.

Итак, в этом отношении карнавал был не художественной театрално-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театралной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой.

Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т.е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала. Такие шуты и дураки, как, например, Трибуле при Франциске I (он фигурирует и в романе Рабле), вовсе не были актерами, разыгрывавшими на сценической площадке роли шута и дурака (как позже комические актеры, исполнявшие на сцене роли Арлекина, Гансвурста и др.). Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах 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.

Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия.

Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его п р а з д н и ч н а я ж и з н ь . Праздничность – существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья.

Все эти формы и внешне были связаны с церковными праздниками. И даже карнавал, не приуроченный ни к какому событию священной истории и ни к какому святому, примыкал к последним дням перед великим постом (поэтому во Франции он назывался «Mardi gras» или «Carêmeprenant», в немецких странах «Fastnacht»). Еще более существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент.

Празднество (всякое) – это очень важная п е р в и ч н а я ф о р м а человеческой культуры. Ее нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей общественного труда или – еще более вульгарная форма объяснения – из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой отдых или передышка в труде с а м и п о с е б е никогда не могут стать п р а з д н и ч н ы м и . Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира с р е д с т в и необходимых условий, а из мира в ы с ш и х ц е л е й человеческого существования, то есть из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности.

Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с к р и з и с н ы м и , переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты – в конкретных формах определенных праздников – и создавали специфическую праздничность праздника.

В условиях классового и феодально-государственного строя средневековья эта праздничность праздника, то есть его связь с высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением, могла осуществляться во всей своей неискаженной полноте и чистоте только в карнавале и в народно-площадной стороне других праздников. Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия.

Официальные праздники средневековья – и церковные и феодально-государственные – никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его. Связь с временем стала формальной, смены и кризисы были отнесены в прошлое. Официальный праздник, в сущности, смотрел только назад, в прошлое и этим прошлым освящал существующий в настоящем строй. Официальный праздник, иногда даже вопреки собственной идее, утверждал стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда. Поэтому и тон официального праздника мог быть только монолитно с е р ь е з н ы м , смеховое начало было чуждо его природе. Именно

поэтому официальный праздник изменял по д л и н н о й природе человеческой праздничности, искажал ее. Но эта подлинная праздничность была неистребимой, и потому приходилось терпеть и даже частично легализовать ее вне официальной стороны праздника, уступать ей народную площадь.

В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершенное будущее.

Особо важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными. Здесь – на карнавальной площади – господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, то есть внекарнавальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. Идеально-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении.

Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни. Здесь вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Сложился особый карнавально-площадной стиль речи, образцы которого мы в изобилии найдем у Рабле.

В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая – на античном этапе – сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавальных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершённому, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (*à l'envers*), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но

необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре.

Здесь, во введении, мы лишь бегло коснулись исключительно богатого и своеобразного языка карнавальных форм и символов. Понять этот полузабытый и во многом уже темный для нас язык – главная задача всей нашей работы. Ведь именно этим языком пользовался Рабле. Не зная его, нельзя по-настоящему понять раблезианскую систему образов. Но этот же карнавальный язык по-разному и в разной степени использовали и Эразм, и Шекспир, и Сервантес, и Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Гевара, и Кеведо; использовали его и немецкая «литература дураков» («Narrenliteratur»), и Ганс Сакс, и Фишарт, и Гриммельсгаузен, и другие. Без знания этого языка невозможно всестороннее и полное понимание литературы Возрождения и барокко. И не только художественная литература, но и ренессансные утопии, и само ренессансное мировоззрение были глубоко проникнуты карнавальным мироощущением и часто облекались в его формы и символы.

Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего п р а з д н и ч н ы й смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, в с е н а р о д е н (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются в с е , это – смех «на миру»; во-вторых, он у н и в е р с а л е н , он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех а м б и в а л е н т е н : он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальный смех.

Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом – одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, – этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.

Подчеркнем здесь особо мирозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на высшее. В нем – в существенно переосмысленной форме – было еще живо ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культовое и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое.

Величайшим носителем и завершителем этого народно-карнавального смеха в мировой литературе был Рабле. Его творчество позволит нам проникнуть в сложную и глубокую природу этого смеха.

Очень важна правильная постановка проблемы народного смеха. В литературе о нем до сих пор еще имеет место грубая модернизация его: в духе смеховой литературы нового времени его истолковывают либо как чисто отрицающий сатирический смех (Рабле при этом объявляется чистым сатириком), либо как чисто развлекательный, бездумно веселый

смех, лишенный всякой мирозерцательной глубины и силы. Амбивалентность его обычно совершенно не воспринимается.

\*\*\*

Переходим ко второй форме смеховой народной культуры средневековья – к словесным смеховым произведениям (на латинском и на народных языках).

Конечно, это уже не фольклор (хотя некоторая часть этих произведений на народных языках и может быть отнесена к фольклору). Но вся литература эта была проникнута карнавальным мироощущением, широко использовала язык карнавальных форм и образов, развивалась под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей и – в большинстве случаев – была организационно связана с празднествами карнавального типа, а иногда прямо составляла как бы литературную часть их[3]. И смех в ней – амбивалентный праздничный смех. Вся она была праздничной, рекреационной литературой средневековья.

Празднества карнавального типа, как мы уже говорили, занимали очень большое место в жизни средневековых людей даже во времени: большие города средневековья жили карнавальной жизнью в общей сложности до трех месяцев в году. Влияние карнавального мироощущения на видение и мышление людей было непреодолимым: оно заставляло их как бы отрешаться от своего официального положения (монаха, клирика, ученого) и воспринимать мир в его карнавально-смеховом аспекте. Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («*Joca monachorum*»), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они создавали пародийные или полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке.

Смеховая литература средневековья развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее относятся еще к христианской античности. За такой длительный период своего существования литература эта, конечно, претерпевала довольно существенные изменения (менее всего изменялась литература на латинском языке). Были выработаны многообразные жанровые формы и стилистические вариации. Но при всех исторических и жанровых различиях литература эта остается – в большей или меньшей степени – выражением народно-карнавального мироощущения и пользуется языком карнавальных форм и символов.

Очень широко была распространена полупародийная и чисто пародийная литература на латинском языке. Количество дошедших до нас рукописей этой литературы огромно. Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа.

Одно из древнейших и популярнейших произведений этой литературы – «Вечеря Киприана» («*Coena Sypriani*») – дает своеобразную карнавально-пиршественную травестию всего Священного писания (и Библии и Евангелия). Произведение это было освящено традицией вольного «пасхального смеха» («*risus paschalis*»); между прочим, в нем слышатся и далекие отзвуки римских сатурналий. Другое из древнейших произведений смеховой литературы – «Вергилий Марон грамматический» («*Vergilius Maro grammaticus*») – полупародийный ученый трактат по латинской грамматике и одновременно пародия на школьную премудрость и научные методы раннего средневековья. Оба эти произведения, созданные почти на самом рубеже средневековья с

античным миром, открывают собою смеховую латинскую литературу средних веков и оказывают определяющее влияние на ее традиции. Популярность этих произведений дожила почти до эпохи Возрождения.

В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублиеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая «*parodia sacra*», то есть «священная пародия», одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии («Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и др.), пародии на евангельские чтения, на молитвы, в том числе и на священнейшие («Отче наш», «*Ave Maria*» и др.), на литании, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестии различных евангельских изречений и т.п. Создавались также пародийные завещания («Завещание свиньи», «Завещание осла»), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой «пасхального смеха» или «рождественского смеха», часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с «праздником дураков» и, возможно, исполнялась во время этого праздника.

Кроме названных, существовали и другие разновидности смеховой латинской литературы, например, пародийные диспуты и диалоги, пародийные хроники и др. Вся эта литература на латинском языке предполагала у ее авторов некоторую степень учености (иногда довольно высокую). Все это были отзвуки и отгулы площадного карнавального смеха в стенах монастырей, университетов и школ.

Латинская смеховая литература средневековья нашла свое завершение на высшем ренессансном этапе в «Похвале Глупости» Эразма (это одно из величайших порождений карнавального смеха во всей мировой литературе) и в «Письмах темных людей».

Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные «*parodia sacra*»: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые «*sermons joieux*», т.е. «веселые проповеди», во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестии, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «Прославления») и др. Карнавальный смех звучит в фавлье и в своеобразной смеховой лирике вагантов (бродячих школяров).

Все эти жанры и произведения смеховой литературы связаны с карнавальным площадью и, конечно, гораздо шире, чем латинская смеховая литература, используют карнавальные формы и символы. Но теснее и непосредственнее всего связана с карнавальным площадью смеховая драматургия средневековья. Уже первая (из дошедших до нас) комическая пьеса Адама де ля Аля «Игра в беседке» является замечательным образцом чисто карнавального видения и понимания жизни и мира; в ней в зачаточной форме содержатся многие моменты будущего мира Рабле. В большей или меньшей степени карнавализованы миракли и моралите. Смех проник и в мистерию: дьяблерии мистерий носят резко

выраженный карнавальный характер. Глубоко карнавализованным жанром позднего средневековья являются соти.

Мы коснулись здесь только некоторых наиболее известных явлений смеховой литературы, о которых можно говорить без особых комментариев. Для постановки проблемы этого достаточно. В дальнейшем, по ходу нашего анализа творчества Рабле, нам придется подробнее останавливаться как на этих, так и на многих других менее известных жанрах и произведениях смеховой литературы средневековья.

\*\*\*

Переходим к третьей форме выражения народной смеховой культуры – к некоторым специфическим явлениям и жанрам фамильярно-площадной речи средневековья и Возрождения.

Мы уже говорили раньше, что на карнавальной площади в условиях временного упразднения всех иерархических различий и барьеров между людьми и отмены некоторых норм и запретов обычной, то есть внекарнавальной, жизни создается особый идеально-реальный тип общения между людьми, невозможный в обычной жизни. Это вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними.

Новый тип общения всегда порождает и новые формы речевой жизни: новые речевые жанры, переосмысление или упразднение некоторых старых форм и т.п. Подобные явления известны каждому и в условиях современного речевого общения. Например, когда двое вступают в близкие приятельские отношения, дистанция между ними уменьшается (они «на короткой ноге»), и потому формы речевого общения между ними резко меняются: появляется фамильярное «ты», меняется форма обращения и имени (Иван Иванович превращается в Ваню или Ваньку), иногда имя заменяется прозвищем, появляются бранные выражения, употребленные в ласковом смысле, становится возможным взаимное осмеяние (где нет коротких отношений, объектом осмеяния может быть только кто-то «третий»), можно похлопать друг друга по плечу и даже по ж и в о т у (типичный карнавальный жест), ослабляется речевой этикет и речевые запреты, появляются непристойные слова и выражения и пр. и пр. Но, разумеется, такой фамильярный контакт в современном б ы т у очень далек от вольного фамильярного контакта на народной карнавальной площади. Ему не хватает главного: всенародности, праздничности, утопического осмысления, миросозерцательной глубины. Вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в новое время, сохраняя внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл. Отметим здесь попутно, что элементы древних обрядов побратимства сохранились в карнавале в переосмысленной и углубленной форме. Через карнавал некоторые из этих элементов вошли в быт нового времени, почти полностью утратив здесь свое карнавальное осмысление.

Итак, новый тип карнавально-площадного фамильярного обращения находит свое отражение в целом ряде явлений речевой жизни. Остановимся на некоторых из них.

Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление р у г а т е л ь с т в , то есть бранных слов и целых бранных выражений, иногда довольно длинных и сложных. Ругательства обычно грамматически и семантически изолированы в контексте речи и воспринимаются как законченные целые, подобно поговоркам. Поэтому о ругательствах можно говорить как об особом речевом жанре фамильярно-площадной речи. По своему генезису ругательства не однородны и имели разные функции в условиях

первобытного общения, главным образом магического, заклинательного характера. Но для нас представляют особый интерес те ругательства-срамословия божества, которые были необходимым составным элементом древних смеховых культов. Эти ругательства-срамословия были амбивалентными: снижая и умерщвляя, они одновременно возрождали и обновляли. Именно эти амбивалентные срамословия и определили характер речевого жанра ругательств в карнавально-площадном общении. В условиях карнавала они подверглись существенному переосмыслению: полностью утратили свой магический и вообще практический характер, приобрели самоцельность, универсальность и глубину. В таком преобразенном виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавальной атмосферы и второго, смехового, аспекта мира.

Ругательствам во многих отношениях аналогичны божба или клятвы (jugons). Они также наводняли фамильярно-площадную речь. Божбу также следует считать особым речевым жанром на тех же основаниях, как и ругательства (изолированность, завершенность, самоцельность). Божба и клятвы первоначально не были связаны со смехом, но они были вытеснены из официальных сфер речи, как нарушающие речевые нормы этих сфер, и потому переместились в вольную сферу фамильярно-площадной речи. Здесь, в карнавальной атмосфере, они прониклись смеховым началом и приобрели амбивалентность.

Аналогична судьба и других речевых явлений, например, непристойностей разного рода. Фамильярно-площадная речь стала как бы тем резервуаром, где скопьялись различные речевые явления, запрещенные и вытесненные из официального речевого общения. При всей их генетической разнородности они одинаково проникались карнавальным мироощущением, изменяли свои древние речевые функции, усваивали общий смеховой тон и становились как бы искрами единого карнавального огня, обновляющего мир.

На других своеобразных речевых явлениях фамильярно-площадной речи мы остановимся в свое время. Подчеркнем в заключение, что все жанры и формы этой речи оказали могущественное влияние на художественный стиль Рабле.

\*\*\*

Таковы три основных формы выражения народной смеховой культуры средневековья. Все разобранные нами здесь явления, конечно, известны науке и изучались ею (особенно смеховая литература на народных языках). Но изучались они в своей отдельности и в полном отрыве от своего материнского лона – от карнавальных обрядово-зрелищных форм, то есть изучались вне единства народной смеховой культуры средневековья. Проблема этой культуры вове и не ставилась. Поэтому за разнообразием и разнородностью всех этих явлений не видели единого и глубоко своеобразного смехового аспекта мира, различными фрагментами которого они являются. Поэтому и сущность всех этих явлений осталась не раскрытой до конца. Явления эти изучались в свете культурных, эстетических и литературных норм нового времени, то есть мерились не своею мерою, а чуждыми им мерами нового времени. Их м о д е р н и з и р о в а л и и потому давали им неверное истолкование и оценку. Непонятным остался и единый в своем многообразии особый тип смеховой образности, свойственный народной культуре средневековья и в общем чуждый новому времени (особенно XIX веку). К предварительной характеристике этого типа смеховой образности мы и должны сейчас перейти.

\*\*\*

В произведении Рабле обычно отмечают исключительное преобладание материально-телесного начала жизни: образов самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни. Образы эти даны к тому же в чрезмерно преувеличенном, гиперболизированном виде. Рабле провозглашали величайшим поэтом «плоти» и «чрева» (например, Виктор Гюго). Другие обвиняли его в «грубом физиологизме», в «биологизме», «натурализме» и т.п. Аналогичные явления, но в менее резком выражении, находили и у других представителей литературы Возрождения (у Боккаччо, Шекспира, Сервантеса). Объясняли это как характерную именно для Возрождения «реабилитацию плоти», как реакцию на аскетизм средневековья. Иногда усматривали в этом типическое проявление буржуазного начала в Возрождении, то есть материального интереса «экономического человека» в его частной, эгоистической форме.

Все эти и подобные им объяснения являются не чем иным, как различными формами модернизации материально-телесных образов в литературе Возрождения; на эти образы переносят те суженные и измененные значения, которые «материальность», «тело», «телесная жизнь» (еда, питье, испражнения и др.) получили в мировоззрении последующих веков (преимущественно XIX века).

Между тем образы материально-телесного начала у Рабле (и у других писателей Возрождения) являются наследием (правда, несколько измененным на ренессансном этапе) народной смеховой культуры, того особого типа образности и шире – той особой эстетической концепции бытия, которая характерна для этой культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков (начиная с классицизма). Эту эстетическую концепцию мы будем называть – пока условно – гротескным реализмом.

Материально-телесное начало в гротескном реализме (то есть в образной системе народной смеховой культуры) дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое – веселое и благостное.

В гротескном реализме материально-телесная стихия является началом глубоко положительным, и дана здесь эта стихия вовсе не в частно-эгоистической форме и вовсе не в отрыве от остальных сфер жизни. Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное и именно как такое противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость. Тело и телесная жизнь, повторяем, носят здесь космический и одновременно всенародный характер; это вовсе не тело и не физиология в узком и точном современном смысле; они не индивидуализированы до конца и не отграничены от остального мира. Носителем материально-телесного начала является здесь не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ, притом народ в своем развитии вечно растущий и обновляющийся. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно. Преувеличение это носит положительный, утверждающий характер. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни – плодородие, рост, бьющий через край избыток. Все проявления материально-телесной жизни и все вещи отнесены здесь, повторяем еще раз, не к единичной биологической особи и не к частному и эгоистическому, «экономическому», человеку, – но как бы к народному, коллективному, родовому телу (далее мы уточним смысл этих утверждений). Избыток и всенародность определяют и специфический веселый и праздничный (а не буднично-бытовой) характер всех

образов материально-телесной жизни. Материально-телесное начало здесь – начало праздничное, пиршественное, ликующее, это – «пир на весь мир». Этот характер материально-телесного начала сохраняется в значительной мере и в литературе и в искусстве Ренессанса и полнее всего, конечно, у Рабле.

Ведущей особенностью гротескного реализма является с н и ж е н и е , то есть перевод всего высокого, духовного, идеального отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве. Так, например, «Вечеря Киприана», о которой мы упоминали выше, и многие другие латинские пародии средневековья сводятся в значительной степени к выборке из Библии, Евангелия и других священных текстов всех материально-телесных снижающих и приземляющих подробностей. В очень популярных в средние века смеховых диалогах Соломона с Маркольфом высоким и серьезным (по тону) сентенциям Соломона противопоставлены веселые и снижающие изречения шута Маркольфа, переносящие обсуждаемый вопрос в подчеркнуто грубую материально-телесную сферу (еды, питья, пищеварения, половой жизни)[4]. Нужно сказать, что одним из ведущих моментов в комике средневекового шута был именно перевод всякого высокого церемониала и обряда в материально-телесный план; таково было поведение шутов на турнирах, на церемониях посвящения в рыцари и других. Именно в этих традициях гротескного реализма лежат, в частности, и многие снижения и приземления рыцарской идеологии и церемониала в «Дон-Кихоте».

В средние века в школярской и ученой среде была широко распространена веселая пародийная грамматика. Традиция такой грамматики, восходящая к «Вергилию грамматическому» (мы упоминали о нем выше), тянется через все средневековье и Возрождение и жива еще и сегодня в устной форме в духовных школах, коллегиях и семинариях Западной Европы. Сущность этой веселой грамматики сводится главным образом к переосмыслению всех грамматических категорий – падежей, форм глаголов и пр. – в материально-телесном плане, преимущественно эротическом.

Но не только пародии в узком смысле, а и все остальные формы гротескного реализма снижают, приземляют, отелеснивают. В этом основная особенность гротескного реализма, отличающая его от всех форм высокого искусства и литературы средневековья. Народный смех, организующий все формы гротескного реализма, искони был связан с материально-телесным низом. Смех снижает и материализует.

Какой же характер носят эти с н и ж е н и я , присущие всем формам гротескного реализма? На этот вопрос мы дадим здесь пока предварительный ответ. Творчество Рабле позволит нам в последующих главах уточнить, расширить и углубить наше понимание этих форм.

Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. «Верх» и «низ» имеют здесь абсолютное и строго топографическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое значение верха и низа в космическом аспекте. В собственно телесном аспекте, который нигде четко не ограничен от космического, верх – это лицо (голова), низ – производительные органы, живот и зад. С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа и работает гротескный реализм, в том числе и средневековая пародия. Снижение здесь значит приземление, приобщение к земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу: снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совоупление, зачатие, беременность,

рождение, пожирание, испражнение. Снижение роет телесную могилу для нового рождения. Поэтому оно имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно. Сбрасывают не просто вниз, в небытие, в абсолютное уничтожение, – нет, низвергают в производительный низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком; другого низа гротескный реализм и не знает, низ – это рождающая земля и телесное лоно, низ всегда зачинает.

Поэтому и средневековая пародия совершенно не похожа на чисто формальную литературную пародию нового времени.

И литературная пародия, как и всякая пародия, снижает, но это снижение носит чисто отрицательный характер и лишено возрождающей амбивалентности. Поэтому и пародия как жанр и всякого рода снижения в условиях нового времени не могли, конечно, сохранить своего прежнего громадного значения.

Снижения (пародийные и иные) очень характерны и для литературы Возрождения, продолжавшей в этом отношении лучшие традиции народной смеховой культуры (особенно полно и глубоко у Рабле). Но материально-телесное начало подвергается здесь уже некоторому переосмыслению и сужению, несколько ослабляются его универсализм и праздничность. Правда, процесс этот находится здесь еще в самом его начале. Это можно наблюдать на примере «Дон-Кихота».

Основная линия пародийных снижений у Сервантеса носит характер приземления, приобщения в о з р о ж д а ю щ е й производительной силе земли и тела. Это – продолжение гротескной линии. Но в то же время материально-телесное начало у Сервантеса уже несколько оскудело и измельчало. Оно находится в состоянии своеобразного кризиса и раздвоения, образы материально-телесной жизни начинают жить у него двойною жизнью.

Толстое брюхо Санчо («Panza»), его аппетит и жажда в основе своей еще глубоко карнавальные; тяга его к изобилию и полноте в основе своей не носят еще частного-эгоистического и отъединенного характера, – это тяга к всенародному изобилию. Санчо – прямой потомок древних брюхатых демонов плодородия, фигуры которых мы видим, например, на знаменитых коринфских вазах. Поэтому в образах еды и питья здесь еще жив народно-пиршественный, праздничный момент. Материализм Санчо – его пузо, аппетит, его обильные испражнения – это абсолютный низ гротескного реализма, это – веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон-Кихота; в этой могиле «рыцарь печального образа» как бы должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и большим; это – материально-телесный и всенародный корректив к индивидуальным и отвлеченно-духовным претензиям; кроме того, это – народный корректив смеха к односторонней серьезности этих духовных претензий (абсолютный низ всегда смеется, это рождающая и смеющаяся смерть). Роль Санчо в отношении Дон-Кихота можно сопоставить с ролью средневековых пародий в отношении высокой идеологии и культа, с ролью шута в отношении серьезного церемониала, ролью «Chapage» в отношении «Cagême» и т.п. Возрождающее веселое начало, но в ослабленной степени, есть еще и в приземляющих образах всех этих мельниц (гиганты), трактиров (замки), стад баранов и овец (войска рыцарей), трактирщиков (хозяин замка), проституток (благородные дамы) и т.п. Все это – типичный гротескный карнавал, травестирующий битву в кухню и пир, оружие и шлемы – в кухонные принадлежности и бритвенные тазы, кровь – в вино (эпизод битвы с винными бурдюками) и т.п. Такова первая карнавальная сторона жизни всех этих материально-телесных образов

на страницах сервантесовского романа. Но именно эта сторона и создает большой стиль сервантесовского реализма, его универсализм и его глубокий народный утопизм.

С другой стороны, тела и вещи начинают приобретать у Сервантеса частный, приватный характер, мельчают, одомашниваются, становятся неподвижными элементами частного быта, предметами эгоистического вожделения и владения. Это уже не положительный рождающий и обновляющий низ, а тупая и мертвенная преграда для всех идеальных стремлений. В приватно-бытовой сфере жизни отъединенных индивидов образы телесного низа, сохраняя момент отрицания, почти полностью утрачивают свою положительную рождающую и обновляющую силу; порывается их связь с землей и космосом, и они сужаются до натуралистических образов бытовой эротики. Но у Сервантеса этот процесс еще только в самом начале.

Этот второй аспект жизни материально-телесных образов сплетается в сложное и противоречивое единство с их первым аспектом. И в двойственной напряженной и противоречивой жизни этих образов, – их сила и их высшая историческая реалистичность. В этом – своеобразная драма материально-телесного начала в литературе Ренессанса, драма отрыва тела и вещей от того единства рождающей земли и всенародного растущего и вечно обновляющегося тела, с которыми они были связаны в народной культуре. Этот отрыв для художественно-идеологического сознания Ренессанса еще не завершился полностью. Материально-телесный низ гротескного реализма выполняет и здесь свои объединяющие, снижающие, развенчивающие, но одновременно и возрождающие функции. Как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные «частные» тела и вещи – реализм Ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с рождающим чревом земли и народа. Единичное тело и вещь не совпадают здесь сами с собой, не равны себе самим, как в натуралистическом реализме последующих веков; они представляют материально-телесное растущее целое мира и, следовательно, выходят за границы своей единичности; частное и универсальное еще слиты в них в противоречивом единстве. Карнавальное мироощущение является глубинной основой ренессансной литературы.

Сложность ренессансного реализма до сих пор еще недостаточно раскрыта. В нем скрещиваются два типа образной концепции мира: одна, восходящая к народной смеховой культуре, и другая, собственно буржуазная концепция готового и распыленного бытия. Для ренессансного реализма характерны перебои этих двух противоречивых линий восприятия материально-телесного начала. Растущее, неисчерпаемое, неуничтожаемое, избыточное, несущее материальное начало жизни, начало вечно смеющееся, все развенчивающее и обновляющее, противоречиво сочетается с измельченным и косным «материальным началом» в быту классового общества.

Игнорирование гротескного реализма затрудняет возможность правильного понимания не только ренессансного реализма, но и целого ряда очень важных явлений последующих стадий реалистического развития. Все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности. Все это в большинстве случаев – гротескные образы, либо вовсе утратившие, либо ослабившие свой положительный полюс, свою связь с универсальным целым становящегося мира. Понять действительное значение этих обломков или этих полуживых образований можно только на фоне гротескного реализма.

\*\*\*

Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы.

Лежащее в основе этих форм отношение к времени, ощущение и осознание его, на протяжении процесса развития этих форм, длившегося тысячелетия, конечно, существенно эволюционирует, изменяется. На ранних ступенях развития гротескного образа, в так называемой гротескной архаике, время дано как простая рядоположность (в сущности, одновременность) двух фаз развития – начальной и конечной: зимы – весны, смерти – рождения. Двигутся эти еще примитивные образы в биокосмическом кругу циклической смены фаз природной и человеческой производительной жизни. Компоненты этих образов – смена времен года, обсеменение, зачатие, умирание, произрастание и т.п. Понятие времени, которое *implicite* содержалось в этих древнейших образах, есть понятие циклического времени природной и биологической жизни. Но гротескные образы не остаются, конечно, на этой примитивной ступени развития. Присущее им чувство времени и временной смены расширяется, углубляется, вовлекает в свой круг социально-исторические явления; преодолевается его цикличность, оно подымается до ощущения исторического времени. И вот гротескные образы с их существенным отношением к временной смене и с их амбивалентностью становятся основным средством художественно-идеологического выражения того могучего чувства истории и исторической смены, которое с исключительной силой пробудилось в эпоху Возрождения.

Но и на этой стадии своего развития, особенно у Рабле, гротескные образы сохраняют своеобразную природу, свое резкое отличие от образов готового, завершенного бытия. Они амбивалентны и противоречивы; они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия. Пронизавшее их новое историческое ощущение переосмысливает их, но сохраняет их традиционное содержание, их материю: совокупление, беременность, родовый акт, акт телесного роста, старость, распадение тела, расчленение его на части и т.п., во всей их непосредственной материальности, остаются основными моментами в системе гротескных образов. Они противостоят классическим образам готового, завершенного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития.

Среди знаменитых керченских терракотов, хранящихся в Эрмитаже, есть, между прочим, своеобразные фигуры беременных старух, безобразная старость и беременность которых гротескно подчеркнуты. Беременные старухи при этом смеются [5]. Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. Здесь нет ничего готового; это сама незавершенность. И именно такова гротескная концепция тела.

В отличие от канонов нового времени, гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть

на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. Это – вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это – звено в цепи родового развития, точнее – два звена, показанные там, где они соединяются, где они входят друг в друга. Это особенно резко бросается в глаза в гротескной архаике.

Одна из основных тенденций гротескного образа тела сводится к тому, чтобы показать два тела в одном: одно – рождающее и отмирающее, другое – зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое. Это – всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению – с подчеркнутым фаллом или детородным органом. Из одного тела всегда в той или иной форме и степени выпирает другое, новое тело.

Далее, и возрасты этого тела, в отличие от новых канонов, берутся преимущественно в максимальной близости к рождению или к смерти: это – младенчество и старость с резким подчеркиванием их близости утробе и могиле, к рождающему и поглощающему лону. Но в тенденции (так сказать, в пределе) оба этих тела объединяются в одном.

Индивидуальность дана здесь в стадии переплавки, как уже умирающая и еще не готовая; это тело стоит на пороге и могилы и колыбели вместе и одновременно, это уже не одно, но еще и не два тела; в нем всегда бьются два пульса: один из них материнский – замирающий.

Далее, неготовое и открытое тело это (умирающее – рождающее – рождаемое) не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами. Оно космично, оно представляет весь материально-телесный мир во всех его элементах (стихиях). В тенденции тело представляет и воплощает в себе весь материально-телесный мир как абсолютный низ, как начало поглощающее и рождающее, как телесную могилу и лоно, как ниву, в которую сеют и в которой вызревают новые всходы.

Таковы грубые и нарочито упрощенные линии этой своеобразной концепции тела. В романе Рабле она нашла свое наиболее полное и гениальное завершение. В других произведениях ренессансной литературы она ослаблена и смягчена. В живописи она представлена и у Иеронима Босха, и у Брейгеля Старшего. Элементы ее можно найти и раньше в тех фресках и барельефах, которые украшали соборы и даже сельские церкви с XII и XIII веков [6].

Особенно большое и существенное развитие этот образ тела получил в народно-праздничных зрелищных формах средневековья: в празднике дураков, в шаривари, в карнавалах, в народно-площадной стороне праздника тела господня, в дьяблериях мистерий, в соти и в фарсах. Вся народно-зрелищная культура средневековья знала только эту концепцию тела.

В области литературы вся средневековая пародия зиждется на гротескной концепции тела. Эта же концепция организует образы тела в громадной массе легенд и литературных произведений, связанных как с «индийскими чудесами», так и с западными чудесами Кельтского моря. Эта же концепция организует и образы тела в громадной литературе загробных видений. Ею же определяются и образы легенд о великанах; элементы ее мы встретим в животном эпосе, в фабль и шванках.

Наконец, эта концепция тела лежит в основе ругательств, проклятий и божбы, значение которых для понимания литературы гротескного реализма исключительно велико. Они оказывали прямо организующее влияние на всю речь, на стиль, на построение образов этой литературы. Они были своего рода динамическими формулами откровенной правды, глубоко родственными (по генезису и функциям) всем остальным формам «снижения» и «приземления» гротескного и ренессансного реализма. В современных непристойных ругательствах и проклятиях сохраняются мертвые и чисто отрицательные пережитки этой концепции тела. Такие ругательства, как наше «трехэтажное» (во всех его разнообразных вариациях), или такие выражения, как «иди в.....», снижают ругаемого по гротескному методу, то есть отправляют его в абсолютный топографический телесный низ, в зону рождающих, производительных органов, в телесную могилу (или в телесную преисподнюю) для уничтожения и нового рождения. Но от этого амбивалентного возрождающего смысла в современных ругательствах почти ничего не осталось, кроме голого отрицания, чистого цинизма и оскорбления: в смысловых и ценностных системах новых языков и в новой картине мира эти выражения совершенно изолированы: это – обрывки какого-то чужого языка, на котором когда-то можно было что-то сказать, но на котором теперь можно только бессмысленно оскорбить. Однако было бы нелепостью и лицемерием отрицать, что какую-то степень обаяния (притом без всякого отношения к эротике) они еще продолжают сохранять. В них как бы дремлет смутная память о былых карнавальных вольностях и карнавальной правде. Серьезная проблема их неистребимой живучести в языке по-настоящему еще не ставилась. В эпоху Рабле ругательства и проклятия в тех сферах народного языка, из которых вырос его роман, сохраняли еще полноту своего значения и прежде всего сохраняли свой положительный возрождающий полюс. Они были глубоко родственными всем формам снижения, унаследованным от гротескного реализма, формам народно-праздничных карнавальных трагедий, образам дьяблерий, образам преисподней в литературе хождений, образам соти и т.п. Поэтому они и могли сыграть существенную роль в его романе.

Особо нужно отметить очень яркое выражение гротескной концепции тела в формах народной балаганной и вообще площадной комикки средних веков и Ренессанса. Эти формы перенесли в наиболее сохранившемся виде гротескную концепцию тела и в новое время: в XVII веке она жила в «парадах» Табарена, в комике Тюрлюпена и в других аналогичных явлениях. Можно сказать, что концепция тела гротескного и фольклорного реализма жива еще и сегодня (пусть и в ослабленном и искаженном виде) во многих формах балаганной и цирковой комикки.

Намеченная нами предварительно концепция тела гротескного реализма находится, конечно, в резком противоречии с литературным и изобразительным канонам «классической» античности [7], который лег в основу эстетики Ренессанса и оказался далеко не безразличным для дальнейшего развития искусства. Все эти новые каноны видят тело совершенно иначе, в совсем иные моменты его жизни, в совершенно иных отношениях к внешнему (внетелесному) миру. Тело этих канонов прежде всего – строго завершенное, совершенно готовое тело. Оно, далее, одиноко, одно, отграничено от других тел, закрыто. Поэтому устраняются все признаки его неготовности, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовность тела как бы утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, агония обычно не показываются. Возраст предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы, то есть в максимальном удалении от «порога» индивидуальной жизни. Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела. Показаны только такие действия тела во внешнем мире, при которых между телом и миром остаются четкие и резкие границы; внутрителесные действия и процессы поглощения и извержения не

раскрываются. Индивидуальное тело показано вне его отношения к родовому народному телу.

Таковы основные ведущие тенденции канонов нового времени. Вполне понятно, что с точки зрения этих канонов тело гротескного реализма представляется чем-то уродливым, безобразным, бесформенным. В рамки «эстетики прекрасного», сложившейся в новое время, это тело не укладывается.

И здесь, во введении, и в последующих главах нашей работы (особенно в V главе) при сопоставлении гротескного и классического канонов изображения тела мы вовсе не утверждаем преимущества одного канона над другим, а устанавливаем только существенные различия между ними. Но в нашем исследовании на первом плане, естественно, находится гротескная концепция, так как именно она определяет образную концепцию народной смеховой культуры и Рабле: мы хотим понять своеобразную логику гротескного канона, его особую художественную волю. Классический канон нам художественно понятен, мы им до известной степени еще сами живем, а гротескный мы уже давно перестали понимать или понимаем его искаженно. Задача историков и теоретиков литературы и искусства – реконструировать этот канон в его подлинном смысле. Недопустимо истолковывать его в духе норм нового времени и видеть в нем только отклонение от них. Гротескный канон нужно мерить его собственной мерой.

Здесь необходимо дать еще некоторые пояснения. Мы понимаем слово «канон» не в узком смысле определенной совокупности сознательно установленных правил, норм и пропорций в изображении человеческого тела. В таком узком значении еще можно говорить о классическом каноне на некоторых определенных этапах его развития. Гротескный же образ тела подобного канона никогда не имел. Он неканоничен по своей природе. Мы употребляем здесь слово «канон» в более широком смысле определенной, но динамической и развивающейся тенденции изображения тела и телесной жизни. Мы наблюдаем в искусстве и литературе прошлого две такие тенденции, которые мы и обозначаем условно как гротескный и как классический каноны. Мы дали здесь определения этих двух канонов в их чистом, так сказать, предельном выражении. Но в живой исторической действительности эти каноны (в том числе и классический) никогда не были чем-то застывшим и неизменным, а находились в постоянном развитии, порождая различные исторические вариации классики и гротеска. При этом между обоими канонами обычно имели место различные формы взаимодействия – борьба, взаимовлияния, скрещивания, смешения. Особенно это характерно для эпохи Возрождения (на что мы уже указывали). Даже у Рабле, который был наиболее чистым и последовательным выразителем гротескной концепции тела, есть и элементы классического канона, в особенности в эпизоде воспитания Гаргантюа Понократом и в эпизоде с Телемом. Но для задач нашего исследования важны прежде всего существенные различия между двумя канонами в их чистом выражении. На них мы и заостряем свое внимание.

\*\*\*

Специфический тип образности, присущий народной смеховой культуре во всех формах ее проявления, мы назвали условно «гротескным реализмом». Теперь нам предстоит обосновать избранную нами терминологию.

Остановимся прежде всего на термине «гротеск». Дадим историю этого термина в связи с развитием как самого гротеска, так и его теории.

Гротескный тип образности (то есть метод построения образов) – это древнейший тип: мы встречаемся с ним в мифологии и в архаическом искусстве всех народов, в том числе, конечно, и в доклассическом искусстве древних греков и римлян. И в классическую эпоху гротескный тип не умирает, но, вытесненный за пределы большого официального искусства, продолжает жить и развиваться в некоторых «низких», неканонических областях его: в области смеховой пластики, преимущественно мелкой, – таковы, например, упомянутые нами керченские терракоты, комические маски, силены, фигурки демонов плодородия, очень популярные фигурки уродца Терсита и др.; в области смеховой вазовой живописи – например, образы смеховых дублеров (комического Геракла, комического Одиссея), сценки из комедий, те же демоны плодородия и т.п.; наконец, в обширных областях смеховой литературы, связанной в той или иной форме с празднествами карнавального типа – сатиры, драмы, древняя аттическая комедия, мимы и др. В эпоху поздней античности гротескный тип образности переживает расцвет и обновление и захватывает почти все сферы искусства и литературы. Здесь создается, под существенным влиянием искусства восточных народов, новая разновидность гротеска. Но эстетическая и искусствоведческая мысль античности развивалась в русле классической традиции, и потому гротескный тип образности не получил ни устойчивого обобщающего названия, то есть термина, ни теоретического признания и осмысления.

В античном гротеске на всех трех этапах его развития – в гротескной архаике, в гротеске классической эпохи и в позднеантичном гротеске – формировались существенные элементы реализма. Неправильно видеть в нем только «грубый натурализм» (как это иногда делалось). Но античный этап гротескного реализма выходит за пределы нашей работы [8]. В дальнейших главах мы будем касаться лишь тех явлений античного гротеска, которые оказали влияние на творчество Рабле.

Расцвет гротескного реализма – это образная система народной смеховой культуры средневековья, а его художественная вершина – литература Возрождения. Здесь, в эпоху Возрождения, впервые появляется и термин *г р о т е с к*, но первоначально лишь в узком значении. В конце XV века в Риме при раскопке подземных частей терм Тита был обнаружен незнакомый до того времени вид римского живописного орнамента. Этот вид орнамента и назвали по-итальянски «la grottesca» от итальянского же слова «grotta», то есть грот, подземелье. Несколько позже аналогичные орнаменты были обнаружены и в других местах Италии. В чем же сущность этого вида орнамента?

Вновь найденный римский орнамент поразил современников необычайной, причудливой и вольной игрой растительными, животными и человеческими формами, которые переходят друг в друга, как бы порождают друг друга. Нет тех резких и инертных границ, которые разделяют эти «царства природы» в обычной картине мира: здесь, в гротеске, они смело нарушаются. Нет здесь и привычной статики в изображении действительности: движение перестает быть движением готовых форм – растительных и животных – в готовом же и устойчивом мире, а превращается во внутреннее движение самого бытия, выражающееся в переходе одних форм в другие, в вечной неготовности бытия. В этой орнаментальной игре ощущается исключительная свобода и легкость художественной фантазии, причем свобода эта ощущается как *в е с е л а я*, как почти *с м е ю щ а я с я в о л ь н о с т ь*. Этот веселый тон нового орнамента верно поняли и передали Рафаэль и его ученики в своих подражаниях гротеску при росписи ими ватиканских лоджий [9].

Такова основная особенность того римского орнамента, к которому впервые был применен для него специально родившийся термин «гротеск». Это было просто новое слово для обозначения нового, как тогда казалось, явления. И первоначальное значение его было очень узким – вновь найденная разновидность римского орнамента. Но дело в

том, что разновидность-то эта была маленьким кусочком (обломком) огромного мира гротескной образности, который существовал на всех этапах античности и продолжал существовать в средние века и в эпоху Ренессанса. И в кусочке этом были отражены характерные черты этого огромного мира. Этим обеспечивалась дальнейшая продуктивная жизнь нового термина – его постепенное распространение на весь почти необозримый мир гротескной образности.

Но расширение объема термина проходит очень медленно и без четкого теоретического осознания своеобразия и единства гротескного мира. Первая попытка теоретического анализа, точнее – просто описания, и оценки гротеска принадлежит Вазари, который, опираясь на суждения Витрувия (римского архитектора и искусствоведа эпохи Августа), отрицательно оценивает гротеск. Витрувий – Вазари его сочувственно цитирует – осуждал новую «варварскую» моду «разрисовывать стены чудовищами вместо ясных отображений предметного мира», то есть осуждал гротескный стиль с классических позиций как грубое нарушение «естественных» форм и пропорций. На этой же позиции стоит и Вазари. И эта позиция, в сущности, осталась господствующей на протяжении длительного времени. Более глубокое и расширенное понимание гротеска появится только во второй половине XVIII века.

В эпоху господства классицистского канона во всех областях искусства и литературы в XVII и XVIII веках гротеск, связанный с народной смеховой культурой, оказался вне большой литературы эпохи: он спустился в низкую комикку или подвергся натуралистическому разложению (о чем мы уже говорили выше).

В эту эпоху (собственно, со второй половины XVII века) совершается процесс постепенного сужения, измельчания и обеднения обрядово-зрелищных карнавальных форм народной культуры. Происходит, с одной стороны, о г о с у д а р с т в л е н и е праздничной жизни, и она становится п а р а д н о й, с другой – б ы т о в и з а ц и я ее, то есть она уходит в частный, домашний, семейный быт. Былые привилегии праздничной площади все более и более ограничиваются. Особое карнавальное мироощущение с его всенародностью, вольностью, утопичностью, устремленностью в будущее начинает превращаться просто в праздничное настроение. Праздник п о ч т и перестал быть второю жизнью народа, его временным возрождением и обновлением. Мы подчеркнули слово «почти», потому что народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо. Суженное и ослабленное, оно все же продолжает оплодотворять собою различные области жизни и культуры.

Нам важна здесь особая сторона этого процесса. Литература этих веков уже почти не подвергается непосредственному влиянию оскудевшей народно-праздничной культуры. Карнавальное мироощущение и гротескная образность продолжают жить и передаваться уже как литературная традиция, главным образом, как традиция ренессансной литературы.

Утративший живые связи с народной площадной культурой и ставший чисто литературной традицией, гротеск перерождается. Происходит известная ф о р м а л и з а ц и я карнавально-гротескных образов, позволяющая использовать их разными направлениями и с разными целями. Но эта формализация не была только внешней, и содержательность самой карнавально-гротескной формы, ее художественно-эвристическая и обобщающая сила сохранялись во всех существенных явлениях этого времени (то есть XVII и XVIII веков): в «комедии дель арте» (она полнее всего сохраняла связь с породившим ее карнавальным лоном), в комедиях Мольера (связанных с комедией дель арте), в комическом романе и в травестиях XVII века, в философских повестях

Вольтера и Дидро («Нескромные сокровища», «Жак-фаталист»), в произведениях Свифта и в некоторых других произведениях. Во всех этих явлениях – при всех различиях в их характере и направлениях – карнавально-гротескная форма несет сходные функции: освящает вольность вымысла, позволяет сочетать разнородное и сближать далекое, помогает освобождению от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин, от всего обычного, привычного, общепринятого, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка.

Но ясное и отчетливое теоретическое осознание единства всех этих явлений, охватываемых термином гротеск, и их художественной специфики созревало лишь очень медленно. Да и самый термин дублировался терминами «арабеска» (преимущественно в применении к орнаменту) и «бурлеск» (преимущественно в применении к литературе). В условиях господства в эстетике классицистской точки зрения такое теоретическое осознание было еще невозможным.

Во второй половине XVIII века наступают существенные изменения как в самой литературе, так и в области эстетической мысли. В Германии в это время разгорается литературная борьба вокруг фигуры Арлекина, который тогда был неизменным участником всех театральных представлений, даже самых серьезных. Готшед и другие классицисты требовали изгнания Арлекина с «серьезной и благопристойной» сцены, что им и удалось на время. В этой борьбе на стороне Арлекина принял участие и Лессинг. За узким вопросом об Арлекине стояла более широкая и принципиальная проблема допустимости в искусстве явлений, не отвечающих требованиям эстетики прекрасного и возвышенного, то есть допустимости гротеска. Этой проблеме и была посвящена вышедшая в 1761 году небольшая работа Юстуса Мёзера «Арлекин, или Защита гротескно-комического» (Möser Justus. Harlekin oder die Verteidigung des Grottesck-Komischen). Защита гротеска вложена здесь в уста самого Арлекина. В работе Мёзера подчеркивается, что Арлекин – это частица особого мира (или мирка), куда входят и Коломбина, и Капитан, и Доктор, и др., то есть мира комедии дель арте. Мир этот обладает целостностью, особой эстетической закономерностью и своим особым критерием совершенства, не подчиняющимся классицистской эстетике прекрасного и возвышенного. Но одновременно Мёзер противопоставляет этот мир и «низкой» балаганной комике и этим сужает понятие гротеска. Далее Мёзер раскрывает некоторые особенности гротескного мира: он называет его «химическим», то есть сочетающим чужеродные элементы, отмечает нарушение естественных пропорций (гиперболичность), наличие карикатурного и пародийного элемента. Наконец, Мёзер подчеркивает смеховое начало гротеска, причем он выводит смех из потребности человеческой души в радости и веселье. Такова первая, пока еще довольно узкая апология гротеска.

В 1788 году немецкий ученый Флэгель, автор четырехтомной истории комической литературы и книги «История придворных шутов», выпустил свою «Историю гротескной комики»<sup>[10]</sup>. Флэгель не определяет и не ограничивает понятия гротеска ни с исторической, ни с систематической точки зрения. Он относит к гротеску все то, что резко отклоняется от обычных эстетических норм и в чем резко подчеркнут и преувеличен материально-телесный момент. Но в большей своей части книга Флэгеля посвящена именно явлениям средневекового гротеска. Он рассматривает средневековые народно-праздничные формы («праздник дураков», «праздник осла», народно-площадные элементы праздника тела господня, карнавалы и др.), шутовские литературные общества позднего средневековья («Королевство Базош», «Беззаботные ребята» и др.), соти, фарсы, масленичные игры, некоторые формы народно-площадной комики и т.п. В общем, объем гротеска у Флэгеля все же несколько сужен: чисто литературные явления гротескного

реализма он вовсе не рассматривает (например, средневековую латинскую пародию). Отсутствие историко-систематической точки зрения определило некоторую случайность в подборе материала. Понимание смысла самих явлений поверхностное, – в сущности, никакого понимания и вовсе нет: он собирает их просто как курьезы. Но, несмотря на это, книга Флэгеля по своему материалу сохраняет свое значение и до настоящего времени.

И Мёзер и Флэгель знают только гротескную комедию, то есть только гротеск, организованный смеховым началом, причем это смеховое начало мыслится ими как веселое, радостное. Таким был и материал этих исследователей: комедия дель арте для Мёзера и средневековый гротеск для Флэгеля.

\*\*\*

Но как раз в эпоху появления работ Мёзера и Флэгеля, обращенных как бы назад к пройденным этапам развития гротеска, сам гротеск вступил в новую фазу своего становления. В предромантизме и в раннем романтизме происходит возрождение гротеска, но с коренным переосмыслением его. Гротеск становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далекой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков (хотя кое-какие элементы этого последнего и остаются в нем). Первым и очень значительным выражением нового субъективного гротеска является «Тристрам Шенди» Стерна (своеобразный перевод раблезианского и сервантесовского мироощущения на субъективный язык новой эпохи). Иная разновидность нового гротеска – готический или черный роман. В Германии субъективный гротеск получил, может быть, наиболее сильное и оригинальное развитие. Это – драматургия «бури и натиска» и ранний романтизм (Ленц, Клиггер, молодой Тик), романы Гиппеля и Жан-Поля и, наконец, творчество Гофмана, оказавшего огромное влияние на развитие нового гротеска в последующей мировой литературе. Теоретиками нового гротеска стали Фр.Шлегель и Жан-Поль.

Романтический гротеск – очень значительное и влиятельное явление мировой литературы. В известной мере он был реакцией на те элементы классицизма и Просвещения, которые порождали ограниченность и одностороннюю серьезность этих течений: на узкий рассудочный рационализм, на государственную и формально-логическую авторитарность, на стремление к готовности, завершенности и однозначности, на дидактизм и утилитаризм просветителей, на наивный или казенный оптимизм и т.п. Отвергая все это, романтический гротеск опирался прежде всего на традиции эпохи Возрождения, особенно на Шекспира и Сервантеса, которые в это время были заново открыты и в свете которых интерпретировался и средневековый гротеск. Существенное влияние на романтический гротеск оказал Стерн, который в известном смысле может даже считаться его основоположником.

Что касается до непосредственного влияния живых (но уже очень обедненных) народно-зрелищных карнавальных форм, то оно, по-видимому, не было значительным. Преобладали чисто литературные традиции. Следует, однако, отметить довольно существенное влияние народного театра (особенно кукольного) и некоторых видов балаганной комедии.

В отличие от средневекового и ренессансного гротеска, непосредственно связанного с народной культурой и носившего площадной и всенародный характер, романтический гротеск становится камерным: это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности. Карнавальное мироощущение как бы переводится на язык субъективно идеалистической философской мысли и перестает быть

тем конкретно переживаемым (можно даже сказать – телесно переживаемым) ощущением единства и неисчерпаемости бытия, каким оно было в средневековом и ренессансном гротеске.

Наиболее существенному преобразованию в романтическом гротеске подверглось смеховое начало. Смех, разумеется, остался: ведь в условиях монолитной серьезности никакой – даже самый робкий – гротеск невозможен. Но смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом. Положительный в о з р о ж д а ю щ и й момент смехового начала ослаблен до минимума.

Очень характерное рассуждение о смехе есть в одном из замечательнейших произведений романтического гротеска – в «Ночных дозорах» Бонавентуры (псевдоним неизвестного автора, может быть, Вецеля)<sup>[11]</sup>. Это – рассказы и размышления ночного сторожа. В одном месте рассказчик так характеризует значение смеха: «Есть ли на свете еще более сильное средство противостоять всем издевательствам мира и судьбы, чем смех! Перед этой сатирической маской испытывает ужас сильнейший враг, и само несчастье отступает передо мною, если я осмеливаюсь его осмеять! Да и чего, черт побери, кроме осмеяния, заслуживает эта земля вместе со своим чувствительным спутником – месяцем!»

Здесь декларируется миросозерцательный и универсальный характер смеха – обязательный признак всякого гротеска – и прославляется его о с в о б о ж д а ю щ а я сила, но нет и намека на в о з р о ж д а ю щ у ю силу смеха, и потому он утрачивает свой веселый и радостный тон.

Автор (устаами своего рассказчика – ночного сторожа) дает этому и своеобразное объяснение в форме мифа о происхождении смеха. Смех был послан на землю самим дьяволом. Но он – смех – явился к людям под маской р а д о с т и , и люди охотно его приняли. И вот тогда смех сбросил свою веселую маску и стал глядеть на мир и на людей как злобная сатира.

Перерождение организующего гротеск смехового начала, утрата им своей возрождающей силы приводит к ряду других существенных отличий романтического гротеска от гротеска средневекового и ренессансного. Наиболее ярко эти отличия проявляются в отношении к с т р а ш н о м у . Мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и ч у ж д ы й человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. С в о й мир вдруг превращается в ч у ж о й мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное. Такова тенденция романтического гротеска (в наиболее крайних и резких его формах). Примирение с миром, если оно происходит, совершается в субъективно-лирическом или даже в мистическом плане. Между тем средневековый и ренессансный гротеск, связанный с народной смеховой культурой, знает страшное только в форме с м е ш н ы х с т р а ш и л и щ , то есть только уже побежденное смехом страшное. Оно всегда оборачивается здесь смешным и веселым. Гротеск, связанный с народной культурой, приближает мир к человеку и отелеснивает его, ородняет его через тело и телесную жизнь (в отличие от отвлеченно-духовного романтического освоения). В романтическом же гротеске образы материально-телесной жизни – еда, питье, испражнения, совокупление, роды – почти вовсе утрачивают свое возрождающее значение и превращаются в «низкий быт».

Образы романтического гротеска бывают выражением страха перед миром и стремятся внушить этот страх читателям («пугают»). Гротескные образы народной культуры

абсолютно бесстрашны и всех приобщают своему бесстрашию. Это бесстрашие характерно и для величайших произведений литературы Возрождения. Но вершиной в этом отношении является роман Рабле: здесь страх уничтожен в самом зародыше и все обернулось весельем. Это самое бесстрашное произведение мировой литературы.

С ослаблением возрождающего момента в смехе связаны и другие особенности романтического гротеска. Мотив безумия, например, очень характерен для всякого гротеска, потому что он позволяет взглянуть на мир другими глазами, незамутненными «нормальными», то есть общепринятыми, представлениями и оценками. Но в народном гротеске безумие – веселая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной «правды». Это – п р а з д н и ч н о е безумие. В романтическом же гротеске безумие приобретает мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности.

Еще более важен мотив м а с к и . Это – сложнейший и многозначнейший мотив народной культуры. Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Исчерпать многосложную и многозначную символику маски, конечно, невозможно. Нужно отметить, что такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т.п., являются по своему существу дериватами маски. В маске очень ярко раскрывается самая сущность гротеска [\[12\]](#).

В романтическом гротеске маска, оторванная от единства народно-карнавального мироощущения, обедняется и получает ряд новых значений, чуждых ее изначальной природе: маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т.п. Подобные значения, конечно, совершенно невозможны, когда маска функционирует в органическом целом народной культуры. В романтизме маска почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, «Ничто» (этот мотив очень сильно разработан в «Ночных дозорах» Бонавентуры). Между тем в народном гротеске за маской всегда неисчерпаемость и многоликость жизни.

Но и в романтическом гротеске маска сохраняет что-то от своей народно-карнавальной природы; эта природа неистребима в ней. Ведь даже и в условиях обычной современной жизни маска всегда окутана какой-то особой атмосферой, воспринимается как частица какого-то иного мира. Маска никогда не может стать просто вещью среди других вещей.

В романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы. Мотив этот не чужд, конечно, и народному гротеску. Но для романтизма в этом мотиве на первый план выдвигается представление о ч у ж д о й нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы.

Резко проявляется отличие романтического от народного гротеска и в трактовке образа черта. В дьяблериях средневековых мистерий, в смеховых загробных видениях, в пародийных легендах, в фавль и пр. черт – это веселый амбивалентный носитель неофициальных точек зрения, святости наизнанку, представитель материально-телесного низа и т.п. В нем нет ничего страшного и чуждого (у Рабле в загробном видении

Эпистемона «черти – славные ребята и отличные собутыльники»). Иногда черти и самый ад только «смешные страшилища». В романтическом же гротеске черт приобретает характер чего-то страшного, меланхолического, трагического. Инфернальный смех становится мрачным злорадным смехом.

Нужно отметить, что амбивалентность в романтическом гротеске обычно превращается в резкий статический контраст или в застывшую антитезу. Так, у рассказчика в «Ночных дозорах» (ночного сторожа) отец – черт, а мать – канонизированная святая; сам он имеет обыкновение смеяться в храмах и плакать в домах веселья (т.е. в притонах). Так древнее всенародное ритуальное осмеяние божества и средневековый смех в храме во время праздника дураков превращается на рубеже XIX века в эксцентрический смех в церкви одинокого чудака.

Отметим наконец еще одну особенность романтического гротеска: это по преимуществу н о ч н о й гротеск («Ночные дозоры» Бонавентуры, «Ночные рассказы» Гофмана), для него вообще характерен мрак, но не свет. Для народного гротеска, напротив, характерен свет: это – весенний и утренний, рассветный гротеск [13].

Таков романтический гротеск на германской почве. Романский вариант романтического гротеска мы рассмотрим ниже. Здесь же остановимся немного на романтической теории гротеска.

Фридрих Шлегель в своем «Разговоре о поэзии» (Schlegel Friedrich, Gespräch über die Poesie, 1800) касается гротеска, хотя и без четкого терминологического обозначения его (обычно он называет его арабеской). Фр.Шлегель считает гротеск («арабеску») «древнейшей формой человеческой фантазии» и «природной формой поэзии». Он находит гротеск у Шекспира и Сервантеса, у Стерна и Жан-Поля. Сущность гротеска он видит в причудливом смешении чужеродных элементов действительности, в разрушении обычного порядка и строя мира, в свободной фантастичности образов и в «смене энтузиазма и иронии».

Резче раскрывает черты именно романтического гротеска Жан-Поль в своем «Введении в эстетику» («Vorschule der Ästhetik»). И он не употребляет здесь термина гротеск и рассматривает его как «уничтожающий юмор». Жан-Поль понимает гротеск («уничтожающий юмор») довольно широко, не только в пределах литературы и искусства: он относит сюда и праздник дураков, и праздник осла («ослиные мессы»), то есть смеховые обрядово-зрелищные формы средневековья. Из литературных явлений эпохи Возрождения он довольно часто привлекает и Рабле и Шекспира. Он говорит, в частности, об «осмеянии всего мира» («Welt-Verlachtung») у Шекспира, имея в виду его «меланхолических» шутов и Гамлета.

Жан-Поль отлично понимает универсальный характер гротескного смеха. «Уничтожающий юмор» направлен не на отдельные отрицательные явления действительности, а на всю действительность, на весь конечный мир в его целом. Все конечное как таковое уничтожается юмором. Жан-Поль подчеркивает радикализм этого юмора: весь мир превращается им во что-то чужое, страшное и неоправданное, мы теряем почву под ногами, испытываем головокружение, ибо не видим вокруг себя ничего устойчивого. Такой же универсализм и радикализм разрушения всех моральных и социальных устоев Жан-Поль усматривает и в смеховых обрядово-зрелищных формах средневековья.

Жан-Поль не отрывает гротеск от смеха. Он понимает, что без смехового начала гротеск, невозможен. Но его теоретическая концепция знает только редуцированный смех (юмор), лишенный положительной возрождающей и обновляющей силы, а потому безрадостный и мрачный. Жан-Поль сам подчеркивает меланхолический характер уничтожающего юмора и говорит, что величайшим юмористом был бы черт (конечно, в романтическом его понимании).

Хотя Жан-Поль и привлекает явления средневекового и ренессансного гротеска (в том числе даже Рабле), он дает, в сущности, только теорию романтического гротеска, сквозь призму которого он смотрит и на прошлые этапы развития гротеска, «романтизируя» их (главным образом в духе стернианской интерпретации Рабле и Сервантеса).

Положительный момент гротеска, его последнее слово, Жан-Поль (как и Фр.Шлегель) мыслит уже вне смехового начала как выход за пределы всего конечного, разрушенного юмором, в чисто духовную сферу[14].

Значительно позже (начиная с конца двадцатых годов XIX века) происходит возрождение гротескного типа образности и во французском романтизме.

Интересно и очень характерно для французского романтизма поставил проблему гротеска Виктор Гюго, сначала в своем предисловии к «Кромвелю», а затем в книге о Шекспире.

Гюго понимает гротескный тип образности очень широко. Он находит его в доклассической античности (Гидра, Гарпии, Циклопы и другие образы гротескной архаики), а затем относит к этому типу всю послеантичную литературу, начиная со средневековой. «Гротеск, – говорит Гюго, – повсюду: с одной стороны он создает бесформенное и ужасное, с другой – комическое и буффонное». Существенный аспект гротескного – безобразное. Эстетика гротеска – это в значительной мере эстетика безобразного. Но одновременно Гюго ослабляет самостоятельное значение гротеска, объявляя его контрастным средством для возвышенного. Гротескное и возвышенное взаимно дополняют друг друга, их единство (достигнутое полнее всего у Шекспира) и дает подлинную красоту, недоступную чистой классике.

Наиболее интересные и конкретные анализы гротескной образности и, в частности, смехового и материально-телесного начала Гюго дает в книге о Шекспире. Но на этом мы остановимся в дальнейшем, так как Гюго развивает здесь и свою концепцию творчества Рабле.

Интерес к гротеску и к прошлым этапам его развития разделяли и другие французские романтики, причем на французской почве гротеск воспринимался как национальная традиция. В 1853 году вышла книга (род сборника) Теофиля Готье под названием «Гротески» («Les grotesques»). Теофиль Готье собрал здесь представителей французского гротеска, понимая его довольно широко: мы найдем здесь и Вийона, и поэтов-либертинов XVII века (Теофиля де Вио, Сент-Амана), и Скаррона, и Сирано де Бержерака, и даже Скюдери.

Таков романтический этап в развитии гротеска и его теории. В заключение нужно подчеркнуть два положительных момента: во-первых, романтики искали народные корни гротеска и, во-вторых, они никогда не приписывали гротеску чисто сатирических функций.

Наш анализ романтического гротеска, конечно, очень далек от полноты. Кроме того, он носит несколько односторонний и даже почти полемический характер. Объясняется это тем, что нам важны были здесь только отличия романтического гротеска от гротескной образности народной культуры средневековья и Ренессанса. Но у романтизма было свое положительное открытие огромного значения – открытие внутреннего, субъективного человека с его глубиной, сложностью и неисчерпаемостью.

Эта внутренняя бесконечность индивидуальной личности была чужда средневековому и ренессансному гротеску, но открытие ее романтиками стало возможным только благодаря применению ими гротескного метода с его освобождающей от всякого догматизма, завершенности и ограниченности силой. В замкнутом, готовом, устойчивом мире с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями внутренняя бесконечность не могла бы быть открыта. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рационализированные и исчерпывающие анализы внутренних переживаний у классицистов с образами внутренней жизни у Стерна и у романтиков. Здесь явственно обнаруживается художественно-эвристическая сила гротескного метода. Но все это уже выходит за пределы нашей работы.

Несколько слов о понимании гротеска в эстетиках Гегеля и Ф.-Т.Фишера.

Говоря о гротеске, Гегель, в сущности, имеет в виду только гротескную архаику, которую он определяет как выражение доклассического и дофилософского состояния духа. Основываясь главным образом на индийской архаике, Гегель характеризует гротеск тремя чертами: смешением разнородных областей природы, безмерностью в преувеличениях и умножением отдельных органов (многорукие, многоногие образы индийских богов). Организующей роли смехового начала в гротеске Гегель вовсе не знает и рассматривает гротеск вне всякой связи с комическим.

Ф.-Т.Фишер в вопросе о гротеске отступает от Гегеля. Сущность и движущая сила гротеска, по Фишеру, – смешное, комическое. «Гротеск – это комическое в форме чудесного, это – «мифологическая комика». Эти определения Фишера не лишены известной глубины.

Нужно сказать, что в дальнейшем развитии философской эстетики вплоть до наших дней гротеск так и не получил должного понимания и оценки: для него не оказалось места в системе эстетики.

После романтизма, со второй половины XIX века, интерес к гротеску резко ослабевает как в самой литературе, так и в литературоведческой мысли. Гротеск, поскольку о нем упоминают, либо относят к формам низкой вульгарной комики, либо понимают как особую форму сатиры, направленной на отдельные, чисто отрицательные явления. При таком подходе исчезает бесследно вся глубина и весь универсализм гротескных образов.

В 1894 году вышел в свет самый обширный труд, посвященный гротеску, – книга немецкого ученого Шнееганса «История гротескной сатиры» (Schneegans. Geschichte der grotesken Satyre). Книга эта в значительной своей части посвящена творчеству Рабле, которого Шнееганс считает величайшим представителем гротескной сатиры, но в ней дается и краткий очерк некоторых явлений средневекового гротеска. Шнееганс – наиболее последовательный представитель чисто сатирического понимания гротеска. Гротеск для него всегда и только чисто отрицательная сатира, это «преувеличение недолжного», отрицаемого, притом такое преувеличение, которое выходит за пределы вероятного, становится фантастическим. Именно путем таких чрезмерных преувеличений

недолжного ему наносится моральный и социальный удар. Такова сущность концепции Шнееганса.

Шнееганс совершенно не понимает положительного гиперболизма материально-телесного начала в средневековом гротеске и у Рабле. Не понимает он и положительной возрождающей и обновляющей силы гротескного смеха. Он знает только чисто отрицательный, риторический, несмеющийся смех сатиры XIX века и в духе его истолковывает явление средневекового и ренессансного смеха. Это крайнее выражение искажающей модернизации смеха в литературоведении. Не понимает Шнееганс и универсализма гротескных образов. Но концепция Шнееганса очень типична для всего литературоведения второй половины XIX и первых десятилетий XX веков. Даже и в наши дни чисто сатирическое понимание гротеска и, в частности, творчества Рабле в духе Шнееганса еще далеко не изжито.

Как мы уже сказали, Шнееганс развивает свою концепцию главным образом на анализах творчества Рабле. Поэтому в дальнейшем нам еще придется остановиться на его книге.

\*\*\*

В XX веке происходит новое и мощное возрождение гротеска, хотя слово «возрождение» и не вполне применимо к некоторым формам новейшего гротеска.

Картина развития новейшего гротеска довольно сложна и противоречива. Но, в общем, можно выделить две линии этого развития. Первая линия – модернистский гротеск (Альфред Жарри, сюрреалисты, экспрессионисты и др.). Этот гротеск связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время он развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия – реалистический гротеск (Томас Манн, Бертольт Брехт, Пабло Неруда и др.), он связан с традициями гротескного реализма и народной культуры, а иногда отражает и непосредственное влияние карнавальных форм (Пабло Неруда).

Характеристика особенностей новейшего гротеска вовсе не входит в наши задачи. Мы остановимся лишь на новейшей теории гротеска, связанной с первой, модернистской линией его развития. Мы имеем в виду книгу выдающегося немецкого литературоведа Вольфганга Кайзера «Гротескное в живописи и в литературе» (K a u s e r Wolfgang. Das Grotleske in Malerei und Dichtung, 1957)[15].

Книга Кайзера, в сущности, первая и – пока – единственная серьезная работа по теории гротеска. В ней много ценных наблюдений и тонких анализов. Но с общей концепцией Кайзера никак нельзя согласиться.

По своему замыслу книга Кайзера должна дать общую теорию гротескного, раскрыть самую сущность этого явления. На деле же она дает только теорию (и краткую историю) романтического и модернистского гротеска, а строго говоря – только модернистского, так как романтический гротеск Кайзер видит сквозь призму модернистского гротеска и потому понимает и оценивает его несколько искаженно. К тысячелетиям развития доромантического гротеска – к гротескной архаике, к античному гротеску (например, к сатировой драме или к древнеаттической комедии), к средневековому и ренессансному гротеску, связанному с народной смеховой культурой, – теория Кайзера абсолютно не приложима. В своей книге Кайзер и не касается всех этих явлений (он только называет некоторые из них). Все свои выводы и обобщения он строит на анализах романтического и модернистского гротеска, причем, как мы уже сказали, именно этот последний

определяет концепцию Кайзера. Поэтому подлинная природа гротеска, неотрывная от единого мира народной смеховой культуры и карнавального мироощущения, осталась непонятой. В романтическом гротеске эта природа ослаблена, обеднена и в значительной степени переосмыслена. Однако и в нем все основные мотивы, имеющие явно карнавальное происхождение, сохраняют в себе какую-то память о том могучем целом, частицами которого они когда-то были. И эта память пробуждается в лучших произведениях романтического гротеска (особенно сильно, но по-разному, у Стерна и Гофмана). Эти произведения сильнее и глубже – и радостней – того субъективно-философского мировоззрения, которое в них выражается. Но Кайзер этой жанровой памяти не знает и не ищет в них. Модернистский гротеск, задающий тон его концепции, эту память почти полностью утратил и почти до предела формализовал карнавальное наследие гротескных мотивов и символов.

Каковы же, по Кайзеру, основные особенности гротескной образности?

В определениях Кайзера прежде всего поражает тот общий мрачный и страшный, пугающий тон гротескного мира, который исследователь в нем только и улавливает. На самом же деле такой тон абсолютно чужд всему развитию гротеска до романтизма. Мы уже говорили, что средневековый и ренессансный гротеск, проникнутый карнавальным мироощущением, освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и потому предельно веселым и светлым. Все, что в обычном мире было страшным и пугающим, в карнавальном мире превращается в веселые «смешные страшилища». Страх – это крайнее выражение односторонней и глупой серьезности, побеждаемой смехом (мы встретимся с великолепной разработкой этого мотива у Рабле, в частности, с «темой Мальбрука»). Только в предельно нестрашном мире возможна и та предельная свобода, которая свойственна гротеску.

Для Кайзера же главное в гротескном мире – «нечто враждебное, чуждое и нечеловеческое» («das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche», с. 81).

Особенно подчеркивает Кайзер момент чуждости: «Гротескное – это мир, ставший чужим» («das Grotteske ist die entfremdete Welt», с. 136). Кайзер поясняет это определение, сопоставляя гротеск с миром сказки. Ведь и мир сказки, если смотреть на него со стороны, тоже можно определить как чуждый и необычный, но это не мир, ставший чужим. В гротеске же то, что было для нас своим, родным и близким, внезапно становится чужим и враждебным. Именно наш мир превращается вдруг в чужой.

Это определение Кайзера приложимо лишь к некоторым явлениям модернистского гротеска, но оно становится не вполне адекватным в применении к романтическому гротеску и уже вовсе не приложимо к предшествующим этапам его развития.

На самом же деле гротеск – в том числе и романтический – раскрывает возможность совсем другого мира, другого миропорядка, другого строя жизни. Он выводит за пределы кажущейся (ложной) единственности, непререкаемости и неизблемости существующего мира. Гротеск, порожденный народной смеховой культурой, в сущности, всегда – в той или иной форме, теми или иными средствами – разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, ж и в у ю в о з м о ж н о с т ь его возврата. И романтический гротеск это делает (иначе он перестал бы быть гротеском), но в свойственных ему субъективных формах. Существующий мир оказывается вдруг чужим (если пользоваться терминологией Кайзера) именно потому, что раскрывается возможность подлинно родного мира, мира золотого века, карнавальной правды. Человек возвращается к себе самому. Существующий мир разрушается, чтобы возродиться и обновиться. Мир, умирая,

рожает. Относительность всего существующего в гротеске всегда веселая, и он всегда проникнут радостью смен, пусть эти веселье и радость редуцированы до минимума (как в романтизме).

Нужно еще раз подчеркнуть, что утопический момент («золотой век») в доромантическом гротеске раскрывается не для отвлеченной мысли и не для внутреннего переживания, а разыгрывается и переживается в с е м человеком, ц е л ь н ы м человеком, и мыслью, и чувством, и т е л о м . Эта телесная причастность возможному другому миру, телесная понятность его имеет огромное значение для гротеска.

В концепции же Кайзера вовсе нет места для материально-телесного начала с его неисчерпаемостью и вечной обновляемостью. Нет в его концепции ни времени, ни смен, ни кризисов, то есть нет всего того, что совершается с солнцем, с землей, с человеком, с человеческим обществом и чем как раз и живет подлинный гротеск.

Очень характерно для модернистского гротеска и такое определение его у Кайзера: «Гротескное – есть форма выражения для «ОНО» (с. 137).

Кайзер понимает «оно» не столько во фрейдистском, сколько в экзистенциалистском духе: «оно» – это чуждая, нечеловеческая сила, управляющая миром, людьми, их жизнью и их поступками. Многие из основных мотивов гротеска Кайзер сводит к ощущению этой чуждой силы, например, мотив марионеток. К нему же он сводит и мотив безумия. В сумасшедшем, по Кайзеру, мы всегда ощущаем что-то чужое, точно какой-то нечеловеческий дух проник в его душу. Мы уже говорили, что мотив безумия совсем по-другому используется гротеском: для того чтобы освободиться от ложной «правды мира сего», чтобы взглянуть на мир с в о б о д н ы м и от этой «правды» глазами.

Кайзер сам неоднократно говорит о характерной для гротеска с в о б о д е фантазии. Но как возможна такая свобода по отношению к миру, где господствует чуждая сила «оно»? В этом – непреодолимое противоречие концепции Кайзера.

На самом же деле гротеск освобождает от всех тех форм нечеловеческой необходимости, которые пронизывают господствующие представления о мире. Гротеск развенчивает эту необходимость как относительную и ограниченную. Необходимость в любой господствующей в данную эпоху картине мира всегда выступает как что-то монолитно серьезное, безусловное и непререкаемое. Но исторически представления о необходимости всегда относительны и изменчивы. Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготавливая их, известная карнавализация сознания.

В гротескном мире всякое «оно» развенчивается и превращается в «смешное страшилище»; вступая в этот мир – даже и в мир романтического гротеска, – мы всегда ощущаем какую-то особую веселую вольность мысли и воображения.

Остановимся еще на двух моментах концепции Кайзера.

Подводя итоги своим анализам, Кайзер утверждает, что «в гротескном речь идет не о страхе смерти, а о страхе жизни».

В этом утверждении, выдержанном в духе экзистенциализма, содержится прежде всего противопоставление жизни и смерти. Такое противопоставление совершенно чуждо образной системе гротеска. Смерть в этой системе вовсе не является отрицанием жизни в ее гротескном понимании как жизни большого всенародного тела. Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения. Смерть здесь всегда соотносена с рождением, могила – с рождающим лоном земли. Рождение – смерть, смерть – рождение – определяющие (конститутивные) моменты самой жизни, как в знаменитых словах Духа Земли в «Фаусте» Гете [16]. Смерть включена в жизнь и наряду с рождением определяет ее вечное движение. Даже борьбу жизни со смертью в индивидуальном теле гротескное образное мышление понимает как борьбу упорствующей старой жизни с рождающейся (имеющей родиться) новой, как кризис смены.

Леонардо да Винчи говорил: когда человек с радостным нетерпением ожидает нового дня, новой весны, нового года, то и не подозревает при этом, что тем самым он, в сущности, жаждет собственной смерти. Хотя этот афоризм Леонардо да Винчи по форме выражения и не является гротескным, но в основе его лежит карнавальное мироощущение.

Итак, в системе гротескной образности смерть и обновление неотделимы друг от друга в целом жизни, и это целое менее всего способно вызвать страх.

Нужно сказать, что и образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске (в том числе и в изобразительном, например, в «Плясках смерти» Гольбейна или у Дюрера) всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда – в большей или меньшей степени – смешное страшилище. В последующие века и особенно в XIX веке почти вовсе разучились слышать смеховое начало в таких образах и воспринимали их в односторонне серьезном плане, где они становились плоскими и искажались. Буржуазный XIX век относился с уважением только к чисто сатирическому смеху, который был, в сущности, несмеющимся риторическим смехом, серьезным и поучительным (недаром его приравнивали к бичу или розгам). Кроме него, допускался еще чисто развлекательный смех, бездумный и безобидный. Все же серьезное должно было быть серьезным, то есть прямолинейным и плоским по своему тону.

Тема смерти как обновления, сочетание смерти с рождением, образы веселых смертей играют существенную роль в образной системе романа Рабле и в последующих частях нашей работы будут подвергнуты конкретному анализу.

Последний момент в концепции Кайзера, на котором мы остановимся, это его трактовка гротескного смеха. Вот его формулировка: «Смешанный с горечью смех при переходе в гротескное принимает черты издевательского, цинического и, наконец, сатанинского смеха».

Мы видим, что Кайзер понимает гротескный смех совершенно в духе рассуждений «ночного сторожа» у Бонавентуры и теории «уничтожающего юмора» у Жан-Поля, то есть в духе романтического гротеска. Веселый, освобождающий и возрождающий, то есть именно творческий, момент смеха отсутствует. Впрочем, Кайзер понимает всю сложность проблемы смеха в гротеске и отказывается от ее однозначного решения (указ. соч., см. с. 139).

Такова книга Кайзера. Как мы уже говорили, гротеск является преобладающей формой различных направлений современного модернизма. Теоретическим обоснованием этого модернистского гротеска и служит, по своему существу, концепция Кайзера. С

известными оговорками она еще может осветить некоторые стороны романтического гротеска. Но распространять ее на другие эпохи развития гротескной образности нам кажется совершенно недопустимым.

Проблема гротеска и его эстетической сущности может быть правильно поставлена и разрешена только на материале народной культуры средневековья и литературы Возрождения, причем освещающее значение Рабле здесь особенно велико. Понять подлинную глубину, многозначность и силу отдельных гротескных мотивов можно только в единстве народной культуры и карнавального мироощущения; взятые же в отрыве от него, они становятся однозначными, плоскими и обедненными.

\*\*\*

Оправданность применения термина «гротескный» к особому типу образности народной культуры средневековья и связанной с нею литературы Возрождения не может вызвать никаких сомнений. Но в какой мере оправдан наш термин «гротескный р е а л и з м»?

На этот вопрос мы здесь, во введении, можем дать лишь предварительный ответ.

Те особенности, которые так резко отличают средневековый и ренессансный гротеск от романтического и модернистского гротеска, – и прежде всего стихийно материалистическое и стихийно диалектическое понимание бытия, – адекватнее всего могут быть определены как р е а л и с т и ч е с к и е . Наши дальнейшие конкретные анализы гротескных образов подтвердят это положение.

Ренессансная гротескная образность, непосредственно связанная с народной карнавальной культурой – у Рабле, Сервантеса, Шекспира, – оказала определяющее влияние на всю большую реалистическую литературу последующих веков. Реализм большого стиля (реализм Стендаля, Бальзака, Гюго, Диккенса и др.) всегда был связан (прямо или косвенно) с ренессансной традицией, а разрыв с ней неизбежно приводил к измельчанию реализма и к перерождению его в натуралистический эмпиризм.

Уже в XVII веке некоторые формы гротеска начинают вырождаться в статическую «характерность» и узкий жанризм. Это вырождение связано со специфической ограниченностью буржуазного мировоззрения. Подлинный гротеск менее всего статичен: он именно стремится захватить в своих образах само становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия; поэтому он дает в своих образах оба полюса становления, одновременно – уходящее и новое, умирающее и рождающееся; он показывает в одном теле два тела, почкование и деление живой клетки жизни. Здесь, на высотах гротескного и фольклорного реализма, как и при смерти одноклеточных организмов, никогда не остается трупа (смерть одноклеточного организма совпадает с его размножением, то есть с распадением на две клетки, два организма, без всяких «смертных отходов»), здесь старость беременна, смерть чревата, все ограниченно-характерное, застывшее, готовое сбрасывается в телесный низ для переплавки и нового рождения. В процессе же вырождения и распада гротескного реализма отпадает положительный полюс, то есть второе молодое звено становления (оно заменяется моральной сентенцией и отвлеченным понятием): остается чистый труп, лишённый беременности, чистая, равная себе самой, отъединенная старость, оторванная от того растущего целого, где она была соединена со следующим молодым звеном в единой цепи развития и роста. Получается обломанный гротеск, фигура демона плодородия с обрезанным фаллом и вдавленным животом. Отсюда и рождаются все эти бесплодные образы «характерного», все эти «профессиональные» типы адвокатов, купцов, сводней, стариков и старух и т.п., все эти

маски мельчающего и вырождающегося реализма. Были все эти типы и в гротескном реализме, но там из них не строилась картина в с е й жизни, там они были еще только отмирающей частью рождающей жизни. Дело в том, что новая концепция реализма иначе проводит границы между всеми телами и вещами. Она рассекает двутелые тела и отсекает сросшиеся с телом вещи гротескного и фольклорного реализма, она стремится завершить каждую индивидуальность вне связи с п о с л е д н и м ц е л ы м , для которого был уже утерян старый образ и еще не найден новый. Существенно изменилось и понимание времени.

Литература так называемого «бытового реализма» XVII века (Сорель, Скаррон, Фюретьер) наряду с подлинно карнавальными моментами уже наполнена такими образами остановленного гротеска, то есть гротеска, почти изъятая из большого времени, из потока становления и потому или застывшего в своей двойственности, или расколовшегося надвое. Некоторые ученые (например, Ренье) склонны толковать это как начало реализма, как первые его шаги. На самом деле все это только омертвевшие и иногда почти обесмысленные осколки могучего и глубокого гротескного реализма.

\*\*\*

Мы уже говорили в начале нашего введения, что как отдельные явления народной смеховой культуры средневековья, так и особые жанры гротескного реализма изучены достаточно полно и основательно, но, конечно, с точки зрения тех историко-культурных и историко-литературных методов, которые господствовали в науке XIX и первых десятилетий XX века. Изучались, разумеется, не только литературные произведения, но и такие специфические явления, как «праздники дураков» (Ф.Буркело, Г.Древс, Виллетар и др.), «пасхальный смех» (И.Шмид, С.Райнах и др.), «священная пародия» (Ф.Новати, Е.Ильванен, П.Леманн) и другие явления, лежащие, в сущности, за пределами искусства и литературы. Изучены, конечно, и различные проявления смеховой культуры античности (А.Дитерих, Рейх, Корнфорд и др.). Немало сделано и фольклористами по выяснению характера и генезиса отдельных мотивов и символов, входящих в состав народной смеховой культуры (достаточно назвать монументальный труд Фрезера – «Золотая ветвь»). В общем, научная литература, имеющая отношение к народной смеховой культуре, огромна [\[17\]](#). В дальнейшем, по ходу нашей работы, мы будем ссылаться на соответствующие специальные труды.

Но вся эта огромная литература, за редкими исключениями, лишена т е о р е т и ч е с к о г о п а ф о с а . Она не стремится к сколько-нибудь широким и принципиальным теоретическим обобщениям. В результате почти необозримый, тщательно собранный и часто скрупулезно изученный материал остается необъединенным и неосмысленным. То, что мы называем единым миром народной смеховой культуры, выглядит здесь как какое-то скопище разрозненных курьезов, включить которое в «серьезную» историю европейской культуры и литературы, несмотря на его огромный объем, в сущности, не представляется возможным. Оно – это скопище курьезов и непристойностей – остается вне круга тех «серьезных» творческих проблем, которые решало европейское человечество. Вполне понятно, что при таком подходе и могучее влияние народной смеховой культуры на всю художественную литературу, на самое «образное мышление» человечества остается почти вовсе не раскрытым.

Мы коснемся здесь кратко только двух исследований, ставящих как раз и теоретические проблемы, притом такие, которые с двух разных сторон соприкасаются с нашей проблемой народной смеховой культуры.

В 1903 году вышел объемистый труд Г.Рейха «Мим. Опыт исторического исследования литературного развития» (см. сноску 5).

Предмет исследования Рейха – это, в сущности, смеховая культура античности и средневековья. Он дает огромный, очень интересный и ценный материал. Он правильно раскрывает единство смеховой традиции, проходящей через античность и средневековье. Он понимает, наконец, исконную и существенную связь смеха с образами материально-телесного низа. Все это позволяет Рейху довольно близко подойти к правильной и продуктивной постановке проблемы народной смеховой культуры.

Но все же самой проблемы он так и не поставил. Этому, как нам кажется, помешали в основном две причины.

Во-первых, Рейх пытается всю историю смеховой культуры свести к истории мима, то есть одного смехового жанра, пусть и довольно характерного, особенно для поздней античности. Мим для Рейха оказывается центром и даже чуть ли не единственным носителем смеховой культуры. К влиянию античного мима Рейх сводит и все народно-праздничные формы, и смеховую литературу средневековья. В своих поисках влияния античного мима Рейх выходит даже за пределы европейской культуры. Все это приводит к неизбежным натяжкам и к игнорированию всего того, что не укладывается в прокрустово ложе мима. Нужно сказать, что Рейх все же иногда сам не выдерживает своей концепции: материал бьет через край и заставляет автора выходить за узкие рамки мима.

Во-вторых, Рейх несколько модернизирует и обедняет как смех, так и неразрывно с ним связанное материально-телесное начало. В концепции Рейха положительные моменты смехового начала – его освобождающая и возрождающая сила – звучат несколько приглушенно (хотя Рейх отлично знает античную философию смеха). Универсализм народного смеха и его миросозерцательный и утопический характер также не получили у Рейха должного понимания и оценки. Но особенно обедненным выглядит в его концепции материально-телесное начало: Рейх смотрит на него сквозь призму отвлеченного и дифференцирующего мышления нового времени и потому понимает его суженно, почти натуралистически.

Таковы два основных момента, ослабляющие, по нашему мнению, концепцию Рейха. Но все же Рейх много сделал для подготовки правильной постановки проблемы народной смеховой культуры. Очень жаль, что книга Рейха, богатая новым материалом, оригинальная и смелая по мысли, не оказала в свое время должного влияния.

В дальнейшем нам придется неоднократно сослаться на работу Рейха.

Второе исследование, которого мы здесь коснемся, – небольшая по объему книга Конрада Бурдаха «Реформация, Ренессанс, Гуманизм» (Burдах Konrad, Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin, 1918). Книга эта тоже несколько приближается к постановке проблемы народной культуры, но совсем по-другому, чем книга Рейха. В ней и речи нет о смехе и материально-телесном начале. Единственным героем ее является идея-образ «возрождения», «обновления», «реформации».

В своей книге Бурдах показывает, как эта идея-образ возрождения (в разных своих вариациях), зародившаяся первоначально в древнейшем мифологическом мышлении восточных и античных народов, продолжала жить и развиваться на протяжении всего средневековья. Сохранялась она и в церковном культе (в литургии, в обряде крещения и др.), но здесь она находилась в состоянии догматического окостенения. Со времени

религиозного подъема XII века (Иоахим из Фиоре, Франциск из Ассизи, спиритуалы) эта образная идея оживает, проникает в более широкие круги народа, окрашивается чисто человеческими эмоциями, пробуждает поэтическое и художественное воображение, становится выражением нарастающей жажды возрождения и обновления в чисто земной, мирской сфере, то есть сфере политической, социальной и художественной жизни (см. выше, с. 55).

Бурдах прослеживает медленный и постепенный процесс секуляризации (обмирщения) идеи-образа возрождения у Данте, в идеях и деятельности Риенцо, у Петрарки, Боккаччо и др.

Бурдах правильно считает, что такое историческое явление, как Ренессанс, не могло возникнуть как результат чисто познавательных исканий и интеллектуальных усилий отдельных людей. Он так говорит об этом:

«Гуманизм и Ренессанс это не продукты познания (*Produkte des Wissens*). Они возникают не потому, что ученые обнаруживают утраченные памятники античной литературы и искусства и стремятся их снова вернуть к жизни. Гуманизм и Ренессанс родились из страстного и безграничного ожидания и стремления с т а р е ю щ е й эпохи, душа которой, потрясенная в самой глубине своей, жаждала н о в о й ю н о с т и» (с. 138).

Бурдах, разумеется, совершенно прав, отказываясь выводить и объяснять Возрождение из ученых и книжных источников, из индивидуальных идеологических исканий, из «интеллектуальных усилий». Прав он и в том, что Ренессанс подготовлялся на протяжении всего средневековья (и особенно с XII века). Прав он, наконец, и в том, что слово «возрождение» вовсе не обозначало «возрождение наук и искусств античности», а за ним стояло огромное и многозначное смысловое образование, коренящееся в самых глубинах обрядово-зрелищного, образного и интеллектуально-идейного мышления человечества. Но К.Бурдах не увидел и не понял главной сферы бытия идеи-образа возрождения – народной смеховой культуры средневековья. Стремление к обновлению и новому рождению, «жажда новой юности» проникали собой карнавальное мироощущение и находили многообразное воплощение в конкретно-чувственных формах народной культуры (и в обрядово-зрелищных, и в словесных). В этом была вторая праздничная жизнь средневековья.

Многие из тех явлений, которые К.Бурдах рассматривает в своей книге как подготовившие Ренессанс, сами отражали влияние народной смеховой культуры и в меру этого влияния предвосхищали дух Ренессанса. Такими были, например, Иоахим из Фиоре и особенно Франциск Ассизский и созданное им движение. Сам Франциск недаром называл себя и своих сторонников «скоморохами господ» («*ioculatores Domini*»). Своеобразное мировоззрение Франциска с его «духовной веселостью» («*laetitia spiritualis*»), с благословением материально-телесного начала, со специфическими францисканскими снижениями и профанациями может быть названо (с некоторой утрировкой) к а р н а в а л и з о в а н н ы м католицизмом. Элементы карнавального мироощущения были довольно сильны и во всей деятельности Риенцо. Всем этим явлениям, подготовившим, по Бурдаху, Ренессанс, присуще освобождающее и обновляющее смеховое начало, хотя иногда и в предельно редуцированной форме. Но этого начала Бурдах совершенно не учитывает. Для него существует только серьезная тональность.

Таким образом, и Бурдах в своем стремлении правильное понятие отношение Ренессанса к средневековью также – своим путем – подготавливает постановку проблемы народной смеховой культуры средневековья.

\*\*\*

Так ставится наша проблема. Но непосредственным предметом нашего исследования является не народная смеховая культура, а творчество Франсуа Рабле. Народная смеховая культура, в сущности, необозрима и, как мы видели, чрезвычайно разнородна в своих проявлениях. По отношению к ней наша задача чисто теоретическая – раскрыть единство и смысл этой культуры, ее общеидеологическую – мирозерцательную – и эстетическую сущность. Разрешить эту задачу лучше всего можно там, то есть на таком конкретном материале, где народная смеховая культура собрана, сконцентрирована и художественно осознана на своем высшем ренессансном этапе – именно в творчестве Рабле. Для проникновения в самую глубинную сущность народной смеховой культуры Рабле незаменим. В его творческом мире внутреннее единство всех разнородных элементов этой культуры раскрывается с исключительной ясностью. А ведь его произведение – это целая энциклопедия народной культуры.

Но, используя творчество Рабле для раскрытия сущности народной смеховой культуры, мы вовсе не превращаем его только в средство для достижения вне его лежащей цели. Напротив, мы глубоко убеждены, что только таким путем, то есть только в свете народной культуры, можно раскрыть подлинного Рабле, показать Рабле в Рабле. До сих пор его только модернизировали: его читали глазами нового времени (преимущественно глазами XIX века, к народной культуре наименее зоркими) и вычитывали из Рабле только то, что для него самого и его современников – и объективно – было наименее существенным. Исключительное обаяние Рабле (а это обаяние может почувствовать каждый) до сих пор остается необъясненным. Для этого прежде всего необходимо понять особый язык Рабле, то есть язык народной смеховой культуры.

\*\*\*

На этом мы можем закончить наше введение. Но ко всем его основным темам и утверждениям, выраженным здесь в несколько абстрактной и иногда декларативной форме, мы еще вернемся в самой работе и дадим им полную конкретизацию как на материале произведения Рабле, так и на материале других явлений средневековья и античности, которые послужили для него прямыми или косвенными источниками.

## **Глава первая. РАБЛЕ В ИСТОРИИ СМЕХА**

Написать историю смеха  
было бы чрезвычайно интересно.

*А.И.Герцен*

Четырехвековая история понимания, влияния и интерпретации Рабле весьма поучительна: она тесно переплетается с историей самого смеха, его функций и его понимания за тот же период.

Современники Рабле (да и почти весь XVI век), жившие в кругу тех же народных, литературных и общеидеологических традиций, в тех же условиях и событиях эпохи, как-то понимали нашего автора и сумели его оценить. О высокой оценке Рабле свидетельствуют как дошедшие до нас отзывы современников и ближайших

потомков[18], так и частые переиздания его книг в XVI и первой трети XVII веков. При этом Рабле высоко ценили не только в кругах гуманистов, при дворе и в верхах городской буржуазии, но и в широких народных массах. Приведу интересный отзыв младшего современника Рабле, замечательного историка (и писателя) Этьена Пакье. В одном письме к Ронсару он пишет: «Среди нас нет никого, кто бы не знал, в какой степени у ч е н ы й Рабле, м у д р о д у р а ч а с ь (en folastrant sagement) в своем «Гаргантюа» и «Пантагрюэле», стяжал любовь в народе (gaigna de grace parmy le peuple)»[19].

О том, что Рабле был понятен и близок современникам, ярче всего свидетельствуют многочисленные и глубокие следы его влияния и целый ряд подражаний ему. Почти все прозаики XVI века, писавшие после Рабле (точнее – после выхода в свет первых двух книг его романа) – Бонавентура Деперье, Ноэль дю Файль, Гийом Буше, Жак Таюро, Никола де Шольер и др., – были в большей или меньшей степени раблезианцами. Не избежали его влияния и историки эпохи – Пакье, Брантом, Пьер д'Этуаль – и протестантские полемисты и памфлетисты – Пьер Вире, Анри Этьен и др. Литература XVI века была даже как бы завершена под знаком Рабле: в области политической сатиры ее завершает замечательная «Мениппова сатира о достоинствах испанского католика...» (1594), направленная против Лиги, одна из лучших политических сатир мировой литературы[20], а в области художественной литературы – замечательное произведение «Способ добиться успеха в жизни» Бероальда де Вервиля[21] (1612). Эти два произведения, завершающие собою век, отмечены печатью существенного влияния Рабле; образы в них, несмотря на их разнородность, живут почти раблезианской гротескной жизнью.

Кроме названных нами больших писателей XVI века, сумевших претворить влияние Рабле и сохранить свою самостоятельность, мы находим многочисленнейших мелких подражателей Рабле, не оставивших самостоятельного следа в литературе эпохи.

Нужно еще подчеркнуть при этом, что успех и признание пришли к Рабле сразу – в течение первых же месяцев по выходе в свет «Пантагрюэля».

О чем свидетельствует это быстрое признание, восторженные (но не изумленные) отзывы современников, громадное влияние на большую п р о б л е м н у ю литературу эпохи – на ученых гуманистов, историков, политических и религиозных памфлетистов, – наконец, громадная масса подражателей?

Современники воспринимали Рабле на фоне живой и еще могучей традиции. Их могла поражать сила и удача Рабле, но не самый характер его образов и его стиля. Современники умели видеть е д и н с т в о раблезианского мира, умели чувствовать глубокое родство и существенную взаимосвязь всех элементов этого мира, которые уже в XVII веке покажутся резко гетерогенными, а в XVIII веке вовсе несовместимыми, – высокой проблемности, застольных философских идей, ругательств и непристойностей, низкой словесной комикки, учености и фарса. Современники схватывали ту единую логику, которая проникала все эти столь чужеродные для нас явления. Современники живо ощущали и связь образов Рабле с народно-зрелищными формами, специфическую праздничность этих образов, их глубокую проникнутость карнавальная атмосферой[22]. Другими словами – современники схватывали и понимали целостность и выдержанность всего раблезианского художественно-идеологического мира, единственность и созвучность всех входящих в него элементов как проникнутых единой точкой зрения на мир, единым большим стилем. В этом существенное отличие восприятия Рабле в XVI веке от восприятия последующих веков. Современники понимали как явления единого большого стиля то, что люди XVII и XVIII веков стали воспринимать как странную индивидуальную идиосинкразию Рабле или как какой-то шифр, криптограмму,

закрывающую в себе систему намеков на определенные события и на определенных лиц эпохи Рабле.

Но это понимание современников было наивным и стихийным. То, что для XVII и последующих веков стало вопросом, то для них было чем-то само собою разумеющимся. Поэтому понимание современников не может нам дать ответа на наши вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало.

В то же время уже у первых подражателей Рабле мы наблюдаем и начало процесса разложения раблезианского стиля. Например, у Дюперье и особенно у Ноэля дю Файля раблезианские образы мельчают и смягчаются, начинают приобретать характер жанра и быта. Их универсализм резко ослабляется. Другая сторона этого процесса перерождения начинает обнаруживаться там, где образы раблезианского типа начинают служить целям сатиры. В этом случае происходит ослабление положительного полюса амбивалентных образов. Там, где гротеск становится на службу отвлеченной тенденции, его природа неизбежно извращается. Ведь сущность гротеска именно в том, чтобы выразить противоречивую и двуликую полноту жизни, включающую в себя отрицание и уничтожение (смерть старого) как необходимый момент, неотделимый от утверждения, от рождения нового и лучшего. При этом самый материально-телесный субстрат гротескного образа (еда, вино, производительная сила, органы тела) носит глубоко положительный характер. Материально-телесное начало торжествует, ибо в итоге всегда оказывается избыток, прирост. Эту природу гротескного образа отвлеченная тенденция неизбежно искажает. Она переносит центр тяжести на отвлеченно-смысловое, «моральное» содержание образа. Более того, материальный субстрат образа тенденция подчиняет отрицательному моменту: преувеличение становится карикатурой. Начало этого процесса мы находим уже в ранней протестантской сатире, затем и в «Менипповой сатире», которую мы упоминали. Но здесь этот процесс лишь в самом его начале. Гротескные образы, поставленные на службу отвлеченной тенденции, здесь еще слишком сильны: они сохраняют свою природу и продолжают развивать присущую им логику независимо от тенденций автора и часто вопреки им.

Очень характерным документом этого процесса является и свободный перевод «Гаргантюа» на немецкий язык Фишартом под гротескным названием: «Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung» (1575) .

Фишарт – протестант и моралист; его литературное творчество было связано с «гробьянизмом». По своим источникам немецкий гробьянизм – явление, родственное Рабле: образы материально-телесной жизни гробьянцы унаследовали у гротескного реализма, они находились и под непосредственным влиянием народно-праздничных карнавальных форм. Отсюда резкий гиперболизм материально-телесных образов, в особенности образов еды и питья. И в гротескном реализме, и в народно-праздничных формах преувеличения носили положительный характер; таковы, например, те грандиозные колбасы, которые несли десятки человек во время нюрнбергских карнавалов XVI и XVII веков. Но морально политическая тенденция гробьянистов (Дедекинда, Шейдта, Фишарта) придает этим образам отрицательное значение чего-то недолжного. В предисловии к своему «Гробьянису» Дедекинд [\[23\]](#) ссылается на лакедемонян, которые показывали своим детям пьяных рабов, чтобы отвратить их от пьянства; этой же цели устрашения должны служить и созданные им образы святого Гробьянуса и гробьянцев. Положительная природа образа подчинена, следовательно, отрицательной цели сатирического осмеяния и морального осуждения. Дается эта сатира с точки зрения бюргера и протестанта, и направлена она против феодального дворянства (юнкерства), погрязшего в праздности, обжорстве, пьянстве и разврате. Именно эта гробьянистическая

точка зрения (под влиянием Шейдта) частично легла в основу фишартовского вольного перевода «Гаргантюа»[\[24\]](#).

Но, несмотря на эту довольно примитивную тенденцию Фишарта, раблезианские образы в его вольном переводе, продолжают жить своею исконною жизнью, чуждой этой тенденции. По сравнению с Рабле гиперболизм материально-телесных образов (особенно образов еды и питья) даже еще усилен. Внутренняя логика всех этих преувеличений, как и у Рабле, – логика роста, плодородия, бьющего через край избытка. Все образы раскрывают здесь тот же поглощающий и рождающий низ. Также сохраняется и особый праздничный характер материально-телесного начала. Отвлеченная тенденция не проникает в глубь образа и не становится действительным организующим началом его. Также и смех не превращается еще до конца в голое осмеяние: он еще носит достаточно целостный характер, относится ко всему жизненному процессу, к обоим его полюсам, в нем еще звучат торжествующие тона рождения и обновления. Таким образом, в фишартовском переводе отвлеченная тенденция не стала еще полным хозяином всех образов. Но все же она уже вошла в произведение и до известной степени превратила его образы в какой-то развлекательный придаток к отвлеченно-моральной проповеди. Этот процесс переосмысления смеха мог завершиться лишь позднее, притом в тесной связи с установлением иерархии жанров и места смеха в этой иерархии.

(«Моральная причина смеха выдающегося и весьма прославленного Демокрита, объясненная и засвидетельствованная божественным Гиппократом в его посланиях»), являющийся, в сущности, французской версией последней части «Гиппократова романа».

Эти работы по философии смеха вышли уже после смерти Рабле, но они являются лишь поздним отзвуком тех размышлений и дискуссий о смехе, которые имели место в Монпелье еще во время пребывания там Рабле и которые определили и раблезианское учение о целебной силе смеха и о «веселом враче».

Вторым, после Гиппократата, источником философии смеха в эпоху Рабле была знаменитая формула Аристотеля: «Из всех живых существ только человеку свойствен смех»[\[28\]](#). Эта формула пользовалась в эпоху Рабле громадной популярностью, и ей придавалось расширенное значение: смех рассматривали как высшую духовную привилегию человека, недоступную другим существам. Этой формулой, как известно, кончается и вступительное стихотворение Рабле к «Гаргантюа»:

Mieuex est de ris que de larmes escrire.  
Par ce que rire est le propre de l'homme[\[29\]](#).

Даже Ронсар еще пользуется этой формулой в ее расширенном значении. В его стихотворении, посвященном Бело («Oeuvres», ed. Lemerre, т. V, 10), есть такие строки:

Dieu, qui soubz l'homme a le monde soumis,  
A l'homme seul, le seul rire a permis  
Pour s'escayer et non pas à la beste,  
Qui n'a raison ny esprit en la teste[\[30\]](#).

Смех, как дар бога одному человеку, приводится здесь в связи и с властью человека над всем миром, и с наличием у него разума и духа, которых нет у животных.

По Аристотелю, ребенок начинает смеяться не раньше, чем на сороковой день после рождения, – только с этого момента он как бы впервые и становится человеком. Рабле и

его современники знали также утверждение Плиния о том, что только один человек в мире начал смеяться с самого рождения – Зороастр; это понималось как предзнаменование его божественной мудрости.

Наконец, третий источник ренессансной философии смеха, это – Лукиан, в особенности его образ смеющегося в загробном царстве Мениппа. Особой популярностью пользовалось в эту эпоху произведение Лукиана «Менипп, или Путешествие в подземное царство». Это произведение оказало существенное влияние и на Рабле, именно на эпизод пребывания Эпистемона в преисподней («Пантагрюэль»). Большое влияние имели также его «Разговоры в царстве мертвых». Вот несколько характерных отрывков из этих последних:

«Тебе, Менипп, советует Диоген, если ты уже вдоволь *насмеялся над тем, что творится на земле*, отправиться к нам (то есть в загробное царство), *где можно найти еще больше поводов для смеха*; на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного: «кто знает, что будет за гробом?» – *Здесь же ты беспрестанно и без всякого колебания будешь смеяться, как я вот смеюсь...*» («Диоген и Полидевк», цитирую по переводу в издании Сабашникова: Лукиан. Сочинения, т. 1. Перевод под ред. Зелинского и Богаевского, М., 1915, с. 188).

«Тогда ты, Менипп, брось свою *свободу духа и свободу речи*, брось свою беззаботность, благородство и *смех*: никто ведь, кроме тебя, не смеется» («Харон, Гермес и разные мертвые», там же, с. 203).

«Харон. Откуда ты выкопал, Гермес, этого киника? Всю дорогу болтал, *высмеивал и вышучивал всех*, сидевших в лодке, и, когда все плакали, он один пел.

Гермес. Ты не знаешь, Харон, какого мужа ты перевез! Мужа, *безгранично свободного*, не считающегося ни с кем! Это Менипп!» («Харон и Менипп», там же, с. 226).

Подчеркнем в этом лукиановском образе смеющегося Мениппа *связь смеха с преисподней (и со смертью), со свободой духа и со свободой речи*.

Таковы три наиболее популярных античных источника ренессансной философии смеха. Они определяли не только трактаты Жубера, но и ходячие в гуманистической и литературной среде суждения о смехе, о его значении и ценности. Все три источника определяют смех как универсальное, мирозерцательное начало, исцеляющее и возрождающее, существенно связанное с последними философскими вопросами, то есть именно с теми вопросами «устроения жизни и смерти», которые Монтень уже мыслил себе только в серьезных тонах.

Рабле и его современники знали, конечно, античные представления о смехе и по другим источникам: по Афинею, по Макробию, по Авлу Геллию и другим, знали, конечно, и знаменитые слова Гомера о неистребимом, то есть вечном, смехе богов («ἄσβετοί γέλωτες», «Илиада», 1, 599, и «Одиссея», VIII, 327). Они отлично знали и о римских традициях свободы смеха: о сатурналиях, о роли смеха во время триумфов и в чине похорон знатных лиц [31]. Рабле, в частности, делает неоднократные аллюзии и ссылки как на эти источники, так и на соответствующие явления римского смеха.

Подчеркнем еще раз, что для ренессансной теории смеха (как и для охарактеризованных нами античных источников ее) характерно именно признание за смехом положительного, возрождающего, творческого значения. Это резко отличает ее от последующих

теорий и философий смеха до бергсоновской включительно, выдвигающих в смехе преимущественно его отрицательные функции[32].

Охарактеризованная нами античная традиция имела существенное значение для ренессансной теории смеха, дававшей апологию литературной смеховой традиции, введшей ее в русло гуманистических идей. (Самая же художественная практика смеха Ренессанса определяется прежде всего традициями народной смеховой культуры средневековья.

Однако здесь, в условиях Ренессанса, имеет место не простое продолжение этих традиций, – они вступают в совершенно новую и высшую фазу своего существования. Вся богатейшая народная культура смеха в средние века жила и развивалась вне официальной сферы высокой идеологии и литературы. Но именно благодаря этому неофициальному своему существованию культура смеха отличалась исключительным радикализмом, свободой и беспощадной трезвостью. Средневековье, не допустив смех ни в одну из официальных областей жизни и идеологии, предоставило ему зато исключительные привилегии на вольность и безнаказанность вне этих областей: на площади, во время праздников, в рекреативной праздничной литературе. И средневековый смех сумел широко и глубоко использовать эти привилегии.

И вот в эпоху Возрождения смех в его наиболее радикальной, универсальной, так сказать, мирообъемлющей и в то же время в его наиболее в е с е л о й форме один только раз в истории на какие-нибудь пятьдесят – шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки) прорвался из народных глубин вместе с народными («вульгарными») языками в большую литературу и высокую идеологию, чтобы сыграть существенную роль в создании таких произведений мировой литературы, как «Декамерон» Боккаччо, роман Рабле, роман Сервантеса, драмы и комедии Шекспира и другие. Грани между официальной и неофициальной литературой в эту эпоху неизбежно должны были пасть, отчасти и в силу того, что эти грани на важнейших участках идеологии проходили по линии раздела языков – латинского и народного. Переход литературы и отдельных областей идеологии на народные языки должен был на время смести или, во всяком случае, ослабить эти грани. Целый ряд других факторов, связанных с разложением феодального и теократического строя средних веков, также содействовал этому смешению и слиянию официального с неофициальным. Народная культура смеха, веками слагавшаяся и отстаивавшаяся в неофициальных формах народного творчества – зрелищных и словесных – и в неофициальном быту, смогла подняться до самых верхов литературы и идеологии, чтобы оплодотворить их, а затем – по мере стабилизации абсолютизма и формирования новой официальности – спуститься в низы жанровой иерархии, осесть в этих низах, в значительной степени оторваться от народных корней, измельчать, сузиться, выродиться.

Целое тысячелетие неофициального народного смеха ворвалось в литературу Ренессанса. Этот тысячелетний смех не только оплодотворил эту литературу, но и сам был оплодотворен ею. Он сочетался с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистическим знанием, с высокой литературной техникой. В лице Рабле слово и маска (в смысле оформления всей личности) средневекового шута, формы народно-праздничного карнавального веселья, travestiрующий и всепародирующий задор демократического клирика, речь и жест ярмарочного бателера сочетались с гуманистической ученостью, с наукой и практикой врача, с политическим опытом и знаниями человека, который, как confident братьев Дю Белле, был интимно посвящен во все вопросы и секреты высокой мировой политики своей эпохи. Средневековый смех в этой новой комбинации и на этой новой ступени своего развития должен был существенно измениться. Его всенародность,

радикализм, вольность, трезвость и материалистичность из стадии своего почти стихийного существования перешли в состояние художественной осознанности и целеустремленности. Другими словами, средневековый смех на ренессансной ступени своего развития стал выражением нового свободного и критического исторического сознания эпохи. Он мог им стать только потому, что в нем за тысячелетие его развития в условиях средневековья были уже подготовлены ростки и зачатки этой историчности, потенции к ней. Как же складывались и развивались формы средневековой культуры смеха?

Эта свобода смеха, как и всякая свобода, была, конечно, относительной; область ее была то шире, то уже, но вовсе она никогда не отменялась. Свобода эта, как мы видели, была связана с праздниками и ограничивалась в известной мере временными гранями праздничных дней. Она сливалась с праздничной атмосферой и сочеталась с одновременным разрешением мяса, сала, половой жизни. Это праздничное освобождение смеха и тела резко контрастировало с минувшим или предстоящим постом.

Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы. Самая эфемерность этой свободы только усиливала фантастичность и утопический радикализм создаваемых в праздничной атмосфере образов.

Атмосфера эфемерной свободы царила как на народной площади, так и в бытовой домашней праздничной пирушке. Античная традиция вольной, часто непристойной и в то же время философской застольной беседы, возрожденная в эпоху Ренессанса, нашла местную традицию праздничной пирушки, выросшую из родственных фольклорных корней [53]. Эта традиция застольных бесед жива и в последующих веках. Аналогичны и традиции вакхических застольных песен, сочетающих обязательный универсализм (вопросы жизни и смерти) с материально-телесным моментом (вино, еда, плотская любовь), с элементарным чувством времени (молодость, старость, скоротечность жизни, изменчивость судьбы) и со своеобразным утопизмом (братство как собутыльников, так и всего человечества, торжество изобилия, победа разума и т.п.).

Известной степенью легальности пользовались смеховые ритуалы праздника дураков, праздника осла, различные смеховые процессии и обряды на других праздниках. Легализованы были дьяблерии, причем «чертям» иногда особо предоставлялось право «свободно бегать» по улицам и окрестностям уже за несколько дней до постановок и создавать вокруг себя атмосферу чертовщины и необузданности; легализованы были увеселения ярмарочной площади; легализован был карнавал. Конечно, легализация эта была вынужденной, неполной, чередовалась с борьбой и запретами. На протяжении всего средневековья государство и церковь принуждены были делать большие или меньшие уступки площади, считаться с площадью. На протяжении всего года были рассеяны островки времени, ограниченные строгими праздничными датами, когда миру разрешалось выходить из официальной колеи, но исключительно в защитной форме смеха. Самому смеху границы почти не ставились, лишь бы это был смех.

С универсализмом и свободой средневекового смеха связана и третья замечательная особенность его – существенная связь смеха с неофициальной народной правдой.

Серьезность в классовой культуре официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. В такой серьезности всегда есть элемент страха и устрашения. В средневековой серьезности этот элемент резко доминировал. Смех, напротив, предполагал преодоление страха. Не существует запретов и ограничений, созданных смехом. Власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха.

Особенно остро ощущал средневековый человек в смехе именно победу над страхом. И ощущалась она не только как победа над мистическим страхом («страхом Божиим») и над страхом перед силами природы, – но прежде всего как победа над моральным страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека: страхом перед всем освященным и запретным («мана» и «табу»), перед властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что страшнее земли. Побеждая этот страх, смех прояснял сознание человека и раскрывал для него мир по-новому. Эта победа, правда, была только эфемерной, праздничной, за нею снова следовали будни страха и угнетения, но из этих праздничных просветов человеческого сознания складывалась другая неофициальная правда о мире и о человеке, которая подготавливала новое ренессансное самосознание.

Острое ощущение победы над страхом – очень существенный момент средневекового смеха. Это ощущение находит свое выражение в ряде особенностей смеховых образов средневековья. В них всегда наличен этот побежденный страх в форме уродливо-смешного, в форме вывернутых наизнанку символов власти и насилия, в комических образах смерти, в веселых растерзаниях. Все грозное становится смешным. Мы уже говорили, что к числу обязательных аксессуаров карнавала относилось гротескное сооружение, называвшееся «адом»; «ад» этот обычно торжественно сжигался в кульминационный момент праздника. Вообще нельзя понять гротескного образа без учета этого момента побежденного страха. Со страшным играют и над ним смеются: страшное становится «веселым страшилищем». Но нельзя понять гротескного образа, если упрощать этот момент и пытаться истолковывать весь образ в духе отвлеченной рационализации его. Нельзя сказать, где кончается побежденный страх и где начинается радостное веселье. Тот же карнавальный ад – это поглощающая и рождающая земля, он часто оборачивается рогом изобилия, страшилище – смерть – оказывается беременной; разные уродства – все эти выпяченные животы, громадные носы, горбы и т.п. – оказываются признаками беременности или производительной силы. Победа над страхом не есть его отвлеченное устранение, но это есть одновременно и его развенчание, и его обновление, его переход в веселье: лопнул «ад» и рассыпался рогом изобилия.

Мы сказали, что средневековый смех побеждал страх перед тем, что страшнее земли. Все неземное страшное оборачивалось землей, она же – родная мать, поглощающая, чтобы родить сызнова, родить большее и лучшее. На земле не может быть ничего страшного, как не может его быть на материнском теле, где кормящие сосцы, где рождающий орган, где теплая кровь. Земное страшное – это детородный орган, телесная могила, но она расцветает наслаждением и новыми рождениями.

Но средневековый смех – это не субъективно-индивидуальное и не биологическое ощущение непрерывности жизни – это ощущение социальное, всенародное. Человек ощущает эту непрерывность жизни на праздничной площади, в карнавальной толпе, соприкасаясь с чужими телами всех возрастов и положений; он чувствует себя членом вечно растущего и обновляющегося народа. Поэтому народно-праздничный смех включает в себя момент победы не только над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью, – но и над страхом перед всякой властью, перед

земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает[54].

Средневековый смех, победивший страх перед тайной, перед миром и перед властью, безбоязненно раскрывал правду о мире и о власти. Он противостоял лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Эта правда смеха снижала власть, сочеталась с бранью – срамословием. Носителем такой правды был и средневековый шут.

А.Н.Веселовский в своей статье о Рабле так характеризует общественное значение шута:

«В средние века шут – бесправный носитель объективно отвлеченной истины. В эпоху, когда вся жизнь складывалась в условные рамки сословия, прерогативы, школьной науки и иерархии, истина локализовалась по этим рамкам, была относительно феодальной, школьной и т.д., почерпая свою силу из той либо другой среды, являясь результатом ее жизненной правоспособности. Феодальная истина – это право теснить виллана, презирать его рабский труд, ходить на войну, охотиться по крестьянским полям и т.п.; школьная истина – право исключительного знания, вне которого нет прока, почему его следует ограждать от всего, что грозит его замутить и т.д. – Всякая общечеловеческая правда, не приуроченная к тому или другому сословию, установленной профессии, т.е. к известному праву, исключалась, с нею не считались, ее презирали, влекли на костер по первому подозрению и допускали лишь в тех случаях, когда она представляла в безобидной форме, возбуждая смех и не претендуя на какую-нибудь более серьезную роль в жизни. Так определялось общественное значение шута»[55].

Веселовский дает верную характеристику феодальной правды. Правильно и его утверждение, что шут был носителем другой, нефеодальной, неофициальной правды. Но эту неофициальную правду вряд ли можно определять как «объективно-отвлеченную истину». Веселовский далее берет шута изолированно от всей остальной могучей смеховой культуры средневековья и потому понимает смех лишь как внешнюю защитную форму для «объективно-отвлеченной истины», для «общечеловеческой правды», которую и провозглашал шут, пользуясь этой внешней формой, то есть смехом. Не будь же внешних репрессий и костра, эти истины сбросили бы шутовской наряд и заговорили бы в серьезном тоне. Такое понимание средневекового смеха кажется нам неверным.

Смех, безусловно, был и внешней защитной формой. Он был легализован, он имел привилегии, он освобождал (в известной только мере, конечно) от внешней цензуры, от внешних репрессий, от костра. Этот момент нельзя недооценивать. Но сводить к нему все значение смеха совершенно недопустимо. Смех не внешняя, а существенная внутренняя форма, которую нельзя сменить на серьезность, не уничтожив и не исказив самого содержания раскрытой смехом истины. Он освобождает не только от внешней цензуры, но прежде всего от большого внутреннего цензора, от тысячелетиями воспитанного в человеке страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым, перед властью. Он раскрывал материально-телесное начало в его истинном значении. Он раскрывал глаза на новое и будущее. Он, следовательно, не только позволял высказывать антифеодальную народную правду, но он помогал и самому ее раскрытию, и внутреннему формированию. И эта правда тысячелетиями формировалась и отстаивалась в лоне смеха и народно-праздничных смеховых форм.) Смех раскрывал мир по-новому в его максимально веселом и максимально трезвом аспекте. Его внешние привилегии неразрывно связаны с этими внутренними его силами, они являются как бы внешним признанием его внутренних прав. Поэтому смех менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа. И его никогда не

удавалось сделать до конца официальным. Он всегда оставался свободным оружием в руках самого народа.

В противоположность смеху средневековая серьезность была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньятии, лжи, лицемерия или, напротив, – элементами насилия, устрашения, угроз, запретов. В устах власти серьезность устрашала, требовала и запрещала; в устах же подчиненных – трепетала, смирялась, восхваляла, славословила. Поэтому средневековая серьезность вызывала недоверие у народа. Это был официальный тон, к которому и относились как ко всему официальному. Серьезность угнетала, пугала, сковывала; она лгала и лицемерила; она была скупой и постной. На праздничной площади, за пиршественным столом серьезный тон сбрасывался, как маска, и начинала звучать иная правда в форме смеха, шутовских выходок, непристойностей, ругательств, пародий, травестий и т.п. Все страхи и ложь рассеивались перед торжеством материально-телесного и праздничного начала.

Было бы, однако, неправильно думать, что средневековая серьезность вовсе не импонировала народу. Поскольку было место для страха, поскольку средневековой человек был еще слишком слаб перед лицом природных сил и перед лицом сил общественных, – серьезность страха и страдания в ее религиозных, социально-государственных и идеологических формах не могла не импонировать. Сознание свободы могло быть только ограниченным и утопическим. Поэтому было бы неправильно думать, что народное недоверие к серьезности и народная любовь к смеху, как к иной правде, всегда носили осознанный, критический и четко оппозиционный характер. Мы знаем, что люди, создававшие необузданнейшие пародии на священные тексты и на церковный культ, часто были людьми, искренне этот культ принимавшими и служившими ему. До нас дошли свидетельства средневековых людей, приписывающие пародиям дидактические и назидательные цели. Так, например, до нас дошло свидетельство одного монаха из Сен-Галенского монастыря, который утверждал, что обедни пьяниц и игроков были составлены с назидательной целью отвращения от игры и пьянства и будто бы действительно привели многих студентов на путь покаяния и исправления<sup>[56]</sup>. Человек средневековья мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади. Доверие к шутовской правде, к правде «мира наизнанку» могло совмещаться с искренней лояльностью. Веселая правда о мире, основанная на доверии к материи и материально-духовным силам человека, которую провозгласила эпоха Возрождения, в средние века утверждалась стихийно в материально-телесных и утопических образах смеховой культуры, но индивидуальное сознание отдельного человека далеко не всегда могло освободиться от серьезности страха и слабости. Даруемая смехом свобода часто была для него только праздничной роскошью.

Таким образом, недоверие к серьезному тону и вера в правду смеха носили стихийный характер. Понимали, что за смехом никогда не таится насилие, что смех не воздвигает костров, что лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, что смех не создает догматов и не может быть авторитарным, что смех знаменует не страх, а сознание силы, что смех связан с производительным актом, рождением, обновлением, плодородием, изобилием, едой и питьем, с земным бессмертием народа, что наконец смех связан с будущим, с новым, с грядущим, очищает ему дорогу. Поэтому стихийно не доверяли серьезности и верили праздничному смеху.

Средневековые люди были равно причастны двум жизням – официальной и карнавальной, двум аспектам мира – благоговейно-серьезному и смеховому. Эти два аспекта сосуществовали в их сознании. В очень яркой и наглядной форме это сосуществование отражалось на страницах иллюминированных рукописей XIII и XIV веков, например,

легендариев, то есть рукописных сборников житий святых. Здесь в пределах одной страницы совмещаются благоговейно-строгие иллюстрации к житийному тексту с целым рядом свободных, то есть не связанных с текстом, изображений химер (причудливых сочетаний человеческих, животных и растительных форм), комических чертей, жонглеров с их акробатическими трюками, маскарадных фигур, пародийных сценок и т.п., то есть чисто карнавальных гротескных образов. И все это, повторяем, в пределах одной и той же страницы. Плоскость страницы, как и сознание средневекового человека, вмещала в себя оба аспекта жизни и мира[57]. Но не только в книжной миниатюре, а и в росписи средневековых церквей (о чем мы уже говорили), и в церковной скульптуре мы наблюдаем то же сосуществование благоговейно-серьезного и строгого с карнавально-гротескным. Особенно характерна роль химеры (этой квинтэссенции гротеска), которая буквально вторгается повсюду. Но и в изобразительных искусствах средневековья строгая внутренняя граница разделяет оба аспекта: они сосуществуют рядом друг с другом, однако не сливаются и не смешиваются.

XIV и XV веков характерно появление и расцвет шутовских обществ – «Королевство Базош», «Ребята без печали»[58] и др. Смеховая культура начинает выходить за узкие праздничные грани, стремится проникнуть во все сферы идеологической жизни.

В эпоху Ренессанса этот процесс завершился. В романе Рабле средневековый смех нашел свое высшее выражение. Он стал здесь формой для нового свободного и критического исторического сознания. И эта высшая стадия смеха была уже подготовлена в средние века.

Что касается до античной традиции, то она сыграла значительную роль только в самом процессе осознания и теоретического освящения средневекового наследия смеха. Мы видели, что ренессансная философия смеха опиралась на античные источники. Нужно сказать, что во французском возрождении XVI века на первом плане находится вовсе не «классическая» традиция античности – не эпос, не трагедия, не строгие жанры лирики, то есть вовсе не та традиция, которая стала определяющей для классицизма XVII века, – а Лукиан, Афиней, Авл Геллий, Плутарх, Макробий и др. эрудиты, риторы и сатирики поздней античности[59]. Говоря в терминах Рейха, в XVI веке на первом плане находилась «мимическая» традиция античности, античный «биологический» и «этологический» образ, диалог, застольная беседа, сценка, анекдот, изречение. Но все это родственно средневековой традиции смеха, созвучно ей[60]. Все это, по нашей терминологии, – карнавализованная античность.

Ренессансная философия смеха, построенная на античных источниках, была не во всем адекватна действительной смеховой практике Ренессанса. Философия смеха не отражала самого главного в ней – исторической направленности ренессансного смеха.

Литература и другие документы эпохи Ренессанса свидетельствуют об исключительно ясном и четком ощущении современниками большого исторического рубежа, радикальной смены времен, смены исторических эпох. Во Франции в двадцатых и в начале тридцатых годов XVI века это ощущение было особенно острым и неоднократно облекалось в форму сознательных деклараций. Люди провожали «мрак готического века» и встречали солнце нового времени. Достаточно напомнить посвяtitельное послание Рабле к Андре Тирако и знаменитое письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю.

Средневековая культура смеха дала подготовленные формы для выражения этого исторического ощущения. Ведь эти формы имели самое существенное отношение ко времени, к временной смене, к будущему. Они развенчивали и обновляли

господствующую власть и официальную правду. Они торжествовали возврат лучших времен и всенародного изобилия и справедливости. В них и подготавливалось новое историческое сознание. Поэтому именно в смехе это сознание и нашло свое наиболее радикальное выражение.

Очень хорошо говорил об этом Б.А.Кржевский в своей статье о Сервантесе:

«Гром оглушительного хохота, которым раздражается передовая Европа, подталкивавшая к могиле вековечные устои феодализма, был веселым и наглядным доказательством ее чуткости к перемене исторического воздуха. Раскаты этого «исторически» окрашенного смеха потрясли не одну лишь Италию, Германию или Францию (я имею в виду в первую очередь Рабле, «Гаргантюа и Пантагрюэль»), они нашли гениальный отклик и за Пиренеями...»[\[61\]](#)

Все народно-праздничные образы были поставлены на службу новому историческому ощущению – от простых переодеваний и мистификаций (их роль в литературе Возрождения, например, у Сервантеса, громадна) до более сложных карнавальных форм. Происходит мобилизация всех веками выработанных форм веселых проводов зимы, поста, старого года, смерти и веселых встреч весны, жирных дней, убоя скота, свадеб, нового года и т.п. – всех веками отстоявшихся образов смены и обновления, роста и изобилия.

Все эти образы, и без того насыщенные временем и утопическим будущим, народными чаяниями и стремлениями, становятся теперь выражением всенародных веселых проводов умирающей эпохи, старой власти и старой правды.

Смеховые формы господствуют не только в художественной литературе. Чтобы добиться популярности, чтобы стать доступными народу и завоевать его доверие, протестантские деятели стали прибегать к этим формам в своих памфлетах и даже в богословских трактатах. Существенное значение и здесь имел переход на народный французский язык. Анри Этьен выпустил свой протестантский памфлет-сатиру «Апология Геродота» («L'Apologie pour Hérodote», 1566 г.), за которую его стали называть «Женевский Пантагрюэль», а Кальвин выразился о нем, что он религию «повернул на раблезианский лад» (tournoità la rabelaiserie). Произведение это действительно написано в раблезианском стиле и полно элементов народной комедии. Знаменитый протестантский деятель Пьер Вире (Pierre Viret) в своих «Disputations chrestiennes» (1544) дает интересное и характерное оправдание комического элемента в богословской литературе:

«Если им (серьезным теологам. – М.Б.) кажется, что трактовать подобные темы можно только с величайшей серьезностью и скромностью, то я не отрицаю, что слово Божие требует благоговейного к себе отношения. Но следует также понять, что слово Божие не столь жестко и сурово, чтобы его важность и величие не сочетались бы с элементами иронии, фарса, пристойной игры, острой шутки и прибаутки».

Аналогичную мысль высказывает неизвестный автор «Христианской сатиры о Папской кухне» («Satires chrestiennes de la Cuisine Papale», 1560) в обращении к читателю:

«Мне вспомнились строки из Горация: «Что может помешать тому, кто смеется, сказать правду». И действительно, правда должна быть преподана различными способами, так что воспринять ее можно не только с помощью демонстраций веских авторитетов, но также и в оправе каких-нибудь веселых историй (quelques facities)».

В эту эпоху, только вооружившись неофициальной стихией смеха, можно было подойти к народу, подозрительно относившемуся ко всякой серьезности, привыкшему связывать откровенную и свободную правду со смехом.

Даже первый перевод Библии на французский язык, выполненный Оливетаном, отражает влияние языка и стиля Рабле. В библиотеке Оливетана находились и произведения Рабле. Исследователь Кальвина Думерг очень хорошо говорит о переводе Оливетана (Doumergue, Calvin, т. 1, с. 121):

«Библия 1535 г. обнаруживает тот наивный народный юмор, который сделал Оливетана одним из основателей французского языка, поставив его между Рабле и Кальвином: по стилю ближе к Рабле, а по мысли – к Кальвину».

XVII века на смех: смех утрачивает свою существенную связь с мирозерцанием, он сочетается с отрицанием, притом догматическим отрицанием, он ограничивается областью частного и частно-типического, он утрачивает свою историческую окраску; его связь с материально-телесным началом, правда, сохраняется, но самое это начало приобретает характер низкого частного быта.

Как протекал этот процесс деградации смеха?

В XVII веке проходила с т а б и л и з а ц и я нового порядка абсолютной монархии. Создавалась новая, относительно прогрессивная «всемирно-историческая форма». Она нашла свое идеологическое выражение в рационалистической философии Декарта и в эстетике классицизма. В рационализме и классицизме ярко выражены основные черты новой официальной культуры, отличной от церковно-феодальной, но проникнутой, как и она, авторитарной серьезностью, хотя и менее догматической. Были созданы новые господствующие понятия, которые, по словам К.Маркса, новый господствующий класс неизбежно представляет в качестве вечных истин[62].

В новой официальной культуре побеждают тенденции к устойчивости и завершенности бытия, к однозначности и однотонной серьезности образов. Амбивалентность гротеска становится неприемлемой. Высокие жанры классицизма совершенно освобождаются от всякого влияния гротескной смеховой традиции.

Однако традиция эта не вовсе умирает: она продолжает жить и бороться за свое существование как в низких канонических жанрах (комедия, сатира, басня), так, в особенности, и в жанрах неканонических (в романе, в особой форме бытового диалога, в бурлескных жанрах и др.); продолжает она жить и на народной сцене (Табарен, Тюрлюпены и др.). Все эти жанры носили в большей или меньшей степени о п п о з и ц и о н н ы й характер. Это и позволило гротескно-смеховой традиции проникнуть в них. Но и эти жанры оставались все же – в большей или меньшей степени – в границах официальной культуры, и потому смех и гротеск изменяют в них свою природу и деградируют.

На этой б у р ж у а з н о й л и н и и развития раблезианского смехового гротеска мы остановимся дальше несколько подробнее. Здесь же мы должны еще отметить особую линию развития карнавальная и раблезианская образности в XVII веке, связанную, по-видимому, с настроениями фрондирующей аристократии, но имеющую и более общее значение.

Очень характерно такое явление: персонажи Рабле становятся в XVII веке героями придворных праздников, маскарадов, балетов. В 1622 году в Блуа танцуют «маскарад» под названием «Рождение Пантагрюэля», где фигурируют Панург, брат Жан, панзуйская сивилла рядом с младенцем-великаном и его кормилицей. В 1628 году в Лувре танцуют балет «Колбасы» (на тему «колбасной войны»), несколько позже – балет «Пантагрюэлисты», а в 1638 году – «Раблезианскую буффонаду» (по материалу «Третьей книги»). Аналогичные постановки имели место и позже[63].

Эти явления свидетельствуют о том, что зрелищная природа образов Рабле воспринималась еще очень живо. Не забылась еще народно-праздничная карнавальная родина раблезианской фантастики[64]. Но в то же время эти образы с народной площади перекочевали в придворный маскарад, и стиль и осмысление их здесь, конечно, соответственно изменились.

Нужно сказать, что такова была одна из линий судьбы народно-праздничной традиции в новое время. Придворные празднества с их маскарадами, шествиями, аллегориями, фейерверком и т.п. жили отчасти и за счет карнавальной традиции. Придворные поэты (прежде всего в Италии) были организаторами этих празднеств и знатоками этих форм, иной раз понимавшими всю их мирозерцательную и утопическую глубину. Таким был еще и Гете при Веймарском дворе; на обязанности его лежали постановки подобных празднеств. Он с глубочайшим вниманием изучал традиционные формы, стараясь проникнуть в смысл и значение отдельных масок и символов[65]. И он умел в собственном творчестве применить эти образы к историческому процессу, умел вскрыть заложенную в них «философию истории». Глубокое влияние народно-праздничных форм на его творчество до сих пор еще недостаточно оценено и изучено.

Народно-праздничные формы, перейдя в линию придворно-маскарадного развития и сочетаясь здесь с иными традициями, как мы уже сказали, начинают стилистически вырождаться. Появляются первоначально чуждые им моменты декоративности и абстрактного аллегоризма; амбивалентная, связанная с материально-телесным низом, непристойность вырождается в поверхностную эротическую фривольность. Народно-утопический дух и новое историческое ощущение начинают покидать эти формы.

Очень показателен для судьбы другой, буржуазной, линии развития народно-праздничного наследия «комический роман» XVII века – роман Сореля, Скаррона и др. Сознание Сореля было уже во многом буржуазно ограниченным, и это нашло свое яркое выражение в его теоретических воззрениях на литературу. Он выступает против художественного вымысла и фантастики, он становится на точку зрения узкого здравого смысла и трезвого буржуазного практицизма. Он пишет роман для того, чтобы отучить публику от чтения бесполезных романов. В «Дон-Кихоте» он усматривает простую литературную пародию на рыцарские романы, на фантастику, на мечтательность и на идеализм, пародию, данную с точки зрения здравого смысла и практицизма; таким образом, он дает типичное узкобуржуазное понимание «Дон-Кихота». Таковы его теоретические воззрения.

Но художественное творчество самого Сореля далеко не во всем отвечает этим теоретическим воззрениям. Оно сложно и противоречиво. Оно полно традиционных образов, которые находятся здесь в стадии перехода и переосмысливания, еще далеко не завершившихся.

Ближе всего к теоретическим воззрениям Сореля по своему основному замыслу «Экстравагантный пастушок» («Berger extravagant»). Роман этот – пасторальный «Дон-

Кихот», упрощенный до голой литературной пародии на популярные в ту эпоху пастушеские романы. Но, несмотря на этот поверхностно-рациональный и узколитературный замысел, произведение включает в себя ряд традиционных образов и мотивов, значение которых выходит далеко за пределы этого поверхностного замысла. Таков прежде всего мотив безумия или глупости героя, Лизиса. Как и в «Дон-Кихоте», тема безумия героя позволяет развернуть вокруг него целую серию всевозможных карнавальных увенчаний-развенчаний, переодеваний и мистификаций. Тема эта (безумие героя) позволяет и остальному миру выйти из своей обычной официальной колеи и включиться в карнавальное безумие героя. Как ни ослаблены эти мотивы у Сореля, все же в них еще тлеют искры народно-праздничного смеха с его возрождающим материально-телесным низом. Но эти более глубокие черты традиционных карнавальных мотивов и образов проявляются здесь почти помимо воли и сознания автора.

Отметим сцену ожидания конца мира, мирового пожара и потопа в деревушке около Сен-Клу и связанную с этой сценой картину грандиозного деревенского пьянства. Здесь имеются точки соприкосновения с системой образов Рабле. Отметим также знаменитый «Пир богов» («Banquet des Dieux»), включенный в третью книгу романа.

Более существенный и продуктивный характер носят традиционные мотивы и образы в лучшем романе Сореля – в «Франсионе».

Отметим прежде всего роль школьных «фацетий» в романе (вспомним громадное значение школьных рекреаций в истории средневековой литературы); изображение школярской богемы с ее мистификациями, травестиями и пародированиями занимает в романе существенное место. Отметим далее мистификацию Ремона и замечательный, один из лучших в романе, эпизод оргии в его замке. Наконец, особо подчеркнем эпизод шутовского избрания школьного педанта Гортензиуса королем Польши. Это – совершенно карнавально-сатурналиевская игра (и самая арена этой игры – Рим). Однако историческое ощущение, раскрывающееся в этих образах, чрезвычайно ослаблено и сужено. Таковы «комические романы» Сореля.

Еще более обедненный и суженный характер носят традиции гротескного реализма в диалогической литературе XVII века. Мы здесь имеем в виду прежде всего «Болтовню у постели роженицы» («Caquets de l'accouchée»). Это небольшое произведение, которое публиковалось отдельными выпусками в течение 1622 года; в 1623 году оно вышло в виде одной книжки. Принадлежит оно, по-видимому, нескольким авторам. В нем изображены традиционные женские сборища у постели поправляющейся роженицы. Традиция таких сборищ очень стара<sup>[66]</sup>. Посвящались они обильной еде и откровенной беседе: здесь отпадали многие условности обычного общения. Родовой акт и еда предопределяли роль материально-телесного низа в тематике этих бесед. Такова была традиция. В нашем произведении автор подслушивает болтовню женщин, спрятавшись за занавеской. В этой болтовне, однако, темы материально-телесного низа (например, раблезианская тема подтирок) переведены в частно-бытовой план; вся эта женская болтовня – просто сплетни и пересуды. На смену плоской существенной откровенности с ее гротескным амбивалентным низом пришло подслушивание комнатных интимностей частной жизни из-за занавески.

Подобные «Caquets» в эту эпоху были в моде. Аналогично – на женской болтовне – построены «Болтовня торговки рыбой» («Caquets des poissonnières», 1621 – 1622 гг.) и «Болтовня женщин предместья Монмартр» («Caquets des femmes du faubourg Montmartre», 1622 г.). Очень характерно произведение «Любовные шашни, интриги и пронырство челяди больших домов в наше время» («Amours, intrigues et cabales des domestiques des

grandes maisons de ce temps», 1625 г.). Это пересуды и сплетни слуг и служанок большого дома, но даже и не о господах, а о слугах же более высокого ранга. Все это произведение построено на подслушивании и на буквальном подсматривании половых интимностей и на откровенном их обсуждении. Здесь, по сравнению с диалогической литературой XVI века, уже полное вырождение площадной откровенности: она превращается в перемывание частного грязного белья. Эта диалогическая литература XVII века подготавливала «альковный реализм» частного быта, реализм подсматривания и подслушивания, достигший своего расцвета уже в XIX веке. Эти диалогические произведения – интересный исторический документ, по которому можно проследить процесс вырождения гротескной площадной откровенности и карнавально-пиршественного диалога в частно-житейский диалог бытового романа нового времени. Но какая-то карнавальная искорка здесь все же тлеет.

Несколько иной характер приобретают традиции народно-праздничных мотивов и образов у поэтов-либертинов: Сент-Амана, Теофиля Вио, д'Ассуси. Здесь сохраняется миросозерцательный смысл образов, но они приобретают эпикурейско-индивидуалистическую окраску. Эти поэты восприняли и сильное непосредственное влияние Рабле. Эпикурейско-индивидуалистическое истолкование образов материально-телесного низа довольно характерное явление в жизни этих образов в последующих веках, параллельное их частно-бытовому натуралистическому истолкованию.

Другие стороны народно-праздничных образов оживают у Скаррона в его «Комическом романе». Коллектив странствующих актеров здесь не узкопрофессиональный мирок, аналогичный другим профессиям. Актерский коллектив противопоставляется всему остальному устроенному и упроченному миру как особый полуреальный, полуутопический мир, изъятый в известной мере из общей условности и связанности и обладающий до некоторой степени карнавальными правами и вольностями. За ним частично закрепились народно-праздничные привилегии. Театральная повозка бродячих актеров распространяет вокруг себя праздничную карнавальную атмосферу, которая царит и в самой жизни, в самом быту актеров. Таково было восприятие театра и Вильгельмом Мейстером (Гете). Карнавально-утопическое обаяние театрального мира сохраняется, в сущности, и теперь.

В творчестве самого Скаррона рядом с актерским романом мы находим произведения, раскрывающие другие стороны того же более широкого комплекса народно-праздничных, гротескных и пародийных форм и образов. Таковы его бурлескные поэмы, гротескные комедии и в особенности его «Вергилий наизнанку» («Virgile travesti»). Он описывает в стихах Сен-Жерменскую ярмарку с ее карнавалом<sup>[67]</sup>. Наконец в его знаменитых «бутадах капитана Матамора» имеются почти раблезианские образы гротескного типа. Так, в одной из бутад Матамор заявляет, что ад – его винный погреб, а небо – его кладовая для продуктов, небесный свод – его постель, спинки постели – полюса, а бездны вод – его ночной горшок («et mon pot á pisser les abimes de l'onde»). Нужно сказать, что пародийные травести Скаррона (особенно «Вергилий наизнанку») уже далеки от универсальных и положительных пародий народной культуры и приближаются к узким и чисто литературным пародиям нового времени.

Все разобранные нами явления относятся к доклассической эпохе XVII века, то есть к эпохе до царствования Людовика XIV. Влияние Рабле сочетается здесь с еще живыми непосредственными традициями народно-праздничного смеха. Поэтому и Рабле не казался еще чем-то исключительным и ни на что не похожим. В дальнейшем этот живой контекст, в котором воспринимался и которым освещался Рабле, почти совсем отпадает. Рабле становится одиноким и странным писателем, нуждающимся в особых

истолкованиях и комментариях. Это нашло очень яркое выражение в знаменитом суждении о Рабле Лабрюйера (La Bruyère). Соответствующее место в его книге «Характеры или нравы этого века» («Les Caractères, ou les Moeurs de ce siècle», 1688) появилось только в пятом издании и, следовательно, относится уже к 1690 году. Приводим это место в подлиннике с последующим подробным анализом текста:

«Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits: tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoiqu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats»[\[68\]](#).

В этом суждении сформулирована с полной четкостью «проблема Рабле», как она стояла в эпоху зрелого классицизма. Точка зрения эпохи – «эстетика эпохи» – нашла верное и адекватное выражение в этом суждении Лабрюйера. Притом не рационализированная эстетика узких канонов и литературных манифестов, а более широкое и органическое эстетическое восприятие эпохи стабилизации говорит здесь его устами. Поэтому важно проанализировать это суждение.

Прежде всего творчество Рабле представляется Лабрюйеру двойственным, двуликим, но ключ к объединению двух гетерогенных сторон этого творчества для него уже потерян. Их соединение в одном произведении у одного автора представляется непонятным (incompréhensible), загадочным (une énigme) и необъяснимым (inexplicable). Одну из этих несовместимых сторон Лабрюйер характеризует как «грязь» (l'ordure), как «грязную испорченность» (sale corruption), как «утеху для сволочи» (charme de la canaille). Притом в этой отрицательной стороне своего творчества Рабле далеко выходит за пределы самого худшего (il passe bien loin au delà du pire). Другую, положительную, сторону его творчества Лабрюйер характеризует как «гений и оригинальность», как «натуру» (génie, naturel), как тонкую и изощренную мораль (morale fine et ingénieuse), как изысканность и превосходство (l'exquis et l'excellent), как тончайшее блюдо (les mets des plus délicats).

Отрицательная сторона Рабле в понимании Лабрюйера – это прежде всего пошлые и скатологические непристойности, ругательства и проклятия, словесные двусмысленности и низкая словесная комика, другими словами – традиция народной культуры в творчестве Рабле: смех и материально-телесный низ. Положительная же сторона для Лабрюйера – чисто литературная гуманистическая сторона творчества Рабле. Гротескная, устно-площадная и книжно-литературная традиции разошлись и предоставляются уже несовместимыми. Все, что отзывается гротеском и праздничной площадью, – это «charme de la canaille». Непристойность, занимающая такое громадное место на страницах Рабле, для Лабрюйера и его современников звучит совершенно иначе, чем она звучала в эпоху Рабле. Порвались ее связи с существенными сторонами бытия и мировоззрения, с органически единой системой народно-праздничных карнавальных образов. Непристойность стала узкосексуальной, изолированной, частно-бытовой непристойностью. Она оказалась без места в новой официальной системе мировоззрения и образов. Такие же изменения претерпели и все остальные элементы народно-площадной комикки. Все они оторвались от несущего их целого – амбивалентного материально-телесного низа – и потому утратили свой подлинный смысл. Мудрое слово, тонкое наблюдение, широкая социально-политическая идея полностью оторвались уже от этого целого и стали камерно-литературными, стали звучать по-иному в эпоху Лабрюйера. К

ним уже приложимы такие определения, как «изысканность», «деликатное блюдо» и т.п. Соединение этих гетерогенных (с новой точки зрения) элементов в творчестве Рабле представляется как «чудовищная смесь» (*un monstrueux assemblage*). Лабрюйер, чтобы охарактеризовать эту странную смесь, употребляет образ: «химера». Образ очень показателен. В эстетике классицизма для него действительно не было места. Химера – гротеск. Смешение человеческих и животных форм – один из характернейших и древнейших видов гротеска. Для Лабрюйера – верного выразителя эстетики своего времени – гротескный образ совершенно чужд. Он привык мыслить бытие готовым, устойчивым и завершенным, привык проводить между всеми телами и вещами твердые и четкие границы. Поэтому даже такой сдержанный гротескный образ, как образ Мелюзины народных легенд, казался ему «чудовищной смесью».

Лабрюйер, как мы видим, ценит «тонкую мораль» Рабле. Под моралью же он понимает прежде всего «нравы», характерологию, обобщающие и типизирующие наблюдения над человеческой природой и жизнью. В сущности, это – область античных «моралий», которую Лабрюйер находит и ценит у Рабле. Но он понимает эту область уже, чем она была на самом деле (в античности). Он игнорирует те связи «моралий» с праздниками, с пиром, с застольным смехом, которые еще можно прощупать у его прообраза – Теофраста.

Таковы суждения Лабрюйера. Подобная двойственная оценка Рабле продолжает жить и в последующее время. Она дожила и до наших дней. Отбрасывают в творчестве Рабле, как «наследие грубого XVI века», народный смех, материально-телесный низ, крайние гротескные преувеличения, шутовство, элементы народной комедии. Оставляют же «психологию», «типы», мастерство рассказа, мастерство диалога, социальную сатиру. В сущности, первую попытку понять творчество Рабле как единое и во всех своих моментах необходимое художественно-идеологическое целое сделал уже во второй половине XIX века Стапфер в своей книге о Рабле.

В XVII веке складывается и историко-аллегорический метод истолкования Рабле.

Произведение Рабле чрезвычайно сложно. В нем есть множество аллюзий, часто понятных только ближайшим современникам, а иногда только узкому кругу близких к Рабле людей. Произведение необычайно энциклопедично, в нем множество специальных терминов из различнейших отраслей знания и техники. Наконец, в нем множество новых и необычных слов, впервые введенных в язык. Вполне понятно, что Рабле нуждается в комментариях и интерпретации. Сам Рабле положил им начало, приложив к четвертой книге своего романа «Краткое пояснение» («*Briève déclaration*»)[69].

Комментарий Рабле кладет начало филологическому комментированию его творчества. Но серьезная филологическая работа над Рабле заставила себя долго ждать. Только в 1711 году появляется знаменитый комментарий Ле Дюша (*Le Duchat*), до сих пор еще сохраняющий свое значение. Попытка Ле Дюша осталась одинокой. И до Ле Дюша и после него почти до наших дней комментирование и объяснение Рабле шло по совершенно иному – не филологическому и не строго историческому пути.

В своем прологе к первой книге романа («Гаргантюа») Рабле указывает на скрытое значение своей книги, значение, которое нужно уметь разгадать. Вот его слова:

«... в книге моей вы обнаружите совсем особый дух и некое, доступное лишь избранным учение, которое откроет вам величайшие таинства и страшные тайны, касающиеся нашей религии, равно как политики и домоводства».

Мы еще вернемся к объяснению этого места. Вряд ли его можно понимать как простой условный прием, чтобы заинтересовать читателей (хотя такого рода приемы и практиковались в литературе XV и XVI веков, например, у Берни есть аналогичное утверждение в его бурлескном произведении «Влюбленный Роланд»). Нам важна здесь лишь та попытка расшифровать эти «величайшие таинства и страшные тайны», которая в XVII веке привела к созданию историко-аллегорического метода, господствовавшего в раблезистике в течение почти трех веков.

Первая идея историко-аллегорического истолкования образов Рабле относится еще к XVI веку. Известный историк второй половины этого века Жак Огюст де Ту в книге «О своей жизни» высказал следующее суждение о Рабле:

«Он написал замечательную книгу, где со свободой поистине демокритовской и с насмешкой часто шутовской и едкой и под вымышленными именами он воспроизвел, как на театре, все условия человеческого и государственного существования и выставил их на смех всему народу».

В этом суждении характерен ряд моментов: и универсальный народно-праздничный характер смеха «над всеми условиями человеческого и государственного существования», и демокритовская свобода этого смеха, и театрально-зрелищный характер образов Рабле, и, наконец, реальные исторические деятели под вымышленными именами. Все это суждения человека XVI века, правильно схватившего существенное в творчестве Рабле. Но в то же время это уже суждение человека второй половины века, для которого смех Рабле часто звучит слишком по-шутовски и который ищет под вымышленными именами совершенно определенных лиц и совершенно определенных события, то есть начинает переоценивать аллегорический элемент творчества Рабле.

Не подлежит сомнению, что уже в XVI веке сложилась традиция подставлять под персонажи Рабле и под различные эпизоды его романа определенных исторических лиц и определенные события политической и придворной жизни. Традиция эта была передана XVII веку и была усвоена историко-аллегорическим методом.

В XVII веке появляются «ключи» к роману Рабле, то есть конкретная расшифровка имен и событий этого романа. В первый раз такой ключ был приложен к амстердамскому изданию сочинений Рабле в 1659 году. Затем этот ключ модифицировался в различных последующих изданиях, вплоть до издания А. Сарду в 1874 – 1876 годах (данное издание резюмирует все эти ключи). К амстердамскому изданию 1663 года приложены различные расшифровки. Здесь дается, например, очень характерная для историко-аллегорического метода интерпретация эпизода с гигантской кобылой Гаргантюа: желая избавиться от преследующих ее оводов, она снесла своим хвостом весь Босский лес: «Всем известно, что эта кобыла есть мадам д'Эстамп, любовница короля, которая именно и приказала вырубить Босский лес...» Автор ссылается на традицию, идущую из XVI века.

Но подлинным зачинателем историко-аллегорического метода был Пьер Антуан Ле Мотте (Pierre Antoine Le Motteux). Он издал в Англии (куда он эмигрировал после отмены Нантского эдикта) в 1693 году английский перевод Рабле, сделанный Урквартом, снабдив его биографией, предисловием и комментариями. Он дает здесь анализ различных ключей, предложенных до него, а затем излагает собственные истолкования. Этот комментарий стал основным источником для всего последующего развития историко-аллегорического метода.

Крупным представителем этого метода в XVIII веке был аббат Марси, издавший в Амстердаме «Модернизованного Рабле» (1752)<sup>[70]</sup> с комментариями. Наконец, самый значительный памятник историко-аллегорического метода – это издание произведений Рабле «Variogum» в девяти томах. Авторы издания Элуа Жоанно (Eloi Johanneau) и Эсмангар (Esmangar) использовали работу всех предшествующих им комментаторов. Они дают целую систему историко-аллегорических истолкований.

Таковы основные данные внешней истории историко-аллегорического метода. В чем же состоит его сущность? Она очень проста: за каждым образом Рабле – персонажем и событием – стоит совершенно определенное историческое лицо и определенное событие исторической или придворной жизни; весь роман в его целом есть система исторических аллюзий; метод расшифровывает их, опираясь, с одной стороны, на традицию, идущую из XVI века, с другой стороны – на сопоставление образов Рабле с историческими фактами его эпохи и на всякие домыслы и сравнения. Так как традиция разноречива, а все домыслы в какой-то степени всегда произвольны, то вполне понятно, что один и тот же образ расшифровывается разными представителями метода по-разному. Приведем несколько примеров: в Гаргантюа обычно видят Франциска I, но Ле Моттё видит в нем Генриха д'Альбрета; в Панурге одни видят кардинала д'Амбуаза, другие – кардинала Шарля Лорренского, некоторые же – Жана де Монтлюка, наконец, некоторые – самого Рабле; в Пикрохале видят Людовика Сфорцу или Фердинанда Арагонского, а Вольтер узнает в нем Карла V. Каждую деталь романа историко-аллегорический метод стремится расшифровать как аллюзию на совершенно определенное событие. Так, знаменитый эпизод первой книги романа о подтирках Гаргантюа истолковывается не только в его целом, но и в отношении каждой отдельной подтирки (а их очень много). Например, Гаргантюа подтерся однажды мартовской кошкой, которая разодрала ему при этом зад; комментаторы видят в этом аллюзию на совершенно определенное событие в жизни Франциска I: в 1512 году, когда Франциску было восемнадцать лет, он получил от одной гасконки, своей любовницы, венерическую болезнь. Гаргантюа исцелился от царапин только тогда, когда подтерся перчатками матери; в этом усматривают аллюзию на то участие, которое мать Франциска проявила к нему во время его болезни. Весь роман, таким образом, превращается в сложную систему определенных аллюзий.

Историко-аллегорический метод в настоящее время совершенно отвергнут серьезными раблезистами<sup>[71]</sup>.

В произведении Рабле, безусловно, имеется много аллюзий на исторических лиц и события, но ни в коем случае нельзя допустить существования строгой и выдержанной на протяжении всего романа системы определенных аллюзий. Нельзя искать определенного и единственного ключа к каждому образу. Но и там, где в романе можно предполагать определенную аллюзию, историко-аллегорический метод в большинстве случаев не может дать ей точную расшифровку, ибо традиция разноречива, а всякие сопоставления и домыслы произвольны. Наконец – и это, в сущности, решает дело – даже раскрытая и доказанная аллюзия не дает еще ничего существенного для художественно-идеологического понимания образа. Образ всегда и шире и глубже, он связан с традицией, у него своя, независимая от аллюзий художественная логика. Пусть даже окажется верным приведенное выше толкование эпизода с подтирками Гаргантюа, оно ровно ничего не дает нам для понимания самого образа подтирки и его художественно-смысловой логики. Образ подтирки – один из распространеннейших образов скатологической литературы – анекдотов, фамильярных речевых жанров, ругательств, площадных метафор и сравнений. И в литературе этот образ не нов. После Рабле мы встречаем эту тему в «Болтовне у постели роженицы», о чем мы говорили выше. Подтирка – один из распространеннейших образов в эпиграммах на писателей и

произведения. Расшифрованная аллюзия на единственный факт (если она и есть в названном эпизоде Рабле) ничего не дает нам для понимания ни традиционного значения этого образа (одного из образов материально-телесного низа), ни его особых художественных функций в романе Рабле[72].

Как объяснить, что историко-аллегорический метод мог иметь почти исключительное господство на протяжении трех веков? Чем объяснить, что такие проницательные умы, как Вольтер в XVIII веке и историк Мишле в XIX веке, отдали дань историко-аллегорическому методу? Чем объяснить, наконец, самое возникновение традиций, на которые этот метод опирается?

Дело в том, что живая традиция народно-праздничного смеха, освещавшая творчество Рабле в XVI веке, в последующих веках начинает отмирать; она перестает быть живым и общепонятным комментарием к образам Рабле. Подлинный художественно-идеологический ключ к этим образам был утрачен вместе с породившей их традицией. Стали подыскивать фальшивые ключи.

Историко-аллегорический метод – характерный документ того процесса разложения смеха, который совершался в XVII веке. Область ведения смеха все более и более суживается, он утрачивает свой универсализм. С одной стороны, смех срывается с типическим, обобщенным, средним, обычным, бытовым; с другой стороны, он срывается с личной инвективой, то есть направляется на единичное частное лицо. Историческая универсальная индивидуальность перестает быть предметом смеха. Смеховой универсализм карнавалового типа постепенно становится непонятным. Там, где нет очевидной типичности, начинают искать единичную индивидуальность, то есть совершенно определенное действительное лицо.

Конечно, народно-праздничный смех вполне допускает аллюзии на определенных единичных лиц. Но эти аллюзии составляют лишь обертоны смеховых образов, аллегорический же метод превращает их в основной тон. Подлинный смеховой образ не теряет своей силы и своего значения и после того, как аллюзии забылись и сменились другими. Дело вовсе не в них.

В XVII веке во всех сферах идеологии совершается очень важный процесс: начинает резко усиливаться значение таких моментов, как обобщение, эмпирическая абстракция, типизация. Эти моменты приобретают ведущее значение в картине мира. Процесс завершается в XVIII веке. Перестраивается самая модель мира. Рядом с общим остается единичное, получающее свое значение лишь как экземпляр общего, то есть лишь в меру своей типичности, обобщаемости, «средности». С другой стороны, единичность приобретает значение чего-то бесспорного, значение непререкаемого факта. Отсюда характерное стремление к примитивному документализму. Единичный факт, документально установленный, и рядом с ним общее, типическое, начинают играть ведущую роль в мировоззрении. Это проявляется со всею силою и в художественном творчестве (особенно в XVIII веке), создавая специфическую ограниченность просветительского реализма.

Но если собственно «документальный роман» относится к XVIII веку, то на протяжении всего XVII века создаются «романы с ключом». Таким в начале века был латинский роман англичанина Беркли «Сатирикон Эвформиона» (Barclay, Euphormionis Satiricon, London, 1603), который пользовался громадным успехом в первую половину века (он выдержал несколько изданий и на французском языке). Хотя действие романа происходит в античном мире, это автобиографический «роман с ключом». Ключ, расшифровывающий

собственные имена, прикладываясь к изданиям романа. Это своеобразное маскарадное переодевание известных современников. И именно этот момент придавал особый интерес роману.

В духе этих «маскарадных» романов с ключом историко-аллегорический метод на ранних стадиях своего развития интерпретировал и Рабле.

Таковы основные линии в развитии смеха и раблезианской традиции в XVII веке. В этом веке существовали, правда, и еще довольно существенные явления в истории смеха, связанные с народно-праздничной традицией. Мы имеем в виду прежде всего Мольера. Но эти явления носят особый характер и не подлежат рассмотрению здесь.

XVIII веку. Ни в одну эпоху Рабле не был так мало понят и оценен, как именно в этом веке. В понимании и оценке Рабле проявились как раз слабые, а не сильные стороны Просвещения. Просветители, с их неисторичностью, с их отвлеченным и рациональным утопизмом, с их механистическим пониманием материи, с их стремлением к абстрактному обобщению и типизации, с одной стороны, и к документализму, с другой, менее всего были способны правильно понять и оценить Рабле. Он был для просветителей ярким представителем «дикого и варварского XVI века». Точку зрения XVIII века на Рабле отлично выразил Вольтер. Вот его суждение о Рабле, которое он высказывает в связи со Свифтом («Lettres philosophiques», 1734 г., изд. G.Lanson, т. II, с. 135 и далее):

«Рабле в своей экстравагантной и непонятной книге развивает крайнюю веселость и чрезмерную грубость; он расточает эрудицию, грязь и скуку; хороший рассказ в две страницы покупается ценою целого тома глупостей. Есть несколько людей с причудливым вкусом, которые притязают на понимание и оценку всех сторон его творчества, но вся остальная нация смеется над шутками Рабле и презирает его книгу. Его прославляют как первого из шутов и сожалеют, что человек с таким умом так недостойно им воспользовался. Это – пьяный философ, который пишет только во время опьянения».

Все это суждение чрезвычайно характерно. Роман Рабле представляется Вольтеру чем-то экстравагантным и непонятным. Он видит в нем смешение эрудиции, грязи и скуки. Таким образом, распад романа на гетерогенные и несовместимые элементы продвинулось для Вольтера гораздо дальше, чем для Лабрюйера. Вольтер считает, что принимать Рабле целиком могут только немногие люди с причудливым вкусом. Очень интересно характеризует Вольтер отношение «всей нации» к Рабле (кроме людей с причудливым вкусом): оказывается, что все, как и прежде, смеются над романом, но в то же время презирают его. В корне изменилось отношение к смеху. И в XVI веке все смеялись над романом Рабле, но никто не презирал его за этот смех. Но вот в XVIII веке веселый смех стал чем-то презренным и низким; презренным стало и звание «первого из буфонов». Наконец, заявление самого Рабле (в прологах), что он пишет свое произведение только за едою и выпивкой, Вольтер понимает в буквальном и элементарно-бытовом плане. Традиционная и существенная связь мудрого и свободного слова с едою и вином, специфическая «правда» застольной беседы для Вольтера уже непонятна (хотя традиция застольных бесед была еще жива). Вся народно-пиршественная сторона романа Рабле утратила для XVIII века, с его абстрактно-рациональным утопизмом, весь свой смысл и значение[73].

В романе Рабле Вольтер видит только голую и прямолинейную сатиру, все же остальное для него ненужный балласт. В «Храме вкуса» («Temple du goût», 1732 г.) Вольтер изображает «библиотеку бога», где «почти все книги исправлены и сокращены рукой муз». Вольтер помещает в этой библиотеке и произведение Рабле, но оно «сокращено до

одной восьмой доли». Такого рода сокращения писателей прошлого чрезвычайно характерны для просветителей.

В XVIII веке были предприняты и реальные попытки сократить и очистить – «exurger» – Рабле. Аббат Марси в своем «Модернизированном Рабле» не только модернизирует язык Рабле, очищает его от диалектизмов и архаизмов, но и смягчает раблезианские непристойности. Еще дальше в этом последнем направлении идет аббат Перо (Pérou), издавший в том же 1752 году в Женеве «Oeuvres choisies». Здесь устранено все сколько-нибудь непристойное и грубое. Наконец, в 1776 году издается очищенный Рабле специально «для дам» в знаменитой «Bibliothèque universelle des romans» (1775 – 1778 гг.)<sup>[74]</sup>. Все эти три издания весьма показательны для XVIII века и его отношения к Рабле.

Итак, просветители, в общем, не поняли и не оценили Рабле – во всяком случае, в плане своего теоретического сознания. И это понятно. В эпоху Просвещения, по словам Энгельса, «мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего существующего»<sup>[75]</sup>. Этот абстрактный рационализм, антиисторизм, тенденция к отвлеченной всеобщности, недialeктичность (отрыв отрицания от утверждения) не позволили просветителям понять и теоретически осмыслить народно-праздничный амбивалентный смех. Образ противоречиво становящегося и вечно неготового бытия никак нельзя было подвести под мерку просветительского разума. Необходимо, однако, отметить, что практически и Вольтер в своих философских повестях и в «Орлеанской девственнице», и Дидро в «Жаке фаталисте» и, особенно, в «Нескромных сокровищах» не были чужды раблезианской образности, правда, ограниченной и несколько рационализированной.

Влияние карнавальных форм, мотивов и символов на литературу XVIII века довольно значительно. Но влияние это формализовано: карнавальные формы превратились в художественные средства (преимущественно сюжетно-композиционного характера), поставленные на службу различным художественным целям. У Вольтера они служат сатире, еще сохраняющей универсальность и миросозерцательность; но смех здесь редуцирован до минимума, до голой насмешки. Именно таков пресловутый «смех Вольтера»: его сила и глубина в остроте и радикализме отрицания, но обновляющего и возрождающего момента он почти вовсе лишен; все положительное лежит вне смеха и носит характер отвлеченной идеи.

Иным художественным целям служат карнавальные формы в литературе рококо. Здесь сохраняется положительный веселый тон смеха. Но все здесь становится комнатным, маленьким, улегченным. Площадная откровенность становится интимностью, непристойность, связанная с материально-телесным низом, превращается в эротическую фривольность, веселая относительность – в скептицизм и бездумность. Но все же в этой комнатной и гедонистически окрашенной веселости сохранились какие-то живые искорки карнавального огня, сжигающего «ад». На фоне хмурой серьезности морально-дидактической литературы, столь распространенной в XVIII веке, стиль рококо все же продолжал, пусть односторонне и крайне обедненно, традиции веселой карнавальности.

В эпоху французской революции Рабле пользуется среди ее деятелей громадным авторитетом. Из него делают даже пророка революции. Родной город Рабле – Шинон – принимает имя «Шинон-Рабле». Эпоха верно почувствовала глубокую революционность Рабле, но нового и правильного истолкования его она дать не сумела. Главный раблезианский документ эпохи – это книга Женгене, вышедшая в 1791 году: «О влиянии Рабле на современную революцию и на декрет о духовенстве». Женгене стоит в основном на точке зрения историко-аллегорического метода, но он применяет его глубже и

пытается вскрыть социально-политическую концепцию Рабле. Здесь проявляется, однако, антиисторизм Женгене, человека XVIII века. Он превращает Рабле в последовательного врага королевской власти. На самом же деле Рабле вовсе не был врагом этой власти, напротив, он отлично понимал ее прогрессивное значение в свою эпоху[76]. Это основная ошибка Женгене. Совершенно неправильно, в духе XVIII века, понимает он и гротескные преувеличения у Рабле: он видит в них чисто отрицательную сатиру. Так, например, гротескные преувеличения количества еды, питья и одежды, которые идут на Гаргантюа, должны, по Женгене, показывать, как дорого стоят короли своим народам. Он совершенно не слышит звучащего здесь мотива изобилия, не понимает амбивалентной логики материально-телесного низа. Воспринимать раблезианскую избыточность в духе чрезмерных расходов по цивильному листу, конечно, чрезвычайно наивно. В этом отношении книга Женгене остается на уровне понимания Рабле XVIII веком.

В XVIII веке процесс разложения народно-праздничного смеха, прорвавшегося в эпоху Возрождения в большую литературу и культуру, в сущности, завершился. Одновременно завершился в основном и процесс формирования тех новых жанровых разновидностей смеховой литературы, сатирической и развлекательной, которым предстоит господствовать в XIX веке. Сложились в основном и те формы редуцированного смеха – юмора, иронии, сарказма и др., – которые будут развиваться в качестве стилистического компонента серьезных жанров (главным образом романа). Но рассмотрение всех этих явлений не входит в нашу задачу[77]. Нас интересовала лишь магистральная традиция народно-праздничного смеха, подготовлявшая Рабле (и вообще Ренессанс), и ее постепенное затухание в последующие два века.

бросающего свой свет далеко вперед себя. Идея эта заставляет видеть в произведениях прошлого – у Шекспира, у Данте, у Рабле – не только то, что в них уже есть, как готовое, вполне осознанное, принадлежащее своему времени, ограниченное, – но прежде всего зачатки, ростки будущего, то есть то, что вполне раскрылось, расцвело и уяснилось только в последующие времена, только в детях, зачатых гениями-матерями. Благодаря этой идее произведения прошлого раскрывают новые стороны, новые возможности; благодаря ей романтики и могли совершать продуктивные открытия – открыть Шекспира, Сервантеса, Рабле.

В этой идее и в ее следствиях особенно резко сказываются отличия романтиков от просветителей. Просветители хотели видеть в произведениях и писателях меньше, чем в них действительно было: с точки зрения внеисторического разума в них оказывалось слишком много лишнего, ненужного, непонятного; их нужно очищать и сокращать. Вольтеровский образ библиотеки бога, где все книги основательно исправлены и сокращены, очень характерен. Просветителям была свойственна обедняющая мир тенденция: реального в мире гораздо меньше, чем кажется, реальность раздута за счет пережитков, предрассудков, иллюзий, фантастики, мечты и т.п. Эта узкая и чисто статическая концепция реальности определяла и их восприятие, и оценку художественных произведений и приводила к попыткам очистки и сокращения их.

В противоположность просветителям романтики создали расширенную концепцию реальности, в которой в времени и историческому становлению придавалось существенное значение. На основе этой расширенной концепции мира они и в художественном произведении стремились видеть как можно больше – гораздо больше, чем кажется на поверхностный взгляд. Они искали в произведении тенденций будущего, ростков, семян, откровений, пророчеств. Напомним приведенное нами в начале книги суждение историка Мишле.

Расширенная концепция реальности, созданная романтиками, имеет и положительные и отрицательные стороны. Положительная сторона концепции – ее историчность, ее отношение к времени и становлению. Реальность утрачивает свою статичность, свою натуралистичность и распыленность (сдержанную лишь абстрактно-рационалистической мыслью), в нее начинает входить реальное будущее в форме тенденций, возможностей, предвосхищений. В историческом аспекте реальность получает существенное отношение к свободе, преодолевается узкий и абстрактный детерминизм и механицизм. В области художественного творчества оправдываются отклонения от элементарной действительности, от статики сегодняшнего дня, от документализма, от поверхностной типизации, оправдываются, наконец, гротеск и гротескная фантастика, как формы художественного уловления времени и будущего. В этом неоспоримая заслуга романтического расширения реальности.

Отрицательная сторона романтической концепции – ее идеалистичность и неправильное понимание роли и границ субъективного сознания. Вследствие этого романтики часто примышляли к действительности и то, чего в ней вовсе не было. Вследствие этого фантастика могла вырождаться и в мистику, человеческая свобода могла отрываться от необходимости и превращаться в какую-то надматериальную силу. В этом – отрицательная сторона романтической концепции [80].

Полнее и глубже всего романтическое понимание Рабле выразил Виктор Гюго. Отдельной книги или статьи специально о Рабле он, правда, не написал, но отдельные суждения о нашем авторе рассеяны повсюду в его произведениях. Наиболее подробно и систематизированно Гюго говорит о Рабле в книге о Шекспире.

Гюго исходит из идеи о гениях человечества, напоминающей шатобриановскую идею гениев-матерей. Каждый из этих гениев человечества абсолютно оригинален и воплощает определенную сторону бытия. Всякий гений имеет свое изобретение или открытие («Tout génie a son invention ou sa découverte»). Таких гениев Гюго насчитывает четырнадцать. Состав их довольно своеобразен: Гомер, Иов, Эсхил, пророк Исая, пророк Иезекииль, Лукреций, Ювенал, Тацит, апостол Павел, апостол Иоанн, Данте, Рабле, Сервантес, Шекспир. Рабле в ряду этих гениев (хронологическом) поставлен после Данте и перед Сервантесом и Шекспиром. Гюго дает характеристику каждого из этих гениев, в том числе и характеристику Рабле.

Свою характеристику Гюго строит не как историко-литературное определение, а как ряд свободных романтических вариаций на тему абсолютного материально-телесного низа и телесной топографии. Центром раблезианской топографии, по Гюго, является чрево. Это и есть художественное открытие, совершенное Рабле. Основные функции чрева – отцовство и материнство. В связи с этим умерщвляющим и рождающим низом Гюго дает гротескный образ змея в человеке – «это – его утроба». Гюго, в общем, правильно понял значение материально-телесного низа, как организующего начала всей системы раблезианских образов. Но в то же время он воспринимает это начало в отвлеченно-моральном плане: утроба человека, говорит он, «искушает, предает и карает». На такой морально-философский язык переведена умерщвляющая сила топографического низа.

Далее вариации Гюго на тему «чрева» развиваются в плане морально-философской патетики. Он доказывает (на примерах), что «чрево» может быть трагичным, что оно может быть героичным, но в то же время оно является, по Гюго, и началом разложения и вырождения человека: чрево съедает человека («le ventre mange l'homme»). Алкивиад превращается в Трималхиона; оргия вырождается в обжорство; вместо Диогена остается

одна бочка. На такие морально-философские образы и антитезы распадается в вариациях Гюго амбивалентный материально-телесный низ гротескного реализма.

Гюго верно схватывает существенное отношение раблезианского смеха к смерти и к борьбе между жизнью и смертью (притом в историческом аспекте); он чувствует особую связь между едой - поглощением, смехом и смертью. Более того, Гюго удалось уловить связь между дантовским адом и раблезианским обжорством: «Этот мир, который Данте низверг в ад, Рабле поместил в бочку». Семь кругов ада служат обручами этой раблезианской бочки. Если бы вместо бочки Гюго избрал образ разинутого рта или поглощающего чрева, то его сравнение было бы еще более точным.

Верно отметив связь между смехом, смертью старого мира, преисподней и пиршественными образами (поглощением и проглатыванием), Гюго неправильно истолковывает эту связь: он пытается придать ей отвлеченный морально-философский характер. Он не понимает возрождающей и обновляющей силы материально-телесного низа. Все это ослабляет и ценность его наблюдений.

Подчеркнем, что Гюго отлично сумел понять универсальный и мирозерцательный – а не бытовой – характер таких образов у Рабле, как обжорство и пьянство, хотя он вкладывает в них не совсем раблезианский смысл.

В связи с Рабле и Шекспиром Гюго дает очень интересную характеристику гения и гениального произведения. Из этой характеристики следует, что гротескный характер творчества – обязательный признак гениальности. Гениальный писатель – в том числе Рабле и Шекспир – отличается от просто великих писателей резкими преувеличениями, чрезмерностью, темнотой (*obscurité*) и чудовищностью (*monstruosité*) всех своих образов и своих произведений в их целом.

В этих утверждениях Гюго проявляются и положительные и отрицательные черты его концепции. Те особенности, которые он считает признаками гениальности (в романтическом смысле этого слова), должны быть на самом деле отнесены к тем произведениям и писателям, которые отражают – притом отражают существенно и глубоко – большие переломные эпохи мировой истории. Эти писатели имеют дело с незавершенным перестраивающимся миром, наполненным разлагающимся прошлым и еще не оформившимся будущим. Их произведениям присуща особая положительная и, так сказать, объективная незавершенность. Произведения эти насыщены объективно недосказанным еще будущим, они принуждены оставлять лазейки для этого будущего. Отсюда их специфическая многосмысленность, их кажущаяся темнота. Отсюда и исключительно богатая и разнообразная посмертная история этих произведений и писателей. Отсюда, наконец, и их кажущаяся чудовищность, то есть их несоответствие канонам и нормам всех завершенных, авторитарных, догматических эпох [81].

Особенности произведений переломных эпох мировой истории Гюго ощущает правильно, но он дает своему ощущению неверное теоретическое выражение. Его формулировки несколько метафизичны, кроме того, объективные черты, связанные с историческим процессом в его переломных моментах, он переносит на особую организацию гениальных натур (хотя, правда, он не отрывает гениальности от эпохи, он берет гения в истории). И в характеристике гениев Гюго следует своему методу контрастов: он односторонне усиливает черты гения, чтобы создать резкий статический контраст с прочими великими писателями.

Темы Рабле неоднократно встречаются и в поэтических произведениях Гюго. В них он также подчеркивает универсализм образов Рабле и мирозерцательную глубину его смеха.

В поздней поэзии Гюго его отношение к раблезианскому смеху несколько изменилось. Самый универсализм этого мирообъемлющего смеха представляется теперь Гюго чем-то жутким и бесперспективным (преходящим, без будущего). Рабле – это «не дно и не вершина», то есть это нечто, на чем остановиться нельзя, нечто специфически преходящее. Это – глубокое непонимание особого оптимизма раблезианского смеха; оно проявлялось уже и в ранних высказываниях Гюго. С самого начала смех для него был по преимуществу отрицающим, принижающим, уничтожающим началом. Хотя Гюго и повторял данную Нодье характеристику Рабле – «*Homère bouffon*», хотя он и применял к нему и другие аналогичные определения – «*Homère du rire*», «*la moquerie érique*», – но именно эпичности раблезианского смеха Гюго не понимал.

Интересно сопоставить эти поздние высказывания Гюго о Рабле с дистихом современника Рабле – историка Этьена Пакье, посвященным той же теме. Вот этот дистих:

*Sic homines, sic et coelestia numina lusit,  
Vix homines, vix ut numina laesa putes, –*

то есть «он так играл и людьми, и небесными богами, что ни люди, ни боги не кажутся оскорбленными этой игрой».

Суждение современника вернее определяет подлинный характер универсальной раблезианской смеховой игры. Пакье понимал ее глубокий оптимизм, ее народно-праздничный характер, ее эпический, а не ямбический стиль.

XIX века Рабле, его творчество и его жизнь становятся предметом всестороннего научного изучения. Появляется ряд монографий о нем. Начинается серьезное историческое и филологическое изучение его текстов. Но начало наиболее широкого научного изучения Рабле относится уже к первым годам XX века.

В нашу задачу не входит, конечно, история научного изучения Рабле. Мы ограничимся лишь краткой характеристикой современного состояния раблезиистики.

В начале 1903 года было организовано «Общество для изучения Рабле» («*La société des Études rabelaisiennes*»). Это существенный момент в истории раблезиистики. Общество это составилось из учеников и друзей раблезиста Абеля Лефрана (Abel Lefranc). Общество стало центром всей раблезистской работы не только во Франции, но и в Англии и Америке. С 1903 года стал выходить (по третям года) журнал общества «*Revue des études rabelaisiennes*». С 1913 года этот журнал сменился другим с более широкой программой – «*Revue du seizième siècle*», выходявшим по 1933 год. С 1934 года стал издаваться журнал с еще более расширенной программой «*Humanisme et Renaissance*».

Вокруг Общества и его журналов сосредоточилась вся текстологическая работа над Рабле, работа над его языком, работа по разысканию источников, по установлению научной биографии, наконец по исторической интерпретации произведений Рабле на строго научной базе. На основе всех этих работ с 1912 года стало выходить под редакцией главы Общества Абеля Лефрана ученое издание произведений Рабле. По 1932 год вышло пять томов этого издания, включающих три первых книги романа [82]. На этом оно пока приостановилось. Для научной работы над Рабле это издание с его текстом и системой

вариантов, с его обширными и солидными комментариями имеет исключительную ценность.

Из отдельных работ членов Общества назовем важнейшие по основным разделам раблезистики. Здесь прежде всего необходимо назвать фундаментальный труд о языке Рабле Лазара Сенеана (Lazare Sainéan) – вице-председателя Общества – «La langue de Rabelais», т. I, 1922 г., и т. II, 1923 г.

В области изучения источников и характера эрудиции Рабле ценный вклад в раблезистику сделала книга Жана Платтара «Творчество Рабле» (Plattard Jean, L'oeuvre de Rabelais (Sources, invention et composition), 1910 г. Ему же принадлежит и первая попытка дать синтетическую научную биографию Рабле: «Vie de Rabelais», 1928 г.[\[83\]](#). Укажем на ценную работу в области раблезианской текстологии, проделанную Жаком Буланже (секретарь Общества), и в области раблезианской топографии – работы Анри Клузо. Наконец, необходимо особо отметить исключительно ценные по богатству материала работы председателя Общества Абеля Лефрана, особенно его вводные статьи к трем книгам романа, изданным под его редакцией.

Со всеми указанными нами здесь книгами, а также и с рядом других раблезистских работ нам придется иметь дело в дальнейшем по ходу нашего исследования. Назовем здесь еще довольно подробную монографию о Рабле Жоржа Лота: Lote Georges, La vie et l'oeuvre de François Rabelais, Paris, 1938.

В результате работ как членов Общества, так и других современных раблезистов чрезвычайно облегчено понимание и филологическое изучение текста Рабле, собран большой материал для более широкого и глубокого понимания его исторического места и для установления связей его произведения с современной ему действительностью и с предшествующей литературой. Но весь этот материал, собранный кропотливым трудом ученых, еще ждет своего синтеза. Целостного облика Рабле мы не найдем в трудах современных раблезистов. Раблезисты вообще очень осторожны и тщательно избегают всякого сколько-нибудь широкого синтеза, всякого далеко идущего вывода и обобщения. Единственная книга, которая претендует на такой осторожный – очень осторожный – синтез, – это уже названная нами книга Платтара, 1910 года (и отчасти указанная нами выше монография Лота). Но, несмотря на собранный в книгах Платтара и Лота ценный материал и отдельные тонкие наблюдения (это касается особенно Платтара), этот синтез удовлетворить нас не может. Он удовлетворяет нас даже меньше, чем старая синтетическая попытка Стапфера (1889) или работа немецкого ученого Шнееганса (1894).

Современная раблезистика, стоящая на позициях позитивизма, в сущности, ограничивается собиранием материала. Такое собирание само по себе, конечно, и необходимо и полезно. Но отсутствие глубокого метода и широких точек зрения ограничивает перспективы и этой работы: собирание материала ограничивается узким кругом биографических фактов, мелких событий эпохи, литературных (преимущественно книжных) источников; фольклорные же источники раскрываются очень поверхностно и в обычном узком понимании фольклорных жанров, при котором смеховой фольклор во всем своем своеобразии и многообразии остается почти вовсе за пределами изучения. Весь этот кропотливо собираемый материал не выходит в основном за рамки официальной культуры, между тем как Рабле в его целом в эти рамки никак не укладывается. Смех оценивается раблезистами школы А.Лефрана как явление второстепенное, не затрагивающее серьезной проблематики романа Рабле: это либо средство завоевать популярность у широких масс, либо просто защитная маскировка. Ключевая

проблема народной смеховой культуры и на почве раблезистики остается не поставленной.

XVI веке. Религия Рабле»[84]. Книга эта в основном была направлена против Абея Лефрана и его школы. Февр не касается художественной стороны романа Рабле, не касается он и области автобиографических источников Рабле, в которой работа школы Лефрана была особенно продуктивной, – его интересует только мировоззрение Рабле, главным образом его отношение к религии и католицизму.

Основная задача Февра – понять Рабле в условиях его культурной и интеллектуальной среды, в границах возможностей, доступных его эпохе. Нельзя понять XVI век, говорит Февр, изолируя индивида от «морального климата» и «интеллектуальной атмосферы» эпохи. Главная задача историка заключается в том, чтобы установить, как люди 1532 года (год выхода в свет первой книги – «Пантагрюэля» – Рабле) могли слышать и понимать «Пантагрюэля» и как они – о н и , а н е м ы – не могли его понимать. Необходимо прочесть текст Рабле глазами его современников, людей XVI века, а не глазами людей XX века. Самый страшный грех для историка, по Февру, это грех а н а х р о н и з м а .

С точки зрения этих, в основе своей совершенно справедливых, методологических требований, Февр подвергает критике утверждения Абея Лефрана, что Рабле в своем произведении пропагандирует последовательный рационалистический атеизм. Привлекая огромный и ценный материал из различных областей культуры и мысли XVI века, Февр старается доказать, что для последовательного рационалистического атеизма ни в мироощущении, ни в мировоззрении (философском и научном) XVI века не было ни почвы, ни оснований; ему не на что было опереться. Всякое отрицание должно быть обоснованным, чтобы иметь какой-либо социальный вес и историческое значение. Субъективное и капризное отрицание, лишенное основания и опоры (просто – «я отрицаю»), не имеет никакой исторической значимости. В XVI веке ни философия, ни наука (ее, в сущности, еще и не было) не давали такой опоры для отрицания религии. Последовательный рационалистический атеизм был невозможен (см. указ. книгу, с. 380 – 381).

Доказательству этого положения и посвящена вся книга Февра. Как мы уже сказали, Февр привлекает огромный и разнородный материал, имеющий бесспорную и самостоятельную, то есть независимую от самого тезиса Февра, ценность. В свете этого материала многие установившиеся взгляды на различные явления культуры XVI века должны быть пересмотрены. Для понимания отдельных сторон культуры XVI века книга Февра дает довольно много. Но пониманию романа Рабле как художественного произведения, пониманию художественного мировоззрения и мироощущения Рабле книга Февра служит очень мало и притом лишь косвенно. Художественная мысль Рабле одинаково не вмещается ни в рационалистический атеизм, ни в религиозное исповедание, все равно – католическое, протестантское или в духе «религии Христа» Эразма. Раблезианская мысль и шире, и глубже, и радикальнее. Ей чужда всякая односторонняя серьезность и всякий догматизм. Художественное мировоззрение Рабле не знает ни абстрактного и чистого отрицания, ни одностороннего утверждения. И тезис Лефрана, и противоположный тезис Февра равно уведут нас от правильного понимания художественного мировоззрения Рабле. Уведут они и от правильного понимания культуры XVI в. в ее целом.

Все дело в том, что Февр, как и Абель Лефран, игнорирует народную смеховую культуру средневековья и Ренессанса. Для него существует только с е р ь е з н ы й план мысли и культуры. В своих блестящих анализах различных областей и сфер культуры XVI века он

остаётся, в сущности, только в пределах официальной культуры. Поэтому и в романе Рабле он воспринимает и оценивает только то, что может быть понято и истолковано в серьёзном плане официальной культуры, а следовательно, самое существенное в Рабле – подлинный Рабле – остаётся вне поля его восприятия и оценки.

Февр, как мы уже отмечали, считает величайшим грехом для историка анахронизм, модернизацию. Он справедливо упрекает в этом грехе Абеля Лефрана и других раблезистов. Но, увы, он и сам впадает в этот грех по отношению к смеху. Он слышит раблезианский смех ушами человека XX века, а не так, как его слышали люди 1532 года. Поэтому ему и не удалось прочитать «Пантагрюэля» их глазами как раз в самом главном, в самом существенном для этой книги.

Февр воспринимает смех Рабле и его эпохи как человек XX века и потому не понимает в нём главного – его мирозерцательного и универсального характера, не понимает возможности смехового мировоззрения, универсального смехового аспекта мира. Поэтому он ищет мировоззрение Рабле только там, где Рабле не смеется, или, точнее, там, где он, Февр, этого смеха не слышит, где Рабле кажется ему вполне серьёзным. Там же, где Рабле смеется, – он для Февра просто шутит, и эти шутки невинны и, как всякие шутки, ничего не говорят о подлинном мировоззрении Рабле, так как всякое мировоззрение, по Февру, может быть только серьёзным. Таким образом, то понимание смеха и его функций в культуре и мировоззрении, которое характерно для нового времени и особенно для XIX века, Февр переносит в XVI век, допуская этим очевидный анахронизм и модернизацию.

Февр рассказывает в своей книге, как он был удивлен тем анализом пролога к «Пантагрюэлю», который дал Лефран в своей вступительной статье к роману. Его особенно поразил вывод Лефрана, что Рабле был сознательным пропагандистом последовательного атеизма. Чтобы проверить этот поразивший его вывод, «он с некоторым беспокойством достаёт своего Рабле. Открывает «Пантагрюэля». И только смеется. Он не думает больше о том «нарастании» неблагочестия, о котором говорил Лефран». («On reprend son Rabelais avec quelque inquiétude. On ouvre le «Pantagruel». *On rit*. On ne songe plus au «crescendo» de l'impiété.»), Февр не находит там «ничего скрытого, ничего ужасного, никакого кощунства». Он находит только «старые клерикальные шутки» («de vieilles plaisanteries cléricales»), которые бытовали и до Рабле. Вот и все, что находит в прологе к «Пантагрюэлю» Февр (см. с. 160 – 161).

Здесь очень ярко проявляется отношение Февра к шуткам Рабле: они возбуждают только смех – «on rit». Но как раз это «on rit» – и нуждается в анализе. Так ли мы, люди XX века, смеемся, как смеялся Рабле и его читатели-современники? И какова природа этих «старых клерикальных шуток»? И если за ними нет той серьёзной абстрактной атеистической тенденции, которую увидел в них Лефран, то, может быть, в них есть нечто другое – гораздо более значительное, глубокое и художественно конкретное (т.е. смеховой аспект мира)? Но этих вопросов Февр не ставит. Он, по-видимому, считает, что смех всегда, во все эпохи, одинаков и шутка всегда была только шуткой. Поэтому он и направляет свой тонкий исторический анализ на серьёзные части романа Рабле (точнее – на те, которые ему таковыми кажутся), а смех оставляет в стороне как нечто неисторическое и неизменное.

Смеховой аспект мира, столетиями и тысячелетиями слагавшийся в многообразнейших формах народной смеховой культуры (и прежде всего в смеховых обрядово-зрелищных формах), Февром игнорируется. Анализируя отдельные «клерикальные шутки», такие, как «Sitio» («Жажда»), «Consummatum est» («свершилось») и др. (они поражали своей смелостью Лефрана), он ограничивается указанием на их традиционный характер и на их

безобидность. Он не видит, что это частицы огромного и единого целого – народно-карнавального мироощущения, универсального смехового аспекта мира. Чтобы это увидеть, пришлось бы раскрыть исторический смысл таких многовековых явлений, как *parodia sacra*, *risus paschalis*, огромной смеховой литературы средневековья и прежде всего, конечно, обрядово-зрелищных карнавальных форм. Но Февр этого не делает. Все его внимание устремлено только на «серьезные» (в духе XIX века) явления культуры и мысли. Например, анализируя Эразма и его влияние на Рабле, он не касается «Похвалы глупости», произведения, как раз наиболее созвучного раблезианскому миру. Его интересует только «серьезный» Эразм. Традиционным клерикальным шуткам посвящен только небольшой раздел книги под заголовком «Некоторые шутки церковников» (с. 161 – 165), всего пять страниц из пятисот. Смехового начала в культуре XVI века Февр касается еще в небольшом разделе, посвященном проповедникам Мено и Мэйяру, использующим в своих проповедях «раблезианские факетии» (с. 179 – 182). Есть и в других местах книги отдельные замечания, немногочисленные и краткие, о смеховых элементах в культуре XVI века, но трактуются эти элементы в духе представлений о смехе XIX и XX веков. В высшей степени характерно, что в книге, посвященной самому карнавальному из всех писателей мировой литературы, слово «карнавал» встречается один-единственный раз (при анализе загробных видений Эпистемона).

В одном месте своей книги Февр как будто бы склонен признать историчность смеха. Он заявляет, что «ирония – дочь времени» (с. 172). Но положение это остается совершенно неразвитым и применяется им только в целях ограничения смехового элемента у Рабле. Февр считает, что в романе Рабле гораздо больше прямых серьезных утверждений, чем принято думать, что часто слышат иронию там, где ее на самом деле нет.

Мы считаем эти утверждения Февра в корне неверными. В мире Рабле возможна только относительная серьезность. Даже те места, которые в другом контексте или взятые отдельно, были бы вполне серьезными (Телем, письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю, глава о смерти героев и др.), в контексте романа Рабле получают смеховой обертон, на них ложатся рефлексии от окружающих смеховых образов. Смеховой аспект универсален и распространяется на все. Но этого универсализма и мирозерцательности смеха, особой правды смеха Февр как раз и не видит. Правда для него может только вещать. Не видит он и амбивалентности смеха.

Но и в более широком историческом плане утверждение Февра неверно. Смеха и иронии (как одной из форм редуцированного смеха) в мировой культуре прошлого неизмеримо больше, чем наше ухо способно услышать и уловить. Литература (включая и риторику) некоторых эпох (эллинизма, средневековья) буквально наводнена различными формами редуцированного смеха, некоторые из них мы уже перестали улавливать. Особенно часто мы утрачиваем ощущение пародийности. Несомненно, что многое в мировой литературе прошлых времен нам предстоит еще прочесть заново, услышать в другом регистре. Но для этого прежде всего необходимо понять особую природу народного смеха прошлых времен – его мирозерцательность, универсализм, амбивалентность, связь с временем и т.п. – то есть все то, что почти полностью утрачено смехом нового времени.

Игнорирование Февром народной смеховой культуры приводит его к искаженному пониманию эпохи Возрождения и французского XVI века. Ту исключительную внутреннюю свободу и тот почти предельный адогматизм художественного мышления, какие были характерны для этой эпохи, Февр не видит и не хочет видеть, потому что не находит для них опоры. Он дает одностороннюю и ложную картину культуры XVI века.

Эпоха Возрождения вообще и французское Возрождение в особенности характеризуется в области литературы прежде всего тем, что народная смеховая культура в своих лучших возможностях поднялась до высокой литературы эпохи и оплодотворила ее. Не раскрыв этого, нельзя понять ни литературы, ни культуры эпохи. Разумеется, недопустимо сводить только к этому моменту все богатое, сложное и противоречивое содержание эпохи. Но именно этот момент – и момент исключительно важный – до сих пор остается нераскрытым. И это особенно пагубно отражается на понимании Рабле.

В заключение приходится согласиться с той резкой оценкой книги Февра, которую дал П. Декс в своей статье «Наша несостоятельность в оценке творчества Рабле»: «... книга Февра представляет собой самую утонченную попытку из всех, какие предпринимались за четыреста лет после смерти Рабле, оторвать от народа его творчество»[\[85\]](#).

Здесь, в Пуату, Рабле мог познакомиться и с другой очень важной стороной площадной жизни – с площадными зрелищами. По-видимому, именно здесь он приобрел те специальные знания жизни театральных подмостков (*les échafauds*), которые он обнаруживает в своем романе. Театральные подмостки воздвигались прямо на площади, и перед ними толпился народ. Замешавшись в эту толпу, Рабле мог присутствовать при постановках мистерий, моралите и фарсов. Такие города Пуату, как Монморийон, Сен-Максан, Пуату и др., как раз в эту эпоху славились подобными театральными постановками[\[99\]](#). Недаром ареной действия фацетии Вийона, рассказанной в четвертой книге, Рабле избрал именно Сен-Максан и Ниор. Театральная культура Франции в ту эпоху была еще вся сверху донизу связана с народной площадьюю.

В следующий, не освещенный документами, период жизни Рабле (1528 – 1530 гг.), он, по-видимому, странствует по университетам Бордо, Тулузы, Буржа, Орлеана и Парижа. Здесь он приобщается к жизни студенческой богемы. Это знакомство еще более укрепляется в следующий период, когда Рабле штудировал медицину в Монпелье.

Мы уже указывали на громадное значение школьных праздников и рекреаций в истории средневековой культуры и литературы. Веселая рекреативная литература школяров ко времени Рабле уже поднялась в большую литературу и играла в ней существенную роль. Эта рекреативная литература была также связана с площадьюю. Школьные пародии, травести, фацетии, как на латинском, так в особенности на народных языках, обнаруживают генетическое родство и внутреннее сходство с площадными формами. Целый же ряд школьных увеселений непосредственно проходил на площади. Так, в Монпелье во времена Рабле в праздник королей студенты совершали карнавальные процессии, устраивали танцы на площади. Часто университет ставил моралите и фарсы вне своих стен[\[100\]](#).

Рабле, по-видимому, принимал и сам деятельное участие в студенческих увеселениях своего времени. Ж. Платтар предполагает, что во время своей студенческой жизни (особенно в Монпелье) Рабле написал ряд анекдотов, фацетий, веселых диспутов, комических зарисовок и приобрел в формах веселой рекреативной литературы ту опытность, которая могла бы нам объяснить необычайную быстроту создания «Пантагрюэля».

В следующий – лионский – период жизни Рабле его связь с народной ярмарочной площадьюю становится еще более тесной и глубокой. Мы уже упоминали о знаменитых лионских ярмарках, заполнявших в общей сложности два месяца в году. Площадная и уличная жизнь в Лионе – этом южном городе, где была громадная итальянская колония, – была вообще чрезвычайно развита. Рабле сам упоминает в четвертой книге л и о н с к и й

карнавал, во время которого носили чудовищное изображение обжоры-глотателя «Maschecroûte», этого типичного веселого страшилища. Современники оставили свидетельства и о ряде других лионских массовых праздников, например, о майском празднике печатников, о празднике избрания «принца ремесленников» и др.

С лионской ярмаркой Рабле был связан и более тесным образом. В издательском и книготорговом деле лионская ярмарка занимала одно из первых мест в мире и уступала только знаменитой франкфуртской. Обе эти ярмарки были существенными органами книжного распространения и литературной пропаганды. Книги выпускались в свет «к ярмарке» (весенней, осенней, зимней). Лионская ярмарка в значительной степени определяла время публикации книг во Франции. Выпуск новинок всегда согласовывался со сроками этих ярмарок[101]. Эти сроки определяли, следовательно, и представление авторами рукописей. А.Лефран очень удачно использовал сроки лионских ярмарок для установления хронологии произведений Рабле. Сроки лионской ярмарки регулировали всю книжную продукцию (даже ученую), но особенно, конечно, массовые издания народных книг и рекреативной литературы.

Рабле, издавший сначала три ученых публикации, стал затем поставщиком именно этой массовой литературы и потому вступил в более интимные отношения с ярмарочной площадью. Ему пришлось уже учитывать не одни сроки ярмарки, но и ее требования, вкусы и тон.

Рабле выпускает почти одновременно не только своего «Пантагрюэля», непосредственно следующего по стопам народной книги «Великая хроника Гаргантюа», но и «Пантагрюэлическую прогностику» («Pantagrueline Prognostication») и «Альманах» («Almanach») на 1533 год. «Пантагрюэлистическая прогностика» – веселая комическая травестия популярных в ту эпоху новогодних предсказаний. Произведение это (всего несколько страничек) переиздавалось и в последующие годы.

Второе из указанных произведений – «Альманах» – это популярный календарь. Такие календари Рабле потом издавал и для последующих лет. До нас дошли данные (и даже некоторые фрагменты) о составленных им календарях на 1535 год, на 1541 год, на 1546 год и, наконец, на 1550 год. Можно предположить, как это делает, например, Л.Молан, что этим не исчерпывается серия изданных Рабле календарей, что он издавал их каждый год, начиная с 1533 года, и был, так сказать, присяжным составителем народных календарей, «французским Матвеем Лансбергом».

Оба типа произведений – и «Прогностика» и календари – самым существенным образом связаны с временем, с новым годом и, наконец, с народной ярмарочной площадью[102].

Не подлежит никакому сомнению, что и в последующие периоды своей жизни Рабле сохранял и живой интерес, и непосредственные связи с народной площадью во всех моментах ее жизни, хотя скудные данные его биографии не дают в этом отношении никаких определенных и интересных фактов[103]. Но из эпохи последнего путешествия Рабле в Италию до нас дошел очень интересный документ. 14 марта 1549 года кардинал Жан дю Белле дал в Риме народный праздник по случаю рождения у Генриха II сына. Рабле присутствовал при этом празднике и сделал подробное описание его, используя для этой цели свои письма к кардиналу Гизу. Описание это было издано в Париже и в Лионе под заголовком «Сциомахия и празднество, данные в Риме во дворце его преосвященства монсеньера дю Белле».

В начале этого праздника на площади было разыграно сражение с эффектными моментами, с фейерверками и даже с убитыми, которые оказались потом соломёнными чучелами. Праздник носил определенно выраженный карнавальный характер, как и все праздники такого рода. Фигурировал здесь и обязательный карнавальный «ад» в виде шара, изрыгающего пламя. Шар этот называли «адовой пастью» и «головой Люцифера» (см. однотомник изд. Moland, с. 599). В конце праздника для народа был устроен грандиозный пир с невероятным – совершенно пантагрюэлистским – количеством колбас и вина.

Такие празднества вообще очень характерны для эпохи Возрождения. Еще Буркхардт показал, как велико и существенно влияние этих празднеств на художественную форму и мировоззрение Ренессанса, на самый дух этой эпохи. Он не преувеличил этого влияния. Оно было даже гораздо большим, чем он думал [104].

В празднествах своей эпохи Рабле больше всего интересовался не официально-парадной, а народно-площадной стороной их. Именно эта сторона оказала определяющее влияние на его произведение. На площади он изучал и разнообразнейшие формы народной комедики, столь богатой в ту эпоху.

Изображая в первой книге романа занятия молодого Гаргантюа под руководством Понократа (гл. XXIV), Рабле говорит:

«Вместо того чтобы составлять гербарий, они посещали лавки москательщиков, продавцов трав, аптекарей, внимательнейшим образом рассматривали плоды, корни, листья, смолу, семена, чужеземные мази и тут же изучали способы их подделки.

Ходили смотреть акробатов, жонглеров, фокусников, причем Гаргантюа следил за их движениями, уловками, прыжками и прислушивался к их краснобайству, особое внимание уделяя шонийцам пикардийским, ибо то были прирожденные балагуры и великие мастера по части втирания очков».

Этот рассказ об изучении молодым Гаргантюа площадной жизни с полным правом можно истолковать, как автобиографическое признание. Рабле сам изучал все эти стороны площадной жизни. Подчеркнем типичное для площади Ренессанса соседство народных зрелищных форм с формами народной медицины, с собирателями трав и аптекарями, с продавцами всевозможных чудодейственных мазей и с медицинскими шарлатанами. Между формами народной медицины и формами народного искусства существовала древняя традиционная связь. Ею объясняется и объединение в одном лице площадного актера и продавца медицинских снадобий. Поэтому и образ врача, и медицинский элемент в романе Рабле органически связаны со всей традиционной системой образов этого романа. В приведенном отрывке правильно показано непосредственное соседство медицины и балагана в площадной жизни эпохи.

Такова внешняя история соприкосновения Рабле с площадью, извлеченная из довольно скудных данных его биографии. Как же вошла площадь в его роман, как она отразилась в нем?

«Славнейшие и доблестнейшие воители, люди знатные и простые, любители чтения увлекательного и благопристойного! Вы не так давно видели, читали и изучали *Великие и бесподобные хроники об огромном великане Гаргантюа* и отнесли к этой книге с таким

*же доверием, с каким люди истинно верующие относятся к Библии или же к Святому Евангелию, и не раз при встрече с почтенными дамами и благородными девицами вместо любовных речей вы услаждали их слух извлеченными из этой книги забавными и длинными рассказами, за что вам честь и хвала и вечная память!»*

Здесь, как мы видим, переплетается восхваление «Хроник Гаргантюа» с прославлением тех людей, которые этими «Хрониками» увлекаются. Эти восхваления и прославления выдержаны в рекламирующем духе балаганного зазывалы и ярмарочного продавца народных книг: ведь они всегда восхваляют не только предлагаемые ими чудеса и книги, но и «почтеннейшую публику». Перед нами типичный образец тона и стиля площадных зазываний.

Но, конечно, эти зазывания очень далеки от наивной и непосредственной «серьезной» рекламы. Они насыщены народно-праздничным смехом. Они играют со всем тем, что рекламируется ими, они вовлекают в эту вольную игру и все «священное», и «высокое», что только подвернется к слову. В нашем примере поклонники «Хроник» сравниваются с «людьми истинно верующими» (*vrais fideles*), верящими в эти «Хроники», «как в тексты Библии или Святого Евангелия»; автор считает этих поклонников достойными не только «чести и хвалы», но и «вечной памяти» (*mémoire sempiternelle*). Создается та особая площадная атмосфера вольной и веселой игры, в которой высокое и низкое, священное и профанное уравниваются в своих правах и вовлекаются в один дружный словесный хоровод. И такой всегда была речь площадных зазываний. На нее не распространились требования речевой иерархии и условностей (т.е. речевых норм официального общения), она пользовалась привилегиями площадного смеха. Нужно, кстати, отметить, что народная реклама всегда иронична, всегда в той или иной степени сама над собою смеется (такова была и реклама наших коробейников, офеней и др.); на народной площади даже корысть и обман приобретали иронический и полуоткровенный характер. В средневековом площадном и уличном «крике» («*cri*») всегда звучал смех, звучал с большей или меньшей силой.

Подчеркнем, что в приведенном нами начале «пролога» вовсе нет нейтральных объективных слов, – здесь все слова хвалебные: «*très illustres*», «*très chevaleureux*», «*gentillesse*», «*honnestetés*», «*grandes*», «*inestimables*» и так далее (цитирую по подлинному тексту). Преобладает превосходная степень; в сущности, все здесь дано в превосходной степени. Но это, конечно, не риторическая превосходная степень, – она здесь иронически и предательски преувеличена и раздута; это – превосходная степень гротескного реализма. Это – обратная (или лучше – лицевая) сторона ругательства.

В последующих абзацах этого пролога мы слышим «крик» ярмарочного врача-шарлатана и продавца лечебных снадобий: он прославляет «Хроники» как великолепное средство от зубной боли; дается и рецепт их употребления: «Хроники» надо обернуть в согретое полотно и приложить к больному месту. Такие пародийные рецепты – один из распространеннейших жанров гротескного реализма<sup>[105]</sup>. Далее, «Хроники» прославляются как средство, облегчающее страдания венериков и подагриков.

Подагрики и венерики (сифилитики) очень часто фигурируют в романе Рабле и вообще в смеховой литературе XV и XVI веков. Подагра и сифилис – «веселые болезни», являющиеся результатом неумеренного наслаждения едой, питьем, половой жизнью, и потому существенно связанные с материально-телесным низом. Сифилис был тогда еще «модной болезнью»<sup>[106]</sup>, тема же подагры была распространена уже в гротескном реализме; мы ее встречаем и у Лукиана<sup>[107]</sup>.

В этой части пролога мы видим традиционное сплетение медицины с искусством; но дело здесь не во внешнем объединении актера и продавца медицинских снадобий в одном лице, – здесь прямо провозглашается целебная сила литературного произведения («Хроник»), развлекающего и вызывающего смех; провозглашается это в тоне ярмарочного шарлатана-врача и балаганного зазывалы; а в прологе к четвертой книге Рабле снова возвращается к этой теме и обосновывает целебную силу смеха учением Гиппократ, Галена, Платона и других авторитетов.

Перечислив достоинства «Хроник», Рабле продолжает свой пролог так:

«Что ж, по-вашему, это безделица? Найдите мне на любом языке и в любой отрасли знания книжку, которая обладала бы такими же свойствами, особенностями и преимуществами, и я куплю вам полпинты требухи. Не найдете, милостивые государи, не найдете! Это книга в своем роде единственная, равных себе не имеющая и беспремерная. Я готов утверждать это под страхом любой кары, вплоть до костра, но только не включительно, а *исключительно*. Те же, кто будет утверждать обратное, суть предопределенцы, отщепенцы, совратители и соблазнители».

Кроме типичного для площадной хвалы чрезмерного нагромождения превосходных степеней, здесь дается характерный прием комического доказательства правдивости – комический заклад и клятвы: тому, кто укажет книгу лучше «Хроники», автор готов заплатить «полпинты требухи» (то есть внутренностей, кишок); что лучшей книги нет, это автор готов поддерживать вплоть до костра *«исключительно»*. Такого рода пародийно-иронические заклады и клятвы характерны для площадного рекламирования.

Обратим особое внимание на «полпинты требухи» (заклад автора). Требуха («les tripes») неоднократно фигурирует у Рабле и во всей литературе гротескного реализма (в ее латинской части слову «tripes» соответствует слово «viscera»). В данном контексте имеется в виду, конечно, кушанье. Желудок и кишки рогатого скота тщательно промывались, подсаживались и тушились. Заготавливать их впрок было нельзя, и потому в дни убоя скота эти «tripes» поедались без всякой меры и ценились ни во что. Считалось, кроме того, что даже при самой тщательной промывке в них оставалось не менее десяти процентов кала (к общему количеству требухи), который, следовательно, и поедался вместе с ними. Таковы «tripes». Мы еще встретимся с этим образом в одном из самых замечательных эпизодов «Гаргантюа».

Но почему образ «внутренностей» играл такую роль в гротескном реализме? Внутренности, живот, кишки – это *чрево*, *утроба*, это – *утро*, это – *жизнь* человека. Но в то же время это и поглощающая, пожирающая утроба. Этим двояким значением, так сказать, – *верхом* и *низом* этого слова обычно играл гротескный реализм. Мы уже приводили цитату из Анри Этьена, из которой видно, что в эпоху Рабле было в обычае, опрокидывая стаканчик вина, приговаривать при этом словами из покаянного псалма: «Сердце чисто созижди во мне, боже, и дух прав: *обнови во утробе моей*» (in visceribus meis): ведь вино омывало кишки (viscera). Но дело еще сложнее. Внутренности и кишки связаны с испражнениями и калом. Далее, утроба не только ест и поглощает, но ее и самое едят и поглощают (кушанье tripes). В «беседе во хмелю» (в первой книге романа) один из собеседников, собираясь выпить стакан вина, говорит другому: «Не надо ли вам передать что-либо на реку, он (стакан) идет мыть потроха» (их мыли обычно на реке), имея в виду как съеденные им потроха, так и собственную утробу. Далее, внутренности связаны со смертью, с убоем и убийством (у нас говорят «выпустить кишки», т.е. убить, зарезать). Наконец, они связаны с рождением: утроба рождает.

Так, в образе «tripes» стянуты в один неразрывный гротескный узел – жизнь, смерть, рождение, испражнения, еда; это – центр телесной топографии, где верх и низ переходят друг в друга. Поэтому в гротескном реализме этот образ был излюбленным выражением для амбивалентного материально-телесного низа, умерщвляющего и рождающего, пожирающего и пожираемого. «Качели» гротескного реализма, игра верха с низом, в этом образе великолепно раскачиваются; верх и низ, земля и небо сливаются. Мы увидим дальше, какую замечательную смеховую симфонию создал Рабле из игры амбивалентными и разнородными значениями «требухи» в первых главах «Гаргантюа» (праздник забоя скота, беседа во хмелю, рождение Гаргантюа).

В нашем примере «полпинты требухи», как заклад автора пролога, значит не только нечто малоценное (самое дешевое блюдо), «дерьмо», но также и жизнь, нутро (в смысле «со всеми моими потрохами»). Этот образ и здесь амбивалентен, полон двойного смысла.

Характерен и конец нашего отрывка. После хвалы автор переходит к ругательствам (оборотная сторона площадной хвалы): те, кто придерживается иных взглядов на «Хроники», клеймятся как «отщепенцы, совратители и соблазнитель». Все эти три бранных обозначения применялись специально к людям, обвинявшимся в ереси, к тем, кого посылали на костер. Здесь продолжается игра серьезными и опасными вещами: автор недаром сопоставлял «Хроники» с Библией и Евангелием, – теперь он также, подобно церкви, всех инакомыслящих в вопросе о «Хрониках» обвиняет в ереси со всеми вытекающими отсюда последствиями. Эта смелая аллюзия на церковь и церковную политику носит здесь актуальный характер. Об этом свидетельствует первое бранное слово – «предопределенцы» («prédestinateurs»), которое явно имеет в виду протестантов, исповедовавших «предопределение».

Таким образом, неумеренное прославление «Хроники», как самой лучшей и единственной в мире книги, такое же прославление тех, кто ее читает и ей верит, а также готовность отдать за свое убеждение в единоспасительной силе «Хроник» свою жизнь (в иронической амбивалентной форме «полпинты требухи»), готовность защищать эти убеждения вплоть до костра (однако исключительно) и, наконец, обвинение в ереси всех инакомыслящих, – все это с начала и до конца – пародия на единоспасающую церковь как единственную хранительницу и истолковательницу слова божия (Евангелия). Но эта рискованная пародия дана в форме смеха и площадных веселых зазываний, язык и стиль которых безукоризненно выдержаны. Поэтому такая пародия и могла пройти безнаказанно. Балаганного зазывалу не обвиняли в ереси, что бы он там ни болтал, лишь бы веселый шутовской тон у него был выдержан. Рабле тон выдерживает. Смеховой аспект мира был легализован. Поэтому он и не боится несколько дальше прямо заявить, что «Хроник» за два месяца было продано больше, чем за девять лет было куплено Библий.

Переходим к концу пролога. Кончается он градом площадных проклятий и ругательств как по адресу самого автора, если он солжет в своей книге хоть единым словом, так и по адресу тех читателей, которые автору не поверят. Вот этот конец:

«Итак, заканчивая этот пролог, я долгом своим почитаю сказать, что готов прозаложить всем чертям на свете тело свое и душу, всего себя со всеми потрохами, если на протяжении этой истории я хоть раз прилгну. Но уж и вас чтоб спалил антонов огонь, чтоб падучая вас била, чтоб молния вас убила, чтоб от язв на ногах вам охрометь, чтоб от поноса вам отощать, чтоб во всем теле у вас приключилось трясение, а в заднем проходе воспаление, чтоб вас, как Содом и Гоморру, поглотили сера, огонь и пучина морская, если вы не будете твердо верить всему, о чем я поведаю вам в предлагаемой мною «Хронике»!»

Этот ряд площадных проклятий, завершающий пролог, очень характерен. Характерен прежде всего уже самый переход от чрезмерной площадной хвалы к чрезмерным же уничтожающим проклятиям. Такой переход совершенно закономерен. Площадная хвала и площадная брань – это как бы две стороны одной и той же медали. Если лицевая сторона – хвала, то оборотная – брань или наоборот. Площадное слово – двуликий Янус. Площадная хвала, как мы видели, иронична и амбивалентна. Она лежит на границе брани: хвала чревата бранью, и нельзя при этом провести четкой границы между ними, нельзя указать, где кончается одно и где начинается другое. Такой же характер носит и площадная брань. Хотя хвала и брань и разделены в языке, но в площадной речи они отнесены как бы к какому-то единому, но двутелому телу, которое хваля бранят и браня хвалят. Поэтому в фамильярной площадной речи так часто бранные слова (в особенности непристойные) употребляются в ласковом и хвалебном смысле (многочисленные примеры из Рабле мы проанализируем в дальнейшем). В последнем счете гротескная площадная речь (особенно в ее древнейших пластах) была ориентирована на мир и на каждое явление этого мира в состоянии их незаконченной метаморфозы, в состоянии перехода от ночи к утру, от зимы к весне, от старого к новому, от смерти к рождению. Поэтому речь эта сыплет и хвалою и бранью, которые относятся, правда, не к одному явлению, но и не к двум. Хотя в нашем примере это, может быть, и не так четко выражено, но его амбивалентность не подлежит сомнению: этой амбивалентностью определяется и органичность, и непосредственность перехода от хвалы к брани и обратно, а также и известная неопределенность, «неготовность» адресата этой хвалы и брани[108].

К этому слиянию хвалы и брани в одном слове и в одном образе мы еще вернемся в VI главе настоящей работы. Явление это чрезвычайно важно для понимания целых больших этапов в развитии образного мышления человечества в прошлом, но оно до сих пор не было ни раскрыто, ни изучено. Отметим здесь предварительно и несколько упрощенно, что в основе этого явления лежит представление о мире как о вечно неготовом, как об умирающем и рождающемся одновременно, как о двутелом мире. Двутонный образ, сочетающий хвалу и брань, стремится уловить самый момент смены, самый переход от старого к новому, от смерти к рождению. Такой образ развенчивает и увенчивает одновременно. В условиях развития классового общества такое мироощущение может найти выражение только в неофициальной культуре, в культуре же господствующих классов ему нет места: хвала и брань здесь резко разделены и неподвижны, так как в основе официальной культуры лежит принцип неподвижной и неизменной иерархии, где высшее и низшее никогда не сливаются. Поэтому слияние хвалы и брани абсолютно чуждо тону официальной культуры. Зато для своеобразного тона народно-площадной культуры это слияние чрезвычайно характерно. Далекие отголоски древней двутонности еще и в настоящее время можно услышать в фамильярной речи. Так как народная культура прошлого не изучалась, то явление слияния хвалы и брани осталось нераскрытым. Но вернемся к нашему прологу.

Характерно здесь и самое содержание употребленных площадных проклятий. Почти все они дают специфический аспект человеческого тела. Первое из них, обращенное к самому автору, носит анатомизирующий, расчленяющий тело характер: автор отдает себя дьяволам всего – и душу и тело, и внутренности и потроха. Мы снова встречаем здесь «tripes» и «boyaux», имеющие смысл жизни и телесного нутра (т.е. «отдаю себя всего со всеми потрохами»).

Из семи проклятий, адресованных недоверчивым слушателям, пять насылают болезни: 1) антонов огонь, 2) эпилепсию («mau de terre vous vire»), 3) язвы на ноги и хромоту («le maulubec vous trousqusque»), 4) кровавый понос («saquesangue vous vire»), 5) рожистое воспаление заднего прохода («le mau fin feu... vous puisse entrer aufondemant»).

Подобного рода проклятия дают гротескный образ тела: они его жгут, сбрасывают на землю («*tau de terre*»), калечат ноги, вызывают испражнения, поражают зад, – другими словами, они выворачивают тело наизнанку, выпячивают в нем низ. Проклятия всегда характеризуются своей направленностью в низ, в данном случае – на землю, в ноги, в зад.

Два последних проклятия из семи также направлены в низ: 1) «чтоб молния вас убила» (падающая сверху вниз) и 2) «чтоб вас поглотили сера, огонь и пучина морская», другими словами – чтобы вы провалились в преисподнюю.

Все эти приведенные нами проклятия даны в традиционных ходячих формулировках. Одно из них – гасконское («*le maulubec vous trousque*», у Рабле оно встречается не раз), другое, судя по рефрену и ассонансам (в подлинном тексте), является отрывком какой-то популярной уличной песенки. Во многих ругательствах телесная топография сочетается с космической (молния, земля, сера, огонь, океан).

Этот ряд проклятий в конце пролога дает ему очень динамическое завершение. Это сильный и резкий снижающий жест, это спуск гротескных качелей к самой земле перед их остановкой. Рабле обычно завершает либо ругательствами, либо призывом к пиру и выпивке.

Так построен пролог к «Пантагрюэлю». Весь он с начала и до конца выдержан в площадных тонах и площадном стиле. Мы слышим «крик» балаганного зазывалы, врача-шарлатана, продавца чудесных снадобий, продавца народных книг, слышим наконец площадные проклятия, сменяющие ироническую рекламирующую хвалу и двусмысленное прославление. Таким образом, тон и стиль этого пролога организуются бытовыми рекламными жанрами площадной жизни и речевыми жанрами фамильярного площадного общения. Слово в этом прологе – «к р и к», то есть громкое площадное слово в толпе, из толпы и обращенное к толпе. Говорящий солидарен с площадной толпой, не противопоставляет себя ей, не учит ее, не обличает, не устрашает, – он с м е е т с я вместе с нею. В его речь не проникает ни единого, даже самого слабого, тона хмурой серьезности, страха, благоговения, смирения. Это абсолютно веселая, бесстрашная, вольная и откровенная речь, свободно звучащая на праздничной площади по ту сторону всяких речевых запретов, ограничений и условностей.

Но в то же время весь этот пролог в целом, как мы видели, является пародийной травестией церковных методов убеждения. За «Хрониками» стоит Евангелие; за чрезмерностью прославления «Хроник», как единospасающей книги, стоит исключительность церковной истины, за площадной бранью и проклятиями стоит церковная нетерпимость, устрашения и костры. Это политика церкви, переведенная на язык веселой и иронической площадной рекламы. Но пролог и шире и глубже обычных гротескных пародий. Он травестирует самые основы средневекового мышления, самые методы установления истины и убеждения в ней, неотделимые от страха, насилия, хмурой односторонней серьезности и нетерпимости. Пролог вводит нас в совершенно иную – противоположную – атмосферу бесстрашной, вольной и веселой истины.

Пролог к «Гаргантюа» (т.е. ко второй хронологически книге романа) построен сложнее. Площадное слово сочетается здесь с элементами книжной гуманистической учености и с пересказом одного места из «Пира» Платона. Но ведущим и здесь остается площадное слово и интонации площадной хвалы-брани, только более тонко и разнообразно нюансированные и примененные к более богатому предметно-тематическому материалу.

Начинается пролог с характерного обращения: «Достославные пьяницы, и вы, досточтимые венерики...» («Veuveurs très illustres et vou Veroles tres precieux»). Этим обращением сразу задается фамильярно-площадной тон всей последующей беседе с читателями (точнее, слушателями, ибо язык прологов – язык устной речи).

В этих обращениях брань и хвала смешаны. Положительная превосходная степень сочетается с полубранными словами «пьяницы» и «венерики». Это – бранная хвала и хвалебная брань, столь характерные для фамильярной площадной речи.

И далее весь пролог с начала и до конца построен как фамильярно-площадная беседа того же балаганного зазывалы с толпящейся вокруг подмостков публикой. Мы все время встречаемся с обращениями вроде: «вы не дали бы за него и ломаного гроша», «откройте этот ларец и вы найдете», «добрые ученики и прочие шалопаи», «вам когда-нибудь приходилось откупоривать бутылку?» и т.п. Фамильярно-площадной тон всех этих обращений к слушателям здесь совершенно очевиден.

Далее, по всему прологу рассеяны и прямые ругательства, адресованные третьим лицам: «один пустоголовый монах, подхалим, каких мало»; «какой-то межеумок»; «один паршивец»; «один брюзга».

Фамильярная ласковая брань и прямые ругательства организуют речевую динамику всего пролога и определяют его стиль. В начале пролога дается образ Сократа, как его изобразил Алкивиад в платоновском «Пире». Алкивиадовское сравнение Сократа с силенами было очень популярно среди гуманистов в эпоху Рабле: этим сравнением пользуется Бюде; Эразм приводит его в трех своих произведениях, одно из которых («Силены Алкивиада»), по-видимому, послужило непосредственным источником для Рабле (хотя он знал и платоновский «Пир»). Но этот ходячий в гуманистической среде мотив Рабле подчинил речевому стилю своего пролога: он резче подчеркнул сочетание хвалы-брани в этом мотиве.

Вот как пересказывает Рабле сделанную Алкивиадом характеристику Сократа:

«Таков, по словам Алкивиада, и был Сократ: если бы вы обратили внимание только на его наружность и стали судить о нем по внешнему виду, вы не дали бы за него и ломаного гроша – до того он был некрасив и до того смешная была у него повадка: нос у него был курносый, глядел он исподлобья, выражение лица у него было тупое, нрав простой, одежда, грубая, жил он в бедности, на женщин ему не везло, не был он способен ни к какому роду государственной службы, любил посмеяться, не дурак был выпить, любил подтрунить, скрывая за этим божественную свою мудрость. Но откройте этот ларец – и вы найдете внутри дивное, бесценное снадобье: живость мысли сверхъестественную, добродетель изумительную, мужество неодолимое, трезвость беспримерную, жизнерадостность неизменную, твердость духа несокрушимую и презрение необычайное ко всему, из-за чего смертные так много хлопочут, суетятся, трудятся, путешествуют и воюют».

Здесь нет резких (по содержанию) отступлений от прототипа (т.е. от Платона и от Эразма), но тон этого противопоставления внешнего и внутреннего облика Сократа стал более фамильярным: подбор слов и выражений в характеристике внешности и самое их нагромождение приближают эту характеристику к бранному ряду, к обычному раблезианскому нагромождению ругательств; мы чувствуем за этим словесным рядом скрытую динамику брани-ругательства. Характеристика внутренних качеств Сократа также усилена в направлении к хвале-прославлению: это нагромождение превосходных

степеней; за этим словесным рядом мы чувствуем скрытую динамику площадной хвалы. Но все же в этой брани-хвале довольно силен риторический элемент.

Отметим одну чрезвычайно характерную подробность: по Платону (в «Пире»), «силены» продаются в лавках скульпторов, и если их раскрыть, то внутри оказывается изображение бога. Рабле переносит «силены» в лавки аптекарей, которые, как мы знаем, посещал молодой Гаргантюа, изучая площадную жизнь, и внутри их оказываются всевозможные снадобья, в том числе и популярное медицинское снадобье – порошок из драгоценных камней, которому приписывались целебные свойства. Перечисление этих снадобий (мы его здесь не приводим) приобретает характер громкой площадной рекламы аптекарей и врачей-шарлатанов, столь обычной в площадной жизни эпохи Рабле.

И все остальные образы этого пролога проникнуты также площадной атмосферой. Повсюду мы чувствуем площадную хвалу-брань как основную движущую силу всей речи, определяющую ее тон, стиль, динамику. В прологе почти вовсе нет объективных слов, то есть слов нейтральных к хвале-брани. Повсюду мы встречаем сравнительную и превосходную степень рекламного типа. Например: «насколько же запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елея!»; или: «эти превосходные, эти лакомые книги». Здесь, в первом случае, мы слышим площадную и уличную ритмическую рекламу торговцев; во втором случае эпитет «лакомый» такая же рекламная характеристика высокосортности дичи и мяса. Повсюду «кричит» та площадь, которую изучал молодой Гаргантюа под руководством мудрого Понократа, площадь с «давками собирателей трав и аптекарей», с «чужеземными мазями», с «уловками» и «красноречием» уроженцев Шони, – «мастеров дурачить людей». В эту атмосферу площади погружены и все образы новой гуманистической культуры, которых так много в этом прологе.

Приведем конец пролога:

«Итак, мои милые, развлекайтесь и – телу во здравие, почкам на пользу – веселитесь, читая мою книгу. Только вот что, балбесы, чума вас возьми: смотрите не забудьте за меня выпить, а уж за мной дело не станет!»

Как видим, этот пролог кончается в несколько ином тоне, чем пролог к «Пантагрюэлю»: вместо ряда площадных проклятий здесь приглашение повеселиться за чтением и хорошенько выпить. Однако и здесь есть ругательства и проклятия, но употребленные в ласковом значении. Одним и тем же лицам адресованы и «mes amours», то есть «мои милые», и ругательство «vietzdazes» (собственно – ослиный фалл), и уже знакомое гасконское проклятие «le maulubec vous trousque». В этих заключительных строках пролога дан весь раблезианский комплекс в его элементарнейшем выражении: веселое слово, непристойное ругательство, пир. Но это есть и простейшее праздничное выражение амбивалентного материально-телесного низа: смех, еда, производительная сила, хвала-брань. Так завершается этот пролог.

Ведущие образы всего пролога – п и р ш е с т в е н н ы е образы. Автор прославляет вино, которое во всех отношениях лучше елея (елей – символ благочестивой мудрости и благоговения, а вино – свободной и веселой правды). Большинство эпитетов и сравнений, которые Рабле применяет к духовным вещам, носят, так сказать, «съедобный характер». Он здесь и прямо заявляет, что пишет свои произведения только во время еды и питья, и прибавляет: «Время это самое подходящее для того, чтобы писать о таких *высоких* материях и о таких *важных* предметах, что уже прекрасно понимал Гомер, образец для всех филологов, и отец поэтов латинских Энний...» Наконец, центральный мотив пролога

– предложение читателям искать сокровенный смысл в его произведениях – также выражен в образах еды, разгрызания и пожирания: автор сравнивает этот сокровенный смысл с костным мозгом и изображает собаку, которая разгрызает кость, находит скрытый в ней мозг и поедает его. Этот образ пожирания сокровенного смысла чрезвычайно характерен для Рабле и для всей системы народно-праздничных образов. Здесь мы касаемся этого лишь попутно. Пиршественным образам в романе Рабле мы посвящаем особую главу.

Площадное слово играет ведущую роль и в прологе к третьей книге, самом замечательном и богатом мотивами из всех прологов Рабле.

Начинается этот пролог с обращения: «Добрые люди, достославные пьяницы, и вы, досточтимые подагрики! Вы когда-нибудь видели Диогена, философа-циника?» И далее весь пролог разворачивается в форме площадной фамильярной беседы со слушателями, полной пиршественных образов, элементов народной комедии, игры слов, оговорок, словесных травестий. Это вступительная к представлению беседа балаганного зазывалы. Начальный тон этого пролога Ж.Платтар совершенно справедливо определяет так: «Это – тон зазывалы, который оправдывает самую грубую шутливость» (в комментариях к ученому изданию Рабле под ред. А.Лефрана).

Кончается пролог к третьей книге изумительной по своей живости и динамике площадной бранью. Автор приглашает своих слушателей пить полными стаканами из его неисчерпаемой, как рог изобилия, бочки. Но он приглашает только добрых людей, любителей вина и веселья, умеющих выпить. Прочих же – паразитов и педантов, кляузников и придир, надутых и чванных лицемеров – он гонит прочь от своей бочки:

«Вон отсюда, собаки! Пошли прочь, не мозольте мне глаза, капюшонники чертовы! Зачем вас сюда принесло, нюхозады? Обвинять вино мое во всех грехах, писать на мою бочку? А знаете ли вы, что Диоген завещал после его смерти положить его палку подле него, чтобы он мог отгонять и лупить выходцев с того света, цербероподобных псов? А ну, проваливайте, святоши! Я вам задам, собаки! Убирайтесь, ханжи, ну вас ко всем чертям! Вы все еще здесь? Я готов отказаться от места в Папомании, только бы мне вас поймать. Я вас, вот я вас, вот я вас сейчас! Ну, пошли, ну, пошли! Да уйдете вы наконец? Чтоб вам не испражняться без порки, чтоб вам мочиться только на дыбе, чтоб возбуждаться вам только под ударами палок!»

Ругательства и побои здесь имеют более определенного адресата, чем в прологе к «Пантагрюэлю». Этот адресат – представители мрачной старой правды, средневекового мировоззрения, «готического мрака». Они мрачно серьезны и лицемерны. Они носители мрака преисподней, «выходцы с того света, цербероподобные псы», они поэтому застыт солнце. Они враги новой, вольной и веселой правды, которая представлена здесь бочкой Диогена, превратившейся в бочку с вином. Они осмеливаются критиковать это вино веселой истины и мочиться в бочку. Здесь имеются в виду доносы, клеветы, гонения агеластов на веселую правду. Рабле дает интересную форму брани. Эти враги пришли, чтобы «*culetans articuler mon vin...*». Слово «*articuler*» значит «критиковать», «обвинять», но Рабле слышит в нем и слово «*cul*» (зад) и придает ему бранный, снижающий характер. Именно для того, чтобы превратить слово «*articuler*» в ругательство, он настраивает его на «*cul*»: для этого он ставит впереди слово «*culetans*» («виляя задом»). В заключительной главе «Пантагрюэля» Рабле применяет этот способ брани в более развернутом виде. Он говорит там о лицемерных монахах, которые проводят время за чтением «пантагрюэлических книг», но не для веселья, а для доносов и клеветы на них, и поясняет: «*savoir est articulant, monarticulant, torticulant, culletant, couilletant et diaboliculant, c'est à dire*

columniant»<sup>[109]</sup>. Таким образом, духовная цензура (имеется в виду цензура Сорбонны), эта клевета на веселую правду, сбрасывается в телесный низ, к заду (cul) и к производительным органам (couilles). В следующих за этим строках Рабле углубляет это гротескное снижение, сравнивая духовных цензоров с теми оборванцами, которые по деревьям в сезон вишни роются в детских испражнениях, выбирая из них вишневые косточки для продажи.

Вернемся к завершению пролога. Его динамичность усиливается еще тем, что Рабле вводит традиционный крик пастухов, с помощью которого они науськивали собак (он передан с помощью gzz, gzzz, gzzzzz). Последние строки пролога – резкое бранное снижение. Чтобы выразить абсолютную бездарность и непродуктивность мрачных клеветников на вино веселой истины, автор заявляет, что они не способны даже мочиться, испражняться и приходить в чувственное возбуждение, если их предварительно не изобьют. Другими словами, их продуктивность вызывается только страхом и страданием (в подлинном тексте «sanglades d'estrivieres» и «à l'estrapade» – термины пыток и площадных наказаний кнутом). Этот мазохизм мрачных клеветников является здесь гротескным снижением с т р а х а и с т р а д а н и я , этих ведущих категорий средневекового мировоззрения. Образ испражнений от страха является традиционным снижением не только труса, но и самого страха: это одна из важнейших разновидностей «темы Мальбрука». Эту тему Рабле подробно разрабатывает в последнем написанном им самим эпизоде романа, завершающем четвертую книгу. Панург, который в последних двух книгах романа (особенно в четвертой) стал благочестивым и трусливым человеком, напуганный мистическими фантазиями, принял в темном трюме кота за дьявола и от страха обделался. Таким образом, порожденное страхом мистическое видение обернулось обильными испражнениями. Рабле дает тут же и медицинский анализ этого явления:

«Сдерживающая сила нерва, которая стягивает сфинктер (т.е. задний проход), ослабла у него под внезапным действием страха, вызванного фантастическими его видениями. Прибавьте к этому грохот канонады, внизу казавшийся несравненно страшнее, нежели на палубе, а ведь один из симптомов и признаков страха в том именно и состоит, что дверка, сдерживающая до поры до времени каловую массу, обыкновенно в таких случаях распахивается» (кн. IV, гл. LXVII).

Далее Рабле рассказывает историю о сиенце Пандольфо де ла Кассино, который, страдая запором, упрямил крестьянина напугать его вилами, после чего он отлично облегчился. Рассказывает он и другую историю о том, как Вийон похвалил английского короля Эдуарда за то, что тот повесил в своем клозете герб Франции, внушавший королю страх. Этим король думал унижить Францию, но на самом деле вид страшного для него герба помогал ему облегчаться (это древняя история, дошедшая до нас в нескольких вариантах, начиная с XIII века, относится она в разных вариантах к различным историческим лицам). Во всех этих историях страх – средство от запора.

Такое снижение страдания и страха является чрезвычайно существенным моментом в общей системе снижений средневековой серьезности, проникнутой страхом и страданием. Этому снижению мрачной серьезности посвящены, в сущности, и все прологи Рабле. Мы видели, что пролог к «Пантагрюэлю» пародийно травестирует на веселом языке площадной рекламы средневековые методы единospасающей истины. Пролог к «Гаргантюа» снижает «сокровенный смысл» и «тайну», «ужасающие мистерии» религии, политики и экономики путем перевода их в пиршественный план еды и питья. Смех должен освободить веселую правду о мире от затемняющих ее оболочек мрачной лжи, сотканных серьезностью страха, страдания и насилия.

Такова же и тема пролога к третьей книге. Это защита веселой истины и права на смех. Это снижение мрачной и клеветнической средневековой серьезности. Заключительная сцена ругани и изгнания мракобесов, разыгранная у Диогеновой бочки с вином (символ веселой и вольной правды), дает динамическое завершение всем этим снижениям.

Было бы совершенно неправильно думать, что раблезианское снижение страха и страдания путем их сведения к испражнениям является грубым цинизмом. Нельзя забывать, что образ испражнений, как и все образы материально-телесного низа, амбивалентен, что в нем был жив и осязаемый момент производительной силы, рождения, обновления. Мы уже приводили доказательства этому. Мы находим здесь и новые. Говоря о «мазохизме» мрачных клеветников, Рабле рядом с испражнениями ставит половое возбуждение, то есть способность к производительному акту.

В конце четвертой книги Панург, обделавшийся под влиянием мистического страха и осмеянный за это своими спутниками, освободившись наконец от этого страха и повеселев, произносит следующие слова:

«Ха-ха-ха! Ох-хо-хо! Дьявольщина, вы думаете, это что? По-вашему, это дристня, дерьмо, кал, г..., какашки, испражнения, кишечные извержения, экскременты, нечистоты, помет, гуано, навоз, котяхи, скибал или же спираф? А по-моему, это гибернийский шафран. Ха-ха, хи-хи! Да, да, гибернийский шафран! Села! Итак, по стаканчику!»

Это – последние слова четвертой книги и, в сущности, последние слова и всего романа, написанные самим Рабле. Здесь дается пятнадцать синонимов для кала, – от вульгарнейших до ученых. В заключение кал объявляется «гибернийским шафраном», то есть чем-то весьма драгоценным и приятным. И кончается эта тирада призывом выпить, что на языке раблезианских образов значит приобщиться истине.

Здесь раскрывается амбивалентность образа кала, его связь с возрождением и обновлением и его особая роль в преодолении страха. Кал – это веселая материя. В древнейших скатологических образах, как мы уже говорили, кал связан с производительной силой и с плодородием. С другой стороны, кал мыслится как нечто среднее между землею и телом, нечто роднящее их. Кал также нечто среднее между живым телом и телом мертвым, разлагающимся, превращающимся в землю, в удобрение; тело отдает кал земле при жизни; кал оплодотворяет землю, как и тело умершего человека. Все эти оттенки значения Рабле еще отчетливо ощущал и осознавал, и они, как мы увидим дальше, не были чужды и его медицинским воззрениям. Для него, как для художника и наследника гротескного реализма, кал был, кроме того, веселой и отрезвляющей материей, и снижающей и ласковой одновременно, сочетающей в себе могилу и рождение в их наиболее улегченной и нестрашно-смешной форме.

Поэтому ничего грубо-циничного нет и не может быть в скатологических образах Рабле (как и в аналогичных образах гротескного реализма). Забрасывание калом, обливание мочой, осыпание градом скатологических ругательств старого и умирающего (и одновременно рождающего) мира – это веселое погребение его, совершенно аналогичное (но в плане смеха) забрасыванию могилы ласковыми комьями земли или посеву – забрасыванию семян в борозду (в лонно земли). В отношении мрачной и бестелесной средневековой правды это есть ее веселое отелеснивание, ее смеховое приземление.

Всего этого нельзя забывать при анализе скатологических образов, которых так много в романе Рабле.

Вернемся к прологу к третьей книге. Мы пока коснулись только его начала и его конца. Начинается он площадным «криком» балаганного зазывалы, а кончается площадной бранью. Но здесь дело этими уже знакомыми нам площадными формами еще не исчерпывается. Площадь здесь раскрывает новую и очень существенную свою сторону. Мы слышим голос площадного герольда-глашатая, объявляющего о мобилизации, об осаде, о войне и мире, обращающегося с призывом ко всем сословиям и цехам. Мы видим историческое лицо площади.

Центральный образ третьего пролога – Диоген и его поведение во время осады Коринфа. Образ этот, по-видимому, непосредственно заимствован Рабле из трактата Лукиана «Как следует писать историю», но ему был также хорошо известен и латинский перевод этого эпизода, данный Бюде в его посвящении к «Аннотациям к пандектам». Но краткий эпизод этот у Рабле совершенно преобразился. Он полон аллюзий на современные события борьбы Франции с Карлом V и на оборонные мероприятия, предпринятые в Париже. Эти мероприятия граждан изображены во всех деталях. Дается знаменитое перечисление оборонных работ и вооружений. Это – самое богатое в мировой литературе перечисление военных объектов и оружия. Например, только для шпаги дается тринадцать терминов, для копья – восемь терминов и т.п.

Это перечисление различных видов оружия и оборонных работ носит специфический характер. Это г р о м к а я п л о щ а д н а я н о м и н а ц и я . Примеры таких номинаций мы встречаем в литературе позднего средневековья, особенно широко в мистериях; в частности, мы встречаем здесь и длинные перечисления (номинации) вооружений. Так, в «Мистерии Ветхого завета» (XV век) офицеры Навуходносора, во время смотра, перечисляя вооружение, называют сорок три вида оружия.

В другой мистерии, «Мученичество святого Кантена» (конец XV века), вообще очень богатой всякого рода номинациями, начальник римского войска дает аналогичное перечисление сорока пяти видов оружия.

Эти перечисления носят народно-площадной характер. Это смотр и показ вооруженных сил, долженствующий импонировать народу. Аналогичные номинации через герольда-глашатая различных родов оружия, полков (знамен) давались при призывах и мобилизациях и при выступлениях в поход (см. у Рабле призывы Пикрохола); аналогичны номинации имен награжденных, имен павших и т.п. Все это громкие, торжественные, монументальные номинации, долженствующие импонировать самым количеством имен и названий, самую длину своею (как и в данном случае у Рабле).

Длинные перечисления имен, названий или нагромождение глаголов, эпитетов, перечисления, занимающие иногда по несколько страниц, были обычны в литературе XV и XVI веков. Их чрезвычайно много и у Рабле; например, в том же третьем прологе даются шестьдесят четыре глагола для обозначения всех тех действий и манипуляций, которые проделывает Диоген со своей бочкой (здесь они должны служить параллелью к военной активности граждан); в той же третьей книге дается триста три эпитета, характеризующих мужской половой орган в хорошем и дурном состоянии, и двести восемь эпитетов для характеристики степени глупости шута Трибуле; в «Пантагрюэле» перечисляется сто сорок четыре названия книг, находящихся в библиотеке Сен-Виктора; в той же книге при описании преисподней перечисляется семьдесят девять персонажей; в четвертой книге перечисляются сто пятьдесят четыре имени поваров, вошедших в

«свинью» (эпизод колбасной войны); в той же книге даются двести двенадцать сравнений при описании Каремпренана и перечисляются сто тридцать восемь блюд, подносимых гастролътрами своему богу. Все эти перечисления-номинации проникнуты х в а л е б н о - б р а н н о й (притом гиперболизирующей) оценкой. Но, конечно, между отдельными перечислениями имеются существенные различия, и они служат разным художественным целям. К художественному и стилистическому значению этих перечислений мы еще вернемся в последней главе. Здесь мы отмечаем лишь один специфический их тип – парадно-площадную м о н у м е н т а л ь н у ю номинацию.

Эта номинация вносит в пролог совершенно новый тон. Никакого герольда-глашатая Рабле, конечно, не вводит, – перечисление дается тем же автором, который говорил тоном балаганного зазывалы, «кричал» рекламирующим тоном уличного торговца, осыпал площадной бранью своих врагов. Теперь он говорит торжественно-монументальным тоном площадного глашатая. И в этом тоне явственно звучит национальный патриотический подъем тех дней, когда писался пролог. Сознание исторической важности момента находит себе и прямое выражение в следующих словах:

«...ибо совестно мне оставаться праздным наблюдателем отважных, красноречивых и самоотверженных людей, которые на глазах и на виду у всей Европы разыгрывают славное действо и трагическую комедию...»

Подчеркнем попутно з р е л и щ н ы й оттенок в этом осознании и выражении исторической важности момента.

Но даже и этот торжественно-монументальный тон переплетается в прологе с другими тонами площадной стихии, например, с непристойной шуткой о коринфских женщинах, которые по-своему служили обороне, с знакомыми нам тонами фамильярных обращений, площадной брани, проклятий и божбы. Площадной смех и здесь не перестает звучать. Историческое сознание Рабле и его современников вовсе не боится этого смеха. Оно боится о д н о с т о р о н н е й и з а с т ы в ш е й серьезности.

В прологе к роману Рабле Диоген не принимает участия в военной активности своих сограждан. Но, чтобы проявить свою деятельность в этот важный исторический момент, он выкатывает свою бочку к валу и проделывает над ней всевозможные, но одинаково практически бессмысленные и бесцельные манипуляции. Мы уже говорили, что для характеристики этих манипуляций с бочкой Рабле дает шестьдесят четыре глагола, почерпая их из различных областей техники и ремесел. Эта суетня и хлопотня вокруг бочки пародийно травестирует практически серьезную деятельность граждан. Но здесь нет голого и одностороннего отрицания этой практически серьезной деятельности. Акцент лежит на том, что веселое травестирование Диогена также полезно и необходимо, что и Диоген по-своему служит защите Коринфа. Нельзя быть праздным, – но смех вовсе не праздное занятие. Право на смех и на веселое пародирование л ю б о й серьезности противопоставлено здесь вовсе не героическим гражданам Коринфа, а мрачным клеветникам и лицемерам, врагам вольной и веселой правды. Поэтому, когда автор пролога отождествляет свою роль с ролью Диогена при осаде Коринфа, он превращает Диогенову бочку в бочку, наполненную вином (излюбленный раблезианский образ для веселой и вольной правды). Мы уже разобрали ту площадную сценку изгнания клеветников и агеластов, которая разыгрывается у этой бочки.

Таким образом, и пролог к третьей книге посвящен развенчанию односторонней серьезности и защите п р а в с м е х а , которые остаются за смехом даже и в серьезнейших условиях исторической борьбы.

Той же теме посвящены и оба пролога к четвертой книге (т.е. так называемый «старый пролог» и посвятительное послание кардиналу Одэ). Здесь Рабле, как мы уже говорили, развивает свою доктрину о веселом враче и о целительной силе смеха, основываясь на Гиппократе и других авторитетах. В этих прологах много площадных элементов (особенно в старом прологе). Мы остановимся здесь только на образе веселого врача, увеселяющего своих больных, от лица которого и дается пролог.

Следует прежде всего подчеркнуть, что этот образ врача, говорящего в прологе к четвертой книге, включает в себя существенные народно-площадные черты. Образ врача у Рабле очень далек от узкопрофессиональной жанровой карикатуры на врача в литературе последующих эпох. Этот образ сложен, универсален и амбивалентен. В его противоречивый состав входят, как верхний предел, – «врач, подобный богу» Гиппократ и, как нижний предел, – врач-скатофаг (пожиратель кала) античной комедии, мима и средневековых фацетий. Врач имеет существенное отношение к борьбе между жизнью и смертью в человеческом теле и особое отношение к родам и к агонии: он участник рождения и смерти. Ведь врач имеет дело не с завершенным, замкнутым и готовым телом, – но именно с телом рождающимся, становящимся, беременным, рожаящим, испражняющимся, 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. Врач, как участник и свидетель борьбы между жизнью и смертью в теле больного, особым образом связан и с испражнениями, особенно с мочой, роль которой в старой медицине была огромна. На старинных гравюрах врача обычно изображали держащим в руке на уровне глаз стакан с мочой[110]. В моче он читал судьбу больного, она решала вопрос жизни и смерти. В послании к кардиналу Одэ, приводя примеры суровых врачей, Рабле передает (из «Мэтра Пателена») характерный вопрос больного, обращенный к врачу:

Не смерть ли предвещает  
Мне, доктор, цвет моей мочи?

Таким образом, моча и другие испражнения (кал, рвота, пот) в плоскости старой медицины получали вторичное дополнительное отношение к жизни и смерти (помимо своей ранее выясненной нами связи с телесным низом и землей).

Этим еще не исчерпываются гетерогенные элементы, входящие в сложный и противоречивый образ врача. Тем цементом, который связывал все эти чужеродные моменты – от высокого гиппократовского предела до нижнего ярмарочного, – для Рабле был именно смех в его универсальном и амбивалентном значении. В том же послании к кардиналу Одэ Рабле дает чрезвычайно характерное, в духе Гиппократ, образное определение медицинской практики:

«И правда, у Гиппократ мы находим чрезвычайно меткое сравнение врачебной практики с битвой и ф а р с о м , в коих принимают участие три действующих лица: больной, врач и болезнь».

Фарсовое восприятие врача и борьбы жизни со смертью (со скатологическими аксессуарами и с универсализмом значений) характерно для всей эпохи Рабле. Мы встречаемся с ним у некоторых писателей XVI века и в анонимной литературе фацетий, соти и фарсов. Так, например, в одной соти беззаботные и веселые «дети Глупости» поступают на услужение к «Миру». Но «Миру» нельзя угодить, он придиричив; очевидно, «Мир» болен; к нему приглашают врача, который исследует мочу «Мира» и находит у него мозговую болезнь; оказывается, «Мир» одержим страхом перед мировой

катастрофой, перед гибелью в потоке и огне. В заключение «детям Глупости» удается вернуть «Мир» к веселому настроению и безопасности.

По сравнению с Рабле, здесь, конечно, все гораздо примитивнее и грубее. Но традиционный состав образов очень близок к раблезианскому (включая и потоп и огонь в их карнавальном аспекте). Универсализм и космичность образов в соти резко подчеркнуты, но они носят здесь несколько отвлеченный характер, граничащий с аллегорией.

(«*cris de Paris*»).

«Крики Парижа» – это громкая реклама парижских торговцев[111]. Этим крикам придавалась ритмическая стихотворная форма; каждый определенный «крик» – это четверостишие, посвященное предложению и восхвалению одного определенного товара. Первый сборник «криков Парижа», составленный Гильомом де Вильнев, относится к XIII веку, последнее же собрание «криков» Клемана Жаннекена относится уже к середине XVI века (это «крики», современные Рабле). Имеется довольно богатый материал и для промежуточных эпох, особенно для первой половины XVI века. Таким образом, историю этих знаменитых «криков» можно проследить на протяжении почти четырех веков[112].

«Крики Парижа» пользовались большой популярностью. Был даже создан особый «Фарс криков Парижа», подобно тому как в XVII веке были созданы «Комедия пословиц» и «Комедия песен». Фарс этот был построен на «криках Парижа» XVI века. У известного французского художника XVII века Авраама Босса есть картина под названием «*Cris de Paris*», где изображены мелкие уличные торговцы Парижа.

«Крики Парижа» – очень важный документ эпохи не только для историка культуры и историка языка, но и для литературоведа. Они не носили того специфического и ограниченного характера, как реклама нового времен, да и сама литература, даже в своих высоких жанрах, вовсе не была замкнута ни для каких видов и форм человеческого слова, какой бы практический и «низменный» характер они ни носили. Национальный французский язык в ту эпоху впервые становился языком большой литературы, науки и высокой идеологии. До этого он был языком фольклора, языком площади, улицы, базара, языком мелких торговцев, языком «криков Парижа», удельный вес которых в живом словесном творчестве в этих условиях был довольно значительным.

Роль «криков Парижа» в площадной и уличной жизни города была громадной. Улицы и площади буквально звенели от этих разнообразнейших криков. Для каждого товара – еды, вина или вещи – были свои слова и своя мелодия крика, своя интонация, то есть свой словесный и музыкальный образ. Как велико было это разнообразие, можно судить по сборнику Трюке 1545 года – «Сто семь криков, которые кричат ежедневно в Париже». Но этими ста семью криками, приведенными в сборнике, дело не исчерпывалось: их можно было слышать в течение дня гораздо больше. Необходимо еще напомнить, что в ту эпоху не только вся без исключения реклама была устной и громкой, была «криком», но и всякие вообще извещения, постановления, указы, законы и т.п. доводились до народа в устной и громкой форме. Роль звука, роль громкого слова в бытовой и культурной жизни эпохи была громадной, – она была несравненно большей, чем даже теперь – в эпоху радио. XIX же век по сравнению с эпохой Рабле был просто немым веком. Этого нельзя забывать при изучении стиля XVI века и в особенности стиля Рабле. Культура народного вульгарного языка была в значительной степени культурой громкого слова под открытым небом, на площадях и улицах. И в этой культуре слова «крикам Парижа» принадлежало свое весьма значительное место.

Какое же значение имели эти «крики Парижа» для творчества Рабле?

В самом романе имеются прямые аллюзии на эти «крики». Когда король Анарх был разбит и свергнут с престола, Панург решил приучить его к труду и сделал его продавцом зеленого соуса. Он стал учить короля «кричать» зеленый соус, чему жалкий и неспособный король далеко не сразу мог научиться. Рабле не приводит текста «крика», но в уже названном нами сборнике Трюке (1545) в числе ста семи криков имеется и «крик» зеленого соуса.

Но дело вовсе не в прямых или косвенных аллюзиях Рабле на «крики Парижа». Вопрос об их влиянии и об их параллельном значении надо ставить и шире и глубже.

Прежде всего необходимо напомнить о громадной роли рекламирующих тонов и рекламирующих номинаций в романе Рабле. В этих тонах и номинациях, правда, не всегда можно отделить тона и образы торговой рекламы от рекламных же тонов и образов балаганного зазывалы, продавца медицинских снадобий и актера, врача-шарлатана, ярмарочного составителя гороскопов и т.п. Но не подлежит никакому сомнению, что и «крики Парижа» внесли сюда свою лепту.

Некоторое влияние «крики Парижа» имели и на эпитет Рабле, который часто носит у него «кулинарный» характер и заимствуется из словаря, каким обычно «крики Парижа» характеризуют высокие качества предлагаемых блюд и вин.

В романе Рабле важное значение имеет самое название различных блюд, видов дичи, овощей, вин или вещей домашнего обихода – одежды, кухонной утвари и т.п. Эта номинация часто имеет самоценный характер: вещь называется ради нее самой. Этот мир еды и вещей занимает в романе Рабле огромное место. Но ведь это тот самый мир продуктов, блюд и вещей, который ежедневно провозглашался во всем разнообразии и богатстве на улицах и площадях «криками Парижа». Этот изобильный мир еды, питья и домашней утвари мы находим и в живописи фламандских мастеров, находим и в подробных описаниях банкетов, столь обычных в литературе XVI века. Называние и изображение всего связанного со столом и кухней были и в духе и во вкусе эпохи. Но ведь и «крики Парижа» – это громкая кухня и громкий изобильный банкет, где каждый продукт и каждое блюдо имели свою привычную рифму и привычную мелодию; это была постоянно звучащая уличная симфония кухни и пира. Вполне понятно, что эта симфония не могла не оказывать влияния на созвучные ей образы в литературе эпохи и, в частности, у Рабле.

В современной Рабле литературе пиршественные и кухонные образы не были узкобытовыми деталями, – им в большей или меньшей степени придавалось универсальное значение. Одна из лучших протестантских сатир второй половины XVI века называется «Сатиры папской кухни» («Les Satires chrestiennes de la Cuisine Papale», мы уже упоминали о них). Здесь в восьми сатирах католическая церковь изображается как огромная и на весь мир распространившаяся кухня: колокольни – это печные трубы, колокола – кастрюли, алтари – обеденные столы; различные обряды и молитвы последовательно изображаются как различные кушанья, причем разворачивается весьма богатая кулинарная номенклатура. Эта протестантская сатира – наследница гротескного реализма. Она снижает католическую церковь и ее ритуал путем перевода их в материально-телесный низ, представленный здесь образами еды и кухни. Образам этим, конечно, придан универсальный смысл.

Связь с материально-телесным низом еще очевиднее в универсализованных кухонных образах макаронической поэзии. Так же ясна эта связь и в моралите, фарсах, соти и других жанрах, где универсализованные (символически расширенные) кухонные и пиршественные образы играют громадную роль. Нам уже приходилось упоминать о значении еды и кухонных вещей в таких народно-праздничных формах, как карнавал, шаривари, дьяблери: ряд участников этих зрелищ вооружался ухватами, кочергами, вертелами, горшками и кастрюлями. Известны грандиозных размеров колбасы и булки, которые специально изготавливались для карнавалов и проносились в торжественной процессии[113]. Одним из древнейших видов гиперболы и гиперболического гротеска было именно резкое преувеличение размеров продуктов питания; в таких преувеличениях ценной матери и впервые раскрывалось положительное и абсолютное значение величины и количества в художественном образе. Эта гипербола еды параллельна древнейшим гиперболам брюха, рта и фалла.

Поздним отголоском таких материально-положительных гипербол является символически расширенное функционирование в мировой литературе образов харчевни, очага, рынка. Даже в образах рынка у Золя («Чрево Парижа») мы еще находим такое символическое расширение, своего рода «мифологизацию» образа рынка. У Виктора Гюго, у которого вообще много раблезианских аллюзий, в описании путешествия по Рейну есть место («Le Rhin», 1, с. 45), где при виде харчевни с пылающим очагом он восклицает: «Si j'étais Homère ou Rabelais, je dirois: cette cuisine est un monde dont cette cheminée est le soleil». То есть «Будь я Гомером или Рабле, я бы сказал: «Эта кухня есть мир, а этот очаг – его солнце».

Гюго отлично понимал универсально-космическое значение кухни и очага в раблезианской системе образов.

В связи со всем сказанным нами становится понятным особое значение «криков Парижа» в эпоху Рабле. Эти «крики» непосредственно соприкасались с одной из важнейших магистралей образного мышления эпохи. Они воспринимались в свете очага и кухни, который, в свою очередь, отражал солнечный свет. Они были причастны великой пиршественной утопии эпохи. Именно в этой широкой связи и должно оценивать как прямое влияние «криков Парижа» на Рабле, так и их высокое сравнительное значение для освещения творчества Рабле и всей литературы эпохи[114].

«Крики Парижа» были для Рабле и его современников вовсе не бытовым документом жизни в позднейшем смысле этого слова. То, что стало в последующей литературе «бытом», в эпоху Рабле было проникнуто глубоким мировоззренческим значением и не отрывалось от «событий», от истории. «Крики Парижа» – существенный момент площади и улицы – вливались в общую народно-праздничную утопическую стихию площади. Рабле слышал в этих «криках» утопические тона всенародного «пира на весь мир», и то, что эти тона утопии были глубоко погружены в самую гущу живой, конкретной, осязаемой, практически осмысленной, ароматной и по-площадному громкой жизни, – это вполне соответствовало специфическому характеру всех вообще образов Рабле; все они сочетают в себе широчайший универсализм и утопизм с необычайной конкретностью, наглядностью, живостью, строгой локализованностью и технической точностью.

К «крикам Парижа» близки по своему характеру «крики» продавцов всяких медицинских снадобий. Эти «крики» принадлежат к древнейшему составу площадной жизни. И образ рекламирующего свои средства врача также один из древнейших образов мировой литературы. Из французских предшественников Рабле напомним знаменитый «Сказ о лекарственных травах» («Diz de l'herberie») Рютбефа (XIII век). Это типичный площадной

«крик» врача-шарлатана, прославляющего свои лекарства, но Рютбеф дает его в гротескно-сатирическом преломлении. В числе прочих средств у этого врача есть замечательная трава для повышения производительной силы половых органов. Связь врача с производительной силой, с обновлением и возрождением жизни (как и со смертью) традиционна. У Рютбефа эта тема приглушена, – у Рабле же она обычно выступает с полной силой и откровенностью.

Элементы медицинской площадной хвалы и рекламирования в обнаженной или более скрытой форме рассеяны по всему роману Рабле. Мы уже указывали на прославление «Хроник», как средства от зубной боли и как средства для облегчения подагры и сифилиса. Элементы медицинского прославления есть и в третьем прологе. Несколько ослабленное выражение того же типа рекламирования имеется в прославлении братом Жаном монашеской рясы как средства для повышения производительной силы и требника как средства от бессонницы.

Интересным примером осложненной «медицинской хвалы» является знаменитое прославление «пантагрюэльона», завершающее «Третью книгу». В основу этого прославления конопля и асбеста (это и есть «пантагрюэльон») положено плиниевское прославление льна, заимствованное из его «Естественной истории». Но как и все, что Рабле заимствует у других, так и это место Плиния совершенно преобразуется в его контексте и на него накладывается специфическая раблезианская печать. Прославление Плиния носит чисто риторический характер. С точки зрения генетической, и риторика связана с площадью. Но в риторической хвале Плиния от площади ничего не осталось, это продукт утонченной чисто книжной культуры. В прославлении же Рабле явственно звучат тона площадной хвалы, аналогичные со «Сказом о лекарственных травах», с площадной рекламной хвалой собирателей трав и продавцов чудодейственных мазей. Находим мы здесь также и следы местных фольклорных легенд о магических травах, вроде нашей «разрыв-травы». За счет площади и местного фольклора прославление пантагрюэльона приобретает свой утопический радикализм и свой глубокий оптимизм, совершенно несвойственный пессимисту Плинию. Но, конечно, внешние формы площадного «крика» в хвале пантагрюэльона значительно смягчены и ослаблены.

Отметим в послераблезианской литературе блестящее использование площадной медицинской хвалы в «Менипповой сатире», о которой мы уже упоминали. Это замечательное произведение вообще насыщено площадными элементами. Во вступительной части сатиры (соответствующей «Сгі» моралите и соти) изображается испанский шарлатан: пока в Лувре идут приготовления к заседанию приверженцев Лиги, этот шарлатан на дворе торгует чудодейственным универсальным средством от всех бед и зол – «Испанским католиконом». Он «кричит» это средство, всячески его прославляя, и этим чрезмерным площадным прославлением он едко и весело разоблачает испанскую «католическую политику» и пропаганду. Это вступительное «Сгі» шарлатана подготавливает ту атмосферу цинической откровенности, в которой разоблачают себя самих и свои планы деятели Лиги в последующих частях сатиры. «Крик» испанского шарлатана по своему построению и по своей пародийной направленности похож на прологи Рабле.

И «крики Парижа», и «крики» продавцов чудодейственных средств и ярмарочных врачей принадлежат к хвалебным жанрам площадного слова. Конечно, и они амбивалентны, и в них звучит смех, ирония; они готовы в каждый момент показать свою оборотную сторону, то есть готовы обернуться бранью и проклятиями. Они также выполняют снижающие функции, они материализуют и отелеснивают мир; они существенно связаны с амбивалентным материально-телесным низом. Но в них доминирует положительный полюс этого низа: еда, питье, исцеление, возрождение, производительная сила, изобилие.

XVII веке приобрели такую силу преобразовать контекст, в эпоху Рабле вовсе не воспринимались как такие и не переходили границ принятого в официальной речи. Также относительна и степень влияния на контекст тех или иных неофициальных («нецензурных») слов и выражений. Каждая эпоха имеет свои нормы речевой официальности, приличия, корректности [115]. И во всякую эпоху есть свои слова и выражения, употребление которых воспринимается как известный сигнал говорить вольно, называть вещи своими именами, говорить без умолчаний и эвфемизмов. Употребление таких слов и выражений создавало атмосферу площадной откровенности, настраивало и на определенную тематику, и на неофициальность самой точки зрения на мир. Конечно, карнавальные возможности таких речевых элементов раскрываются полностью именно на праздничной площади в условиях отмены всех иерархических барьеров между людьми и реального фамильярного контакта между ними. Здесь они становятся осмысленными частицами единого смехового аспекта мира.

Такой характер носили в эпоху Рабле в числе прочих неофициальных элементов и так называемые «jurons», то есть божба и клятва. Клялись и божились главным образом различными священными предметами: «телом господним», «кровью господней», праздниками, святыми и их реликвиями и т.п. В большинстве случаев «jurons» – пережитки древних сакральных формул-клятв. Фамильярная речь была обильно пересыпана такими «jurons». Отдельные социальные группы и даже отдельные лица имели свой особый репертуар клятв или одну излюбленную клятву, которую постоянно употребляли. Из героев Рабле брат Жан в особенности пересыпает свою речь клятвами, без них он шагу ступить не может. Когда Понократ его спросил, почему он божится, брат Жан ответил: «Это для того, чтобы украсить свою речь! Это цветы цicerоновской риторики». Не скупится на клятвы и Панург.

Клятвы были неофициальным элементом речи. Они даже прямо были под запретом. Борьба с ними велась с двух сторон: со стороны церкви и государства и со стороны кабинетных гуманистов. Эти последние видели в них ненужные паразитические элементы речи, только замутняющие ее чистоту, и считали их наследием варварского средневековья. Такой точки зрения придерживается и Понократ в приведенном нами отрывке. Государство и церковь усматривали в них кощунственное и профанирующее употребление священных имен, несовместимое с благочестием. Под влиянием церкви государственная власть неоднократно издавала ордонансы против клятв («jurons»). Они оглашались на площадях. Такие ордонансы издавали короли Карл VII, Людовик XI (от 12 мая 1478 г.) и, наконец, Франциск I (в марте 1525 г.). Эти осуждения и запреты только закрепили за клятвами их неофициальный характер, только обострили связанное с ними ощущение нарушения речевых норм; это, в свою очередь, усиливало специфическую окраску речи, усеянной клятвами, и делало эту речь более фамильярной и по-площадному вольной. Клятвы стали восприниматься как известное нарушение официальной системы мировоззрения, как известная степень речевого протеста против нее.

Запретный плод сладок. И сами короли, издававшие ордонансы, имели свои излюбленные клятвы, которые в популярном сознании закрепились за ними как своего рода постоянные неофициальные прозвища этих королей. Людовик XI клялся – «Пасха господня» («Pasque Dieu»), Карл VIII – «Добрый день господень» («le bonjour Dieu»), Людовик XII – «Черт меня побери» («le diable m'emport») и Франциск I – «Честное слово благородного человека» («foy de gentilhomme»). Современник Рабле Роже де Коллери написал на эту тему характерное стихотворение «Epitheton des quatre Roys»:

Quand la «Pasque Dieu» deceda,

Le «Bon Jour Dieu» lui succeda  
Au «Bon Jour Dieu» deffunt et mort,  
Succéda le «Diable m'emport»,  
Luy decedé, nous voyons comme  
Nous duist la «Foy de Gentil Homme»[\[116\]](#).

Здесь постоянные клятвы становятся характеристическими признаками и своего рода прозвищами индивидуальных людей. Но подобным же образом характеризовались и определенные социальные группы и профессии.

Если клятвы профанируют священное, то в приведенном нами стихотворении они это делают вдвойне: «пасха господня» умирает, «добрый день господень» (т.е. рождество) также умирает и сменяется «черт меня побери». Площадной и вольный характер клятв проявляется здесь в полной мере. Они создают атмосферу, в которой становится возможной эта свободная и веселая игра со священным.

Мы сказали, что каждая социальная группа и профессия имела свои характерные излюбленные клятвы. Рабле дает замечательное динамическое изображение площади своего времени с ее пестрым социальным составом при помощи одних клятв. Когда молодому Гаргантюа, приехавшему в Париж, надоело назойливое любопытство парижской толпы, он стал поливать эту толпу мочой. Самую толпу Рабле не изображает, но он приводит все те клятвы и проклятия, которыми разразилась эта толпа, и мы слышим ее социальный состав.

Вот это место:

« – Должно полагать, эти протобестии ждут, чтобы я уплатил им за въезд и за прием. Добро! С кем угодно готов держать пари, что я их сейчас попотчую вином, но только для смеха.

С этими словами он, посмеиваясь, отстегнул свой несравненный гульфик, извлек оттуда нечто и столь обильно оросил собравшихся, что двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать человек утонули, не считая женщин и детей.

Лишь немногим благодаря проворству ног удалось спастись от наводнения; когда же они очутились в верхней части университетского квартала, то, обливаясь потом, откашливаясь, отплевываясь, отдуваясь, начали клясться и божиться, иные – в гнев, иные – со смехом:

– Клянусь язвами исподними, истинный рог, отсохни у меня что хочешь, клянусь раками, pro cab de bious, das dich Gots leyden shend, pote de Christo, клянусь чревом святого Кене, ей-же-ей, клянусь святым Фиакром Брийским, святым Треньяном, свидетель мне – святой Тибо, клянусь господней пасхой, клянусь рождеством, пусть меня черт возьмет, клянусь святой Сосиской, святым Хродегангом, которого побили печеными яблоками, святым апостолом Препобаием, святым Удом, святой угодницей Милашкой, ну и окатил же он нас, ну и пари ж он придумал для смеха!

Так с тех пор и назвали этот город – Париж...» (кн. 1, гл. XVII).

Перед нами очень живой и динамический, громкий (слуховой) образ пестрой парижской толпы XVI века. Мы слышим ее социальный состав: мы слышим гасконца («pro cap die bious» – «головой господа»), итальянца («pote de Christo» – «головой Христа»), немецкого

ландскнехта («das dich Gots leyden shend»), зеленщика и продавца овощей (святой Фиакр Бриийский был патроном садоводов и огородников), сапожника (святой Тибо – патрон сапожников), пьяницу (saint Godergrain – это был патрон любителей выпить). И все остальные клятвы (всего их здесь двадцать одна) имеют какой-нибудь специфический оттенок, вызывают какую-нибудь дополнительную ассоциацию. Так, мы встречаем здесь расположенные в хронологическом порядке уже известные нам клятвы последних четырех французских королей, что подтверждает популярность этих своеобразных прозвищ. Возможно, что мы уже не улавливаем многих оттенков и аллюзий, которые современникам Рабле были вполне понятны.

Специфический характер этого громкого образа толпы создается именно тем, что он построен только из одних клятв, то есть построен весь вне норм официальной речи. Поэтому речевая реакция толпы органически сливается с древним площадным жестом Гаргантюа, обливающего эту толпу мочой. Жест его так же неофициален, как и речевая реакция толпы. Они раскрывают один и тот же неофициальный аспект мира.

И жест (обливание мочой) и слово (jurons) создают атмосферу для тех весьма вольных травестий имен святых и их функций, которые мы здесь встречаем. Так, одни из толпы призывают «святую Колбасу», имеющую здесь значение фалла, другие призывают «Saint Godegrain», что значит – Godet grand – то есть большой бокал; кроме того, «Grand Godet» было название популярного кабачка на Гревской площади (его упоминает Вийон в своем «Завещании»)[117]. Другие призывают saint Foutin – пародийная травестия имени saint Photin. Другие призывают «saint Vit», имеющего здесь смысл фалла. Наконец, призывают и «святую Мамику», имя которой стало нарицательным названием любовницы. Таким образом, все призываемые здесь святые травестируются или в непристойном, или в пиршественном плане.

В этой карнавальной атмосфере становится понятной и аллюзия Рабле на евангельское чудо насыщения народа пятью хлебами. Рабле сообщает, что Гаргантюа потопил в своей моче 260 418 человек, «не считая женщин и детей». Эта библейская формула взята непосредственно из евангельского рассказа о чуде насыщения (формулу эту Рабле применяет довольно часто). Таким образом, весь эпизод с мочой и народной толпой дает травестирующую аллюзию на евангельское чудо насыщения собравшейся толпы народа пятью хлебами[118]. Мы увидим дальше, что это не единственная травестия евангельских чудес в романе Рабле.

Прежде чем приступить к совершению своего карнавального действия (обливание толпы мочой), Гаргантюа заявляет, что он это сделает только «для смеха» («par gus»). И толпа завершает свои божбы и клятвы словами «нас искупали для смеха» («nous sommes baignés par gus»). С этого времени, утверждает автор, город и стал называться Парижем («Dont fut depuis la ville nommée Paris»). Таким образом, весь этот эпизод в целом – веселая карнавальная травестия названия города «Paris». В то же время это – пародия на местные легенды о происхождении имен (серьезные поэтические обработки таких легенд были в ту эпоху очень популярны во Франции, в частности, этим занимались Жан Лемер и другие поэты школы «риториков»). Наконец, все события этого эпизода совершаются «только для смеха». Это – с начала и до конца площадное смеховое действие, карнавальная игра народной толпы на площади. В эту игру «для смеха», вовлечены и название города Парижа, и имена святых и мучеников, и евангельское чудо. Это – игра «высокими» и «священными» вещами, которые сочетаются здесь с образами материально-телесного низа (моча, эротические и пиршественные травестии). Клятвы, как неофициальные элементы речи и как профанация священного, органически вплетаются в эту игру, созвучны ей по своему смыслу и тону.

Какова же тематика клятв? Преобладающее содержание их – разъятие на части человеческого тела. Клялись по преимуществу различными членами и органами божественного тела: телом господним, головой его, кровью, ранами, животом; клялись реликвиями святых и мучеников: ногами, руками, пальцами и т.п., хранившимися в церквях. Самыми недопустимыми и греховными считались именно клятвы телом господним и различными его частями, – но как раз эти клятвы и были самыми распространенными. Проповедник Мено (он был старшим современником Рабле) в одной проповеди, осуждая людей, употребляющих без всякой меры клятвы, говорил: «Один берет бога за бороду, другой за горло, третий за голову... Есть такие, которые говорят о человечности Христа-спасителя с меньшим уважением, чем мясник о своем мясе».

Моралист Элуа д'Амерваль в своей «Дьяблерии» (1507), осуждая клятвы, с полной ясностью вскрывает карнавальный образ разъятого на части тела, лежащего в основе большинства из них:

Ils jurent Dieu, ses dens, sa teste,  
Son corps, son ventre, barbe et yeulx,  
Et le prennent par tant de lieux,  
Qu'il est haché de tous costez  
Comme chair a petits pastez[119].

Сам д'Амерваль, конечно, и не подозревал, какой верный историко-культурный анализ он дал для клятв. Но как человек рубежа XV и XVI веков, он отлично знал роль мясников и поваров, поварского ножа, разъятого тела, фарша для колбас и пирогов не только в бытовом плане, но и в системе народно-праздничных карнавальных образов. Поэтому он мог сделать такие верные сопоставления этих образов с разъятым телом бога в божбе и в клятвах.

Образы разъятого на части тела и всякого рода анатомизирования играют в романе Рабле очень большую роль. Поэтому и тематика клятв органически вплетается в единую систему раблезианских образов. Характерно, что брат Жан, страстный любитель божбы, имеет прозвище «d'Entommeure», что значит – рубленое мясо, крошево, фарш. Сенеан усматривает здесь двойную аллюзию: на боевой дух брата Жана и на его особое пристрастие к кухне[120]. Но важно то, что «б о е в о й д у х», в о й н а , с р а ж е н и е , с одной стороны, и к у х н я , с другой, – пересекаются в определенной общей точке, и эта общая точка – разъятое на части тело, «к р о ш е в о». Поэтому кухонные образы при изображении битв были чрезвычайно распространены в литературе XV и XVI веков именно там, где эта литература была связана с народной смеховой традицией. Так, уже Пульчи характеризует поле Ронсевальской битвы как «подобное котлу с рагу из крови; голов, ног и других членов»[121]. Подобные образы встречались уже и в эпосе кантасториев.

Брат Жан действительно «d'entommeure» в обоих смыслах, и существенная связь этих, казалось бы, разнородных смыслов у Рабле повсюду выступает с исключительной отчетливостью. В эпизоде «колбасной войны» брат Жан развивает идею военного значения поваров, основываясь на историческом материале (полководцы-повара – Набузардан и др.); он становится во главе ста пятидесяти четырех поваров, вооруженных кухонным оружием (вертелами, ухватами, сковородами и т.п.) и вводит их в историческую «свинью», играющую в этой колбасной войне роль троянского коня. С другой стороны, брат Жан во время сражений проявляет себя как присяжный «а н а т о м и з а т о р», превращающий в «крошево» человеческие тела[122]. Такой подчеркнuto «анатомизирующий» характер носит изображение его битвы в монастырском

винограднике (где он, кстати, действует древком от креста) – длинное и детализованное анатомическое перечисление пораженных членов и органов, перебитых костей и сочленений. Вот отрывок из этой карнавальной анатомии:

«Одних он дубасил по черепу, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым отшибал поясницу, кому расквашивал нос, кому ставил фонари под глазами, кому заезжал по скуле, кому пересчитывал зубы, кому выворачивал лопатки, иным сокрушал голени, иным вывихивал бедра, иным расплющивал локтевые кости» (кн. 1, гл. XXVII).

Это типичное для Рабле анатомизирующее описание ударов, расчленяющих тело на части. В основе этого карнавально-кухонного анатомизирования лежит тот же *г р о т е с к н ы й* о б р а з разъятого тела, с которым мы встретились и при анализе проклятий, ругательств и клятв.

(т.е. «свадьбы с рукавицами»): во время празднования свадьбы было принято награждать друг друга шуточными *к у л а ч н ы м и* у д а р а м и . Против этих легких свадебных тумачков получившему их нельзя было возражать: они были узаконены и освящены обычаем. И вот всякий раз, как к замку де Баше приближался ябедник, в замке немедленно начинали разыгрывать *ф и к т и в н у ю* с в а д ь б у ; ябедник неизбежно оказывался среди свадебных гостей.

В первый раз приехал *с т а р ы й*, *т о л с т ы й* и *к р а с н о р о ж и й* ябедник («un viel, gros et rouge chiquanous»). Во время свадебного пира стали, по обычаю, угощать друг друга тумачками. «Когда же дело дошло до ябедника, то его так славно угостили перчатками, что он своих не узнал: под глазом ему засветили фонарь, восемь ребер сломали, грудную клетку вдавили, лопатки разбили на четыре части, нижнюю челюсть – на три, и все в шутку» («...et le tout en riant», кн. IV, гл. XII).

Карнавальный характер этого избиения совершенно очевиден. Здесь даже своего рода «карнавал в карнавале», но с реальными последствиями для избитого ябедника. Самый обычай свадебных тумачков принадлежит к обрядам карнавального типа (ведь он связан с плодородием, производительной силой, с временем). *О б р ы д* д а е т п р а в о н а *и з в е с т н у ю* с в о б о д у и *ф а м и л ь я р н о с т ь*, на нарушение обычных норм общежития. В нашем же эпизоде и самая свадьба *ф и к т и в н а*: она разыгрывается как масленичный фарс или карнавальная мистификация. Но в этой двойной карнавальной атмосфере старого ябедника угощают весьма реальными тумачками, причем «боевыми перчатками». Подчеркнем еще анатомизирующий, *к а р н а в а л ь н о - к у х о н н о - в р а ч е б н ы й* характер описания побоев.

Еще ярче *к а р н а в а л ь н ы й* стиль выступает при изображении избиений второго ябедника, который приехал к де Баше четыре дня спустя после первого. Этот ябедник, в противоположность первому, – *м о л о д о й*, *в ы с о к и й* и *т о щ и й* («un autre jeune, hault et maigre chiquanous»). Первый и второй ябедники составляют, таким образом (хотя они и не появляются вместе), типичную народно-праздничную карнавальную *к о м и ч е с к у ю* п а р у , построенную на *к о н т р а с т а х*: толстый и тонкий, старый и молодой, высокий и низкий[127]. Такие контрастные пары живы еще и до сих пор в балаганной и цирковой комике. Такой карнавальной парой (конечно, усложненной) были и Дон-Кихот с Санчо[128].

Для второго кляузника также инсценируется обряд фиктивной свадьбы: ее участники прямо названы – «персонажами фарса» («les personnages de la farce»). Когда входит

ябедник (протагонист смехового действия растерзания), все присутствующие (хор) начинают смеяться, смеется за компанию и сам ябедник («A son entrée chacun commença soubrire, chiquanous rioit par compaignie»). Так вводится смеховое действие. По данному знаку разыгрывается свадебный обряд. Затем, когда вносят вино и закуски, начинаются свадебные тумачи. Вот как изображается избивание ябедника:

«И вот как стал он (мессир Удар) ябеднику вlepлять туза, как стал он ябеднику давать тычка, так уж тут со всех сторон градом посыпались на ябедника удары перчаточек. «Свадьба, свадьба, свадьба, памятный обычай!» – кричали все. И так славно ябедника отходили, что кровь текла у него изо рта, из носа, из ушей, из глаз. Коротко говоря, ему сломали, раскроили, проломили голову, затылок, спину, грудь, руки, все как есть. Смею вас уверить, что в Авиньоне во время карнавала бакалавры никогда так весело не играли в рафу, как потешались над этим ябедником. В конце концов он грохнулся на пол. Тут его хорошенько вспыркнули вином, привязали к рукавам его куртки желтые и зеленые ленты и усадили на его одра» (кн. IV, гл. XIV).

Мы видим здесь опять анатомизирующее, карнавалльно-кухонно-врачебное расчленение тела: перечислены рот, нос, уши, глаза, голова, шея, спина, грудь, руки. Это карнавальное растерзание протагониста смеховой игры. Недаром, конечно, Рабле и вспоминает тут же об авиньонском карнавале: удары университетских бакалавров, играющих во время карнавалльных рекреаций в рафу, сыплются не более мелодически (в подлиннике «melodieusement»), чем сыпались удары на сутягу.

Чрезвычайно характерен конец этой сцены: избитого ябедника, в сущности, переряжают в царя-шута: лицо ему заливают вином (очевидно, красным, вследствие чего он становится «краснорожим», как сутяга брата Жана), его украшают разноцветными ленточками, как карнавальную жертву [129].

В знаменитом перечислении двухсот шестнадцати названий игр, в которые играет Гаргантюа (кн. I, гл. XX), есть одна игра, носящая такое название: «au boeuf viollé». В некоторых городах Франции было в обычае – и обычай этот дожил почти до наших дней – в карнавальное время, то есть когда был еще разрешен убой скота и вкушение мяса (а также и совокupление и свадьбы, запрещенные в пост), по улицам и площадям города водили жирного быка. Проводили его в торжественной процессии при звуке виол, почему и назывался он «boeuf viollé». Голова его была разукрашена разноцветными лентами. К сожалению, мы не знаем, в чем заключалась самая игра в этого карнавального быка. Но дело в ней, вероятно, не обходилось без тумачов. Ведь этот «boeuf viollé» предназначался для убоя, ведь это – карнавальная жертва. Этот бык – король, производитель (воплощающий плодородие года), но он же – и «жертвенное мясо», которое будет изрублено (haché) и «анатомизировано» для колбас и паштетов.

Теперь понятно, почему избиваемого сутягу украшают разноцветными ленточками. Избивание так же амбивалентно, как и ругательство, переходящее в хвалу. В народно-праздничной системе образов нет чистого, абстрактного отрицания. Образы этой системы стремятся захватить оба полюса становления, в их противоречивом единстве. Избиваемого (и убиваемого) украшают; само избивание носит веселый характер; оно и вводится и завершается смехом.

Наиболее подробно и интересно разработан эпизод избивания третьего, последнего ябедника, появившегося в доме де Баше.

На этот раз ябедник прибывает с двумя подручными (свидетелями). Снова разыгрывается фиктивный свадебный обряд. Во время пира ябедник сам предлагает возобновить добрый старый обычай «porces à mitaines» и первый начинает наносить свадебные удары. Тогда начинается избивание ябедников:

«Тут вступили в бой железные перчатки, и голова ябедника треснула в девяти местах, одному из свидетелей сломали правую руку, а другому вывихнули верхнюю челюсть, вследствие чего она наполовину закрыла ему подбородок, язычок же у него вывалился наружу, а сверх того, он недосчитался многих коренных зубов, равно как резцов и клыков. Потом барабанщики переменили темп, и по этому знаку перчатки неприметно для постороннего глаза были убраны, сластей же еще поднесли, и опять пошло веселье. Добрые собутыльники пили друг за друга, все пили за ябедника и за обоих свидетелей. Удар же проклинал и поносил свадьбу, уверяя, что один из свидетелей будто все плечо ему растулумбасил. Выпили, однако ж, с великим удовольствием и за свидетеля. Обесчелустевший свидетель складывал руки и молча просил прощения, ибо говорить он не мог. Луар жаловался, что свидетель обезручевший так хватил его кулаком по локтю, что он у него теперь весь расхлобытрулуплющенный» (кн. IV, гл. XV).

Повреждения, нанесенные ябеднику и его подручным, описаны, как всегда, с анатомизирующим перечислением пораженных органов и частей тела. Само избивание носит подчеркнуто торжественный и праздничный характер: оно совершается во время пира, под звуки свадебного барабана, который меняет свой тон, когда избивание закончено и начинается новый подъем пиршественного веселья. Изменение тона барабана и возобновление пира вводит новую фазу смехового действия: осмеяние избитой жертвы. Избивавшие представляются избитыми. Каждый разыгрывает свою роль искалеченного и обвиняет в этом ябедников. Атмосфера этого необузданного карнавального разыгрывания усиливается тем, что каждый из участников его характеризует преувеличенную (раздутую) степень своей искалеченности с помощью невероятного по своей чрезмерной длине многосложного слова. Самые слова эти созданы Рабле не случайно: они должны до известной степени звукописать характер нанесенного увечья, а своею длиною, количеством и разнообразием составляющих их слогов (имеющих определенную семантическую окраску), должны передать количество, разнообразие и силу полученных ударов. Эти слова при произнесении их как бы калечат артикуляционные органы («язык сломаешь»). Длина и трудность произнесения этих слов последовательно возрастают с каждым участником игры: если в слове Удара восемь слогов, то в слове, которое употребляет Луар, их уже тринадцать. Благодаря этим словам карнавальная необузданность переходит в самый язык этой сцены.

Вот продолжение эпизода:

«— Нет, правда, что я им сделал? — заговорил Трюдон, прикрывая левый глаз носовым платком и показывая свой с одного края прорванный барабан. — Мало того что они мне изо всех сил раскокшпоктребеньхлебеньтреньгрохали бедный мой глаз, еще и барабан мой прорвали. В барабан на свадьбах всегда бьют, барабанщика же чествуют, но не бьют никогда. Черт знает что такое!» (кн. IV, гл. XV.)

Разыгрывание избитых ябедников здесь нарастает — платок, закрывающий якобы подбитый глаз, разбитый барабан, — нарастает и длина слова, передающего степень нанесенного увечья: в нем уже двадцать слогов, и самые слоги становятся более причудливыми.

Характерен образ разбитого барабана. Для правильного понимания всего этого эпизода с избиением ябедников и своеобразного характера самих побоев необходимо учитывать следующее. Свадебный барабан имел эротическое значение. «Бить в свадебный барабан» и вообще в барабан значило совершать производительный акт; «барабанщик» («tabourineur» и «taboureur») значило – любовник. Это значение в эпоху Рабле было общеизвестно. Сам Рабле в книге I, главе III говорит о «барабанщиках» («taboueurs») дочери императора Октавиана, то есть о ее любовниках. Слово «барабан» Рабле употребляет в эротическом смысле также в кн. II, гл. XXV и в кн. III, гл. XXVIII. В этом же смысле использовались слова «удар», «ударять», «бить», «палка» («baston»). Фалл назывался «baston de mariage» (это выражение употребляет Рабле в кн. III, гл. IX), назывался он также «baston à un bout» (выражение это также встречается у Рабле в кн. III, гл. XVIII)<sup>[130]</sup>. Конечно, значение производительного акта имели и «свадебные тумакки». Это значение переходило и на избиение ябедников, недаром их избивали именно под видом свадебных тумачков и под удары свадебного барабана.

Поэтому во всем разбираемом нами эпизоде нет бытовой драки, нет чисто бытовых, узкопрактически осмысленных ударов. Все удары имеют здесь символически расширенное и амбивалентное значение: это удары одновременно и умерщвляющие (в пределе), и дарующие новую жизнь, и кончающие со старым, и зачинающие новое. Поэтому весь эпизод и проникнут такой необузданно карнавальная и вакхической атмосферой.

В то же время избиение ябедников имеет и вполне реальное значение как по серьезности нанесенных побоев, так и по своей цели: их бьют, чтобы раз и навсегда отвести от кляуз в отношении де Баше (что вполне и удастся). Но эти ябедники – представители старого права, старой правды, старого мира, – они неотделимы от всего старого, отходящего, умирающего, но они также неотделимы от того нового, что из этого старого рождается. Они причастны амбивалентному миру, умирающему и рождающему одновременно, но они тяготеют к его отрицательному, смертному полюсу; их избиение есть праздник смерти-возрождения (но в аспекте смеха). Поэтому на них и сыплются амбивалентные, свадебные, зигидительные удары под звуки барабана и под звон пиршественных бокалов. Их бьют, как королей.

И таковы все избиения у Рабле. Все эти феодальные короли (Пикрохол и Анарх), старые Сорбоннские магистры (Ианотус Брагмардо), монастырские ризничие (Пошеям), все эти лицемерные монахи, унылые клеветники, мрачные агеласты, которых Рабле убивает, подвергает растерзанию, бьет, гонит, прокликает, ругает, осмеивает, – все они представители старого мира и всего мира, двутелого мира, который умирая рождает. Отсекая и отбрасывая старое и отмирающее тело, одновременно обрезают пуповину тела нового и молодого. Это один и тот же акт. Раблезианские образы фиксируют именно самый момент перехода, содержащий в себе оба полюса. Всякий удар по старому миру помогает рождению нового; производится как бы кесарево сечение, умерщвляющее мать и освобождающее ребенка. Бьют и ругают представителей старого, но рождающего мира. Поэтому брань и побои и превращаются в праздничное смеховое действие.

Приведем еще отрывок (с некоторыми купюрами) из конца эпизода:

«Новобрачная плакала смеясь и смеялась сквозь слезы, оттого что ябедники, не удовольствовавшись битьем куда ни попало и куда придется и задав ей славную

выволочку, сверх того, предательски тыкщипщуплазлапцацарапали ей места неудобосказуемые.

Дворецкий держал левую руку на перевязи, точно она была у него раздробломсвихнута.

– Нечистый меня угораздил пойти на эту свадьбу, – ворчал он. – Истинный бог, у меня все руки изуродмочалмолочены. Плевать бы на такие свадьбы! Ей-богу, это ни дать ни взять пир лапифов, описанный самосатским философом» (там же).

Амбивалентность, присущая всем образам этого эпизода, принимает здесь и характерную для Рабле форму оксюморонного сочетания: новобрачная плача смеялась, смеясь плакала. Характерно также получение ею ударов (вымышленных, правда) «по частям неудобосказуемым» («брачные удары»). В словах дворецкого, которыми кончается приведенный отрывок, нужно подчеркнуть два момента. Во-первых, имеющуюся в подлиннике типичную для гротескного реализма снижающую игру слов, сводящую обручение (*fiansailles*) к испражнению (*fiantailles*). Во-вторых, указание на «Пир лапифов» Лукиана. Эта лукиановская разновидность «симпозиона» действительно ближе всех других античных разновидностей к раблезианским пиршественным сценам (особенно к данной). Лукиановский «Пир» также кончается дракой. Однако нужно подчеркнуть и существенное различие. Изображенная у Лукиана драка на пиру символически расширена лишь за счет традиционного материала образов, но вовсе не по авторскому замыслу, который носит отвлеченно-рационалистический и даже несколько нигилистический характер; традиционные образы у Лукиана всегда говорят вопреки замыслам автора, и они всегда несравненно богаче его; Лукиан работает с традиционными образами, цену и вес которых он сам уже почти забыл.

Подведем некоторые итоги всему проанализированному нами эпизоду избиения кляузников в доме де Баше. Все изображенное здесь событие носит характер народно-праздничного смехового действия. Это – веселая и вольная игра, но игра глубоко осмысленная. Подлинным героем и автором ее является с а м о в р е м я , которое развенчивает, делает смешным и умерщвляет весь старый мир (старую власть, старую правду) и одновременно рождает новое. В этой игре есть и протагонист, и смеющийся хор. Протагонист – представитель старого, но б е р е м е н н о г о и р о ж а ю щ е г о м и р а . Его бьют и осмеивают, но удары зиждительны, ибо они помогают родиться новому. Поэтому удары веселы, мелодичны и праздничны. Такой же зиждительный и веселый характер носят и ругательства. Протагониста, как смеховую жертву, разукрашивают (ябедника убирают ленточками). Существенное значение имеют при этом и образы разъятого на части тела. При избиении каждого ябедника дается подробное анатомизирующее описание. Особенно много разъятого тела в сцене избиения третьего ябедника с подручными. Кроме реальных увечий, им нанесенных, здесь проходит целая серия фиктивно-искалеченных органов и частей тела: вывихнутые плечи, подбитые глаза, хромые ноги, искалеченные руки, поврежденные половые органы. Эта – какой-то телесный посев, или, точнее, телесная жатва. Это – словно фрагмент из Эмпедокла. Это – сочетание битвы с кухней или с лавкой мясника. Но это же, как мы знаем, тематика клятв и площадных проклятий. Этот образ гротескного тела мы пока здесь только отмечаем, анализу же его смысла и источников посвящена особая глава.

Таким образом, в изображении этого эпизода в с е с т и л и з о в а н о , стилизовано в духе народно-праздничных смеховых форм. Но эти тысячелетиями слагавшиеся формы служат здесь новым историческим задачам эпохи, они проникнуты могучим историческим сознанием и помогают более глубокому проникновению в действительность.

К разобранному эпизоду примыкает история о «проделке Виллона» в Сен-Максане (она рассказана самим де Баше в поучение участникам смехового действия). Но мы разберем эту историю в конце главы, где мы еще раз вернемся к рассмотренному здесь эпизоду.

Все сцены избиений у Рабле, как мы уже сказали, носят аналогичный характер. Все они глубоко амбивалентны и проникнуты весельем. Все в них совершается со смехом и для смеха: «Et le tout en riant».

Разберем кратко еще две сцены: в одной из них кровь оборачивается вином, в другой – побоище обращается в пир и вкушение.

Первая сцена – знаменитый эпизод избиения братом Жаном 13 622 человек в монастырском винограднике. Это – жесточайшее побоище: «...он опрокинул их как свиней, колотя направо и налево по старинному способу. Одним он крушил головы, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым месил поясницу, остальным проламывал нос, подбивал глаза, дробил челюсти, загонял зубы в глотку, калечил ноги, выворачивал лопатки, перегибал бедра, трощил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тому он перебивал крестец и ломал поясницу как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову в куски, ударяя сзади по «ламбдовидному» шву. Если кто лез на дерево, думая, что так он остается в безопасности, того он сажал на свое древко, как на кол... Если кто-нибудь в безрассудной смелости хотел сразиться с ним лицом к лицу, тому он показывал силу своих мышц, разбивая ему грудную клетку и сердце. Если одним он не попадал под ребра, то выворачивал им желудок, и они немедленно умирали. Другим он так жестоко ударял по пупку, что у тех вываливались кишки. Верьте мне, это было самое ужасное зрелище на свете!» (Мы даем здесь сокращенный текст этого эпизода.)

Перед нами образ подлинной телесной жатвы.

Когда на помощь к брату Жану прибежали послушники, он приказал им «дорезать» раненых. «Тогда послушники стали дорезывать и приканчивать тех, кто уже был смертельно ранен. И знаете, каким оружием? Просто-напросто резачками, маленькими ножичками, какими дети в наших краях шелушат зеленые орехи».

Это жесточайшее и кровавое побоище было предпринято братом Жаном для спасения вина нового урожая. И весь этот кровавый эпизод проникнут не только веселыми, но прямо ликующими тонами. Это – «виноградник Диониса», это – vendange, то есть праздник сбора винограда. Ведь как раз в это время и происходит действие эпизода. Детские резачки молодых послушников заставляют нас увидеть за кровавым месивом разъятых человеческих тел чаны, наполненные тем «purée septembrale» («сентябрьское пюре»), о котором упоминает Рабле неоднократно. Совершается превращение крови в вино<sup>[131]</sup>.

Переходим ко второму эпизоду. В кн. II, главе XXV, рассказывается, как Пантагрюэль со своими четырьмя спутниками одержал победу над 660 рыцарями короля Анарха. С помощью остроумного применения п о р о х а они сожгли всех этих рыцарей. Немедленно после этого приступают к веселому пиру. Карпалим наловил громадное количество дичи. «Эпистемон нимало не медля смастерил во имя девяти муз девять деревянных вертелов античного образца. Эвсфен занялся сдиранием шкур. Панург поставил два седла, которые прежде принадлежали рыцарям, таким образом, что из них получилось нечто вроде жаровни, обязанности повара были возложены на пленника, и он из жарил дичь на том же самом огне, в котором сгорели рыцари.

И пошел у них пир горой. Все ели до отвала. Любо-дорого было смотреть, как они лопали».

Таким образом, костер, на котором только что сожгли людей, превратился в веселый кухонный очаг, на котором жарят гору дичины. Народно-праздничный карнавальный характер этого костра и сожжения рыцарей (так сжигают чучело зимы, смерти, старого года) с последующим «пиром на весь мир», становится особенно ясным из дальнейшего развития этого эпизода. Пантагрюэль со спутниками решил воздвигнуть триумфальные столбы на месте битвы и пира. Пантагрюэль воздвигает столб, к которому привешивает архаические атрибуты сожженных рыцарей – латы, шпоры, кольчугу, стальную перчатку, ботфорты. В стихотворной надписи к трофею он прославляет победу здорового человеческого ума над тяжелыми латами (ведь они сожгли рыцарей благодаря остроумному применению пороха). Панург воздвигает другой столб, к которому привешивает пиршественные трофеи: рога, кожу и ногу козули, уши зайца, крылья дроф и т.п. Кроме того, склянку с уксусом, рожок с солью, вертел, шпиговальную иглу, котел, соусник, солонку и стакан. Надпись его к трофеям прославляет пир и дает кулинарный рецепт [\[132\]](#).

Эти два триумфальных столба отлично передают амбивалентность всей этой системы народно-праздничных образов. Историческая тема победы пороха над рыцарскими латами и замковыми стенами (тема пушкинских «Сцен из рыцарских времен»), тема победы изобретательного ума над грубой примитивной силой даны здесь в карнавальной обработке. Поэтому второй трофеей и развертывает все карнавально-кухонные реквизиты: вертелы, шпиговки, горшки и т.п. Гибель старого мира и пиршественное веселье нового мира в этой системе образов слиты воедино: спаливший старое костер превращается в пиршественный очаг. Феникс нового возрождается из пепла старого.

Упомянем еще в этой же связи турецкий эпизод Панурга. Попавший в плен к туркам, Панург едва не погиб мученической смертью за веру на костре, но спасся чудесным образом. Построен эпизод как пародийная трагедия мученичества и чуда. Поджаривают Панурга на вертеле, обложив предварительно салом, так как сам он недостаточно жирен. Мученический костер заменен здесь, следовательно, кухонным очагом. В конце концов ему, как мы сказали, удалось спастись чудесным образом, причем сам он зажарил своего мучителя. Кончается эпизод прославлением жаркого на вертеле.

Так, кровь превращается у Рабле в вино, а жестокое побоище и страстная смерть – в веселый пир, жертвенный костер – в кухонный очаг. Кровавые битвы, растерзания, сожжения, смерти, избиения, удары, проклятия, ругань погружены в «веселое время», которое, умерщвляя, рождает, которое не дает увековечиться ничему старому и не перестает рождать новое и молодое. Это понимание времени – не отвлеченная мысль Рабле, оно, так сказать, «имманентно» самой унаследованной им традиционной народно-праздничной системе образов. Рабле не создал этой системы, но в его лице она поднялась на новую и высшую степень исторического развития.

Но, быть может, все эти образы – просто мертвая и стесняющая традиция? Быть может, все эти ленточки, которые привязывают к рукам избиваемого ябедника, эти бесконечные побои и ругань, это разъятое на части тело, эти кухонные принадлежности – только бессмысленные пережитки древних мировоззрений, ставшие мертвой формой, ненужным балластом, мешающим видеть и изображать реальную современную действительность так, как она есть на самом деле?

Нет ничего нелепее и вздорнее подобного предположения. Система народно-праздничных образов действительно складывалась и жила на протяжении тысячелетий. В этом длинном процессе развития были и свои шлаки, были и свои мертвые отложения в быту, в верованиях, в предрассудках. Но в основной линии своего развития эта система росла, обогащалась новым смыслом, впитывала в себя новые народные чаяния и мысли, перерабатывалась в горниле нового народного опыта. Язык образов обогащался новыми оттенками значений и утончался.

Благодаря этому народно-праздничные образы могли стать могущественным орудием художественного овладения действительностью, могли стать основой подлинного широкого и глубокого реализма. Народные образы эти помогают овладеть не натуралистическим, мгновенным, пустым, бессмысленным и распыленным образом действительности, – но самым процессам ее становления, смыслом и направлением этого процесса. Отсюда глубочайший универсализм и трезвый оптимизм народно-праздничной системы образов.

У Рабле эта система образов живет напряженной, актуальной и вполне сознательной жизнью, притом живет в ся с начала и до конца, до мельчайших деталей, до разноцветных ленточек на рукавах избиваемого ябедника, до красной рожи другого ябедника, до древка креста с поблекшими лилиями, которым действует брат Жан, до его прозвища «Зубодробитель». Ни одного мертвого и обесмысленного пережитка, – все насыщено актуальным, целеустремленным и единым смыслом. В каждой детали присутствует ответственное и ясное (но, конечно, не узкорассудочное) художественное сознание Рабле.

Это не значит, конечно, что каждая деталь была придумана, продумана и взвешена отвлеченной мыслью автора. Рабле художественно-сознательно владел своим стилем, большим стилем народно-праздничных форм; логика этого карнавального стиля подсказала ему и красную рожу сутяги, и его веселое воскресение после побоев, и сравнение с королем и двумя королями. Но его отвлеченная мысль вряд ли подбирала и взвешивала подобные детали в отдельности. Он, как и все его современники, еще жил в мире этих форм и дышал их воздухом, он уверенно владел их языком, не нуждаясь в постоянном контроле отвлеченного сознания.

Мы установили существенную связь побоев и ругательств с развенчанием. Ругательства у Рабле никогда не носят характера только личной инвективы; они универсальны и – в конечном счете – всегда метят в высшее. За каждым избиваемым и ругаемым Рабле как бы видит короля, бывшего короля, претендента в короли. Но в то же время образы всех развенчиваемых вполне реальны и жизненны. Совершенно реальны все эти ябедники и клеветники, мрачные лицемеры и клеветники, которых он бьет, изгоняет, ругает. Все эти лица подвергаются осмеянию, брани и побоям как индивидуальные воплощения отходящей власти и правды: господствовавшей мысли, права, веры, добродетели.

Эта старая власть и старая правда выступают с претензиями на абсолютность, на вневременную значимость. Поэтому все представители старой правды и старой власти хмуро-серьезны, не умеют и не хотят смеяться (агеласты); выступают они величественно, в своих врагах усматривают врагов вечной истины и потому угрожают им вечной гибелью. Господствующая власть и господствующая правда не видят себя в зеркале времени, поэтому они не видят и своих начал, границ и концов, не видят своего старого и смешного лица, комического характера своих претензий на вечность и неотменность. И представители старой власти и старой правды с самым серьезным видом и в серьезных тонах доигрывают свою роль в то время, как зрители уже давно смеются. Они

продолжают говорить серьезным, величественным, устрашающим, грозным тоном царей или глашатаев «вечных истин», не замечая, что время уже сделало этот тон смешным в их устах и превратило старую власть и правду в карнавальное масленичное чучело, в смешное страшилище, которое народ со смехом терзает на площади[133].

Вот с этими-то чучелами и расправляется беспощадно жестоко и весело добрейший Мэтр Рабле. С ними расправляется, в сущности, то веселое время, от лица и в тоне которого Рабле говорит. Живых людей Рабле не терзает – пусть себе уходят, – но сначала пусть снимут с себя свою королевскую одежду или свой по-маскарадному пышный плащ сорбоннского магистра, глашатая божественной правды. Он готов их даже наградить после этого или маленькой хибаркой на задворках и ступкой, чтобы толочь лук для зеленого соуса, как он наградил короля Анарха, или сукном на новые брюки, большой миской для еды, колбасой и дровами, как он наградил магистра Ианотуса Брагмардо.

На эпизоде с магистром Ианотусом мы остановимся. Эпизод этот связан с похищением молодым Гаргантюа колоколов собора Парижской богородицы.

Самый мотив похищения колоколов почерпнут Рабле из «Великой Хроники», но он расширен и преображен в его романе. Гаргантюа похищает исторические колокола Notre-Dame, чтобы превратить их в бубенчики для своей гигантской кобылы, которую он собирается отправить к отцу с грузом сыра и рыбы. Это развенчание соборных колоколов в бубенчики для кобылы – типичный карнавальный снижающий жест, сочетающий развенчание-уничтожение с обновлением и возрождением в новом материально-телесном плане.

Образ колокольчика или бубенчика (в большинстве случаев коровьего) появляется уже в древнейших свидетельствах о действиях карнавального типа как их необходимый аксессуар. Колокольчики – обычная принадлежность и в мифических образах «дикого войска», «дикой охоты», «людей Эрлекина», которые уже с глубокой древности сливались с образами карнавального шествия. Фигурируют коровьи колокольчики и в описании шаривари начала XIV века в «Roman de Fauvel». Общеизвестна роль шутовских бубенчиков на одежде, на колпаке, на палке, на шутовском скипетре шута. Звон бубенчиков под масленичными и свадебными дугами мы слышим еще и сегодня.

У самого Рабле в его описании «дьяблерии», которую ставит Франсуа Виллон, также фигурируют бубенчики и колокольчики. Участники дьяблерии «были опоясаны толстыми ремнями, на которых висели коровьи бубенцы и колокольчики с мулов, производившие ужасающий звон»[134]. И самый образ развенчания колоколов в романе Рабле встречается еще раз.

В уже разобранным нами эпизоде сожжения шестисот шестидесяти рыцарей с превращением погребального костра в пиршественный очаг Пантагрюэль в разгаре самой пирушки, когда все работали своими челюстями, заявил: «Подвязать бы каждому из вас к подбородку по две пары бубенчиков, а мне колокола с пуатьерской, реннской, турецкой и камбрейской звонниц, – то-то славный концерт закатали бы мы, работая челюстями».

Церковные колокола и колокольчики оказываются здесь не на шее коров или мулов, а под подбородками у весело пирующих людей; их звон должен отражать движение жующих челюстей. Трудно найти образ более четко и наглядно, хотя и грубо, раскрывающий самую логику раблезианской игры снижениями, – логику бранного развенчания-уничтожения и обновления-возрождения. Развенчанные в высоком плане колокола, снятые с колоколен Пуатье, Ренна, Тура и Камбре, неожиданно оживают в

пиршественном плане еды и обновляют свой звон, отзванивая движение жующего рта. Подчеркнем, что самая неожиданность нового применения колоколов заставляет их образ как бы заново родиться. Этот образ возникает перед нами, как нечто совершенно новое на этом новом фоне, несвойственном и чуждом его обычному появлению. И та сфера, в которой совершается это новое рождение образа, есть материально-телесное начало, в данном случае в его пиршественном аспекте. Подчеркнем еще буквальность, пространственную топографичность снижения: колокола с высоты колоколен переносятся вниз, под жующие челюсти.

Пиршественный аспект, возрождающий колокола, очень далек, конечно, как от животного акта еды, так и от приватной бытовой пирушки. Ведь это – «пир на весь мир» народного гиганта и его соратников у исторического очага, спалившего старый мир феодально-рыцарской культуры.

Возвращаемся к нашему исходному эпизоду похищения колоколов. Теперь вполне понятно, почему Гаргантюа хочет превратить колокола Notre-Dame в колокольчики для своей кобылы. И в дальнейшем ходе эпизода колокола и колокольчики все время связываются с карнавално-пиршественными образами. Командор монашеского ордена св. Антония также был бы не прочь похитить эти колокола, чтобы их звоном сообщать о своем приближении и повергать в дрожь свинное сало по кладовым (ему полагалась «сальная подать» от населения). Главный мотив для возвращения колоколов, который выставляет в своей речи Ианотус Брагмардо, – влияние колокольного звона на плодородие виноградников Парижского округа. Другой решающий мотив – получение Ианотусом колбасы и брюк, обещанных ему в том случае, если колокола будут возвращены. Таким образом, колокола в этом эпизоде все время звонят в карнавално-пиршественной атмосфере.

Кто же такой сам Ианотус Брагмардо? По замыслу Рабле это – старейший член Сорбонны. Сорбонна была блюстительницей правоверия и нерушимой божественной истины, была властительницей судеб всякой религиозной мысли и книги. Сорбонна, как известно, осуждала и запрещала и все книги романа Рабле по мере их выхода, но, к счастью, Сорбонна в эту эпоху уже не была всемогущей. Представителем этого почтенного факультета и был Ианотус Брагмардо. Но Рабле из соображений осторожности (с Сорбонной все же не приходилось шутить) уничтожил все внешние признаки его принадлежности к Сорбонне [135]. На Ианотуса возложено поручение убедить Гаргантюа мудрым и красноречивым словом возвратить похищенные колокола. Ему было обещано за это, как мы видели, и приличное «карнавальное» вознаграждение в виде брюк, колбасы и вина.

Когда Ианотус с комической важностью и в торжественной мантии сорбоннского магистра в сопровождении своих ассистентов приходит на квартиру Гаргантюа, то эту странную компанию принимают сначала за маскарадное шествие. Вот это место:

«Магистр Ианотус, причесавшись под Юлия Цезаря, надев на голову богословскую шапочку, вволю накушавшись пирожков с вареньем и запив святой водицей из погреба, отправился к Гаргантюа, причем впереди выступали три краснорожих пристава, которые если уж пристанут, так от них не отвяжешься, а замыкали шествие человек пять не весьма казистых магистров наук, все до одного грязнее грязи.

У входа их встретил Понократ, и вид этих людей привел его в ужас; наконец он решил, что это ряженые, и обратился к одному из вышеупомянутых неказистых магистров с

вопросом, что сей маскарад означает. Тот ответил, что они просят вернуть колокола» (кн. I, гл. XVIII).

Здесь подчеркнута вся карнавальная бутафория в образах сорбонниста и его спутников (вплоть до знакомого нам «gouge muzeau»). Они превращены в карнавальных шотов, в веселое смеховое шествие. «Святая вода из погребца» – ходячее травестирующее обозначение вина.

Узнав, в чем дело, Гаргантюа и его спутники решают разыграть с Ианотусом веселый фарс (мистификацию). Ему прежде всего дают выпить «по-геологически» [136], а тем временем возвращают колокола вызванным представителям города. Таким образом, Ианотусу приходится произносить свою речь на смех, исключительно для потехи собравшихся. Он произносит ее со всею важностью и серьезностью, настаивая на возвращении колоколов и не подозревая, что дело с колоколами уже покончено без него и что на самом деле он просто разыгрывает роль ярмарочного шута. Эта мистификация еще более подчеркивает карнавальный характер фигуры сорбонниста, выпавшей из реального хода жизни и ставшей чучелом для осмеяния, но продолжающей вести свою роль в серьезном тоне, не замечая, что все кругом уже давно смеются.

Самая речь Ианотуса – великолепная пародия на красноречие сорбоннистов, на их способ аргументировать, на их латинский язык; эта пародия почти достойна стать рядом с «Письмами темных людей». Но в пародийной речи Ианотуса с начала и до конца с громадным искусством показан образ старости. «Стенограмма» речи полна звукоподражательных элементов, передающих все виды и степени покашливания и откашливания, отхаркивания, одышки и сопения. Речь полна оговорок, ляпсусов, перебоев мысли, пауз, борьбы с ускользающей мыслью, мучительными поисками подходящих слов. И сам Ианотус откровенно жалуется на свою старость. Этот биологический образ дряхлой старости человека искусно сплетается в единый эффект с образом социальной, идеологической и языковой устарелости сорбонниста. Это – старый год, старая зима, старый король, ставший шутком. Все весело осмеивают его; в конце концов он и сам начинает смеяться.

Но осмеивают чучело сорбонниста. Старому же человеку дают, что ему нужно. А нужно ему, по собственному признанию, немного: «Спину поближе к огню, брюхо поближе к столу, да чтобы миска была до краев!» Это – единственная реальность, остающаяся от претензий сорбонниста. Гаргантюа щедро оделяет всем этим старика. Но сорбоннист высмеян и уничтожен до конца.

– «это неудачный ход!») и ряд других выражений. Нужно отметить, что удельный вес подобных выражений, заимствованных из области игр, в народном языке был очень велик.

Два важных эпизода романа Рабле построены на образах игры. Первый из них – «Пророческая загадка», завершающая первую книгу романа («Гаргантюа»). Стихотворение это принадлежит Меллэну де Сен-Желе (вероятно, полностью). Но Рабле использовал его в своем романе не случайно: оно глубоко родственно всей системе его образов. Анализ его позволит нам раскрыть ряд новых и существенных сторон этой системы.

В «Пророческой загадке» тесно переплетены два момента: пародийно-пророческое изображение исторического будущего и образы игры в

м я ч . Связь эта далеко не случайна: здесь проявляется очень характерное для эпохи карнавальное восприятие исторического процесса как игры.

У того же Меллэна де Сен-Желе есть небольшое стихотворение, в котором борьба за Италию между Франциском I, папой Климентом VII и Карлом V изображается как партия в популярную в ту эпоху карточную игру – jeu de prime. Политическое положение текущего момента, расстановка сил, преимущества и слабые места отдельных властителей изображены последовательно и точно в терминах этой игры.

В «Собрании французской поэзии» Жана Лонжи и Венсана Сертена есть небольшая поэмка, построенная в высоких тонах размышления о превратности исторических судеб, о зле и бедствиях, царящих на земле. На самом же деле эти превратности и бедствия касаются вовсе не земной жизни и не истории, а всего только игры. Поэма эта является описанием в загадочном и высоком стиле партии в кегли. Подчеркнем, что здесь, в отличие от стихотворения Меллэна де Сен-Желе, не историческая действительность изображается в образах игры, а наоборот, игра (партия в кегли) изображается в высоких образах земной жизни в ее целом, с ее превратностями и бедами. Такое своеобразное перемещение систем – своего рода игра в игре – делает развязку мрачного стихотворения неожиданно веселой и легкой. Так же построена, как мы увидим, и «Пророческая загадка» у Рабле.

Аналогичная поэмка есть и у Деперье (т. 1, с. 80) под названием «Предсказание лионцу Гине Тибо». Здесь в пророческом тоне изображается судьба «трех товарищей»; эти товарищи оказываются в конце концов попросту тремя костяшками в игре в кости.

Подобные пророческие загадки были настолько распространены в эпоху Рабле, что Тома Себиле уделяет им в своей поэтике [142] особый раздел (гл. XI «De l'enigme»). Загадки эти чрезвычайно характерны для художественно-идеологического мышления эпохи. Тяжелое и страшное, серьезное и важное переводятся в веселый и легкий регистр, из минора – в мажор. Всему дается веселое и улегчающее разрешение. Тайны и загадки мира и будущих времен оказываются не мрачными и страшными, а веселыми и легкими. Это, конечно, не философские утверждения, – это направление художественно-идеологического мышления эпохи, стремящегося услышать мир в новом регистре, подойти к нему не как к мрачной мистерии, а как к веселой сатирической драме.

Другая сторона этого жанра – пародийное пророчество. Оно также было весьма распространено в эпоху Рабле. Конечно, и предсказания серьезного характера были популярны в то время. Борьба Карла V с Франциском I породила громадное количество всевозможных исторических и политических предсказаний. Немало их было связано и с религиозными движениями, и войнами эпохи. В большинстве случаев все эти серьезные предсказания носили мрачный и эсхатологический характер. Были, конечно, в ходу и астрологические предсказания регулярного типа. Издавались периодически популярные «прогностики» вроде календарей, например, «Прогностика для земледельца», где были собраны предсказания, связанные с погодой и сельским хозяйством [143]. Рядом с этой серьезной литературой предсказаний и пророчеств создавались пародийно-трагедийные произведения этого рода, которые пользовались громадным успехом и популярностью. Наиболее известными из них были: «Всеобщая прогностика» [144], «Прогностика брата Тибо» [145], «Новая прогностика» [146] и др.

Это – типично рекреативные, народно-праздничные произведения. Направлены они не только и не столько против легковерия и наивного доверия ко всякого рода серьезным предсказаниям и пророчествам, сколько против их тона, против их манеры видеть и

истолковывать жизнь, историю, время. Серьезному и мрачному противопоставляется шутовское и веселое; неожиданному и странному – обычное и каждодневное; отвлеченно-возвышенному – материально-телесное. Основная задача анонимов, составлявших эти прогностики, – перекрасить время и будущее в другой цвет и перенести акценты на материально-телесные моменты жизни. Они часто пользовались народно-праздничными образами для характеристики времени и исторических изменений.

В том же карнавальном духе написана и «Пантагрюэлическая прогностика» самого Рабле. В этом небольшом произведении мы находим и материально-телесные образы: «в пост сало будет избегать гороха», «живот будет идти впереди», «зад будет садиться первым», и народно-праздничные образы: «люди не смогут найти в праздник королей боб в пироге»; и образы игровые: «костяшка не будет отвечать нашим желаниям», «часто будет выпадать не столько очков, сколько требуется».

В пятой главе «Прогностики», пародируя астрологические предсказания, Рабле их прежде всего демократизирует. Он считает величайшим безумием думать, что звезды существуют только для королей, пап и знатных сеньоров и для больших событий официального мира.

Объектом предсказания по звездам должны стать, согласно Рабле, жизнь и судьбы людей низкого положения. Это – своего рода развенчание звезд, снятие с них одежд королевских судеб.

В «Пантагрюэлической прогностике» есть и очень характерное «карнавальное» описание карнавала:

«Одна часть людей переоденется для того, чтобы обманывать другую часть, и все будут бегать по улицам как дураки и сумасшедшие; никто никогда не видел еще подобного беспорядка в природе».

Здесь перед нами в маленьком масштабе «Пророческая загадка» из «Гаргантюа». В образах социально-исторической и природной катастрофы изображается просто карнавал с его переодеваниями и беспорядком на улицах.

Жанр пародийных пророчеств носит карнавальный характер: он существенно связан с временем, с новым годом, с загадыванием и разгадыванием, с браком, с рождением, с производительной силой. Поэтому и играют в нем такую громадную роль еда, питье, материально-телесная жизнь и образы игры.

Игра очень тесно связана с временем и с будущим. Недаром основные орудия игры – карты и кости – служат и основными орудиями гадания, то есть узнавания будущего. Нет надобности распространяться о далеких генетических корнях праздничных образов и образов игры: важно ведь не их далекое генетическое родство, важна та с м ы с л о в а я б л и з о с т ь этих образов, которая отчетливо ощущалась и осознавалась в эпоху Рабле. Живо осознавался универсализм образов игры, их отношения к времени и будущему, к судьбе, к государственной власти, их мирозерцательный характер. Так понимались шахматные фигуры, фигуры и масти карт, так воспринимались и кости. Короли и королевы праздников часто избирались путем метания костей. Поэтому наиболее благоприятное выпадение костей и называлось «basilicus», то есть королевским. В образах игры видели как бы сжатую универсалистическую формулу жизни и исторического процесса: счастье-несчастье, возвышение-падение, приобретение-утрата, увенчание-развенчание. В играх как бы разыгрывалась вся жизнь в миниатюре (переведенная на язык условных символов), притом разыгрывалась без рампы. В то же время игра выводила за

пределы обычной жизненной колеи, освобождала от законов и правил жизни, на место жизненной условности ставила другую, более сжатую, веселую и улегченную условность. Это касается не только карт, костей и шахмат, но и других игр, в том числе спортивных (игра в кегли, игра в мяч) и детских игр. Между этими играми еще не существовало тех резких границ, которые были проведены позже. Мы видели, как образы карточной игры изображали мировые события борьбы за Италию (у Saint-Gelais), мы видели, что аналогичные функции выполняли образы игры в кегли (в сборнике Лонжи и В.Сертена) и образы игры в кости (у Деперье); в «Пророческой загадке» ту же функцию выполняет игра в мяч. В своих «Снах Полифила» Франческо Колонна описывает игру в шахматы; шахматные фигуры изображаются живыми людьми, одетыми в соответствующие костюмы. Здесь игра в шахматы превращается, с одной стороны, в карнавальный маскарад, а с другой стороны, – в карнавальный же образ военно-политических событий. Эта игра в шахматы повторена в пятой книге раблезианского романа, возможно, по черновым наброскам самого Рабле, который знал «Сны Полифила» (на эту книгу есть аллюзии в «Гаргантюа»).

Эта особенность восприятия игр в эпоху Рабле должна быть строго учтена. Игра не стала еще просто бытовым явлением, частью даже отрицательного порядка. Она сохраняла еще свое мирозерцательное значение. Нужно отметить, что Рабле, как и все гуманисты его эпохи, был хорошо знаком с античными воззрениями на игру, возвышавшими для него игру над простым бытовым бездельем. Поэтому и Понократ не исключает игры из числа занятий молодого Гаргантюа. В дождливые дни они «упражнялись в живописи и скульптуре или же возобновляли древний обычай играть в кости, следуя описанию Леоника<sup>[147]</sup> и примеру нашего друга Ласкариса. Во время игры повторяли те места из древних авторов, где упоминается об этой игре».

Игра в кости поставлена здесь рядом с живописью и скульптурой, и она освещается чтением древних авторов. Это раскрывает нам другую – гуманистическую сторону того же мирозерцательного восприятия игр в эпоху Рабле.

Поэтому при оценке образов игры в раблезианском контексте нельзя воспринимать их с точки зрения более новых представлений об игре, сложившихся в последующие века. Судьба образов игры отчасти похожа на судьбу ругательств и непристойностей. Уйдя в частный быт, они утратили свои универсалистические связи и выродились, они перестали быть тем, чем они были в эпоху Рабле. Романтики пытались реставрировать образы игры в литературе (как и образы карнавала), но они воспринимали их субъективно и в плане индивидуально-личной судьбы;<sup>[148]</sup> поэтому и тональность этих образов у романтиков совершенно иная: они звучат обычно в миноре.

Все сказанное нами поясняет, почему образы игры, пророчества (пародийные), загадки и народно-праздничные образы объединяются в органическое целое, единое по смысловой значимости и по стилю. Их общий знаменатель – веселое время. Все они превращают мрачный эсхатологизм средневековья в «веселое страшилище». Они очеловечивают исторический процесс, готовят его трезвое и бесстрашное познание.

В «Пророческой загадке» с помощью всех этих форм (игры, пророчеств, загадок) исторические события изображаются в карнавальном аспекте. Остановимся на этой «Загадке» несколько подробнее.

Если возможны, заявляет автор «Пророческой загадки», предсказания по звездам и по божественному наитию, то он, автор, берется предсказать, что произойдет на этом самом месте ближайшею зимою. «Появятся беспокойные люди» («las du repoz et fachez du

sejour»). Эти беспокойные люди внесут смуту и разъединение между друзьями и родственниками, они разделят всех людей на партии, они вооружат детей против отцов; будет уничтожен всякий порядок, стерты все социальные различия; низшие утратят всякое уважение к высшим. «Никогда история, где немало великих чудес, еще не рассказывала о подобных волнениях».

Подчеркнем в этой картине грядущих бедствий полное крушение установленной иерархии как социально-политической, так и семейной. Создается впечатление полной катастрофы всего социально-политического и морального строя мира.

Но историческая катастрофа усугубляется космической. Автор изображает потоп, заливающий людей, и страшное землетрясение. Затем появляется грандиозное пламя, после чего наступает наконец успокоение и веселье. Здесь дается, правда, в очень туманных образах, картина космического переворота и огня, сжигающего старый мир, и радость обновленного мира. «Лучшие времена» наступают в результате катастрофы и обновления мира. Образ – несколько близкий к знакомому нам превращению погребального костра, сжегшего старый мир, в пиршественный очаг.

Смысл «Пророческой загадки» обсуждают Гаргантюа и брат Жан. Первый воспринимает это пророчество всерьез и относит его к современной исторической действительности; он со скорбью предвидит гонения на евангелистов. Брат Жан отказывается видеть в этом пророчестве серьезный и мрачный смысл: «Клянусь святым Гордераном, я эту загадку совсем по-другому толкую! – воскликнул монах. – Это же слог пророка Мерлина! (Имеется в виду Меллэн де Сен-Желе. – М.Б.) Вычитывайте в ней любые иносказания, придавайте ей самый глубокий смысл, выдумывайте, сколько вашей душе угодно – и вы, и все прочие. А я вижу здесь только один смысл, то есть описание игры в мяч, впрочем довольно туманное» (кн. I, гл. VIII).

Затем он дает соответствующее объяснение отдельным образам: социальный распад и смута – это разделение игроков в мяч на партии, потоп – это пот, который струится с игроков потоками, мировой пожар – огонь очага, у которого игроки отдыхают после игры, а затем следует пир и веселье всех участников игры, особенно тех, которые выиграли. Словами «пир на весь мир» («et grand cher!») кончается объяснение брата Жана и вся первая книга романа.

Второй крупный эпизод романа Рабле, построенный на образах игры, – эпизод со старым судьей Бридуа, который решал все тяжбы путем метания костей. Юридическое выражение «*alea iudicium*» (т.е. произвол судебного суждения) Бридуа понимал буквально, так как слово «*alea*» означало кости для игры. Основываясь на этой реализованной метафоре, он был вполне уверен, что, решая тяжбы игроу в кости, он поступает в строгом соответствии с установленным юридическим порядком. Так же буквально он понимает и положение «*In obscuris minimum est sequendum*», то есть в делах неясных следует принимать минимальные решения (как наиболее осторожные); Бридуа, следуя этому положению, пользуется при решении неясных дел самыми маленькими, «минимальными» по размерам костяшками для игры. На таких же реализованных метафорах построен весь своеобразный процессуальный порядок решения судебных дел у Бридуа. Требование сопоставлять показания сторон он выполняет, например, тем путем, что против папки с показаниями истца он располагает на столе папку с показаниями ответчика, а затем бросает кости. В результате все судопроизводство в руках Бридуа превращается в веселую пародийную трагедию с образом метания игральных костей в ее центре [149].

Таковы некоторые эпизоды, связанные с предсказаниями и играми (конечно, далеко не все). Основная художественная задача пародийно-травестирующих предсказаний, пророчеств и гаданий – развенчать мрачное эсхатологическое время средневековых представлений о мире, обновить его в материально-телесном плане, приземлить, отелеснить его, превратить его в доброе и веселое время. Той же задаче в большинстве случаев подчинены и образы игры. В эпизоде с Бридуа они несут еще и дополнительную функцию – дать веселую пародийную травестию методов судебного установления истины, подобно тому как прологи и ряд эпизодов романа травестировали церковные и схоластические методы установления и пропаганды истины религиозной.

«Querelle des femmes», и велся он о природе женщин и о браке. В споре принимали горячее участие почти все поэты, писатели и философы Франции; спор находил живой отклик и при дворе, и в самых широких кругах читателей. Спор этот был не нов: он волновал умы уже в XV веке, в сущности же, и все средневековье занималось этим вопросом. Сущность спора довольно сложна, она сложнее, чем обычно представляют себе исследователи.

В вопросе о природе женщины и о браке обычно различают два противоположных направления, тянущихся через все средневековье и эпоху Возрождения.

Первое направление принято называть «галльской традицией» («tradition gauloise»). Это направление, проходящее через все средневековье, относится к природе женщины, в общем, отрицательно. Второе направление, которое Абель Лефран предлагает называть «идеализирующей традицией»<sup>[150]</sup>, напротив, возвеличивает женщину; в эпоху Рабле к этому направлению примыкали «платонизирующие поэты», опиравшиеся отчасти и на куртуазную традицию средних веков.

Рабле примыкает к «галльской традиции», которая в его эпоху была оживлена и обновлена рядом авторов, в особенности же Грацианом Дюпоном, выпустившим в 1534 году поэму в трех книгах – «Контроверсы мужского и женского пола». В «Споре о женщинах» Рабле стал как будто не на сторону женщин. Как объяснить эту его позицию?

Дело в том, что «галльская традиция» – явление сложное и внутренне противоречивое. В сущности, это не одна, а две традиции: 1) собственно народная смеховая традиция и 2) аскетическая тенденция средневекового христианства. Эта последняя, то есть аскетическая тенденция, видящая в женщине воплощение греховного начала, соблазна плоти, часто пользовалась материалами и образами смеховой народной традиции. Поэтому исследователи часто объединяют и смешивают их. Нужно сказать, что и в ряде произведений средневековья, враждебных женщинам и браку – особенно энциклопедических, – обе тенденции механически объединены.

На самом же деле народно-смеховая традиция и аскетическая тенденция глубоко чужды друг другу. Народно-смеховая традиция вовсе не враждебна женщине и вовсе не оценивает ее отрицательно. Подобного рода категории вообще здесь не приложимы. Женщина в этой традиции существенно связана с материально-телесным н и з о м ; женщина – воплощение этого низа, одновременно и снижающего и возрождающего. Она так же амбивалентна, как и этот низ. Женщина снижает, приземляет, отелеснивает, умерщвляет; но она прежде всего – н а ч а л о р о ж д а ю щ е е . Это – ч р е в о . Такова амбивалентная основа образа женщины в народно-смеховой традиции.

Но там, где эта амбивалентная основа получает б ы т о в у ю трактовку (в литературе фавль, фавстий, ранних новелл, фарсов), там амбивалентность образа женщины

принимает форму двойственности ее натуры, изменчивости, чувственности, похотливости, лживости, материальности, низменности. Но все это – не отвлеченные моральные качества человека, – их нельзя выделять из всей ткани образов, где они несут функцию материализации, снижения и одновременно – о б н о в л е н и я ж и з н и, где они противопоставлены о г р а н и ч е н н о с т и партнера (мужа, любовника, претендента): его скупости, ревности, простофильству, лицемерной добродетельности, ханжеству, бесплодной старости, ходульному героизму, отвлеченной идеальности и т.п. Женщина в «галльской традиции» – это телесная могила для мужчины (мужа, любовника, претендента). Это своего рода воплощенная, персонифицированная, непристойная брань по адресу всяких отвлеченных претензий, всякой ограниченной завершенности, исчерпанности и готовности. Это – неистощимый сосуд зачатий, обрекающий на смерть все старое и конченное. Женщина «галльской традиции», как панзуйская сивилла у Рабле, задирает юбки и показывает место, куда все уходит (преисподняя, могила) и откуда все происходит (рождающее лоно).

В этом плане «галльская традиция» развивает и т е м у р о г о в. Это – развенчание устаревшего мужа, новый акт зачатия с молодым; р о г а т ы й м у ж в этой системе образов переходит на роль р а з в е н ч а н н о г о к о р о л я, старого года, у х о д я щ е й з и м ы: с него снимают наряд, его бьют и осмеивают.

Нужно подчеркнуть, что образ женщины в «галльской традиции», как и все образы этой традиции, дан в плане амбивалентного смеха, одновременно и насмешливо-уничтожающего и радостно-утверждающего. Можно ли говорить о том, что эта традиция дает враждебную и отрицательную оценку женщины? Конечно, нет. Образ женщины амбивалентен, как и все образы этой традиции.

Но когда этот образ используется аскетическими тенденциями христианства или отвлеченно-морализующим мышлением сатириков и моралистов нового времени, то он утрачивает свой положительный полюс и становится чисто отрицательным. Нужно сказать, что такие образы вообще нельзя переносить из смехового плана в серьезный, не исказив их природы. Поэтому в большинстве энциклопедических произведениях средних веков и эпохи Возрождения, дающих сводку готических обвинений против женщины, подлинные образы «галльской традиции» обеднены и искажены. Это в известной мере касается и второй части «Романа о розе», хотя здесь и сохраняется иногда подлинная амбивалентность гротескного образа женщины и любви.

Другого рода искажению подвергается образ женщины «галльской традиции» в той художественной литературе, где он начинает приобретать характер ч и с т о б ы т о в о г о т и п а. При этом он либо становится только отрицательным, либо амбивалентность вырождается в бессмысленную смесь положительных и отрицательных черт (особенно в XVIII в., когда подобного рода с т а т и ч е с к и е смеси положительных и отрицательных м о р а л ь н ы х черт в герое выдавались за подлинное реалистическое правдоподобие, за «сходство с жизнью»).

Но вернемся к спору о женщинах в XVI веке и к участию в этом споре Рабле. Спор велся по преимуществу на языке новых суженных понятий, на языке отвлеченного морализирования и гуманистической книжной философии. Подлинную и чистую «галльскую традицию» представляет один только Рабле. Он вовсе не солидаризовался с врагами женщин: ни с моралистами, ни с эпикурейцами, последователями Кастильоне. Не солидаризовался он и с платонизирующими идеалистами. Платонизирующие защитники женщин и любви были все же ближе к нему, чем отвлеченные моралисты. В высокой «женственности» платоников сохранялась некоторая степень амбивалентности образа

женщины; образ этот был символически расширен, на первый план выдвигалась возрождающая сторона женщины и любви. Но отвлеченно-идеалистическая и патетически-серьезная трактовка образа женщины у платонизирующих поэтов была все же неприемлема для Рабле. Рабле отлично понимал н о в и з н у того типа серьезности и возвышенности, который внесли в литературу и философию платоники его эпохи. Он понимал отличие этой новой серьезности от мрачной серьезности готического века. Однако он и ее не считал способной пройти через горнило смеха, не сгорев в нем до конца. Поэтому голос Рабле в этом знаменитом споре эпохи был, в сущности, совершенно одиноким: это был голос народно-площадных праздников, карнавала, фабльо, фантасий, анонимных площадных анекдотов, сатиры и фарсов, но этот голос звучит здесь на высшей ступени художественной формы и философской мысли.

Теперь мы можем перейти к гаданиям Панурга, заполняющим большую часть «Третьей книги». О чем он гадает?

Панург хочет жениться и в то же время боится брака: он боится стать рогатым мужем. Об этом он и гадает. Все гадания дают ему один роковой ответ: будущая жена наставит ему рога, изобьет и оберет его. Другими словами: его ждет судьба карнавального короля и старого года; и эта судьба неотвратима. Все советы его друзей, все новеллы о женщинах, которые при этом рассказываются, анализ природы женщины ученого врача Рондибилиса приводят к тому же выводу. Утроба женщины неисчерпаема и ненасытима; женщина органически враждебна ко всему с т а р о м у (как начало, рождающее н о в о е); поэтому Панург неизбежно будет развенчан, избит (в пределе – убит) и осмеян. Но эту неотвратимую судьбу всякой индивидуальности, судьбу, воплощенную здесь в образе женщины («суженой»), Панург не хочет принять. Он упорствует. Он думает, что этой судьбы можно как-то избежать. Другими словами: он хочет быть вечным королем, вечным годом, вечной молодостью. Женщина же по природе своей враждебна вечности и разоблачает ее как претенциозную старость. Рога, побои и осмеяние неизбежны. Напрасно Панург в разговоре с братом Жаном (гл. XXVII и XXVIII) ссылается на исключительную и чудесную силу своего фалла. Брат Жан дает на это основательный ответ. «Твоя правда, – заметил брат Жан, – однако ж от времени все на свете ветшает. Нет такого мрамора и такого порфира, который бы не старился и не разрушался. Сейчас ты еще не стар, но несколько лет спустя я неминуемо услышу от тебя признание, что причиндалы твои тебя подводят».

И в конце этой беседы брат Жан рассказывает знаменитую новеллу про перстень Ганса Карвэля. Новелла эта, как и почти все вставные новеллы в романе, не создана Рабле, но она полностью приобщена единству системы его образов и его стиля. Кольцо – символ б е с к о н е ч н о с т и – не случайно обозначает здесь женский половой орган (это – распространеннейшее фольклорное обозначение). Здесь проходит бесконечный поток зачатий и обновлений. Надежды Панурга отвлечь свою судьбу – судьбу развенчанного, осмеянного и убитого – также бессмысленны, как подсказанная дьяволом попытка старого Ганса Карвэля заткнуть этот неиссякаемый поток обновлений и омоложений пальцем.

Страх Панурга перед неизбежными рогами и осмеянием соответствует в смеховом плане «галльской традиции», распространенному мифическому мотиву с т р а х а п е р е д с ы н о м, как неизбежным у б и й ц е й и в о р о м. В мифе о Хроносе существенную роль играет и ж е н с к о е л о н о (лоно Реи, жены Хроноса, «матери богов»), которое не только рождает Зевса, но и прячет его уже рожденного от преследований Хроноса и этим обеспечивает смену и обновление мира. Другой общеизвестный пример мотива страха перед сыном, как неизбежным убийцей и воров (захватчиком престола), – миф об Эдипе.

И здесь материнское лоно Иокасты играет также двойную роль: оно рождает Эдипа, и оно оплодотворяется им. Другой пример того же мотива – «Жизнь – сон» Кальдерона.

Если в плане высокого мифического мотива страха перед сыном сын есть тот, кто убьет и ограбит, то в плане смеховой «галльской традиции» роль сына в известной мере играет жена: это та, которая наставит рога, избьет и прогонит старого мужа. Образ Панурга «Третьей книги» – образ упорствующей старости (правда, только начинающейся), не принимающей смены и обновления. Страх перед сменой и обновлением здесь выступает в форме страха перед рогами, перед суженой, перед судьбой, воплощенной в образе умерщвляющей старое и рождающей новое и молодое женщины.

Таким образом, и основной мотив «Третьей книги» непосредственно и существенно связан с временем и народно-праздничными формами: с развенчанием (рога), побоями, осмеянием. Поэтому и гадания о суженой и рогах связаны с мотивом индивидуальной смерти, смены и обновления (но в смеховом плане), служат той же задаче отелеснить, очеловечить время, создать образ веселого времени. Гадание о рогах есть гротескное снижение гаданий высокого плана, которым предаются короли и узурпаторы, о судьбах венца и короны (здесь в смеховом плане им соответствуют рога), например, гаданий Макбета.

Мы выделили в «Третьей книге» только праздничный мотив пародийно-смеховых гаданий Панурга. Но вокруг этого основного мотива, как вокруг стержня, организована широкая карнавальная ревизия всего упорствующего старого и еще смешного нового в области мысли и мировоззрения. Перед нами проходят представители богословия, философии, медицины, права, натуральной магии и др. В этом отношении «Третья книга» напоминает прологи Рабле: это – такой же великолепный образец ренессансной публицистики на народно-площадной карнавальной основе.

(кн. III, гл. I), «Crioit comme tous les diables» (кн. I, гл. XXIII), «Crient et urlent comme diables» (кн. III, гл. XXIII) и такие очень распространенные в языке выражения, как «faire diables», «en diable», «pauvre diable». Эта связь ругательств и проклятий с дьяблерией вполне понятна: они принадлежат к одной и той же системе форм и образов.

Но мистериный черт не только внеофициальная фигура, – это и амбивалентный образ, похожий в этом отношении на дурака и шута. Он был представителем умерщвляющей и обновляющей силы материально-телесного низа. Образ черта в дьяблориях обычно оформлялся по-карнавальному. Мы видим, например, у Рабле, что в качестве вооружений чертей в дьяблории Виллона фигурирует кухонная утварь (это подтверждается и другими свидетельствами). О. Дризен в своей книге «Происхождение Арлекина» (1994) приводит подробное сопоставление дьяблории с шаривари (по «Roman du Fauvel») и обнаруживает громадное сходство между всеми составляющими их образами. Шаривари также родственно карнавалу [160].

Эти особенности образа черта (и прежде всего – его амбивалентность и его связь с материально-телесным низом) делают вполне понятным превращение чертей в фигуры народной комедии. Так, черт Эрлекин (правда, в мистериях мы его не встречаем) превращается в карнавальную и комедийную фигуру Арлекина. Напомним, что и Пантагрюэль первоначально был мистериным чертом.

Таким образом, дьяблерия, хотя и была частью мистерии, была родственна карнавалу, выходила за рампу, вмещивалась в площадную жизнь, обладала и соответствующими карнавальными правами на вольность и свободу.

Именно поэтому дьяблерия, вышедшая на площадь, и позволяет мэтру Виллону безнаказанно расправиться с ризничим Пошеям. Здесь, совершенно так же, как и в доме де Баше, разыгрывание без рампы утопической свободы позволяет расправиться всерьез с врагом этой свободы.

Но чем же Пошеям заслужил такую жестокую расправу? Можно сказать, что и с точки зрения дионисийского культа Пошеям, как враг Диониса, восставший против дионисовых игр (ведь он по принципиальным соображениям отказался выдать костюм для театральной постановки), подлежал смерти Пенфея, то есть растерзанию на части вакханками<sup>[161]</sup>. Но и с точки зрения Рабле, Пошеям был злейшим врагом: он был как раз воплощением того, что Рабле больше всего ненавидел, – Пошеям был агеластом, то есть человеком, не умеющим смеяться и враждебно относящимся к смеху. Правда, Рабле не употребляет здесь прямо этого слова, но поступок Пошеям – типичный поступок агеласта. В этом поступке сказывается отвратительная для Рабле тупая и злобная пиететная серьезность, боящаяся сделать священное одеяние предметом зрелища и игры. Пошеям отказал народному веселью в даре, в услуге, по принципиальным соображениям: в нем жила древняя церковная вражда к зрелищу, к миму, к смеху. Более того, отказал он именно в одежде для переодеваний, для маскарада, то есть в конечном счете для обновления и перерождения. Он – враг обновления и новой жизни. Это – старость, которая не хочет родить и умереть, это – отвратительная для Рабле бесплодная и упорствующая старость. Пошеям – враг именно той площадной веселой правды о смене и обновлении, которая проникала собой и образы дьяблерии, задуманной Виллоном. И вот эта правда, ставшая на время силой, и должна была его погубить. Он и погиб чисто карнавальной смертью через разъятие его тела на части.

Образ Пошеям, обрисованный одним его поступком, имеющим символически расширенное значение, воплощает для Рабле дух готического века, с его односторонней серьезностью, основанной на страхе и принуждении, с его стремлением воспринимать все *sub specie aeternitatis*, то есть под углом зрения вечности, вне реального времени; эта серьезность тяготела к неподвижной, незыблемой иерархии и не допускала никакой смены ролей и обновления. В сущности, от этого готического века с его односторонней окаменевшей серьезностью остались в эпоху Рабле только ризы, годные для веселых карнавальных переодеваний. Но эти ризы ревниво оберегались тупыми и мрачно-серьезными ризничими Пошеям. С этими Пошеям и расправляется Рабле, а ризы он все же использует для обновляющего карнавального веселья.

В своем романе и своим романом Рабле поступает совершенно так же, как Виллон и как де Баше. Он действует по их методу. Он пользуется народно-праздничной системой образов с ее признанными и веками освященными правами на свободу и вольность, чтобы расправиться всерьез со своим врагом – готическим веком. Это – только веселая игра, и потому она неприкосновенна. Но это игра без рампы. И вот Рабле в атмосфере признанной вольности этой игры совершает нападение на основные догматы, таинства, на самое святое святых средневекового мировоззрения.

Нужно признать, что эта «проделка Виллона» Рабле вполне удалась. Несмотря на откровенность своих высказываний, он не только избег костра, но, в сущности, не подвергался даже сколько-нибудь серьезным гонениям и неприятностям. Ему приходилось, конечно, принимать подчас меры предосторожности, исчезать иногда на некоторое время с горизонта, даже переходить французскую границу. Но в общем все кончалось благополучно и, по-видимому, без особых забот и волнений. За какие

сравнительно пустяки, но сказанные без смеха, погиб на костре бывший друг Рабле – Этьен Доле. Он не владел методом де Баше и Виллона.

Рабле подвергался нападкам агеластов, то есть людей, не признававших особых прав за смехом. Все его книги были осуждены Сорбонной (что, впрочем, нисколько не мешало их распространению и переизданию); в конце жизни он подвергся очень жестокому нападению монаха Пюи-Эрбо; с протестантской стороны он подвергался нападкам Кальвина; но голоса всех этих агеластов остались одинокими; карнавальные права смеха оказались сильнее[162]. Прodelка Виллона, повторяем, Рабле вполне удалась.

Но использование системы народно-праздничных форм и образов нельзя понимать как внешний и механический прием защиты от цензуры, как поневоле усвоенный «эзоповский язык». Ведь народ тысячелетиями пользовался правами и вольностями праздничных смеховых образов, чтобы воплощать в них свой глубочайший критицизм, свое недоверие к официальной правде и свои лучшие чаяния и стремления. Можно сказать, что свобода была не столько внешним правом, сколько самим внутренним содержанием этих образов. Это был тысячелетиями слагавшийся язык «бесстрашной речи», речи без лазеек и умолчаний о мире и о власти. Вполне понятно, что этот бесстрашный и свободный язык образов давал и богатейшее положительное содержание для нового мировоззрения.

Де Баше использовал традиционную форму «porces à mitaines» не только для того, чтобы просто сделать избиение ябедников безнаказанным. Мы видели, что это избиение совершалось как торжественный обряд, как выдержанное и осмысленное во всех деталях смеховое действие. Это было избиение большого стиля. Удары, сыпавшиеся на кляузников, были зиждательными свадебными ударами; они сыпались на старый мир (ябедники были его представителями) и одновременно помогали зачатию и рождению нового мира. Внешняя свобода и безнаказанность неотделимы и от внутреннего положительного смысла этих форм, от их мирозерцательного значения.

Такой же характер носило и карнавальное растерзание Пошеям. Оно также было выдержано в большом стиле и осмыслено во всех деталях. Пошеям был представителем старого мира, и его растерзание было положительно оформлено. Свобода и безнаказанность и здесь неотделимы от положительного содержания всех образов и форм этого эпизода.

Карнавальное оформление расправы со старым миром не должно вызывать нашего изумления. Даже большие экономические и социально-политические перевороты тех эпох не могли не подвергаться известному карнавальному осознанию и оформлению. Я коснусь двух общеизвестных явлений из русской истории. Иван Грозный, борясь с удельным феодализмом, с древней удельно-вотчинной правдой и святостью, ломая старые государственно-политические, социальные и в известной мере моральные устои, не мог не подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий (маскарадных переодеваний), иерархических перестановок (выворачиваний наизнанку), развенчаний и снижений.

Не порывая со звоном колоколов, Грозный не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней стороне организации опричнины были элементы карнавальных форм (вплоть до такого, например, карнавального атрибута, как метла), внутренний же быт опричнины (ее жизнь и пиры в Александровской слободе) носил резко выраженный карнавальный и по-площадному экстерриториальный характер. Позже, в

период стабилизации, опричнина не только была ликвидирована и дезавуирована, но проводилась борьба с самым духом ее, враждебным всякой стабилизации.

Все это довольно ярко проявилось и в эпоху Петра I: звон шутовских бубенчиков для него почти вовсе заглушает колокольный звон. Известна широкая культивация Петром поздних форм праздника дураков (такой легализации и государственного признания этот праздник за все тысячелетие своего существования никогда и нигде не получал); развенчания и шутейные увенчания этого праздника прямо вторгались в государственную жизнь, вплоть до слияния шутейных званий с реальной государственной властью (в отношении Ромодановского, например); новое внедрялось в жизнь первоначально в «п о т е ш н о м» наряде; в ходе реформ ряд моментов их переплетался с элементами почти шутовского травестирования и развенчания (стрижка бород, европейское платье, политес). Однако карнавальные формы в Петровскую эпоху носили более импортный характер; в эпоху Грозного эти формы были народнее, живее, сложнее и противоречивее.

Таким образом, внешняя свобода народно-праздничных форм была неотделима от их внутренней свободы и от всего их положительного миросозерцательного содержания. Они давали новый положительный аспект мира и одновременно давали право на его безнаказанное выражение.

Миросозерцательный смысл народно-праздничных форм и образов мы уже выяснили выше и возвращаться к нему не будем. Но теперь нам ясны и особые функции этих форм в романе Рабле.

Эти особые функции станут еще яснее в свете той проблемы, которую решала вся литература Ренессанса. Эпоха искала таких условий и таких форм, которые сделали бы возможной и оправданной предельную свободу и откровенность мысли и слова. При этом внешнее (так сказать, цензурное) и внутреннее право на эту свободу и откровенность не отделялись друг от друга. Откровенность в ту эпоху понималась, конечно, не в узкосубъективном смысле, как «искренность», «правда души», «интимность» и т.п.; эпоха была гораздо серьезнее всего этого. Дело шло о совершенно объективной, всенародной, громкой, площадной откровенности, касавшейся всех и вся. Нужно было поставить мысль и слово в такие условия, чтобы мир повернулся бы к ним другою своею стороною, тою, которая была скрыта, о которой не говорили вовсе или говорили не по существу, которая не укладывалась в слова и формы господствующего мировоззрения. И в областях мысли и слова искали Америку, хотели открыть антиподов, стремились заглянуть на западную половину земного шара, спрашивали, «что под нами?». Мысль и слово искали новую реальность за видимым горизонтом господствующего мировоззрения. Часто нарочито переворачивали слова и мысли, чтобы посмотреть, что за ними находится на самом деле, какова их изнанка. Искали такую позицию, с которой можно было бы заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок, с которой можно было бы осмотреться в мире по-новому.

Одним из первых, поставивших эту проблему с полной сознательностью, был Боккаччо. Чума, обрамляющая «Декамерон», должна создать искомые условия для откровенности и неофициальности речи и образов. В заключении «Декамерона» Боккаччо подчеркивает, что положенные в основу его книги беседы происходили «не в церкви, о делах которой следует говорить в чистейших помыслах и словах... и не в школах философии... а в *садах*, в *увеселительном месте*, среди молодых женщин, хотя уже зрелых и неподатливых на рассказы, и в *такую пору*, когда для самых почтенных людей было не неприличным *ходить со штанами на голове* во свое спасение».

В другом месте (в конце шестого дня) один из участников бесед – Дионео – говорит: «Разве вы не знаете, что по злополучию этого времени *судьи покинули свои суды, законы, как божеские, так и человеческие, безмолвствуют*, и каждому предоставлен широкий произвол в целях сохранения жизни? Поэтому, если в беседах ваша честность очутится в несколько *более свободных границах*, то не затем, чтобы воспоследовало от того что-либо непристойное в поступках, а дабы доставить удовольствие вам и другим».

Конец этих слов обставлен характерными для Боккаччо оговорками и смягчениями, но их начало правильно раскрывает роль чумы в его замысле: она дает право на иное слово, на иной подход к жизни и миру, не только отпали все условности, но и законы «как божеские, так и человеческие безмолвствуют». Жизнь выведена из ее обычной колеи, паутина условности порвана, все официальные и иерархические границы сметены, создана специфическая атмосфера, дающая и внешнее и внутреннее право на свободу и откровенность. Даже самому почтенному человеку можно было надеть «штаны на голову». Поэтому проблема жизни и обсуждается здесь «не в церкви и не в школах философии», а «в увеселительном месте».

Мы говорим здесь об особых функциях образа чумы в «Декамероне»: она дает собеседникам и автору и внешнее и внутреннее право на особую откровенность и вольность. Но, кроме того, чума, как сгущенный образ смерти, – необходимый ингредиент всей системы образов «Декамерона», где обновляющий материально-телесный низ играет ведущую роль. «Декамерон» – итальянское завершение карнавального гротескного реализма, но в его более бедных и мелких формах.

Другим решением той же проблемы была тема безумия или глупости главного героя. Искали внешней и внутренней свободы от всех форм и догм умирающего, но еще господствующего мировоззрения, чтобы взглянуть на мир другими глазами и увидеть его по-другому. Безумие или глупость героя (конечно, в амбивалентном значении этих слов) давали право на такой взгляд.

Раблезианское решение той же проблемы – прямое обращение к народно-праздничным формам. Они давали и мысли и слову наиболее радикальную, но в то же время и наиболее положительную и содержательную, внешнюю и внутреннюю свободу.

#### XVII веке пиршественные оргии круга Вандомов.

Роль освобожденного от страха и благоговения пиршественного слова нельзя недооценивать ни в истории литературы, ни в истории материалистической мысли.

Мы проследили только латинскую линию средневекового симпозиона. Но пиршественные образы играли большую роль и в средневековой литературе на народных языках, и в устной народной традиции. Очень велико значение пиршественных образов во всех легендах о великанах (например, в устной традиции легенд о Гаргантюа и в народной книге о нем, послужившей непосредственным источником Рабле). Существовал очень популярный цикл легенд, связанных с утопической страной обжорства и безделья (например, фábль «Paus de cocagne»)[173]. Отражения подобных легенд мы находим в ряде памятников средневековой литературы. Например, в романе «Окассен и Николет» изображается страна «Торлор». Страна эта – «мир наизнанку». Король здесь рождает, а королева ведет войну. Война эта носит чисто карнавальное значение: дерутся с помощью сыров, печеных яблок и грибов (рожающий король и война съестными продуктами – типичные народно-праздничные образы). В романе «Гюон Бордоский» изображается страна, где хлеб родится в изобилии и никому не принадлежит. В книге под названием

«Путешествие и плавание Панурга, ученика Пантагрюэля, на неведомые и чудесные острова»[\[174\]](#) (1537) описывается утопическая страна, где горы из масла и муки, реки из молока, горячие пирожки растут, как грибы, прямо из земли и т.п.

Отражение этого круга легенд мы находим у Рабле в эпизодах пребывания Алькофрибаса во рту Пантагрюэля (мотив платы за спасенье) и в эпизоде колбасной войны[\[175\]](#).

Пиршественные образы играют ведущую роль и в разработке популярнейшей в средние века темы «Спора поста с масленицей» (*La Dispute des Gras et des Maigres*). Тема эта трактовалась очень часто и различнейшим образом[\[176\]](#). Эту тему развивает и Рабле в своем перечислении постных и скоромных («жирных») блюд, подносимых гастрольтрами своему богу, и в эпизоде колбасной войны. Источником Рабле послужила поэма конца XIII века – «Сражение Поста с Мясоедом» (в конце XV века эта поэма была уже использована Молине в его «Прениях Рыбы с Мясом»). В поэме XIII века изображается борьба двух великих властителей: один воплощает воздержание, другой – скоромную пищу. Изображается армия «Мясоеда», состоящая из сосисок, колбас и т.п.; фигурируют, как участники битвы, свежие сыры, масло, сливки и т.д.

Отметим наконец существенное значение пиршественных образов в соти, фарсах и во всех формах площадной народной комедии. Известно, что национальные шутовские фигуры заимствовали даже свои имена у национальных блюд (Ганс Вурст, Пиккельгеринг и др.).

В XVI веке существовал фарс «Живые мертвецы». Он ставился при дворе Карла IX. Вот его содержание: один адвокат заболел душевным расстройством и вообразил себя умершим; он перестал есть и пить и лежал неподвижно на своей постели. Один родственник, чтобы его излечить, сам представился умершим и приказал положить себя на стол как покойника, в комнате больного адвоката. Все плачут вокруг умершего родственника, но сам он, лежа на столе, проделывает такие уморительные гримасы, что все начинают смеяться, а вслед за всеми и сам умерший родственник. Адвокат выражает свое изумление, но его убеждают, что мертвым и полагается смеяться; тогда и он заставляет себя засмеяться: это – первый шаг к выздоровлению. Затем умерший родственник, лежа на столе, стал есть и пить. Адвоката убеждают, что мертвые едят и пьют; он также стал есть и пить и окончательно выздоровел. Таким образом, смех, еда и питье побеждают смерть. Этот мотив напоминает новеллу «О целомудренной эфесской матроне» Петрония (из его «Сатирикона»)[\[177\]](#).

В средневековой письменной и устной литературе на народных языках пиршественные образы настолько тесно переплетаются с гротескным образом тела, что многие из этих произведений мы сможем рассмотреть только в следующей главе, посвященной гротескной концепции тела.

Несколько слов об итальянской пиршественной традиции. В поэмах Пульчи, Берни, Ариосто пиршественные образы играют существенную роль, особенно у первых двух. Еще более значительна эта роль у Фоленго, как в его итальянских произведениях, так в особенности в макаронических. Пиршественные образы и всевозможные «съедобные» метафоры и сравнения принимают у него прямо назойливый характер. Олимп в макаронической поэзии – жирная страна с горами из сыра, морями из молока, в которых плавают клецки и паштеты; музы – поварихи. Кухню богов Фоленго описывает во всех подробностях на протяжении ста восьмидесяти стихов; нектар – жирное варево из свиного мяса с прянощами и т.п. Развенчивающая и обновляющая роль этих образов очевидна; но очевиден также их ослабленный и суженный характер: преобладает элемент

узколитературной пародии, победно-пиршественное веселье выродилось, подлинного универсализма нет, почти нет и народно-утопического момента. Известного влияния Фоленго на Рабле отрицать нельзя, но оно касается лишь поверхностных моментов и в общем не существенно.

Такова традиция пиршественных образов средневековья и Ренессанса, наследником и завершителем которой и стал Рабле. В его творчестве преобладает положительный, победно-торжествующий и освобождающий момент этих образов. Присущая им тенденция к всенародности и изобилию раскрывается здесь с полной силой.

Но Рабле знает и образ монахов – тунеядцев и обжор; этот аспект пиршественных образов раскрыт, например, в четвертой книге в главе «О преимущественном пребывании монахов на кухне». Изображая времяпрепровождение Гаргантюа в период его воспитания в схоластическом духе, Рабле показывает в сатирическом аспекте даже обжорство своего героя (времяпрепровождение молодого Гаргантюа здесь весьма напоминает день «некоего аббата»). Но этот узкосатирический аспект имеет в романе Рабле весьма ограниченное и подчиненное значение.

Осложненный характер носит у Рабле «Прославление Гастера». Хвала эта, как и предшествующие ей главы о гастролятрах и их безмерных пиршественных приношениях Гастеру, проникнута борьбою противоречивых тенденций. Пиршественный избыток сочетается здесь с пустым обжорством гастролятров, почитающих чрево богом. Сам Гастер «посылает этих обезьян (т.е. гастролятров) к своему судну, чтобы они поглядели да поразмыслили, какого рода божество находится в его испражнениях». Но на фоне этих отрицательных образов пустого чревоугодия (отрицание не задевает, однако, самих блюд и вин, подносимых гастролятрами) подымается могучий образ самого Гастера, изобретателя и создателя всей технической человеческой культуры.

В раблезистской литературе можно встретить утверждение, что в прославлении Гастера в зародыше дан исторический материализм. Это и верно и неверно. Не может быть и речи о зачатках исторического материализма в строгом смысле на том этапе исторического развития, когда творил Рабле. Но ни в коем случае нельзя видеть здесь только примитивный «материализм желудка». Гастер, изобретающий земледелие, способы хранить зерно, военное оружие для его защиты, способы его перевозки, строительство городов и крепостей, искусство их разрушать, а в связи с этим изобретающий и науки (математику, астрономию, медицину и др.), – этот Гастер не биологическое чрево животной особи, а воплощение материальных потребностей организованного человеческого коллектива. Это чрево и з у ч а е т м и р для того, чтобы его победить и подчинить. Поэтому в хвале Гастера звучат и победно-пиршественные тона, в конце прославления переходящие в техническую фантастику будущих завоеваний-изобретений Гастера. Но к этим победно-пиршественным тонам примешиваются тона отрицания, потому что Гастер корыстен, жаден и несправедлив: он не только изобрел строительство городов, но и способы их разрушения, то есть войну. Этим создается сложный характер образа Гастера, вносится глубокое внутреннее противоречие в этот образ, разрешить которое Рабле не мог. Он его и не пытался разрешить: Рабле оставляет противоречивую сложность жизни, он уверен, что в с е м о г у щ е е в р е м я найдет выход.

Подчеркнем, что победно-пиршественные образы у Рабле всегда имеют историческую окраску, как это особенно ясно видно в эпизоде превращения костра, сжегшего рыцарей, в пиршественный очаг; пир происходит как бы в новой эпохе. Ведь и карнавальная пир происходил как бы в утопическом будущем, в возвращенном

сатурновом веке. Веселое, торжествующее время говорит на языке пиршественных образов. Этот момент, как мы говорили, до сих пор еще жив в наших гостях.

Есть еще одна очень существенная сторона пиршественных образов, которой мы здесь не коснулись: это – особая связь еды со смертью и с преисподней. Слово «умереть» в числе прочих своих значений значило также и «быть поглощенным», «быть съеденным». Образ преисподней у Рабле неразрывно сплетается с образами еды и питья. Но преисподняя имеет у него также значение топографического телесного низа, изображает он преисподнюю также и в формах карнавала. Преисподняя – один из важнейших узловых пунктов романа Рабле, как и всей литературы Ренессанса (недаром ее открывает Данте). Но образам материально-телесного низа и преисподней мы посвящаем особую главу: там мы еще вернемся к той стороне пиршественных образов, которая связывает их с преисподней и смертью.

В заключение еще раз подчеркнем, что пиршественные образы в народно-праздничной традиции (и у Рабле) резко отличны от образов частной бытовой еды, бытового обжорства и пьянства в раннебуржуазной литературе. Эти последние образы являются выражением наличного довольства и сытости индивидуально-эгоистического человека, выражением индивидуального наслаждения, а не всенародного торжества. Они оторваны от процесса труда и борьбы; они отрешены от народной площади и замкнуты в пределах дома и комнаты («домашнее изобилие»): это не «пир на весь мир», где все участвуют, а домашняя пирушка с голодными нищими у порога; если эти образы еды гиперболизированы, то это выражение жадности, а не чувства социальной справедливости. Это неподвижный быт, лишенный всякого символического расширения и универсального значения, независимо от того, изображается ли он узкосатирически, то есть чисто отрицательно, или положительно (как довольство).

В отличие от этого, народно-праздничные образы еды и питья не имеют ничего общего с неподвижным бытом и наличным довольством частного человека. Эти образы глубоко активны и торжественны, так как они завершают процесс труда и борьбы общественного человека с миром. Они всенародны, потому что в основе их лежит неисчерпаемое растущее изобилие материального начала. Они универсальны и органически сочетаются с представлениями о жизни, смерти, возрождении и обновлении. Они органически сочетаются и с представлением о свободной и трезвой правде, чуждой страха и благоговения, а потому и с мудрым словом. Наконец, они проникнуты веселым временем, идущим в лучшее будущее, все сменяющим и все обновляющим на своем пути.

Это глубокое своеобразие народно-пиршественных образов до сих пор не было понято. Их обычно воспринимали в частно-бытовом плане и определяли как «вульгарный реализм». Поэтому осталось непонятым и необъясненным ни удивительное обаяние этих образов, ни та громадная роль, которую они играли в литературе, в искусстве и в мировоззрении прошлого. Также неизученной осталась и противоречивая жизнь народно-пиршественных образов в системах классовой идеологии, где они подвергаются бытовизации и вырождению, но в разной степени, в зависимости от разных этапов в развитии классов. Так, во фламандизме пиршественные образы, несмотря на их буржуазную бытовизацию, еще сохраняют, хотя и в ослабленной степени, свою положительную народно-праздничную природу, чем и объясняются сила и обаяние этих образов во фламандской живописи. И в этой области более глубокое изучение народной культуры прошлого позволит по-новому поставить и разрешить ряд существенных проблем.

## Глава пятая. ГРОТЕСКНЫЙ ОБРАЗ ТЕЛА У РАБЛЕ И ЕГО ИСТОЧНИКИ

В разобранный нами группе пиршественных образов мы встретились с резко выраженными преувеличениями, гиперболами. Такие же резкие преувеличения свойственны и образам тела и телесной жизни у Рабле. Свойственны они и другим образам романа. Но ярче всего они все же выражены в образах тела и в образах еды. Здесь и нужно искать основной источник и творческий принцип всех прочих преувеличений и гипербол раблезианского мира, источник всей и всякой чрезмерности и избыточности.

Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются, по общему признанию, одним из самых основных признаков гротескного стиля.

Наиболее последовательная и богатая по привлеченному материалу попытка дать историю и отчасти теорию гротеска принадлежит немецкому ученому Г.Шнеегансу. В его книге «История гротескной сатиры» (1894) значительное место (около половины всей книги) отведено Рабле. Более того, можно прямо сказать, что историю и теорию гротескной сатиры Шнееганс ориентирует именно на Рабле. Предложенное Шнеегансом понимание гротескного образа отличается четкостью и последовательностью, но оно кажется нам в корне неверным. В то же время допущенные им ошибки чрезвычайно типичны, и они повторяются в огромном большинстве работ о гротескной сатире как до Шнееганса, так и особенно после него. Шнееганс игнорирует глубокую и существенную амбивалентность гротеска и видит в нем только отрицающее преувеличение в узкосатирических целях. Ввиду типичности такого подхода к гротеску мы начнем настоящую главу с критики воззрения Шнееганса.

Шнееганс настаивает на строгом различии трех типов или категорий комического: шутовского (possen haft), бурлескного и гротескного. Для выяснения различий между ними он анализирует три примера.

Как пример шутовства приводится сцена из одной итальянской «комедии дель арте» (эту сцену впервые привел Флэгель, а затем Фишер). Заика в беседе с Арлекином никак не может выговорить одно трудное слово: он делает необычайные усилия, задыхается с этим словом в горле, покрывается потом, разевает рот, дрожит, давится, лицо раздувается, глаза вылезают из орбит, «кажется, что дело доходит до родовых мук и спазм». Наконец Арлекин, которому надоело дожидаться слова, приходит заике на помощь неожиданным способом: он с разбегу ударяет заику головою в живот, и трудное слово наконец рождается. Таков первый пример.

Как пример бурлеска приводится скарроновская травестия Вергилия. Скаррон, в целях снижения высоких образов «Энеиды», всюду выдвигает на первый план бытовые и материально-телесные моменты: Гекуба стирает пеленки, у Дидоны, как у всех африканок, тупой нос, Эней привлекает ее своей физической свежестью к здоровью и т.п.

Как примеры гротеска приводятся такие образы из Рабле: утверждение брата Жана о том, что «даже тень от монастырской колокольни плодоносна»; его же утверждение, что монашеская ряса возвращает кобелю утраченную производительную силу; проект Панурга построить парижские стены из производительных органов.

Шнееганс показывает разный характер смеха в каждом из этих трех типов комического. В первом случае (шутовство) смех – непосредственный, наивный и беззлобный (и сам заика мог бы посмеяться). Во втором случае (бурлеск) к смеху примешивается злорадство по

поводу снижения высокого; кроме того, смех здесь лишен непосредственности, так как необходимо знать травестируемую «Энеиду». В третьем случае (гротеск) происходит осмеяние определенных социальных явлений (монашеского разврата, продажности парижских женщин) путем их крайнего преувеличения; здесь также нет непосредственности, так как необходимо знать эти осмеиваемые социальные явления.

Различие между этими тремя типами смеха и смешного Шнееганс обосновывает, исходя из положений формально-психологической эстетики. Смешное основано на контрасте между чувством удовольствия и неудовольствия. На этом контрасте основаны все типы смешного, различия же между отдельными типами определяются разными источниками чувств удовольствия и неудовольствия и разными комбинациями этих чувств.

В первом случае (шутовство) чувство неудовольствия вызывается неожиданным и необычным характером исцеления зайки; чувство же удовольствия порождается удачным характером проделки Арлекина.

Во втором случае (бурлеск) удовольствие порождается самим унижением высокого. Все высокое неизбежно утомляет. Устаешь смотреть вверх, и хочется опустить глаза книзу. Чем сильнее и длительнее было господство высокого, тем сильнее и удовольствие от его развенчания и снижения. Отсюда громадный успех пародий и травестий, когда они своевременны, то есть когда высокое успело уже утомить читателей. Так, травестию Скаррона, направленные против деспотизма Малерба и классицизма, были своевременными.

В третьем случае (гротеск) чувство неудовольствия порождается невозможностью и невероятностью образа: невозможно себе представить, чтобы женщина могла забеременеть от тени монастырской колокольни и т.п. Эта невозможность, непредставимость создает сильное чувство неудовольствия. Но это чувство побеждается двояким удовольствием: во-первых, мы узнаем в преувеличенном образе реальное разложение и безнравственность в монастырях, то есть находим для преувеличенного образа какое-то место в действительности; во-вторых, мы чувствуем моральное удовлетворение, ибо этой безнравственности и разложению нанесен удар путем резкой карикатуры и осмеяния.

В первом случае (шутовство) никто не осмеивался – ни зайка, ни Арлекин. Во втором случае объектом осмеяния служит возвышенный стиль «Энеиды» и вообще классицизма; но здесь нет морального основания для осмеяния: это простая фривольная шутка. В третьем же случае (гротеск) осмеивается определенное отрицательное явление, то есть нечто недолжное («Nichtseinsollendes»). Именно в этом усматривает Шнееганс основную особенность гротеска: он карикатурно преувеличивает отрицательное явление, то есть нечто недолжное. Именно это и отличает гротеск от шутовства и от бурлеска. И в шутовстве и в бурлеске также могут быть преувеличения, но они лишены там сатирической направленности на недолжное. Кроме того, преувеличение в гротеске носит крайний, фантастический характер, доведено до чудовищности.

В изобразительных искусствах гротеск, по Шнеегансу, это прежде всего карикатура, но карикатура, доведенная до фантастических пределов. Шнееганс разбирает ряд карикатур на Наполеона III, построенных на преувеличении большого носа у императора. Гротескными являются те из них, где размеры носа доводятся до невозможного, где этот нос превращается в свиной пяточок или в клюв ворона.

Преувеличение отрицательного (недолжного) до пределов невозможного и чудовищного – такова, по Шнеегансу, основная особенность гротеска. Поэтому гротеск – всегда сатира. Где нет сатирической направленности, там нет и гротеска. Из этого определения гротеска Шнееганс выводит и все особенности раблезианских образов и его словесного стиля: чрезмерность и избыточность, стремление во всем перешагнуть границу, безмерно длинные перечисления, нагромождения синонимов и т.п.

Такова концепция Шнееганса. Она, как мы уже сказали, весьма типична. Понимание гротескного образа как чисто сатирического, то есть отрицательного, весьма распространено. За Рабле, как известно, закрепилось звание сатирика, хотя он сатирик не в большей степени, чем Шекспир, и в меньшей степени, чем Сервантес. Дело в том, что Шнееганс переносит на Рабле свое узкое, в духе нового времени, понимание сатиры, как отрицания отдельных частных явлений, а не как отрицания всего строя жизни (включая и господствующую правду), отрицания, неразрывно слитого с утверждением рождающегося нового.

Концепция Шнееганса в корне неправильна. Она основана на полном игнорировании ряда очень существенных сторон гротеска и прежде всего – его амбивалентности. Кроме того, Шнееганс совершенно игнорирует фольклорные источники гротеска.

Сам Шнееганс принужден признать, что не во всех раблезианских преувеличениях можно, даже при большой натяжке, вскрыть сатирическую направленность. Он объясняет это природой преувеличения, всегда стремящегося перейти за всякие границы: автор гротеска в своем увлечении, даже «опьянении» гиперболизацией забывает иногда о действительной цели преувеличения, теряет из виду сатиру.

Как пример такого преувеличения с забвением первоначальной сатирической цели его Шнееганс приводит изображение фантастического роста отдельных членов тела в первой книге «Пантагрюэля».

Момент преувеличения (гиперболизации) действительно является одним из существенных признаков гротеска (в частности, и раблезианской системы образов); но это все же не самый существенный признак. Тем более недопустимо сводить к нему всю сущность гротескного образа. Но и самый пафос преувеличения, движущее начало его Шнееганс истолковывает неправильно.

Можно спросить: откуда же этот пафос, это «опьянение» преувеличением, если преувеличивается нечто отрицательное, недолжное? На этот вопрос книга Шнееганса не дает нам никакого ответа. И самый характер преувеличения, переходящего весьма часто в резкие качественные изменения, им вовсе не раскрыт.

Если природа гротескной сатиры заключается в преувеличении чего-то отрицательного и недолжного, то совершенно неоткуда взяться тому радостному избытку в преувеличениях, о котором говорит сам Шнееганс. Неоткуда взяться качественному богатству и разнообразию образа, его разнородным и часто неожиданным связям с самыми, казалось бы, далекими и чужеродными явлениями. Чисто сатирическое преувеличение отрицательного могло бы в лучшем случае объяснить только чисто количественный момент преувеличения, но не качественное разнообразие и богатство образа и его связей. Гротескный мир, в котором преувеличивалось бы только недолжное, был бы велик количественно, но он стал бы при этом качественно крайне беден, скуден, лишен красок и вовсе не весел (таков отчасти унылый мир Свифта). Что общего было бы у такого мира с веселым и богатейшим миром Рабле? Голой

сатирической направленностью нельзя даже объяснить положительный пафос чисто количественного преувеличения, нечего и говорить о пафосе качественного богатства.

Шнееганс, опираясь на идеалистическую эстетику второй половины прошлого века и на узкие художественно-идеологические нормы своего времени, не мог найти правильного пути к гротеску, он не мог понять возможности объединения в одном образе и положительного и отрицательного полюса. Тем более не мог он понять, что предмет может переходить не только свои количественные, но и качественные границы, что он может перерастать себя самого, может смешиваться с другими предметами. Чреватые и двутелые гротескные образы были непонятны Шнеегансу, он не замечает, что в гротескном становящемся мире границы между вещами и явлениями проводятся совершенно иначе, чем в статическом мире современного Шнеегансу искусства и литературы.

Вернемся к исходному пункту анализа Шнееганса: к приведенным им примерам шутовства, бурлеска и гротеска. Своим анализом он пытался вскрыть чисто формальный психологический механизм их восприятия, вместо того чтобы сосредоточиться на объективном содержании самих образов. Но если мы будем исходить из этого объективного содержания, а не из формально-психологических моментов, то обнаружится существенное сходство и родство всех трех приведенных примеров, установленные же Шнеегансом различия окажутся надуманными и случайными.

В самом деле, в чем же объективное содержание первого примера? Сам Шнееганс описывает его так, что не остается никаких сомнений: *з а и к а р а з ы г р ы в а е т р о д о в о й а к т . О н б е р е м е н е н с л о в о м и н и к а к н е м о ж е т р а з р о д и т ь с я . С а м Ш н е е г а н с г о в о р и т : « К а ж е т с я , ч т о д е л о д о х о д и т д о р о д о в ы х с х в а т о к и с п а з м » . Р а з и н у т ы й р о т , в ы п у ч е н н ы е г л а з а , п о т , д р о ж ь , у д у ш ь е , р а з д у т о е л и ц о и т . п . – в с е э т о т и п и ч н ы е п р о я в л е н и я и п р и з н а к и г р о т е с к н о й ж и з н и т е л а ; в д а н н о м с л у ч а е о н и о с м ы с л е н ы р а з ы г р ы в а е м ы м а к т о м р о д о в . С о в е р ш е н н о п о н я т е н и ж е с т А р л е к и н а : о н п о м о г а е т р о д а м , и п о э т о м у е г о в м е ш а т е л ь с т в о в е с ь м а п о с л е д о в а т е л ь н о н а п р а в л е н о н а ж и в о т ; и с л о в о д е й с т в и т е л ь n o р о д и т с я . П о д ч е р к н е м , ч т о з д e с ь р о ж д а е т с я и м e n н o с л o v o . В ы с o к и й д у х o в н ы й а к т з д e с ь с н и ж а e т с я и р а з в e н ч и в а e т с я п у т e м п e р e в o d a в м a т e р и а л ь n o - т e л e с н ы й п л a n р o d o в o г o a k t a ( к o т o р ы й р а з ы г р ы в а e т с я в п o л н e р e а л и с т и ч e с к и ) . Н o б л а г o д а р я э т o м у р а з в e n ч a н и ю с л o v o o б н o в л я e т с я и к а к б ы с ы з н o v a р o d и т с я ( м ы в с e в р e м я д в и ж e м с я в к р y г у р o ж d e н и я и р o d o в o г o a k t a ) . Д a л e e , o ч e в и d e n з d e с ь и с у щ e с т в e n н ы й т o п o г р a ф и ч e с к и й м o м e n t п e р e в e р н у т o y т e л e с н o y и e p a p x и и : н и з з d e с ь з a n и м a e т м e c t o в e р x a ; с л o v o л o к a л и з o в a н o в y c t a x и в м ы c л я x ( в г o л o в e ) , з d e с ь ж e o н o п e р e н e с e n o в ж и в o t , o т к y d a A p л e k и n и в ы т a л к и в a e т e г o y д a p o м г o л o в ы . И с a м ы й э т o т т p a d и ц и o n н ы й ж e c t y d a p a г o л o в o y в ж и в o t ( и л и в з a d ) с у щ e c t в e n n o т o п o г р a ф и ч e n : з d e с ь т a ж e л o г и k a o б p a т н o c t и , c o п p и k o c н o в e n и я в e р x a c н и з o m . Д a л e e , e c ь з d e с ь и п p e y в e л и ч e n и e : т e т e л e c н ы e я в л e n и я , к o т o р ы e c o п p o в o ж d a ю т з a т p y d н e n н o c t в a p т и k y л я ц и o n н o m a п п a p a т e з a и k и ( н a п p я ж e n н o c t в г л a z a x , п o t и т . n . ) , н a c t o л ь k o п p e y в e л и ч e n ы , ч т o п e р e x o d я т в я в л e n и e р o d o в o г o a k t a ; в p e з y л ь т a т e в с e c o б ы т и e п p o и з н e c e n и я c л o v a п e р e м e щ a e т с я и з a p т и k y л я ц и o n н o m a a п п a p a т a в ж и в o t . O б ь e к т и в н ы й a n a л и z в c k p ы в a e т , т a k и m o б p a z o m , в э т o y м a л ь н o k o y c e n k e o c н o в н ы e и с у щ e c t в e n n ы e ч e p т ы г p o т e c k a . C e n k a o k a з ы в a e т с я o ч e n ь б o г a т o y и c п л o ш ь , в o в c e x м e л ь ч a й ш и x д e т a л я x , o c м ы c л e n н o y . O n a в м e c t e c т e m и y н и в e p c a л и c t и ч n a : э т o к a k б ы м a л ь n e k a я c a т и p o в a д p a m a c л o v a , d p a m a e g o м a т e р и a л ь n o g o p o ж d e n и я и л и d p a m a т e л a , p o ж d a ю щ e g o c л o v o . Н e o б ы ч a й n a я р e a л и c t и ч н o c t , б o г a т c t в o и п o л н o t a o c м ы c л и в a n и я и г л y б o k a я y н и v e p c a л и c t и ч n o c t п p и с y щ и э т o y в e л и k o л e п n o y c e n k e , к a k и в c e m o б p a z a m п o d л и n n o y н a p o d н o y к o м и k и .*

Объективный анализ образов Скарроновой травестии обнаружил бы наличие тех же моментов. Но образы у Скаррона беднее, упрощеннее; в них много случайного, литературно надуманного. Шнееганс видит здесь только снижение высокого, успешного уже утомить читателя. Объясняет он это снижение формально-психологическими соображениями: необходимо опустить глаза книзу, чтобы отдохнуть от смотрения вверх. На самом же деле здесь происходит развенчание образов «Энеиды» путем перевода их в материально-телесную сферу: в сферу еды, питья, половой жизни и примыкающих к ним телесных проявлений. Сфера эта имеет положительное значение. Это – рождающий низ. Поэтому образы «Энеиды» не только развенчиваются, но и обновляются. Повторяем, у Скаррона все это носит более абстрактный и поверхностно-литературный характер.

Обратимся к третьему примеру Шнееганса – к раблезианским образам. Разберем первый из них. Брат Жан утверждает, что даже тень от монастырской колокольни плодоносна. Этот образ сразу вводит нас в гротескную логику. Здесь вовсе не простое гротескное преувеличение монастырского «разврата». В этом образе предмет выходит за свои качественные границы, перестает быть самим собой. Здесь стираются границы между телом и миром, происходит смешение тела с внешним миром и вещами. Нужно подчеркнуть, что колокольня (башня) – обычный гротескный образ фалла[178]. И весь контекст, подготовляющий данный образ, создает атмосферу, оправдывающую это гротескное превращение. Следует привести раблезианский текст в подлиннике:

«C'est (dist le moyne) *bien rentré de picques!* Elle pourroit estre aussi layd que *Proserpine*, elle aura, par Dieu, *la saccade* puisqu'il y a moynes autour, car un bon ouvrier met indifferemment toutes pieces en oeuvre. Que j'aye la verolle en cas que ne les trouviez, engroissées á vostre retour, *car seulement l'ombre du clochier d'une abbaye est feconde*» (кн. I, гл. XLV)[179].

Вся речь брата Жана наполнена неофициальными и снижающими элементами, подготовляющими атмосферу для нашего гротескного образа. Прежде всего мы видим выражение, заимствованное из области игры в карты («*rentré de picques*» в смысле – неудачный ход). Затем – образ безобразной Прозерпины, царицы преисподней; это, конечно, не античная реминисценция, а образ «матери чертей» средневековых дьяблерий; образ этот, кроме того, был окрашен топографически, так как преисподняя у Рабле всегда связана с телесным низом. Далее, есть здесь и божба («*pardieu*») и клятва, связанная с телесным низом («чтоб я получил сифилис»). Далее, здесь имеются две метафоры для полового акта: одна заимствована из области верховой езды («*saccade*»); другая – пословица («хороший ремесленник умеет употребить в дело всякий материал»). В обоих случаях происходит снижение и обновление в плане материально-телесного низа предметов другого порядка (верховая езда, ремесло); это также подготовляет наш гротескный образ.

Все эти речевые элементы создают специфическую вольную атмосферу; большая часть их прямо связана с материально-телесным низом; они отелеснивают и снижают вещи, смешивают тело с миром и этим подготовляют заключительное превращение колокольни в фалл.

Есть ли этот гротескный образ чистая сатира на монашеский разврат, как это утверждает Шнееганс?

Анализируемый нами отрывок составляет часть довольно большого эпизода с паломниками, проглоченными Гаргантюа вместе с салатом, но затем благополучно спасшимися. Эпизод этот действительно заострен против паломничества и против веры в

чудодейственную силу реликвий, избавляющих от болезней (в данном случае от чумы). Но эта определенная и частная сатирическая направленность далеко не исчерпывает смысла всего эпизода и вовсе не определяет всех составляющих эпизод образов. В центре его находится типический гротескный образ проглатывания паломников, затем не менее типический образ затопления их мочой и, наконец, травестия псалмов, якобы предсказавших все эти злключения паломников. Травестия эта дает снижающее толкование некоторым образам псалмов. Все эти мотивы и образы имеют широкое универсальное значение, и было бы нелепо думать, что все они мобилизованы только для того, чтобы осмеять тунеядство паломников и их грубую веру в реликвии, – это значило бы стрелять из пушек по воробьям. Борьба с паломничеством и с грубым суеверием – это совершенно официальная тенденция эпизода. В своей речи, обращенной к паломникам, Грангузье открыто и прямо высказывает ее на высоком официальном языке мудрой государственной власти. Здесь Рабле выступает прямо, как официальный королевский публицист, выражающий современную ему государственную точку зрения на злоупотребление паломничеством. Здесь отрицается вовсе не вера, но лишь грубое суеверие паломников [180]. Это официальная мысль эпизода, высказанная открыто. Но неофициальный, народно-праздничный и площадной язык образов этого эпизода говорит совсем другое. Могучая материально-телесная стихия этих образов развенчивает и обновляет весь мир средневекового мировоззрения и строя, с его верой, святыми, реликвиями, монастырями, ложной аскезой, страхом смерти, эсхатологизмом и пророчествами. Паломники в этом сметаемом мире – только мелкая и жалкая деталь, которую, действительно не замечая, проглатывают с салатом и едва не топят в моче. Материально-телесная стихия носит здесь положительный характер. И именно материально-телесные образы и преувеличиваются до невероятных размеров: и грандиозный, как колокольня, монашеский фалл, и потоки мочи Пантагрюэля, и его необъятная всепоглощающая глотка.

Поэтому монастырская колокольня, развенчанная и обновленная в образе грандиозного фалла, оплодотворяющего свою тень женщину, менее всего преувеличивает здесь монастырский разврат. Она развенчивает весь монастырь, самую почву, на которой он стоит, его ложный аскетический идеал, его отвлеченную и бесплодную вечность. Тень колокольни – тень фалла, возрождающего новую жизнь. 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.

Нужно еще подчеркнуть, что образ колокольни, оплодотворяющей женщину, как и все подобные образы, топографичен: стремящаяся вверх, в небо, колокольня превращена в фалл (телесный низ), как тень, она падает на землю (топографический низ) и оплодотворяет женщину (снова низ).

Образ Панурговых стен также подготовлен контекстом. «Друг мой! – возразил Пантагрюэль. – Знаешь ли ты, что ответил Агесилай, когда его спросили, почему великий лакедемонский город не обнесен стеною? Указав на его жителей и граждан, искушенных в ратном искусстве, сильных и хорошо вооруженных, он воскликнул: «Вот стены города!» Этим он хотел сказать, что самая крепкая стена – это костяк воина и что нет у городов более надежного и крепкого оплота, чем доблесть их обитателей и граждан» (кн. II, гл. XV). Уже здесь, в этой античной реминисценции высокого стиля, подготавливается гротескное отелеснение стен. Его подготавливает метафора: наиболее крепкие стены состоят из костей воинов. Человеческое тело становится здесь строительным материалом для стен; граница между телом и миром ослабляется (правда, в высоком метафорическом плане). Всем этим подготавливается проект Панурга. Вот он:

«По моим наблюдениям, главные женские приманки здесь дешевле камней. Вот из них-то и надобно строить стены: сперва расставить эти приманки по всем правилам архитектурной симметрии, – какие побольше, те в самый низ, потом, слегка наклонно, средние, сверху самые маленькие, а затем прошпиговать все это наподобие остроконечных кнопок, как на большой башне в Бурже, теми затвердевшими шпажонками, что обретаются в монастырских гульфиках. Какой же черт разрушит такие стены? Они крепче любого металла, им никакие удары не страшны. Вот черт их дерит! И молния-то в них никогда не ударит. А почему? А потому, что они священны и благословенны» (там же).

Совершенно ясно, что дешевизна парижских женщин здесь только побочный мотив, и даже в самом мотиве этом вовсе нет морального осуждения. Ведущий же мотив – плодородие, как самая могучая и крепкая сила. Было бы неправильно рационализировать этот образ в таком, например, духе: плодovitость граждан, прирост населения являются самой крепкой военной защитой города. Эта мысль не чужда данному образу, но вообще такая узкая рационализация гротескных образов недопустима.

Образ Панурговых стен и сложнее и шире, а главное – он амбивалентен. В нем есть и момент топографического отрицания. Панурговы стены развенчивают и обновляют и крепостные стены, и военную доблесть, и пули, и даже молнию, которая здесь бессильна. Военная мощь и крепость бессильны перед материально-телесным производительным началом.

В другом месте романа (в «Третьей книге», гл. VIII) есть длинное рассуждение Панурга о том, что самая первая по времени и самая важная часть военных доспехов есть гульфик, защищающий половые органы. «Коли потеряна голова, то погиб только ее обладатель, а уж коли потеряны яички, то гибнет весь род человеческий», – говорит он здесь и прибавляет, что половые органы и были теми камнями, с помощью которых Девкалион и Пирра восстановили человеческий род после потопа. Здесь тот же образ телесного производительного начала, как лучшего строительного камня.

Это рассуждение Панурга интересно еще в одном отношении: утопический момент в нем отчетливо выражен. Панург констатирует, что природа, желая сохранить все виды растительного царства, отлично вооружила семена и зародыши растений, покрыв их шелухой, костяной оболочкой, скорлупой, шипами, корой, колючими иглами, между тем как человек рождается голым и производительные органы его ничем не защищены. Место это навеяно Рабле аналогичными размышлениями Плиния (ими открывается VII книга его «Естественной истории»). Но Плиний, в духе своего мрачного мировоззрения, приходит к пессимистическим выводам о слабости человеческого рода. Выводы же Панурга глубоко оптимистические. Из того факта, что человек рождается голым и половые органы его не защищены, он заключает, что человек призван для мира и мирного господства над природой. Только «железный век» заставил его вооружиться (и он начал это вооружение, согласно библейской легенде, с гульфика, т.е. с фигового листка); но рано или поздно человек снова вернется к своему мирному назначению и полностью разоружится [181]. Здесь *explicite*, но в несколько суженной рациональной форме, раскрыто то, что *implicite* было заключено в образе несокрушимой телесной стены, развенчивающей всякую военную силу.

Достаточно простого сопоставления с приведенным рассуждением Панурга, чтобы убедиться, насколько несущественным для всего образа Панурговых стен является сатирический мотив дешевизны парижских женщин. Камни, которые предлагает Панург

для строительства стен, есть те самые камни, с помощью которых Девкалион и Пирра снова возвели разрушенное здание человеческого рода.

Таково действительное объективное содержание всех примеров, приведенных Шнеегансом. С точки зрения этого объективного содержания, сходство между ними представляется более существенным, чем их отличия. Эти последние, конечно, есть, но не там, где их ищет Шнееганс. Искусственная теория психологического механизма восприятия, с одной стороны, и узкие эстетические нормы того времени – с другой, мешают Шнеегансу увидеть действительное существо изучаемого им явления – гротеска.

Прежде всего, разобранные нами примеры – и сценка с зайкой из «комедии дель арте», и скарроновская травестия «Энеиды», и, наконец, образы Рабле – в большей или меньшей степени связаны с народной смеховой культурой средневековья и с гротескным реализмом. Самый характер построения образов и в особенности концепция тела являются наследием смехового фольклора и гротескного реализма. Эта особая концепция тела существеннее всего объединяет и роднит между собою все разобранные примеры. Во всех трех случаях перед нами один и тот же модус изображения телесной жизни, резко отличный как от «классического», так и от натуралистического типа изображения человеческого тела. Это и дает нам право подводить все три явления (не игнорируя, конечно, их различий) под общее понятие гротеска.

жестикуляционного фонда (показывание кукиша, носа, зада, плевание, разнообразнейшие непристойные жесты); эта концепция тела проникает наконец многообразнейшие формы и виды фольклора. Образы гротескного тела были рассеяны повсюду, они были понятны, привычны и знакомы всем современникам Рабле. Те группы источников, которых мы здесь коснемся, являются лишь отдельными характерными выражениями этой господствующей и всепроникающей концепции тела, непосредственно связанными с тематикой раблезианского романа.

Прежде всего остановимся на легендах о великанах и гигантах. Образ гиганта по самому своему существу есть гротескный образ тела. Но, конечно, этот гротескный характер в образах гигантов может быть развит в большей или в меньшей степени.

В рыцарских романах, чрезвычайно распространенных в эпоху Рабле, образы гигантов – они здесь довольно часты – почти вовсе утратили свои гротескные черты. В этих образах в большинстве случаев показана только преувеличенная физическая сила и преданность своему сюзерену-победителю.

В итальянской ирои-комической традиции – у Пульчи (Морганте) и особенно у Фоленго (Фракассус) – в образах гигантов, переведенных из куртуазного в комический план, оживают гротескные черты. Итальянская традиция комических гигантов была отлично известна Рабле и должна быть учтена как один из источников его гротескно-телесных образов.

Но прямым и непосредственным источником Рабле была, как известно, народная книжка «Великая Хроника Гаргантюа» (1532). Анонимное произведение это не лишено некоторых элементов пародийной травестики рыцарских романов Артура цикла, но оно ни в малейшей степени не является, конечно, литературной пародией в позднем смысле. Образ гигантов носит здесь резко выраженный гротескно-телесный характер. Источником этой книжки была устная народная легенда о великане Гаргантюа. Легенда эта существовала в

устной традиции до появления «Великой Хроники» и продолжает жить в устной же традиции и до наших дней, притом не только во Франции, но и в Англии. Различные версии этой легенды, записанные в XIX веке, собраны в книге P. Sébillot, *Gargantua dans les traditions populaires*, Paris, 1883. Современные берришонские легенды о Гаргантюа и других гигантах собраны в книге Jean Vaffier, *Nos Géants d'autrefois. Récits berrichons*, Paris, 1920. Образ Гаргантюа даже в этой поздней устной традиции носит совершенно гротескно-телесный характер. На первом плане находится грандиозный аппетит гиганта, а затем другие гротескные отправления тела; до сих пор еще во Франции живо выражение: «*Quel Gargantua*», что обозначает «какой обжора!».

Все легенды о великанах тесно связаны с рельефом местности, где бытует та или иная легенда: легенда всегда находит себе наглядную зримую опору в местном рельефе, она находит расчлененное, разбросанное или придавленное тело гиганта в природе. И до сих пор еще в различных местах Франции имеется громадное количество скал, камней, мегалитических монументов, долменов, менгиров и т.п., связанных с именем Гаргантюа: все это – различные части его тела и различные предметы его обихода. Мы встречаем такие названия: «палец Гаргантюа», «зуб Гаргантюа», «ложка Гаргантюа», «котел Гаргантюа», «чаша Гаргантюа», «кресла Гаргантюа», «палка Гаргантюа» и др. Здесь, в сущности, – раблезианский комплекс разъятых членов гигантского тела, кухонной утвари и предметов домашнего обихода. Во времена Рабле этот каменный мир вещей и разъятого тела гиганта был, конечно, еще богаче.

Разбросанные по всей Франции части разъятого тела гигантов и их утвари обладали исключительной гротескно наглядностью и потому не могли не оказать известного влияния на образы Рабле. Например, в «Пантагрюэле» упоминается о громадной чаше, в которой варили для героя кашу; чашу эту, прибавляет автор, можно видеть и сейчас в Бурже. В настоящее время в Бурже ничего подобного не существует, но до нас дошло свидетельство XIV века, что там действительно существовал громадный камень в форме бассейна, называвшийся «*Scutella gigantis*», то есть «чашка гиганта»; в него один раз в году продавцы вина наливали вино для бедных. Рабле, следовательно, взял этот образ из действительности [\[187\]](#).

Кроме телесного гротеска «Великой хроники», нужно еще упомянуть об «Ученике Пантагрюэля» – анонимной книге, вышедшей в 1537 году. Книга эта отражала влияние самого Рабле и влияние Лукиана («Истинные истории»); но рядом с этим есть здесь и народно-праздничный момент, и непосредственное влияние устной традиции легенд о великанах. Эта книга оказала обратное влияние на Рабле.

Нужно подчеркнуть роль народно-праздничных великанов. Великан был обычной фигурой ярмарочного балаганного репертуара (где он рядом с карликом остается и до настоящего времени). Но он был также обязательной фигурой в карнавальных процессиях, в процессиях «праздника тела господня» и др.; на исходе средних веков ряд городов имел наряду с постоянными «городскими шутами» и постоянных «городских великанов», или даже «семейство великана», содержащихся на городской счет и обязанных выступать во всех народно-праздничных процессиях. Этот институт городских великанов в ряде городов и даже сел северной Франции и особенно Бельгии дожил еще и до XIX века: например, в Лилле, Дуэ, Касселе и др. В Касселе в 1835 году на празднестве, установленном в память голода 1638 года, участвовал великан, присутствовавший при церемонии бесплатной раздачи супа всему населению. Эта связь великанов с едой очень характерна. В Бельгии были особые праздничные «песенки про великана», где

образ великана тесно связывался с домашним очагом и приготовлением пищи.

Фигура народно-праздничного великана, составлявшая неотъемлемый момент площадных народных увеселений и карнавальных церемониалов, была, конечно, отлично знакома Рабле, хотя у нас и нет каких-либо специальных данных по этому вопросу. Были ему известны также и различные местные легенды о великанах, до нас не дошедшие. В романе упоминаются имена легендарных великанов, говорящие об особой связи их с едой и глотанием: Engoulevent, Neppemouch, Maschefein и др.

Рабле знал наконец и античные образы гигантов, о чем мы уже говорили; особо нужно подчеркнуть его знакомство с «Циклопом» Еврипида, на которого он ссылается в своем романе два раза.

Таковы источники, связанные с образом гигантов. Мы полагаем, что для Рабле наибольшее значение имели народно-праздничные фигуры великанов. Они пользовались громадной популярностью, были знакомы всем и каждому, были глубоко проникнуты атмосферой народно-праздничной площадной вольности, наконец они были тесно связаны с народными представлениями о материально-телесном избытке и изобилии. Образ и атмосфера праздничного ярмарочного великана безусловно оказали влияние и на обработку легенды о Гаргантюа в народной книге – «Великой Хронике». Влияние народных великанов в их ярмарочной и площадной трактовке на образы великанов в первых двух книгах романа Рабле представляется нам несомненным.

Что же касается «Великой Хроники», то ее влияние носило более внешний характер и сводилось, в сущности, к простому заимствованию ряда моментов чисто сюжетного характера.

Так складывается и распространяется легенда об индийских чудесах. Она определила и мотивы многочисленных произведений изобразительных искусств средневековья.

Какой характер носят все эти индийские чудеса? Легенды рассказывали о сказочных богатствах, об исключительной природе Индии, а также и о чудесах чисто фантастического порядка: о дьяволах, изрыгающих пламя, магических травах, о зачарованном лесе, об источнике юности. Большое место занимает описание животных. Рядом с реальными (слон, лев, пантера и др.) подробно описываются и фантастические – драконы, гарпии, ликорны, фениксы и др. Так, Мандевиль подробно описывает грифона, Брюнетто Латини – дракона.

Но особо важное значение имеет для нас описание невиданных человеческих существ. Существа эти носят чисто гротескный характер. Некоторые из них наполовину являются животными, например, гиппоподы, ноги которых снабжены копытами, сирены, циноцефалы, лающие вместо того, чтобы говорить, сатиры, оноцентавры и др. Дается, следовательно, целая галерея образов смешанного тела. Есть здесь, конечно, и великаны, и карлики, и пигмеи. Есть, наконец, люди, наделенные разнообразными уродствами: сциоподы, имеющие одну ногу, леуманы, лишённые головы, с лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу, есть и с глазами на плечах, с глазами на спине, есть шестирукие люди, есть такие, которые едят с помощью носа и т.п. Все это – необузданное гротескное анатомическое фантазирование, столь излюбленное в средние века.

Такое фантазирование, такую свободную игру телом и его органами любил и Рабле: достаточно вспомнить его пигмеев, рожденных из газов Пантагрюэля, у которых сердце расположено недалеко от заднего прохода, чудовищных детей Антифизис, знаменитое описание Каремпренана и т.п. Во всех этих образах проявляется тот же характер анатомического фантазирования.

Очень важная особенность легенд о чудесах Индии – это их существенная связь с мотивом преисподней. Множество демонов, появляющихся в лесах и долинах Индии, заставляло предполагать, что в некоторых местах здесь скрыты от в е р с т и я, ведущие в ад. Средневековые были также уверены, что именно здесь, в Индии, находился земной рай, то есть место первоначального пребывания Адама и Евы: его помещали в трех днях пути от источника юности. Рассказывали, что Александр Македонский видел в Индии замкнутую со всех сторон наглухо «обитель праведных», где они будут обитать до Страшного суда. В легендах о пресвитере Иоанне и его царстве (его локализовали в Индии) также рассказывается о путях в преисподнюю и в земной рай. Через царство пресвитера Иоанна протекала река Физон, истекающая из земного рая. Наличие путей и отверстий (trous), ведущих в ад или в земной рай, создает совершенно особый характер пространства этих чудесных стран. Это связано с общей особенностью художественно-идеологического восприятия и осмысления пространства в средние века. Земное пространство построено как гротескное тело: оно состоит из высот и провалов. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением вверх или вниз – в земные глубины, в преисподнюю. В этих отверстиях и глубинах, как во рту Пантагрюэля, предполагают существование другого мира. Странствуя по земле, искали ворот или дверей, ведущих в другие миры. Классическое выражение таких странствий – замечательное «Путешествие святого Брендана», о котором мы будем говорить в следующей главе. В народных легендах это земное пространство, состоящее из высот и провалов («дыр»), в большей или меньшей степени отелеснивалось.

В се это создавало специфический характер средневековой топографии и особое представление о космосе. К этим вопросам мы еще обратимся в следующей главе.

Круг легенд об индийских чудесах пользовался исключительной популярностью в средние века. Кроме упомянутой нами космографической литературы в широком смысле (включая и литературу путешествий), он оказал громадное влияние и на все литературное творчество средних веков. Более того, индийские чудеса нашли могучее отражение и в изобразительных искусствах: они, как мы уже говорили, определили мотивы многочисленных миниатюр, иллюстрирующих рукописи, стеновых и скульптурных изображений в соборах и церквях.

Таким образом, благодаря отчасти и индийским чудесам, гротескное тело было привычным для воображения и для глаза средневекового человека. И в литературе, и в изобразительных искусствах он повсюду встречал смешанное тело, встречал причудливейшее анатомическое фантазирование, свободную игру членами человеческого тела и его внутренними органами. Нарушение всех границ между телом и миром было для него также привычным.

Индийские чудеса, таким образом, очень важный источник гротескной концепции тела. Нужно сказать, что в эпоху Рабле легенды эти были еще живы и возбуждали всеобщий интерес.

В последней главе «Пантагрюэля» Рабле, набрасывая дальнейший план своего романа, намечает эпизод путешествия своего героя в страну пресвитера Иоанна, то есть в Индию;

за этим должен был непосредственно следовать эпизод разгрома преисподней, вход в которую и находился, очевидно, в стране пресвитера Иоанна. Таким образом, в самом первоначальном замысле романа индийским чудесам предназначалась значительная роль. Особенно велико, конечно, прямое и косвенное влияние легенд об индийских чудесах на гротескную анатомическую фантастику Рабле.

как она обычно называлась) приковывала к себе все внимание средневековой публики. Все любопытство было сосредоточено именно на ней. Мы уже говорили, что дьяблерия – эта народно-площадная часть мистерий – пользовалась всегда исключительным успехом у широких кругов народа и часто заслоняла от них остальную мистерию. Поэтому такая организация мистерийной сцены не могла не оказывать большого влияния на художественное восприятие пространственного мира у широкой средневековой публики: публика сроднилась с образом разинутой пасти в ее космическом аспекте, приучилась смотреть в эту раскрытую пасть и ждать именно оттуда появления самых интересных и гротескных действующих лиц. Учитывая громадный удельный вес мистерийной сцены в художественно-идеологической жизни позднего средневековья, можно прямо сказать, что образ разинутой пасти сросся с художественным представлением как о самом мире, так и об его театрально-зрелищном воплощении.

Отто Дризен, посвятивший сценической пасти «Арлекина» ряд прекрасных страниц своей книги «Происхождение Арлекина», воспроизводит в ней на стр. 149 (рис. 1) набросок балета XVII века (этот набросок сохранился в архиве Парижского Оперного театра). Здесь в самом центре сцены находится громадная голова с разинутой пастью. Внутри разинутой пасти сидит чертовка, два черта выглядывают из глаз, по одному черту сидят в ушных раковинах, вокруг головы пляшут черти и клоуны. Этот набросок говорит о том, что в XVII веке образ громадной разинутой пасти и сценические действия внутри этой пасти были еще обычными и вполне понятными. Между прочим, Дризен указывает, что еще в его время выражение «плащ Арлекина» (*Manteau d'Arlequin*) служило техническим термином в парижских театрах для обозначения всего переднего плана сцены.

Таким образом, топография мистерийной сцены была в основной своей части гротескно-телесной топографией. Не подлежит никакому сомнению, что разинутый рот, как ведущий образ «Пантагрюэля», связан не только с традиционным ядром образа этого героя (бросание соли в рот и т.п.), но и с разобранным нами устройством мистерийной сцены. В организации образов Рабле, безусловно, отражается гротескно-телесная топография этой сцены. В раблезистской литературе, насколько нам известно, никто не отметил ведущую роль разинутого рта в первой книге Рабле и не сопоставил этого с организацией мистерийной сцены. Между тем факт этот чрезвычайно важен для правильного понимания Рабле: он свидетельствует о том, какое громадное влияние имели театральные народно-зрелищные формы на его первое произведение и на весь характер его художественно-идеологического видения и мышления. Он показывает также, что образ разинутого рта в его гротескно-космическом значении, столь странный и непонятный для нового читателя, для современников Рабле был глубоко близким и понятным: он был совершенно привычен для глаза, привычен был и его универсализм, и его космические связи, привычно было и то, что из этого разинутого рта выскакивают гротескные фигуры на сцену, на которой изображаются мировые события библейской и евангельской драмы. Понятно и наглядно было также топографическое значение этого разинутого рта, как ворот в преисподнюю. Таково влияние мистерийной сцены и дьяблерий для развития гротескной концепции тела у Рабле.

(*de flatibus*): «Тела людей и прочих живых существ питаются тройкого рода питанием; имена этого питания таковы: пища, питье, дух (пневма). И духи, которые находятся в

*телах, называются ветрами, а вне тела – воздухом.* Этот последний – величайший властитель всего и во всем, и важно рассмотреть его силу. Действительно, ветер есть течение и излитие воздуха. Поэтому, когда обильный воздух произведет сильное течение, тогда *силою его дуновения деревья вырываются из земли с корнем, море вздымается волнами и огромные нагруженные корабли бросаются вверх туда и сюда...*

Действительно, что лежит между небом и землею, все это полно духом, и *он является причиною зимы и лета*, будучи в продолжении зимы сгущенным и холодным, а летом мягким и спокойным. Но больше того, *дух направляет путь солнца, луны и звезд.* Ибо *дух – пища для огня*, а лишенный его огонь существовать не может, так что дух, сам по себе вечный и тонкий, *производит вечное течение солнца...* Итак, почему воздух имеет такую силу во всем прочем, – об этом было сказано. Но и для смертных он есть *причина жизни*, а для больных – *болезней.* И для всех тех столь велика необходимость в духе, что если человек будет воздерживаться от всех других яств и питии, все-таки он сможет продолжать свою жизнь два, три и даже больше дней, но если он заградит пути духа в тело, то человек умрет даже в малую часть дня, – до того велика необходимость духа в теле... Но с многими кушаньями необходимо также входит и много воздуха, ибо *со всем, тем, что едят или пьют, входит дух в большем или меньшем количестве.* И это очевидно из того, что *отрыжки* у многих случаются после еды и питья, без сомнения, потому, что заключенный воздух бежит назад, разорвавши те пузыри, в которых он скрывался»[\[190\]](#).

Автор этой работы признает воздух основной стихией тела. Но эту стихию он мыслит, конечно, не в обезличенной физико-химической форме, а в ее конкретных и наглядно-образных проявлениях: она показана, как ветер, швыряющий нагруженные корабли, как воздух, направляющий движение солнца и звезд, как основной жизненный элемент человеческого тела. Космическая жизнь и жизнь человеческого тела здесь необычайно сближены и даны в своем наглядно-образном единстве – от движения солнца и звезд до человеческой отрыжки; и солнечный путь, и отрыжки порождаются одним и тем же конкретным и осязаемым воздухом. В других произведениях сборника в этой же роли медиума между телом и космосом выступают другие стихии – вода или огонь.

В работе «О воздухах, водах и местностях» («De aere, aquis, locis») есть такое место: «Относительно земли дело обстоит также, как и относительно людей. В самом деле, где времена года производят весьма большие и весьма частые перемены, там и местность является весьма дикой и весьма неравномерной, и в ней ты можешь найти весьма многие и заросшие горы, а также поля и луга. Но где времена года не слишком разнообразны, там и страна эта бывает весьма равномерна. Так же дело обстоит и по отношению к людям, если кто обратит внимание на это. Действительно, есть некоторые натуры, похожие на места гористые, лесистые и водянистые, а другие на места голые и безводные; некоторые носят натуру лугов и озер, а некоторые подходят к природе равнин и мест обнаженных и сухих, ибо времена года, которые разнообразят природу внешним образом, различаются между собой; и если между собою они окажутся многообразными, то произведут многообразные и многочисленные формы людей»[\[191\]](#).

В этом отрывке границы между телом и миром ослабляются по другой линии: по линии родства и конкретного сходства человека с природным пейзажем, с земным рельефом. В трактате «Гиппократова сборника» – «О числе семь» дается еще более гротескный образ: земля здесь изображена как большое человеческое тело, голова – это Пелопоннес, Истм – позвоночник

и т.п. Каждая географическая часть земли – страна – соответствует определенной части тела; все телесные, бытовые и духовные особенности населения этих стран зависят от их телесной локализации.

Античная медицина, представленная в «Гиппократовом сборнике», придавала исключительное значение всякого рода выделениям. Образ тела для врача – это прежде всего образ тела, выделяющего из себя мочу, кал, пот, слизь, желчь. Далее, все телесные явления больного связываются с последними событиями жизни и смерти тела: они воспринимаются как показатели исхода борьбы между жизнью и смертью в теле больного. Как показатели и факторы этой борьбы самые ничтожнейшие проявления тела оказываются в одной плоскости и на равных правах с констелляциями небесных светил, с нравами и обычаями народов. Вот отрывок из первой книги «Эпидемий»: «Что касается до всех тех обстоятельств при болезнях, на основании которых должно устанавливать диагноз, то все это мы узнаем из общей природы всех людей и собственной всякого человека... Кроме того, из общего и частного состояния небесных светил и всякой страны, из привычек, из образа питания, из рода жизни, из возраста каждого больного, из речей больного, нравов, молчания, мыслей, сна, отсутствия сна, из сновидений, какие они и когда проявляются, из зуда, из слез, из пароксизмов, из извержений, из мочи, из мокроты, из рвоты. Должно также смотреть на переломы в болезнях, из каких какие происходят, и на отложения, ведущие к гибели или разрушению, далее, – пот, озноб, похолодание тела, кашель, чихание, икота, вдохи, ветры беззвучные или с шумом, истечение крови, геморрой» [192].

Приведенный отрывок чрезвычайно характерен для «Гиппократова сборника»; он объединяет в одной плоскости показателей жизни и смерти, разнообразнейшие по своим иерархическим высотам и тонам явления – от состояния небесных светил до чихания и испускания ветров больным. Характерен и динамический ряд, перечисляющий отправления тела. Такие ряды, безусловно навеянные Гиппократом, мы неоднократно встречаем у Рабле. Например, Панург так восхваляет полезные свойства зеленого соуса: «Желудок ваш хорошо варит, – прекрасно работает, *изобилует ветрами*; кровь выходит без затруднения, *вы кашляете, плюете, вас рвет, вам зевают, сморкается, дышится, вдыхается и передыхается очень легко. Вы храпите, потеете* и пользуетесь тысячей других преимуществ, предоставляемых для нас пищей подобного рода».

Подчеркнем еще знаменитую *facies hippocratica* – «Гиппократов лик». Здесь лицо является не выражением субъективной экспрессии, не чувств и мыслей больного, а показателем объективного факта близости смерти. Лицом больного говорит не он сам, а жизнь-смерть, принадлежащая к над-индивидуальной сфере родовой жизни тела. Лицо и тело умирающего перестают быть самими собой. Степень сходства с самим собой определяет степень близости или отдаленности смерти. Вот замечательный отрывок из «Прогностик»: «В острых болезнях должно вести наблюдение следующим образом. Прежде всего – *лицо больного*, похоже ли оно на лицо здоровых, а в особенности *на само себя*, ибо последнее должно считать самым лучшим, а то, которое наиболее от него отстает, самым опасным. Будет оно таково: нос *острый, глаза впалые, виски вдавленные, уши холодные и стянутые, мочки ушей отвороченные, кожа на лбу твердая, натянутая и сухая, и цвет всего лица зеленый, черный, или бледный, или свинцовый*» [193]. Или: «Если же сморщится веко, или посинеет, или побледнеет, а также губа или нос, то должно знать, что это смертельный знак. Смертельный также

*признак – губы распухшие, висящие, холодные и побелевшие»*[\[194\]](#). Приведем, наконец, такое замечательное описание агонии из «Афоризмов» (отдел восьмой, афоризм 18): «Наступление же смерти бывает, если теплота души вверху пупа восходит к месту выше грудобрюшной преграды, а вся влага будет сожжена. Когда легкие и сердце потеряют влагу, то, после скопления теплоты в смертоносных местах, дух теплоты массою испаряется оттуда, откуда он всецело господствовал во всем организме. Затем душа частью через кожу, частью через все отверстия в голове, откуда, как мы говорим, идет жизнь, покидает вместе с желчью, кровью, мокротой и плотью телесное жилище, холодное и получившее уже вид смерти»[\[195\]](#).

В признаках агонии, на языке агонизирующего тела, смерть становится моментом жизни, получая телесно-выразительную реальность, говорит на языке самого тела; смерть, таким образом, полностью вовлечена в круг жизни, как один из ее моментов. Обращаем внимание на составные элементы последнего приведенного нами образа агонии: сожжение всей телесной влаги, сосредоточение теплоты в смертельных местах, испарение ее оттуда, душа, уходящая вместе с желчью, с мокротой, через кожу и через отверстия в голове. Здесь ярко показана гротескная открытость тела и движения в нем и из него космических стихий. Для системы образов чреватой смерти «Гиппократов лик» и описание агоний имели, конечно, существенное значение.

Мы уже указывали, что в сложном образе врача у Рабле существенное значение принадлежит и гиппократовскому представлению о враче. Приведем одно из важнейших гиппократовских определений врача из трактата «О благоприличном поведении» (*de habitu decenti*): «Поэтому должно, собравши все сказанное в отдельности, *перенести мудрость в медицину, а медицину в мудрость. Ведь врач-философ равен богу. Да и немного в самом деле различия между мудростью и медициной, и все, что ищется для мудрости, все это есть в медицине, а именно: презрение к деньгам, совестливость, скромность, простота в одежде, уважение, суждение, решительность, опрятность, изобилие мыслей, знание всего того, что полезно и необходимо для жизни, отвращение к пороку, отрицание суеверного страха перед богами, божественное превосходство»*[\[196\]](#).

Нужно подчеркнуть, что эпоха Рабле во Франции была единственной эпохой в истории европейских идеологий, когда медицина находилась в центре не только всех естественных, но и гуманитарных наук и когда она почти отождествлялась с философией. Это явление наблюдалось и не только во Франции: многие великие гуманисты и ученые той эпохи были врачами: Корнелий Агриппа, химик Парацельс, математик Кардано, астроном Коперник. Это была единственная эпоха (отдельные индивидуальные попытки имели место, конечно, и в другие времена), пытавшаяся ориентировать всю картину мира, все мировоззрение именно на медицине[\[197\]](#). В эту эпоху пытались осуществить требование Гиппократа: переносили мудрость в медицину и медицину в мудрость. Почти все французские гуманисты эпохи были в той или иной мере причастны к медицине и работали над античными медицинскими трактатами. Анатомирование трупов, в то время еще новое и очень редкое, привлекало внимание широких кругов образованного общества. В 1537 году Рабле производил публичное анатомирование трупа повешенного, сопровождая его объяснениями. Эта демонстрация разъятого тела имела громадный успех. Этьен Доле посвятил этому событию небольшое латинское стихотворение. Здесь от лица самого повешенного прославляется его счастье: вместо того чтобы послужить пищей птицам, его труп помог демонстрации удивительной гармонии человеческого тела, и над ним склонялось лицо

величайшего врача своего времени. И влияние медицины на искусство и литературу никогда не было так сильно, как в эпоху Рабле.

Наконец, несколько слов о знаменитом «Гиппократовом романе». Этот роман входил в число приложений к «Гиппократову сборнику». Это – первый европейский роман в письмах, первый роман, имеющий своим героем и деолога (Демокрита), и, наконец, первый роман, разрабатывающий «маниакальную тематику» (безумие смеющегося Демокрита). Странно поэтому, что историки и теоретики романа его почти вовсе игнорировали. Мы уже говорили о том, какое огромное влияние оказал этот роман на теорию смеха Рабле (и вообще на теорию смеха его эпохи). Отметим также, что приведенная нами выше раблезианская апология глупости (вложенная в уста Пантагрюэля) навеяна рассуждением Демокрита о безумии тех практически мудрых людей, преданных грубым и корыстным заботам, которые его самого считали безумным за то, что он смеется над всей их практической серьезностью. Эти преданные практическим заботам люди «безумие считают мудростью, а мудрость – безумием». Амбивалентность мудрости-безумия здесь выступает с полной силой, хотя и в риторизованной форме. Наконец отмечу еще одну деталь этого романа, очень важную в нашем контексте. Когда Гиппократ, приехав в Абдеры, посетил «безумного» Демокрита, он застал его сидящим около дома с раскрытой книгой в руках, а вокруг него лежали на траве птицы со вскрытыми внутренностями; оказалось, что он пишет работу о безумии и анатомирует животных с целью вскрыть местонахождение желчи, избыток которой он считает причиной безумия. Таким образом, мы находим в этом романе – смех, безумие, разъятое тело; элементы этого комплекса, правда, риторически разобщены, но их амбивалентность и их взаимная связь все же в достаточной степени сохраняются и здесь.

Влияние «Гиппократова сборника» на всю философскую и медицинскую мысль эпохи Рабле было, повторяем, громадным. Из всех книжных источников гротескной концепции тела у Рабле «Гиппократов сборник» является одним из самых важных.

В Монпелье, где Рабле завершил свое медицинское образование, господствовало гиппократическое направление медицины. Сам Рабле в июне 1531 года ведет здесь курс по греческому тексту Гиппократа (это было тогда еще новшеством). В июле 1532 года он издает «Афоризмы» Гиппократа со своими комментариями (в изд. Гриф). В конце 1537 года он комментирует в Монпелье греческий текст «Прогностик» Гиппократа. Итальянский врач Менарди, медицинские письма которого Рабле издал, был также последовательным гиппократиком. Все эти факты говорят о том, какое громадное место занимали гиппократовские штудии в жизни Рабле (особенно в период создания первых двух книг романа).

Упомянем в заключение, как о параллельном явлении, о медицинских воззрениях Парацельса. Основой всей медицинской теории и практики является для Парацельса сплошное соответствие между макрокосмом (вселенной) и микрокосмом (человеком). Первым основанием медицины является, по Парацельсу, философия, вторым – астрономия. Звездное небо находится и в самом человеке, и врач, не знающий его, не может знать и человека. Человеческое тело у Парацельса исключительно богато: оно обогащено всем, что есть во вселенной; вселенная как бы еще раз собрана в теле человека во всем своем многообразии: все ее элементы встречаются и соприкасаются в единой плоскости человеческого тела [198].

(De immortalitate animi) Помпонацци доказывает тождественность души с жизнью и неотделимость жизни души от тела, которое создает душу, индивидуализирует ее, дает направление ее деятельности, наполняет ее содержанием: вне тела душа оказалась бы совершенно пустой. И для Помпонацци тело – микрокосм, где собрано воедино все то, что в остальном космосе разъединено и удалено. С падуанской школой Помпонацци Рабле был знаком. Нужно сказать, что учеником и горячим приверженцем этой школы был и друг Рабле – Этьен Доле, штудировавший в Падуе.

Гротескная концепция тела в ряде своих существенных моментов была представлена в гуманистической философии эпохи Возрождения и прежде всего в итальянской философии. Именно здесь сложилась (на античной основе) и та идея микрокосма, которую усвоил Рабле. Человеческое тело становилось здесь тем началом, с помощью которого и вокруг которого совершалось разрушение средневековой иерархической картины мира и создавалась новая картина. На этом моменте необходимо несколько остановиться.

Средневековой космос строился по Аристотелю. В основе лежало учение о четырех элементах, из которых каждому (земле, воде, воздуху, огню) принадлежало особое пространственное и иерархическое место в построении космоса. Все элементы, то есть стихии, подчинены определенному порядку в е р х а и н и з а . Природа и движение каждого элемента определяется его положением по отношению к центру космоса. Ближе всего к этому центру находится земля; каждая отделившаяся часть земли стремится по прямой линии снова к центру, то есть падает на землю. Противоположно этому движение огня: он постоянно стремится кверху и потому постоянно отделяется от центра. Между областями земли и огня расположена область воздуха и воды. Основной принцип всех физических явлений – превращение одного элемента в соседний другой элемент: огонь превращается в воздух, воздух в воду, вода в землю. Это взаимное превращение и есть закон возникновения и уничтожения, которому подчиняется все земное. Но над земным миром поднимается сфера небесных тел, которая не подчиняется этому закону возникновения и уничтожения. Небесные тела состоят из особого вида материи – «quinta essentia». Эта материя уже не подлежит превращениям, – она может совершать только чистое движение, то есть только перемещение. Небесным телам, как наиболее совершенным, свойственно и наиболее совершенное движение, к р у г о в о е – вокруг мирового центра. О «субстанции небес», то есть о квинтэссенции, велись бесконечные схоластические споры, которые нашли свое отражение в пятой книге романа Рабле – в эпизоде с королевой Квинтэссенцией.

Такова была средневековая картина космоса. Для этой картины характерна определенная ценностная акцентировка пространства: пространственным ступеням, идущим снизу вверх, строго соответствовали ценностные ступени. Чем выше ступень элемента на космической лестнице, чем ближе он к «неподвижному двигателю» мира, тем лучше этот элемент, тем совершеннее его природа. Понятия и образы верха и низа в их пространственно-ценностном выражении вошли в плоть и кровь средневекового человека.

В эпоху Возрождения эта иерархическая картина мира разрушалась; элементы ее переводились в одну плоскость; высота и низ становились относительными; вместо них акцент переходил на «вперед» и «назад». Этот перевод мира в одну плоскость, эта смена вертикали горизонталью (с параллельным усилением момента времени) осуществлялись вокруг человеческого тела, которое становилось относительным центром космоса. Но этот космос движется уже не снизу вверх, а вперед по горизонтали времени –

из прошлого в будущее. В телесном человеке иерархия космоса опрокидывалась, отменялась; он утверждал свое значение вне ее.

Эта перестройка космоса из вертикального в горизонтальный вокруг человека и человеческого тела нашла очень яркое выражение в знаменитой речи Пико делла Мирандолла «Oratio de hominis dignitate», то есть «О достоинстве человека». Это была вступительная речь Пико к защите тех 900 тезисов, на которые делает аллюзию Рабле, заставляя Пантагрюэля выступить с защитой 9764 тезисов. В этой речи Пико утверждает, что человек выше всех существ, в том числе и небесных духов, потому что он есть не только бытие, но и становление. Человек выходит за пределы всякой иерархии, так как иерархия может определять только твердое, неподвижное, неизменное бытие, но не свободное становление. Все остальные существа остаются навсегда тем, чем они были однажды созданы, ибо природа их создается готовой и неизменной; она получает одно-единственное семя, которое только и может в них развиваться. Но человек при рождении получает семена всякой возможной жизни. Он сам выбирает то семя, которое разовьется и принесет в нем плоды: он взращивает его, воспитывает его в себе. Человек может стать и растением и животным, но он может стать и ангелом и сыном божьим. Пико сохраняет язык иерархии, сохраняет частью и старые ценности (он осторожен), но по существу иерархия отменяется. Такие моменты, как становление, наличие многих семян и возможностей, свобода выбора между ними, выводят человека на горизонталь времени и исторического становления. Подчеркнем, что тело человека объединяет в себе все элементы и все царства природы: и растение, и животное, и собственно человека. Человек не есть нечто замкнутое и готовое, – он не завершен и открыт: это – основная идея Пико делла Мирандолла.

В «Arologia» того же Пико выступает мотив микрокосма (в связи с идеями натуральной магии) в форме «мировой симпатии», благодаря которой человек может объединять в себе высшее с низшим, далекое с близким, может проникать во все тайны, скрытые в недрах земли.

Идеи «натуральной магии» и «симпатии» между всеми явлениями были очень распространены в эпоху Ренессанса. В той форме, которую им придали Батиста Порто, Джордано Бруно и особенно Кампанелла, они сыграли свою роль в разрушении средневековой картины мира, преодолевая иерархическую даль между явлениями, соединяя то, что было разъединено, стирая неправильно проведенные границы между явлениями, содействуя перенесению всего многообразия мира в одну горизонтальную плоскость становящегося во времени космоса.

Нужно особо отметить чрезвычайную распространенность идеи всеобщего одушевления. Эту идею защищал Фичино, доказывая, что мир – не агрегат мертвых элементов, а одушевленное существо, где каждая часть является органом целого. Патрици в своей «Panpsychia» доказывает, что во вселенной все одушевлено – от звезд до простейших элементов. Этой идее не был чужд и Кардано, который в своем учении о природе в значительной степени биологизирует мир, рассматривая все явления по аналогии с органическими формами: металлы для него – это «погребенные растения», ведущие свою жизнь под землей. Камни также имеют свое развитие, аналогичное органическому: у них своя юность, свой рост, своя зрелость.

Все эти явления в некоторой своей части могли оказывать на Рабле прямое влияние, и все они, во всяком случае, являются родственными, параллельными явлениями,

вытекающими из общих тенденций эпохи. Все явления и вещи мира – от небесных тел до элементов – покинули свои старые места в иерархии вселенной и устремились в одну горизонтальную плоскость становящегося мира, стали искать себе новые места в этой плоскости, стали завязывать новые связи, создавать новые соседства. Тем центром, вокруг которого происходила эта перегруппировка всех вещей, явлений и ценностей, было именно человеческое тело, объединявшее в себе все многообразие вселенной.

Для всех названных нами представителей ренессансной философии – Пико делла Мирандолла, Помпонаци, Порта, Патрици, Бруно, Кампанелла, Парацельс и др. – характерны две тенденции: во-первых, стремление найти в человеке всю вселенную, со всеми ее стихиями и силами, с ее верхом и ее низом; во-вторых, поиски этой вселенной прежде всего в человеческом теле, которое сближает и объединяет в себе отдаленнейшие явления и силы космоса. В этой философии на теоретическом языке выражено то новое ощущение космоса, как нестрашного для человека родного дома, которое на языке образов в плане смеха высказано и в романе Рабле.

У большинства из названных нами представителей ренессансной философии большую или меньшую роль играет астрология и «натуральная магия». Рабле не принимал всерьез ни магии, ни астрологии. Он сталкивал и связывал явления, разъединенные и бесконечно удаленные друг от друга средневековой иерархией, развенчивал и обновлял их в материально-телесном плане, – но он не пользовался при этом ни магической «симпатией», ни астрологическим «соответствием». Рабле последовательно материалистичен. Но материю он берет только в ее телесной форме. Тело для него – наиболее совершенная форма организации материи, поэтому оно – ключ ко всей материи. Та материя, из которой состоит вся вселенная, в человеческом теле раскрывает свою подлинную природу и все свои высшие возможности: в человеческом теле материя становится творческой, созидательной, призванной победить весь космос, организовать всю космическую материю, в человеке материя приобретает исторический характер.

В прославлении пантагрюэльона – этого символа всей технической культуры человека – есть такое замечательное место:

«Силы небесные, божества земные и морские – все ужаснулись при виде того, как с помощью благословенного пантагрюэльона арктические народы на глазах у антарктических прошли Атлантическое море, перевалили через оба тропика, обогнули жаркий пояс, измерили весь зодиак и пересекли экватор, видя перед собою на горизонте оба полюса.

Боги Олимпа воскликнули в ужасе: «Благодаря действию и свойствам своей травы Пантагрюэль погружает нас в столь тягостное раздумье, в какое не погружали нас даже алоады. *Он скоро женится, у него народятся дети.* Изменить его судьбу мы не в состоянии, ибо она прошла через руки и веретена роковых сестер, дочерей Необходимости. Может статься, его дети откроют другое растение, обладающее такою же точно силой, и с его помощью люди доберутся до источников града, до дождевых водоспусков и до кузницы молний, вторгнутся в область Луны, вступят на территорию небесных светил и там обоснуются: кто – на Золотом Орле, кто – на Овне, кто – на Короне, кто – на Лире, кто – на Льве, разделят с нами трапезу, женятся на наших богинях и таким путем сами станут как боги» (кн. III, гл. LI).

Несмотря на несколько риторический и официальный стиль этого отрывка, мысли, в нем выраженные, совсем не официального порядка. Здесь изображается обожествление, апофеоз человека. Земное пространство побеждено, рассеянные по всей земле народы благодаря мореплаванию объединены. Все народы, все члены человечества, вступили благодаря изобретению парусов в реальный материальный контакт. Человечество стало единым. Благодаря новому изобретению – воздухоплаванию, которое Рабле здесь предвосхищает, человечество станет управлять погодой, достигнет звезд и подчинит их своей власти. Весь этот образ торжества (апофеоза) человечества построен в чисто ренессансной горизонтальной пространства и времени; от средневековой иерархической вертикали ничего не осталось. Движение во времени гарантируется рождением новых и новых поколений. Его-то – рождения новых человеческих поколений – и испугались боги: Пантагрюэль «собирается жениться и иметь детей». Это и есть то относительное бессмертие, о котором Гаргантюа писал в письме своему сыну Пантагрюэлю. Здесь это бессмертие родового тела человечества провозглашено на риторическом языке. Но живое и глубокое ощущение его, как мы видели, организует все народно-праздничные образы раблезианского романа. Не биологическое тело, которое только повторяет себя в новых поколениях, но именно тело исторического, прогрессирующего человечества, – находится в центре этой системы образов.

Таким образом, в гротескной концепции тела родилось и оформилось новое, конкретное и реалистическое историческое чувство, – не отвлеченная мысль о будущих временах, а живое ощущение причастности каждого человека бессмертному народу, творящему историю.

## **Глава шестая. ОБРАЗЫ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕЛЕСНОГО НИЗА В РОМАНЕ РАБЛЕ**

Философы ваши ропщут, что все уже описано древними, а им-де нечего теперь открывать, но это явное заблуждение. Все, что является вашему взору на небе и что вы называете феноменами, все, что вам напоказ выставляет земная поверхность, все, что таят в себе моря и реки, несравнимо с тем, что содержат в себе недра земли.

*Рабле*

Повсюду вечность шевелится,  
И все к небытию стремится,  
Чтоб бытию причастным быть.

*Гете («Одно и все»)*

Слова из пятой книги романа, избранные эпиграфом к настоящей главе, вероятно, не были написаны самим Рабле [199]. Но они (если отвлечься от их стиля) чрезвычайно выразительны и показательны не только для романа Рабле, но и для ряда родственных явлений Ренессанса и предшествующей эпохи. В этих словах жрицы Божественной бутылки центр всех интересов перемещается в низ, в глубину, в недра земли. То новое и те богатства, которые скрыты в недрах земли, несравненно превосходят все, что только есть в небе, на поверхности земли, в морях и реках. Подлинное богатство и изобилие – не вверху и не в средней сфере, а только в низу.

Этим словам жрицы предшествуют другие. Вот они:

«Идите, друзья мои, и да хранит вас та интеллектуальная сфера, центр которой везде, а окружность нигде, и которую мы называем богом: когда же вы возвратитесь к себе, то засвидетельствуете, что под землю таятся сокровища несметные и дива дивные» (кн. V, гл. XVII).

Приведенное здесь знаменитое определение божества «сфера, центр которой везде, а окружность – периферия – нигде» – не принадлежит Рабле, оно заимствовано из «Гермеса Трисмегиста», встречается в «Романе о розе», у св. Бонавентуры, Винченца из Бове и у других авторов; в эпоху Рабле оно было ходячим. И Рабле, и автор пятой книги, и большинство их современников видели в этом определении прежде всего децентрализацию вселенной: центр ее вовсе не на небе – он повсюду, в ее места равны. Это в данном случае давало автору отрывка право перенести относительный центр с неба под землю, то есть в то место, которое, по средневековым воззрениям, было максимально отдалено от бога, – в преисподнюю [200].

Непосредственно перед словами, приведенными в эпиграфе, жрица говорит также о том, как Церера предчувствовала, что дочь ее найдет под землю, то есть в преисподней, больше благ и богатства, чем на земле.

Упоминание образов Цереры (богини плодородия) и ее дочери Персефоны (богини преисподней) и заключающаяся здесь аллюзия на элевсинские мистерии также очень показательны для всего этого прославления земных недр; весь эпизод с посещением оракула Божественной бутылки является травестирующей аллюзией на элевсинские мистерии.

Слова жрицы Божественной бутылки, избранные нами эпиграфом, отлично вводят тему настоящей главы. Могучее движение в низ – в глубь земли, в глубь человеческого тела – проникает весь раблезианский мир с начала и до конца. Этим движением в низ охвачены все его образы, все основные эпизоды, все его метафоры и сравнения. Весь раблезианский мир, как в его целом, так и в каждой детали, устремлен в преисподнюю – земную и телесную. Мы уже говорили, что по первоначальному замыслу Рабле центральное место в сюжете всего романа должны были занимать поиски преисподней и спуск в нее Пантагрюэля (дантовский сюжет в плане смеха). Более того, мы принуждены будем признать, что, хотя роман писался в течение двадцати лет, притом с большими перерывами, Рабле не отошел от своего первоначального замысла и, в сущности, почти его выполнил. Таким образом, это движение в низ, в преисподнюю, начинается с самого замысла романного целого и спускается в каждую деталь его.

Направление в низ присуще и всем формам народно-праздничного веселья и гротескного реализма. В низ, наизнанку, наоборот, шиворот-навыворот – таково движение, проникающее все эти формы. Все они сбрасывают в низ, переворачивают, ставят на голову, переносят верх на место низа, зад на место переда, как в прямом пространственном, так и в метафорическом смысле.

Направление в низ присуще дракам, побоям, ударам: они низвергают, сбрасывают на землю, втаптывают в землю. Они хоронят. Но в то же время они и зиждательны: они совершают посев и снимают жатву (вспомним свадебные удары в доме де Баше, превращение битвы в жатву или пир и т.п.).

Таким же направлением в низ характеризуются, как мы видели, проклятия и ругательства, они так же роют могилу, но могила эта – телесная, зиждательная могила.

Снижением и погребением является и карнавальное развенчание, связанное с побоями и бранью. В шуте все атрибуты царя перевернуты, переставлены сверху вниз; шут – это король «мира наизнанку».

Снижение, наконец, – основной художественный принцип и гротескного реализма: все священное и высокое переосмысливается в плане материально-телесного низа, или сочетается и перемешивается с образами этого низа. Мы говорили о гротескных качелях, сливающих в своем стремительном движении небо с землею; но акцент падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот.

Все эти снижения носят не отвлеченно-моральный и не относительный характер, – они конкретно-топографичны, наглядны и осязательны; они стремятся к безусловному и положительному центру – к поглощающему и рождающему началу земли и тела. Все завершенное, квазивечное, ограниченное, устаревшее бросается в земной и телесный низ для смерти и нового рождения.

Эти движения в низ, рассеянные в формах и образах народно-праздничного веселья и гротескного реализма, у Рабле снова собраны, по-новому осмыслены и слиты в единое движение, направленное в глубины земли и глубины тела, где «скрыты величайшие богатства и то новое, о чем еще не было написано у древних философов».

Мы остановимся на подробном анализе двух эпизодов романа, ярче всего раскрывающих как смысл этого движения вниз всех образов Рабле, так и особый характер раблезианской преисподней. Мы имеем в виду знаменитый эпизод с подтирками Гаргантюа в первой книге романа (гл. XIII) и эпизод воскрешения Эпистемона и его рассказ о загробном мире во второй книге (гл. XXX).

Обратимся к первому эпизоду.

Маленький Гаргантюа рассказывает своему отцу о новом и наилучшем виде подтирки («torchecul»)[201], найденном им в результате долгих предварительных изысканий. Он характеризует этот наилучший вид подтирки так: «самый королевский, самый благородный, самый лучший и самый удобный из всех, какие я знаю».

Развертывается длинный ряд подтирок, испробованных Гаргантюа. Вот его начало:

«Как-то раз я подтерся бархатной полумаской одной из ваших притворных, то бишь придворных, дам и нашел, что это недурно, – прикосновение мягкой материи к заднепроходному отверстию доставило мне наслаждение неизъяснимое. В другой раз – шапочкой одной из помянутых дам, – ощущение было то же самое. Затем шейным платком. Затем атласными наушниками, но к ним, оказывается, была прицеплена уйма этих поганых золотых шариков, и они мне все седалище ободрали. Антонов огонь ему в зад, этому ювелиру, который их сделал, заодно и придворной даме, которая их носила!

Боль прошла только после того, как я подтерся шляпой пажа, украшенной перьями на швейцарский манер.

Затем как-то раз я присел под кустик и подтерся мартовской кошкой, попавшейся мне под руку, но она мне расцарапала своими когтями всю промежность.

Оправился я от этого только на другой день, после того как подтерся перчатками моей матери, надушенными этим несносным, то бишь росным, ладаном.

Подтирался я еще шалфеем, укропом, анисом, майораном, розами, тыквенной ботвой, свекольной ботвой, капустными и виноградными листьями, проскурняком, диванкой, от которой краснеет зад, латуком, листьями шпината, пользы мне от всего этого было, как от козла молока, – затем пролеской, бурьяном, крапивой, живокостью, но от этого у меня началось кровотечение, тогда я подтерся гульфиком, и это мне помогло» (кн. 1, гл. XIII).

Остановимся пока на этой части ряда подтирок и проанализируем ее.

Превращение вещи в подтирку есть прежде всего ее снижение, развенчание, уничтожение. Бранные выражения вроде «как подтирка», «в подтирку не годится» и другие подобные им (их очень много) весьма обычны и в современных языках, но в них сохранился лишь отрицательный, развенчивающий и уничтожающий момент.

В разбираемом же эпизоде романа Рабле обновляющий момент не только жив, но даже доминирует. Все эти многообразные предметы, привлеченные в качестве подтирок, развенчиваются, чтобы возродиться. Их стертый образ обновляется в новом свете.

В этом длинном ряду каждая вещь возникает с абсолютной неожиданностью: ее появление ничем не подготовлено и ничем не оправдано; в качестве подтирки с таким же успехом могла появиться любая другая вещь. Образы вещей освобождены здесь от логических и иных смысловых связей, они следуют здесь друг за другом почти с такою же свободой, как в «соq-à-l'âne», то есть в нарочито бессмысленных нагромождениях слов и фраз (например, в речах Лижизада и Пейвино у Рабле).

Но, однажды возникнув в этом своеобразном ряду, вещь подвергается оценке с точки зрения совершенно несвойственного ей назначения служить подтиркой. Это неожиданное назначение заставляет взглянуть на вещь по-новому, примерить ее, так сказать, к ее новому месту и назначению. В этом процессе примеривания заново воспринимаются ее форма, ее материал, ее размер. Вещь обновляется для нашего восприятия.

Дело, однако, не в этом формальном обновлении, отдельно взятом: оно – лишь абстрактный момент того содержательного обновления, которое связано с амбивалентным материально-телесным низом. Если мы внимательно присмотримся к ряду подтирок, то мы увидим, что выбор вещей не совсем случаен, что в этом выборе есть своя логика, хотя и необычная. Ведь первые пять вещей, употребленных как подтирки – полумаска, шапочка, шейный платок, наушники, шляпа, – предназначены для лица и головы, то есть для телесного верха. Их появление в качестве *torchecul* есть буквальное перемещение верха в телесный низ. Тело кувыркается. Тело ходит колесом.

Эти пять подтирок входят в обширный круг мотивов и образов, связанных с замещением лица задом и верха низом. Зад – это «обратное лицо» или «лицо наизнанку». Мировая литература и языки очень богаты разнообразнейшими вариациями этого замещения лица задом и верха низом. Одна из простейших и распространеннейших словесных и жестикуляционных вариаций – поцелуй в зад. В романе Рабле эта вариация так же встречается неоднократно, – например, меч Гимнаста, которым он действует в карнавальной колбасной войне, называется «*Vaise-man-cul*»; имя одного из тяжущихся сеньоров *Vaisescul* (Лижизад), Панзуйская сивилла показывает Панургу и его спутникам свой низ. Ритуальный жест показывания своего низа – преимущественно зада – жив и до наших дней [202].

Пять первых подтирок, таким образом, входят в традиционный круг мотивов замещения лица задом. Движение с верха в низ воплощено в них с полной очевидностью. Это

движение в низ подчеркнуто еще тем, что между четырьмя первыми и пятой подтиркой вшивается ругательство по адресу золотых шариков – «de merde» – и проклятие по адресу ювелира и дамы – «антонов огонь в задний проход». Эта ворвавшаяся в речь брань придает динамичность всему движению в низ.

В этой сгущенной атмосфере материально-телесного низа происходит и отмеченное нами выше формальное обновление стертого образа вещей. Вещи буквально возрождаются в свете нового развенчивающего применения их; они как бы заново рождаются для нашего восприятия; мягкость шелка, атлас наушников, «уйма этих поганных золотых шариков» на них выступают во всей конкретности и осязательности, осязательности. В новой сфере унижения прощупываются все особенности их материала и формы. Образ вещи, повторяем, обновляется.

Та же логика управляет и всем дальнейшим рядом подтирок. Шестая подтирка – мартовская кошка. Неожиданное назначение ее, которому она менее всего соответствует, делает чрезвычайно осязательной ее кошачью природу, ее гибкость и когти. Это – наиболее динамическая подтирка. За ней для воображения разыгрывается драматическая сценка, веселый форс «joué à deux personnages» (кошка и cul). Такая фарсовая сценка кроется почти за каждым образом подтирки. В такой сценке предмет играет несвойственную ему роль и благодаря этому оживает по-новому. Подобное оживление предмета, положения, должности, профессии, маски – обычное явление в комедиях дель арте, в фарсах, в пантомимах, в различных формах народной комедии. Предмету или лицу дается несвойственное ему, даже прямо обратное, употребление или назначение (по рассеянности, по недоразумению, по ходу интриги), и этим вызывают смех и обновление предмета или лица в новой для него сфере существования.

Не будем перебирать всех подтирок, тем более что дальнейший ряд их строится Рабле по групповому принципу. За перчатками королевы следует длинный ряд растений, разбитый на подгруппы: пряности, овощи, салаты, лекарственные травы (хотя группировка и не выдержана строго). Это перечисление – наглядная ботаника. Каждое название было связано для Рабле с совершенно определенным зрительным образом листа, его специфического строения, его ширины; он заставляет примеривать эти листья к их новому назначению и делать осязательными их форму и их размер. Ботанические описания наглядного типа (без строгого морфологического анализа) были чрезвычайно модны в ту эпоху. Рабле сам дает примеры таких ботанических описаний в главах о пантагрюэльоне. В эпизоде подтирок он не описывает растений, он только называет их, но их неожиданное новое назначение заставляет возникать их зримый материальный облик в воображении. При описании же пантагрюэльона он действует наоборот: он дает подробное описание и заставляет угадывать настоящее название описанного растения (конопли).

Нужно прибавить, что и образы зелени в качестве подтирки охвачены, хотя и в более слабой степени, движением сверху вниз. Ведь в большинстве случаев это предметы еды (салаты, пряности, лекарственные травы, ботва от овощей), связанные со столом и предназначенные для рта. Замена верха низом и лица задом и здесь до некоторой степени осязательна.

Привожу с некоторыми сокращениями дальнейшее развертывание ряда подтирок:

«Затем я подтирался простынями, одеялами, занавесками, подушками, скатертями...

Потом еще я подтирался... головной повязкой, думкой, туфлей, охотничьей сумкой, корзинкой, но все это была, доложу я вам, прескверная подтирка! Наконец шляпами.

Надобно вам знать, что есть шляпы гладкие, есть шерстяные, есть ворсистые, есть шелковистые, есть атласистые. Лучше других шерстистые – кишечные извержения отлично ими отчищаются.

Подтирался я еще курицей, петухом, цыпленком, телячьей шкурой, зайцем, голубем, бакланом, адвокатским мешком, капюшоном, чепцом, чучелом птицы».

И здесь, как мы видим, подтирки подобраны по группам. В первой группе появляются принадлежности постели и стола. Здесь также есть обратность и движение сверху вниз. Затем идет группа сена, соломы и т.п., материальные качества которых резко ощущаются в свете их нового назначения. В следующей, более пестрой группе, резко усилено несоответствие предмета его новому назначению, а следовательно, и фарсовая комика его употребления (в особенности с корзиной, что подчеркивается восклицанием). В группе шляп дается анализ материала с точки зрения их новой функции. В последней группе опять преобладает неожиданность и фарсовая комика неуместного употребления предметов. Не лишены значения и самая длина, и разнообразие ряда подтирок. Это почти целый мирок, непосредственно окружающий человека: части одежды, связанные с лицом и головой, постельные и столовые принадлежности, домашняя птица, еда. В динамически-бранном ряду подтирок этот мирок обновлен: он возник перед нами заново в веселом фарсе его превращения в подтирку. Положительный момент в этом развенчании, конечно, преобладает. Рабле любит все эти вещи в их конкретности и разнообразии, он их перебирает и перетрагивает заново и по-новому, перещупывает их материал, их форму, их индивидуальность, самое звучание их имен. Это одна из страниц той великой инвентаризационной описи мира, которую производит Рабле на конец старой и на начало новой эпохи мировой истории. Как и при всякой годовой инвентаризации, нужно перещупать каждую вещь в отдельности, нужно взвесить и измерить ее, определить степень ее износа, установить брак и порчу; приходится производить переоценки и уценки; много пустых фикций и иллюзий приходится списывать с годового баланса, который должен быть реальным и чистым.

Новогодняя инвентаризация – это прежде всего инвентаризация веселая. Все вещи перещупываются и переоцениваются в плане смеха, победившего страх и всякую хмурую серьезность. Поэтому и нужен здесь материально-телесный низ – одновременно и материализующий и улегчающий, веселый. Он освобождает вещи от опутавшей их ложной серьезности, от внутренних страхом сублимаций и иллюзий. Именно к этому, как мы сейчас увидим, и стремится разбираемый эпизод. Длинный ряд развенчанных и обновленных вещей домашнего обихода подготавливает развенчание иного порядка.

Переходим к заключительной, наилучшей подтирке, найденной Гаргантюа. Вот это место:

«В заключение, однако ж, я должен сказать следующее: лучшая в мире подтирка – это пушистый гусенок, уверяю вас, – только когда вы просовываете его себе между ног, то держите его за голову. Вашему отверстию в это время бывает необыкновенно приятно, во-первых, потому, что пух у гусенка нежный, а во-вторых, потому, что сам гусенок тепленький, и это тепло через задний проход и кишечник без труда проникает в область сердца и мозга. И напрасно вы думаете, будто всем своим блаженством в Елисейских полях герои и полубоги обязаны асфоделям, амброзии и нектару, как тут у нас болтают старухи. По-моему, все дело в том, что они подтираются гусятами, и таково мнение ученейшего Иоанна Скотта» (там же).

При изображении последней подтирки появляется мотив наслаждения и блаженства (béatitude). Показан и физиологический путь этого блаженства: оно рождается у заднего прохода от нежности пуха и теплоты гусенка, поднимается далее по прямой кишке, затем – по другим внутренностям, доходит до сердца и отсюда до мозга. И оказывается, что именно это наслаждение и есть то вечное загробное блаженство, которым наслаждаются, правда, не святые и праведники в христианском раю, но полубоги и герои в Елисейских полях. Таким образом, эпизод с подтирками привел нас прямо в преисподнюю.

Круг мотивов и образов обратного лица и замещения верха низом теснейшим образом связан со смертью и преисподней. И эта традиционная связь в эпоху Рабле была еще вполне живой и осознанной.

Когда Панзуйская пророчица показывает Панургу и его спутникам свой низ, Панург восклицает: «Я вижу дыру сивиллы» (trou de la Sybille). Так называли вход в преисподнюю. Средневековые легенды знают целый ряд «trous» в разных местах Европы, которые считались входом в чистилище или в ад и которым в то же время в фамильярной речи придавалось непристойное значение. Наибольшею известностью пользовалась «Дыра святого Патрика» в Ирландии. Это отверстие считалось входом в чистилище, и сюда, начиная с XII века, совершались религиозные паломничества со всех стран Европы. Эта дыра была окружена легендами, к которым мы в свое время еще обратимся. В то же время «Дыре св. Патрика» придавалось непристойное значение. Сам Рабле приводит это название именно в его непристойном смысле в «Целительных безделках» («Fanfreluches antidotées» – вторая глава «Гаргантюа»). Здесь говорится о «Дыре св. Патрика, дыре Гибралтара и тысяче других дыр». Гибралтар также назывался «Trou de la Sybille» (название – от города Севильи), и это название также понималось в непристойном смысле.

Когда после посещения умирающего поэта Котанмордана, прогнавшего всех монахов, Панург раздражается бранью, он, между прочим, высказывает такое предположение о судьбе души нечестивого поэта:

«Он пустит дух прямо в крошечный ад. И знаете, куда именно? Клянусь богом, прямехонько под дырявое судно Прозерпины, в самый адский нужник, куда она ходит облегчать свой кишечник после клистиров, влево от большого котла, всего в трех туазах от Люциферовых когтей рядом с черной камерой Демигоргона» (кн. III, гл. XXII).

Поражает по-дантовски точная смеховая топография ада. Но самое страшное место в нем для Панурга вовсе не пасть сатаны, а судно Прозерпины, где она отправляет свои надобности. Зад Прозерпины – это своего рода преисподняя в преисподней, низ низа, и сюда должна отправиться душа нечестивца Котанмордана.

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что эпизод с подтирками и проникающее все образы этого эпизода неуклонное движение сверху вниз приводят нас в конце концов в преисподнюю. Современники Рабле не видели в этом ничего неожиданного. Правда, приведены мы здесь не в ад, а скорее в рай.

Гаргантюа говорит о загробном блаженстве полубогов и героев в Елисейских полях, то есть об античной преисподней. Но на самом деле здесь дана очевидная пародийная травестия христианских учений о вечном блаженстве святых и праведников в раю.

В этой травестии христианских учений движению вверх противопоставляется движение вниз. Перевернута и вся духовная топография. Возможно, что Рабле прямо имел в виду

учение Фомы Аквинского о блаженстве. В эпизоде с подтиркой блаженство рождается не вверху, а в низу, у заднего прохода. Показан подробно и путь восхождения – от заднего прохода через прямую кишку к сердцу и мозгу. Пародийная травестия средневековой топографии здесь очевидна. Блаженство души здесь глубоко погружено в тело, в самый низ его. Так завершается движение в низ всех образов эпизода.

Эта травестия одного из самых основных учений христианства очень далека, однако, от цинического нигилизма. Материально-телесный низ продуктивен. Низ рождает и обеспечивает этим относительное историческое бессмертие человечества. Умирают в нем все отжившие и пустые иллюзии, а рождается реальное будущее. Мы уже видели в раблезианской микрокосмической картине человеческого тела, как это тело заботится «о тех, кто еще не родился» (*qui ne sont encore nés*), и как каждый орган его посылает самую ценную часть своего питания «в низ» (*en bas*), в детородные органы. Этот низ – реальное будущее человечества. Движение в низ, проникающее все раблезианские образы, в последнем счете направлено именно в это веселое реальное будущее. Но одновременно снижаются и высмеиваются претензии изолированного индивида – смешного в своей ограниченности и старости – на увековечивание. И оба этих момента – насмешка-снижение старого и его претензий и веселое реальное будущее человеческого рода – сливаются в едином, но амбивалентном образе материально-телесного низа. В раблезианском мире нас не должно удивлять, что принимающая подтирка не только способна обновлять образы отдельных реальных вещей, но и получает прямое отношение к реальному будущему человечества.

Весь характер раблезианского романа подтверждает данное нами толкование заключительной части эпизода. В своем романе Рабле последовательно подвергает пародийному травестированию все моменты средневекового вероучения и таинств. Эпизод с воскрешением Эпистемона, как мы сейчас увидим, травестирует самые главные евангельские чудеса. Своеобразная травестия страстей господних и таинства причастия («тайной вечери»), травестия, правда, осторожная, проходит красной нитью через весь роман Рабле. Но особенно важную, прямо организующую роль эта травестия играет в первых двух книгах романа. Сущность ее можно определить как обратное пресуществление: превращение крови в вино, разъятого тела – в хлеб, страстей – в пир. Мы видели различные моменты этой травестии в ряде разобранных нами эпизодов. В той же микрокосмической картине человеческого тела Рабле показывает, как хлеб и вино («сущность всякой пищи») в организме человека превращаются в кровь. Это – обратная сторона той же травестии. Мы найдем в романе и целый ряд других пародийных травестий различных моментов вероучения и культа. Мы уже упоминали о мученичестве и чудесном спасении Панурга в Турции. Родословную Пантагрюэля Абель Лефран считает пародией на библейские родословные. В прологах мы встретили травестирование церковных методов установления истины и убеждения в ней. Поэтому пародийная травестия загробного блаженства святых и праведников в эпизоде с подтирками не должна казаться чем-то неожиданным [203].

Подведем некоторые итоги нашего анализа этого своеобразного эпизода. На фоне литературы нового времени он выглядит и странным и грубым.

Между тем подтирка – традиционная фамиллярно-снижающая смеховая тема. Мы уже касались ряда важнейших параллельных явлений в мировой литературе. Но нигде эта тема не разработана так подробно и дифференцированно и с такой изумительной смеховой драматичностью, как у Рабле.

Для раблезианской трактовки данной темы характерна не просто амбивалентность, но и явное преобладание положительного возрождающего полюса. Это – веселая и свободная игра с вещами и понятиями, но игра, имеющая далеко идущую цель. Эта цель – развеять атмосферу мрачной и лживой серьезности, окружающую мир и все его явления, сделать так, чтобы мир выглядел бы по-иному – материальнее, ближе к человеку и его телу, телесно-понятнее, доступнее, легче и чтобы и слово о нем звучало бы по-иному – фамильярно-весело и бесстрашно. Таким образом, цель эпизода – уже знакомая нам карнавализация мира, мысли и слова. Этот эпизод не изолированная бытовая непристойность нового времени, а органическая часть большого и сложного мира народно-площадных форм. Только в отрыве от этого мира, взятый сам по себе и в осмыслении нового времени, он может показаться грубой бытовой сальностью. У Рабле, как и всегда, это искра веселого карнавального огня, сжигающего старый мир.

Эпизод построен как бы ступенчато: развенчание (путем превращения в подтирку) и обновление в материально-телесном плане начинается с мелочей и подымается до самых основ средневекового мировоззрения; происходит последовательное освобождение и от мелкочеловеческой серьезности житейских дел, и от корыстной серьезности практической жизни, и от хмурой назидательной серьезности моралистов и ханжей, и, наконец, от той большой серьезности страха, которая сгущалась в мрачных образах конца мира, Страшного суда, ада и в образах рая и загробного блаженства. Происходит последовательное освобождение слова и жеста от жалко-серьезных тонов мольбы, жалобы, смирения, благоговения и от грозно-серьезных тонов устрашения, угрозы, запрета. Ведь все официальные выражения средневекового человека были проникнуты только этими тонами, были отравлены ими. Ведь бесстрашной, свободной и трезвой серьезности официальная культура средневековья не знала. Фамильярно-площадной карнавальный жест маленького Гаргантюа, превращающий все в подтирку – развенчивающую, материализующую и обновляющую, – как бы очищает и подготавливает почву для этой новой смелой и трезвой и ч е л о в е ч е с к о й серьезности.

Фамильярное освоение мира, примером которого служит и наш эпизод, подготавливало и новое научное познание его. Мир не мог стать предметом свободного, опытного и материалистического познания, пока он был отдален от человека страхом и благоговением, пока он был проникнут иерархическим началом. Фамильярно-площадное освоение мира, примером которого является и наш эпизод, разрушало и отменяло все созданные страхом и благоговением дистанции и запреты, приближало мир к человеку, к его телу, позволяло любую вещь трогать, ощупывать со всех сторон, залезать в нутро, выворачивать наизнанку, сопоставлять с любым другим явлением, каким бы оно ни было высоким и священным, анализировать, взвешивать, измерять и примерять – и все это в единой плоскости материального чувственного опыта.

Вот почему народная смеховая культура и новая опытная наука в эпоху Ренессанса органически сочетались. Сочетались они и во всей деятельности Рабле как писателя и ученого.

неизвестного автора и «*Songe d'Enfer*» Рауля де Удана. В обеих поэмах авторы изображают свое посещение Вельзевула и свое участие в пире дьяволов. Уже здесь появляется подробное развитие кулинарии грешников. Так, герою «*Salut d'Enfer*» сервируют щи, сваренные на ростовщике, жаркое из фальшивомонетчика и соус из адвоката. Рауль де Удан дает еще более подробное описание а д с к о й к у л и н а р и и . Обоим поэтам в аду оказывается, как и Эпистемону, весьма учтивый прием, и оба они, как и Эпистемон, запросто беседуют с Вельзевулом.

Также несомненно и влияние на Рабле круга легенд, связанных с образом Лазаря. Мы уже указывали, что весь эпизод с Эпистемоном является отчасти пародией на евангельское чудо воскрешения Лазаря. Рассказ Эпистемона о загробных видениях, как и легендарный рассказ Лазаря, обрамлен пиршественными образами.

Таковы источники первого – пиршественного – момента в раблезианском образе преисподней. Но и второй – карнавальный – момент в своих зачатках намечен в тех же источниках.

Карнавально-праздничный элемент очень силен в двух указанных нами поэмах. Но есть он уже и в древнейших кельтских легендах. Преисподняя – это побежденное и осужденное зло прошлого. Правда, зло это мыслится и изображается с официально-христианской точки зрения; отрицание носит поэтому несколько догматический характер. Но в легендах это догматическое отрицание тесно переплетается с фольклорными представлениями о земном низе, как о материнской утробе, одновременно поглощающей и рождающей, и с представлениями о прошлом, как об изгоняемом веселом страшилище. Фольклорная концепция веселого времени не могла не проникать в образы преисподней, как образы побежденного зла прошлого. Поэтому уже в «Видении Тунгдала» Люцифер изображается, в сущности, как веселое страшилище, как образ побежденной старой власти и страха перед нею. Поэтому легенды эти и могли оплодотворить как обе указанные нами достаточно праздничные поэмы, так и уже совершенно карнавальный мир дьяблерий. Побежденное зло, побежденное прошлое, побежденная старая власть, побежденный страх – все это в непрерывных переходах и оттенках могло породить и мрачные образы дантовского ада, и веселую преисподнюю Рабле. Наконец самая логика низа, логика обратности, изнанки, наоборот, неудержимо влекла образы преисподней к карнавально-гротескному оформлению и осмыслению.

Но есть и еще один момент, который также необходимо учесть. Боги античной мифологии, разжалованные христианством в чертей, и образы римских сатурналий, которые упорно продолжали жить в средние века, были низвергнуты ортодоксальным христианским сознанием в преисподнюю и внесли в нее свой сатурналиевский дух.

Одно из древнейших дошедших до нас описаний карнавала дано в форме мистического видения преисподней. Нормандский историк XI века Ордрик Витал изображает нам подробно видение некоего священника Гошелина, который первого января 1091 года, возвращаясь ночью от больного, видел проходящее по пустынной дороге «войско Эрлекина». Сам Эрлекин изображен в виде великана, вооруженного громадной палицей (фигура его напоминает Геракла). Войско, которое он ведет, весьма разнообразно. Впереди идут люди, одетые в звериные шкуры и несущие в руках всякую кухонную и домашнюю утварь. Затем идут люди, несущие пятьдесят гробов, на гробах же сидят маленькие человечки с большими головами и большими корзинами в руках. Затем следуют два эфиопа с дыбой, на которой черт пытает человека, вонзая в него огненные шпоры. Затем следует большое количество женщин: они едут верхом на конях, все время подпрыгивая на седлах, утыканных раскаленными гвоздями; женщины все время подсакивают и снова падают на эти гвозди; среди них были и благородные дамы, в том числе еще живые. Затем шло духовенство, а в конце шествия воины, окруженные пламенем. Так описывает шествие Гошелин. Оказывается, что все это – души умерших грешников. Гошелин беседует с тремя из них, в том числе и со своим умершим братом. От них он и узнает, что это шествие блуждающих душ чистилища, искупающих свои грехи.

Таково видение Гошелина[207]. Здесь нет, конечно, ни самого слова, ни понятия «карнавала». Сам Гошелин и повествующий о нем историк считают это видением

«Эрлекинова войска». Этому мифологическому представлению (оно аналогично «дикому войску», «дикой охоте», иногда «войску короля Артура») дается здесь христианское истолкование: это – блуждающие по земле души чистилища. Христианские представления определяют тон, характер и отдельные подробности в рассказе Ордерики: ужас самого Гошелина, жалобы и стенания идущих в шествии людей, наказания, которым подвергаются отдельные участники шествия (человек, которого черт пытается на дыбе, оказывается убийцей священника, женщины на седлах с раскаленными гвоздями наказаны так за разврат). Таким образом, атмосфера здесь далеко не карнавальная. Но в то же время карнавальность отдельных образов и шествия в его целом не подлежит сомнению. Несмотря на искажающее влияние христианских представлений, черты карнавала (или сатурналий) выступают совершенно явственно. Мы видим здесь и характерный для гротескного тела о б р а з в е л и к а н а , обычного участника всех процессий карнавального типа (мы уже сказали, что его образ напоминает Геракла, особенно благодаря палице; образ Геракла в античной традиции был тесно связан с преисподней). Ту же гротескную концепцию воплощают и эфиопы. Чрезвычайно характерен образ новорожденных младенцев, сидящих на гробах: за христианской окраской, приданной образу, здесь явственно сквозит амбивалентность рождающей смерти. В плане материально-телесного низа нужно понимать, отвлекаясь от христианского осмысления, и присутствие в шествии развратных женщин («dames douces») с их непристойными телодвижениями (изображающими coitus; напомним раблезианскую метафору для полового акта, заимствованную из области верховой езды, – «saccade»). Совершенно карнавальность характер носят, конечно, люди, одетые в звериные шкуры и вооруженные предметами кухонной и домашней утвари. И пламя, окружающее воинов, – карнавальная огнь, сжигающая и обновляющая страшное прошлое (сравни «tossoli» римского карнавала). Сохраняется здесь и момент развенчания: ведь все эти грешники – бывшие феодалы, рыцари, знатные дамы, духовенство; теперь же это – развенчанные души, лишенные своего высокого положения. Гошелин беседует с одним виконтом, который наказан за то, что был неправедным судьей; другой феодал наказан за то, что несправедливо отобрал мельницу у своего соседа.

Есть в этом новогоднем видении и кое-что от «шествия развенчанных богов», прежде всего – в античном облике самого Эрлекина с его палицей. Известно, что карнавальное шествие осмысливались иногда в средние века, особенно в германских странах, как шествия развенчанных и низринутых языческих богов. Представления о низвергнутой высшей силе и правде прошлых времен прочно срослось с самым ядром карнавальных образов. Не исключено, конечно, и влияние сатурналий на развитие этих представлений средневековья. Античные боги в известной мере разыгрывают роль развенчанного царя сатурналий. Характерно, что еще во второй половине XIX века ряд немецких ученых защищал германское происхождение слова «карнавал», производя его от «Karne» (или «Harth»), что значит «освященное место» (т.е. языческая община – боги и их служители) и от «val» (или «wal»), что значит «мертвый», «убитый». Карнавал, таким образом, означал, по этому объяснению, «шествие умерших богов». Мы приводим это объяснение лишь как показатель того, насколько упорным было представление о карнавале как о шествии развенчанных богов.

Бесхитростный рассказ Ордерики Витала свидетельствует о том, как тесно сплетались образы преисподней с образами карнавала даже в сознании богобоязненных христиан XI века. К концу средневековья из этого сплетения развиваются формы дьяблерий, когда карнавальная момент окончательно побеждает и превращает преисподнюю в веселое народно-площадное зрелище.

Параллельным проявлением того же процесса «карнавализации преисподней» служит и так называемый «ад», фигурировавший почти во всех празднествах и карнавалах Ренессанса.

Этот «ад» принимал весьма различные формы. Вот, например, его метаморфозы в нюрнбергских карнавальных шествиях XVI века (они подробно протоколировались): дом, башня, дворец, корабль, ветряная мельница, дракон, изрыгающий пламя, слон с людьми на нем, великан, пожирающий детей, старый черт, проглатывающий злых жен, лавка со всяким ломом и хламом (для продажи), гора Венеры, хлебная печь для печения дураков, пушка для стрельбы в сварливых женщин, капкан для ловли дураков, галера с монахами и монашками, колесо фортуны, вращающее дураков, и т.п. Нужно напомнить, что это сооружение, начиненное фейерверками, обычно сжигалось перед ратушей.

Все эти вариации карнавального «ада» амбивалентны, и все они в том или ином виде и степени включают в себя момент побежденного смехом страха. Все они – в более или менее безобидной форме – карнавальные чучела старого уходящего мира; иногда это прямо смешные страшилища, а иногда в них подчеркнуты устарелость уходящего мира, его ненужность, нелепость, глупость, смешная претенциозность и т.д. Все это аналогично тому снижающему бараклу, которым загромождена раблезианская преисподняя: старым штанам, с которыми возится Александр Македонский, кучам тряпья и отбросов, в которых копаются бывшие ростовщики, и т.п. Мир этот предается возрождающему карнавальному огню.

XVII века часто пользовалась образом преисподней для изображения галереи враждебных исторических деятелей и отрицательных общественных типов. Но эта сатира часто (например, у Кеведо) носила чисто отрицательный характер, амбивалентность образов в ней уже резко ослаблялась. Образ преисподней в литературе вступал в новую фазу своего развития.

*gueulle d'enfer* средневековой мистерийной сцены. Все образы Рабле проникнуты движением в низ (низ земной и телесный), все они ведут в преисподнюю. Даже эпизод с подтирками, как мы видели, привел нас в преисподнюю.

В основном источнике Рабле – в народной легенде о Гаргантюа – был эпизод спуска героя в преисподнюю. Правда, в «Великой хронике» его нет, но в одном фарсе 1540 года сохранилась ссылка на такой эпизод, как на что-то общеизвестное; в одном из новых устных вариантов легенды, записанном у Себиле (*Sébillot T. Art poétique François*, p. 52 – 53), также имеется подобный эпизод.

Фигуры народной комедии также часто спускаются в ад, в преисподнюю. Такой спуск совершил и Арлекин, который, как и Пантагрюэль, был в своем долитературном прошлом чертом. В 1585 году в Париже вышло произведение под таким заглавием: «Веселая история деяний и подвигов Арлекина, итальянского комедианта, содержащая его сны и видения, его сходжение в ад, чтобы извлечь оттуда мамашу Кардину, как и с помощью каких случайностей он оттуда ускользнул, после того как он обманул там самого адского царя, Цербера и всех других чертей».

В аду Арлекин кувыркается, проделывает тысячу всевозможных прыжков, пятится назад, высовывает язык и т.п.; он заставляет смеяться Харона и самого Плутона.

Все эти веселые прыжки и кувыркания Арлекина вовсе не являются статическим контрастом к преисподней, создающим оксюморный образ, – они амбивалентны, как

амбивалентна и сама преисподняя. Ведь все прыжки и кувыркания Арлекина глубоко топографичны: их ориентирами служат небо, земля, преисподняя, верх, низ, лицо, зад; они играют перестановками и перемещениями верха и низа – лица и зада; другими словами – тема спуска в преисподнюю *implicite* содержится в простейшем движении кувыркания. Поэтому фигуры народной комедики и стремятся в преисподнюю. Знаменитый комик XVII века Табарен также спускался в преисподнюю. В 1612 году вышло его произведение «Спуск Табарена в ад».

Путь Пантагрюэля в преисподнюю, по плану романа, лежал через страну пресвитера Иоанна, которую обычно локализовали в Индии. Мы уже знаем, что легенды предполагали в Индии входы в преисподнюю и в земной рай. Таким образом, маршрут Пантагрюэля с этой легендарной точки зрения вполне оправдан. Но этот же путь, которым следует Пантагрюэль в Индию, есть путь на крайний запад, где всегда предполагалась «страна смерти», то есть преисподняя. Пролегал этот путь, согласно Рабле, через *îles de Perlas*, то есть через Бразилию. В то же время этот легендарный путь в страну смерти («на запад от Геркулесовых столпов») был актуальным откликом Рабле на географические искания того времени. Франциск I в 1523 – 1524 годах послал итальянца Вероццано в Центральную Америку, чтобы найти пролив, при помощи которого можно было бы сократить расстояние до Китая и Индии (а не огибать Африку, как португальцы).

Намеченную в последней главе «Пантагрюэля» программу продолжения романа Рабле по существу почти полностью реализовал. Мы говорим – «по существу», так как внешняя сторона ее резко изменилась: нет страны пресвитера Иоанна и нет преисподней. Но преисподнюю заменил «оракул божественной бутылки» (как изобразил бы его сам Рабле, мы, правда, не знаем), а путь на юго-запад сменился путем на северо-запад (мы имеем в виду путешествие Пантагрюэля «Четвертой книги» романа).

Этот новый путь на северо-запад был также откликом на изменившиеся географические и колониальные искания Франции. Вероццано не нашел никакого пролива в Средней Америке. Знаменитый современник Рабле Жак Картье выдвинул новую идею – передвинуть маршрут поисков пролива на север – в область полярных стран. В 1540 году Картье проникает в Канаду. В 1541 году Франциск I возлагает на Картье задачу колонизовать эту вновь открытую землю Северной Америки. И вот Рабле меняет маршрут своего героя и заставляет плыть его на северо-запад, в полярные области, туда, куда указывал Картье.

Но этот реальный путь Жака Картье на северо-запад был в то же время и знаменитым кельтским легендарным путем к преисподней и к краю. Этот северо-западный путь был окутан древнейшими кельтскими легендами. К северо-западу от Ирландии океан был таинственным, там можно было слышать в реве волн голоса и стоны умерших, там были разбросаны таинственные острова, таившие всевозможные чудеса, похожие на чудеса Индии. К этому кельтскому циклу легенд о путях в преисподнюю относятся и упоминавшиеся нами легенды, связанные с «дырой св. Патрика». Эти кельтские легенды о чудесах Ирландского моря были занесены и в литературу поздней античности, в частности, к Лукиану и к Плутарху. Например, у Рабле есть эпизод с замерзшими и оттаявшими словами; эпизод этот был непосредственно заимствован Рабле у Плутарха, но образы его, несомненно, кельтского происхождения. То же нужно сказать и об эпизоде с островом Макреонов, навеянном Плутархом. Кстати, Плутарх рассказывает, что на одном из островов северо-запада, то есть в Ирландском море, пребывает Сатурн, охраняемый Бриареем [208].

Мы коснемся здесь одной легенды этого кельтского круга, оказавшей безусловное влияние на путешествие Пантагрюэля (т.е. на «Четвертую книгу» романа), – легенды о странствии св. Брендана. Это древний ирландский миф в христианизированной форме. В X веке было написано «Плавание святого Брендана» («*Navigatio sancti Brendani*»), получившее громадное распространение в средние века во всех странах Европы как в прозаических, так и в стихотворных версиях. Наиболее замечательная его обработка – англо-нормандская поэма монаха Бенуа (Benoit, написанная в 1125 году. Вот ее содержание:

Св. Брендан с семнадцатью монахами своего монастыря отправился из Ирландии на поискирая в северо-западном направлении, поднимаясь к полярным областям (маршрут Пантагрюэля). Путешествие длилось семь лет. Св. Брендан следовал от острова к острову (как и Пантагрюэль), открывая все новые и новые чудеса. На одном из островов жили белые бараны величиною с оленя; на другом на громадных деревьях с красной листвой жили белые птицы, певшие славу богу; на другом острове царило глубочайшее молчание, и лампы здесь загорались сами в час богослужения (старик на этом «острове молчания» чрезвычайно напоминает старого Макреона у Рабле). Праздник пасхи путешественникам приходится справлять на спине акулы (у Рабле есть эпизод с «физитером», т.е. с китом). Они присутствуют при бое между драконом и грифоном, видят морскую змею и других морских чудовищ. Они преодолевают все опасности, благодаря своему благочестию. Они видят роскошный алтарь, подымающийся из океана на сапфировой колонне. Они проходят мимо отверстия в ад, откуда поднимается пламя. Поблизости от этой адовой пасти они находят Иуду на узкой скале, вокруг которой бушуют волны. Здесь Иуда отдыхает в дни праздника от адских мук. Наконец они достигают дверейрая, окруженного стенами из драгоценных камней: здесь сверкают топазы, аметисты, янтарь, оникс. Посланец бога позволяет им посетить рай. Здесь они находят роскошные луга, цветы, деревья, полные плодов; повсюду разлиты ароматы, леса наполнены ласковыми ручными животными; здесь текут реки из молока, а роса падает медовая; здесь нет ни жары, ни холода, ни голода, ни печали. Такова легенда о св. Брендане в обработке Бенуа.

Перед нами яркий образец средневековых представлений о земном пространстве и о движении по этому пространству. Здесь, как и в гротескном теле, нет глухой земной поверхности, а только глубины и высоты. Превосходный символ этого легендарного рельефа – дыра ада и рядом с ней возвышающаяся праздничная скала Иуды или сапфировая колонна с алтарем, подымающаяся ввысь из морских глубин. Дыра в ад и двери в рай разбивают твердую плоскость мира, в глубине его раскрываются другие миры. В этой легенде церковно-христианские представления противоречиво сочетаются с народными. Последние здесь еще сильны и создают прелесть этой легенды. Рай оказывается народно-утопическим царством материально-телесного изобилия и мира, золотым сатурновым веком, где нет ни войн, ни борьбы, ни страдания, но царит материально-телесное изобилие и избыток. Недаром на одном из островов Ирландского моря и Плутарх помещал местопребывание Сатурна. Таким образом, и в этой благочестивой поэме, как и в благочестивом видении Гошелина, явственно звучат никогда не умиравшие мотивы сатурналий.

Мы видим, что в путешествии Пантагрюэля на северо-запад древнейший легендарный путь в утопическую страну изобилия и мира сливается воедино с новейшим реальным путем, с последним словом географических исканий эпохи, – с путем Жака Картье. Такое сплетение характерно для всех основных образов Рабле; к этому вопросу мы еще вернемся в последней главе.

Образы, навеянные путешествием св. Брендана, сплетаются в «Четвертой книге» Рабле с образами иного характера. В сущности, все путешествие Пантагрюэля проходит по миру преисподней, по отжившему миру смешных страшилищ. Остров сутяг, остров диких колбас и карнавальная война с ними, карнавальная фигура Каремпренана (в образе Каремпренана достигнут предел анатомического фантазирования), острова папоманов и папефигов, остров Гастера и пиршественные приношения гастролятров, вставные новеллы и эпизоды, в особенности разобранный нами рассказ об избиении ябедников в доме де Баше и рассказ о проделках Виллона, – все это по-карнавальному стилизованные образы старого мира – старой власти и старой правды, – смешные страшилища, начинка карнавального ада, фигуры дьяблерий. Движение в низ в разнороднейших формах и выражениях проникает все эти образы «Четвертой книги». Необходимо особо отметить громадное количество актуальных политических аллюзий, которыми пронизана вся эта книга.

Легендарные чудеса Ирландского моря превращаются, таким образом, на страницах Рабле в веселую карнавальную преисподнюю.

Первоначальный замысел Рабле, намеченный в последней главе «Пантагрюэля», при всех внешних изменениях, по существу, как мы видим, неуклонно им осуществлялся.

– нового года, новой весны, нового царства. Уничтоженный старый мир дан вместе с новым, изображен вместе с ним, как отмирающая часть единого двутелого мира. Поэтому в карнавальных образах так много изнанки, так много обратных лиц, так много нарочито нарушенных пропорций. Мы видим это прежде всего в одежде участников. Мужчины переодеты женщинами и обратно, костюмы надеваются наизнанку, верхние части одежды надеваются вместо нижних и т.п. В описании шаривари начала XIV века про его участников сказано: «Они надели все свои одеяния задом наперед».

Та же логика изнанки и перестановок низа вместо верха проявляется в жестах и в телодвижениях: движение задом наперед, сидение на лошади лицом к хвосту, хождение на голове, показывание зада<sup>[215]</sup>.

По существу та же логика определяет выбор и назначение предметов, употребляемых в карнавалах: они, так сказать, употребляются здесь наизнанку, наоборот, вопреки своему обычному назначению: предметы домашнего очага употребляются в качестве оружия, кухонная утварь и посуда – в качестве музыкальных инструментов; очень часто фигурируют подчеркнуто ненужные и негодные вещи: продырявленное ведро, бочка с выбитым дном и т.п. Мы уже видели, какую роль играло «барахло» в образах карнавального ада.

О том, какую роль играет перемещение верха в низ в формах народной комедики (начиная от простого кувыркания и до сложных комических положений), мы уже достаточно говорили.

Пространственно-временное выражение получает момент отрицания и в ругательствах: здесь он в большинстве случаев топографичен (низ земли, низ человеческого тела). Ругательство – древнейшая форма амбивалентного образного отрицания.

В системе образов Рабле отрицание в пространственно-временном выражении, в формах обратности, зада, низа, изнанки, шиворот-навыворот и т.п. играет грандиозную роль. Мы уже приводили достаточно примеров этого явления.

Дело в том, что пространственно-временное хронотопическое отрицание, фиксируя отрицательный полюс, не отрывается и от положительного полюса. Это не есть отвлеченное и абсолютное отрицание, начисто отделяющее отрицаемое явление от остального мира. Хронотопическое отрицание этого отделения не производит. Оно берет явление в его становлении, в его движении от отрицательного полюса к положительному. Оно имеет дело не с отвлеченным понятием (ведь это не логическое отрицание), оно, в сущности, дает описание метаморфозы мира, его перелицовки, перехода от старого к новому, от прошлого к будущему. Это мир, проходящий через фазу смерти к новому рождению. Этому не понимают все те, кто видит в подобных образах голую, чисто отрицательную сатиру на совершенно определенные и строго отграниченные явления современности. Правильнее было бы сказать (хотя и это не совсем точно), что образы эти направлены на всю современность, на настоящее, как таковое, и изображают они это настоящее как процесс рождения прошлым будущего или как чреватую смерть прошлого.

Рядом с хронотопической формой отрицания функционирует и родственная ей форма построения положительного образа путем отрицания каких-либо явлений. Это та же логика наоборот и наизнанку, но более абстрактная, без отчетливого хронотопического перемещения. Эта форма была чрезвычайно распространена в гротескном реализме. Самый распространенный ее вид – простая замена отрицания утверждением. Так в значительной степени построен у Рабле образ Телемской обители. Это – противоположность монастырю: что в монастыре запрещено, то здесь разрешено или даже требуется. В средневековой литературе мы найдем целый ряд аналогичных построений: например, «Правила блаженного Либертина» – пародийный монашеский устав, построенный на разрешении и освящении того, что монахам запрещается. Такой же характер носит и так называемая «Орденская песнь вагантов», построенная на отрицании обычных запретов. В эпоху Ренессанса образ «монастыря наизнанку», где все подчинено культуре Венеры и любви, дает Жан Лемер в «Храме «Венеры» и Кокийар в «Новых правах». Оба эти произведения оказали некоторое влияние на Рабле.

В этой игре отрицанием очевидна направленность против официального мира со всеми его запретами и ограничениями. В ней находит свое выражение рекреативная праздничная отмена этих запретов и ограничений. Это – карнавальная игра с отрицанием. И эта игра может становиться и на службу утопическим тенденциям (она дает им, правда, несколько формалистичное выражение).

Наиболее интересное явление этой карнавальной игры отрицанием – знаменитая «История Немо» («*Historia de Nemine*»). Это одна из курьезнейших страниц средневековой латинской рекреативной литературы.

Внешняя история этой своеобразнейшей игры отрицанием такова. Некий Радульф (по национальности, вероятно, француз) составил в форме проповеди – «*Historia de Nemine*». Немо – это существо, равное по своей природе, по своему положению и по своим исключительным силам второму лицу святой троицы, то есть сыну божьему. Радульф узнал об этом великом Немо из ряда библейских, евангельских, литургических текстов, а также и из Цицерона, Горация и других античных писателей, – узнал тем путем, что слово «немо» (что по-латински значит «никто» и употребляется как отрицание) в этих текстах он понимал не как отрицание, а как собственное имя Немо. Например, в Священном писании сказано: «*nemo deum vidit*», то есть «никто не видел бога», Радульф читает этот текст «*Nemo deum vidit*», то есть «Немо видел бога». Таким образом, все то, что в приводимых Радульфом текстах считается ни для кого невозможным, недоступным или недопустимым, для Немо оказывается тем самым возможным, доступным и допустимым. В результате такого понимания текстов создается грандиозный образ Немо, существа

почти равного богу, наделенного исключительной, никому не доступной силой, знанием (ведь он знает то, чего никто не знает) и исключительной свободой (ведь ему разрешено все то, что никому не разрешается).

Произведение самого Радульфа до нас не дошло, но созданный им образ Немо поразил умы некоторых его современников и вызвал к жизни даже особую секту – «*Secta neminiانا*». Против этой секты выступил некий Стефан из монастыря св. Георгия; в своем произведении он разоблачал неминистов и требовал от парижского собора их осуждения и сожжения. Это полемическое произведение Стефана до нас дошло, дошел также длинный ряд позднейших переработок истории Немо. Рукописей, содержащих эти переработки, дошло до нас от XIV и XV веков чрезвычайно много, что свидетельствует о громадной популярности образа Немо. В чем же была привлекательность и сила этого своеобразного персонажа?

Намерений первого создателя его – Радульфа – мы не знаем. Но вряд ли он принимал создаваемый им образ Немо всерьез; вероятнее всего, это была игра, это были рекреации средневекового ученого клирика. Но ограниченный и тупо-серьезный Стефан (агеласт вроде Пошеям) принял все это всерьез и стал бороться с неминианской ересью. Однако его точка зрения не показательна. Все дошедшие до нас переработки истории Немо носят совершенно очевидный и откровенный характер веселой игры.

Нет никаких оснований предполагать какую-либо прямую связь истории Немо (во всех ее известных нам редакциях) с праздником глупцов или вообще каким-нибудь определенным праздником карнавального типа. Но связь ее с праздничной, рекреативной атмосферой, с атмосферой «жирных дней» не подлежит, конечно, никакому сомнению. Это – типичная рекреация средневекового клирика (как и огромное большинство средневековых пародий), где, говоря языком апологетов праздника глупцов, прирожденная человеку глупость (в амбивалентном смысле) изживает себя свободно. Это тот воздух, который необходимо пустить в бочки, чтобы они не лопнули «от непрерывного брожения благоговения и страха божия».

«Немо» – это вольная карнавальная игра отрицаниями и запрещениями официального мировоззрения. Образ Немо буквально соткан из свободы от всех тех ограничений и запретов, которые тяготеют над человеком, давят его и которые освящены официальной религией. Отсюда и исключительная привлекательность для средневекового человека игры с образом Немо. Все эти бесконечные скупые и мрачные – «никто не может», «никто не в силах», «никто не знает», «никто не должен», «никто не смеет» – превращаются в веселые – «Немо может», «Немо в силах», «Немо знает», «Немо должен», «Немо смеет». Авторы различных переработок истории Немо нагромождают все новые и новые свободы, вольности и исключения для Немо. Сказано «никто не пророк в своем отечестве» (*nemo est acceptus propheta in patria*), но Немо – пророк в своем отечестве. Никто не может иметь двух жен, – но Немо может иметь двух жен. Согласно уставу бенедиктинских монастырей после ужина нельзя было разговаривать: и здесь для Немо исключение – он может и после ужина разговаривать (*post completorium Nemo loquatur*). Так, от высших божественных заповедей и до мелких запрещений и ограничений монашеской жизни простирается независимость, свобода и всемогущество Немо.

Игра с отрицанием в образе Немо не была лишена и некоторого утопического момента, хотя утопизм этот и носил здесь формально-анархический характер. При всем отличии этого типа игры отрицанием от разобранной нами ранее хронотопической формы его (обратный мир, мир наизнанку) имеется у них и существенная общность функций. Ведь образ Немо оказывается воплощенным «наоборот» миру ограниченных человеческих

возможностей, официального долженствования и официальных запретов. Поэтому обе формы часто переплетаются и сливаются.

У Рабле игра отрицанием встречается весьма часто. Кроме телемской утопии, о которой мы уже говорили, укажем на изображение детского времяпрепровождения Гаргантюа: здесь пословицы реализованы наоборот их смыслу. Так же значительна роль игры отрицанием в описании внешних и внутренних органов Постника (Каремпренана) и его образа жизни. Есть этот момент и в прославлении долгов Панургом, и в изображении острова Энназина, и в ряде других эпизодов. Кроме того, игра отрицанием рассеяна по всему роману. Иногда бывает трудно провести границу между пространственно-временной, хронологической обратностью и игрой отрицанием (т.е. смысловым наоборот): одно непосредственно переходит в другое (так, например, в описании Постника): кувыркается пространственный и временной образ, кувыркается и смысл, кувыркается и оценка. Как тело, так и смысл умеют ходить колесом. И в том и в другом случае образ становится гротескным и амбивалентным.

И игра отрицанием, и его хронологическое выражение одинаково служат объединению в одном образе старого и нового, умирающего и рождающегося. Оба явления служат выражением для двутелого целого мира и для той игры времени, которая одновременно и уничтожает и обновляет, сменяет и заменяет всякую вещь и всякий смысл.

*implicite* содержит в себе брань, чревата бранью, и обратно – брань чревата хвалой.

У Рабле нет нейтральных слов: мы слышим только смесь хвалы и брани. Но это хвала и брань самого целого, самого веселого времени. Точка зрения целого вовсе не нейтральна и не равнодушна; это – не безучастная позиция «третьего»; в становящемся мире нет места для такого третьего. Целое хвалит и бранит одновременно. Хвала и брань разграничены и разъединены в частных голосах, но в голосе целого они слиты в амбивалентное единство.

Хвала и брань смешаны у Рабле не только в авторском слове, но весьма часто и в словах его персонажей. Отнесена хвала-брань как к целому, так и к каждому явлению, как бы оно ни было незначительно (ведь ни одно явление не берется в отрыве от целого). Слияние хвалы-брани принадлежит к самому существу раблезианского слова.

Было бы поверхностным и в корне неправильным объяснять это слияние хвалы и брани тем, что в каждом реальном явлении и в каждой реальной личности всегда смешаны положительные и отрицательные черты: есть за что похвалить, есть за что и побранить. Такое объяснение носит статический и механический характер: оно берет явление как нечто изолированное, неподвижное и готовое; притом в основу выделения отдельных черт (положительных или отрицательных) кладутся отвлеченно-моральные принципы. У Рабле хвала-брань отнесена ко всему настоящему и к каждой его части, ибо все существующее умирает и рождается одновременно, в нем слиты прошлое и будущее, устаревшее и юное, старая правда и новая правда. И какую бы малую часть существующего мы бы ни взяли, мы найдем в ней то же слияние. И это слияние глубоко динамично: все существующее – как целое, так и каждая часть его, – становится, и потому смешно (как все становящееся), но смешно-насмешливо-радостно.

Мы разберем два эпизода из Рабле, где слияние хвалы-брани дано с особенною простотою и наглядностью, затем коснемся ряда других аналогичных явлений и некоторых общих источников их.

В «Третьей книге» есть такой эпизод: Панург, удрученный неразрешенными вопросами о своей женитьбе, запутавшийся в неблагоприятных для него ответах, полученных путем гаданий, обращается к брату Жану с мольбой о совете и решении. Эту мольбу он облекает в церковную форму хвалебной литании (акафиста), обращенной к брату Жану. Он берет в качестве обращения-призыва (инвокации) непристойное слово «souillon» и произносит его сто пятьдесят три раза, сопровождая каждый раз каким-нибудь хвалебным эпитетом, характеризующим отличное состояние этого органа у брата Жана.

Приведем начало этой литании (в переводе слово «souillon» заменено словом «блудодей»):

«Послушай, блудодей-лиходей, блудодей-чародей, блудодей-чудодей, блудодей плодовитый, блудодей знаменитый, блудодей мастеровитый, блудодей взлохмаченный, блудодей истый, блудодей проконопаченный, блудодей шерстистый, блудодей узорчатый, блудодей оштукатуренный, блудодей створчатый, блудодей сборчатый, блудодей зернистый, блудодей отточенный, блудодей с арабесками, блудодей промоченный, блудодей с фресками...» (кн. III, гл. XXVI).

Все сто пятьдесят три эпитета к «souillon» чрезвычайно разнообразны; они сгруппированы (без строгой выдержанности) или по тем областям, из которых заимствованы, например, группа терминов изобразительных искусств (*grotesque, arabesque*), группа литературных терминов (*tragique, satyrique*) и т.п.; или сгруппированы по аллитерации, или, наконец, с помощью связывающей их рифмы (или ассонанса). Но все это – чисто внешние связи, не имеющие никакого отношения к самому предмету, обозначаемому словом «souillon»; в отношении него все сто пятьдесят три эпитета являются одинаково неожиданными и случайными, ничем не подготовленными. Слово «souillon», как и все непристойные слова, в речи изолировано; оно не употребляется, конечно, ни в изобразительных искусствах, ни в области архитектуры, ни в области ремесел; поэтому любой приложенный к нему эпитет необычен и совершает мезальянс. Но все сто пятьдесят три эпитета имеют одну общую черту: они все носят положительный характер, они изображают «souillon» в отличном состоянии и в этом отношении являются хвалой-прославлением. Поэтому и вся инвокация Панурга, обращенная к брату Жану, носит хвалебно-прославляющий характер.

Когда Панург изложил свое дело, брат Жан, в свою очередь, к нему обращается. Но он недоволен Панургом, и потому тон его другой. Он избирает ту же инвокацию «souillon» и произносит ее, в свою очередь, сто пятьдесят раз, но все сто пятьдесят сопроводительных эпитетов характеризуют крайне плохое и жалкое состояние этого органа. Вот отрывок ответной литании брата Жана.

«Скажи, блудодей вялый, блудодей обветшалый, блудодей замшелый, блудодей охладелый, блудодей усохлый, блудодей тухлый, блудодей дохлый, блудодей жухлый, блудодей ржавый, блудодей трухлявый...» (кн. III, гл. XXVIII).

Инвокация брата Жана является бранной инвокацией. Самый внешний принцип подбора эпитетов – тот же, что и у Панурга; в применении к данному органу все они по существу являются случайными, кроме, может быть, некоторых эпитетов, характеризующих внешние признаки венерических болезней.

Таков этот знаменитый эпизод пародийной литании. Отметим прежде всего некоторые общие черты с уже разобранным нами эпизодом с подтирками. Они ясны. Все триста три эпитета, соединенные с данным органом, подвергаются обряду развенчания и совершают

новое рождение. Их значение обновляется в необычной для них сфере жизни. Все это уже знакомо нам. Переходим: к новым моментам.

Самое слово «couillon» было чрезвычайно употребительно в фамильярно-площадной речи как обращение, как брань, как ласка (couillaud, couillette), как дружеское поощрение и как простое уснащение речи. В романе Рабле это слово также встречается очень часто. Рабле дает от него и значительное количество производных, иной раз довольно неожиданных: couillard, couillatre, coullaud, coillette, couillonas, couilloné, couilloniforme, couillonique, couilloniquement, и наконец собственное имя дровосека Couillatris. Такого рода неожиданные и необычные производные оживляли и обновляли слово. (Рабле вообще любил необычные производные от непристойных слов). Нужно заметить, что в слове «couillon» был силен момент фамильярной инвокации в гораздо большей степени, чем в других аналогичных словах. Именно поэтому Рабле и избрал его для построения своей пародийной литании.

Слово это было существенно амбивалентным: оно неразрывно сочетало в себе хвалу и брань, оно и возвеличивало и принижало. В этом смысле оно было аналогично слову «fol» или «sot». Как шут (fol, sot) был королем «обратного мира», «мира наизнанку», так и couillon как главное вместилище производительной силы было как бы центром неофициальной, запретной картины мира, королем топографического телесного низа. Эту амбивалентность слова Рабле и развернул в литании. В этой литании с начала и до конца нельзя провести сколько-нибудь четкой грани между хвалой и бранью, нельзя сказать, где кончается одно и где начинается другое. В этом отношении не имеет значения, что один подбирает только положительные, а другой только отрицательные эпитеты: ведь и те и другие эпитеты относятся к глубоко амбивалентному слову «couillon», а поэтому и те и другие только усиливают эту амбивалентность. Слово «couillon» повторяется в литании триста три раза, и то обстоятельство, что изменяется тон его произнесения, что просительно-ласковая интонация сменяется насмешливо-презрительной, – только усиливает амбивалентность этого двуликого, как Янус, площадного слова. Таким образом, и хвалебная инвокация Панурга, и бранная инвокация брата Жана одинаково двулики каждая в отдельности, а обе вместе они снова составляют двуликого Януса, так сказать, – второго порядка.

Это амбивалентное славословие couillon создает специфическую атмосферу всей беседы брата Жана с Панургом, характерную и для атмосферы всего романа. Славословием этим вводится тон абсолютной фамильярно-площадной откровенности, где все вещи названы своими именами, показаны и спереди и сзади, и сверху и снизу, изнутри и снаружи.

Кому адресована хвала-брань этой литании? Панургу? Брату Жану? Может быть, couillon? Может быть, наконец, тем тремстам трем явлениям, которые, в качестве эпитетов, связаны с этим непристойным словом и тем самым развенчиваются и обновляются?

Формально хвала-брань этой литании адресована брату Жану и Панургу, но по существу она не имеет определенного и отграниченного адресата. Она распространяется во все стороны, она вовлекает в свой поток всевозможные сферы культуры и действительности (в качестве эпитетов к непристойному слову). Амбивалентное слово «couillon», как фамильярная форма сочетания хвалы с бранью, универсально. Недаром здесь использована и церковная форма литании. Этим и сама церковная форма (пиететная и односторонне-хвалебная) снижается, вовлекается в поток хвалы-брани, отражающий противоречивое становление мира. Тем самым и вся эта амбивалентная инвокация утрачивает характер простой бытовой фамильярности и становится универсальной точкой

зрения, подлинной обратной литанией материально-телесному низу, воплощенному в образе *couillon*.

Нелишне будет подчеркнуть, что между двумя литаниями (Панурга и брата Жана) заключены слова брата Жана о рождении антихриста и необходимости перед Страшным судом опустошить свои семенные каналы (*couilles*) и проект Панурга о том, чтобы каждый преступник перед казнью зачинал новую жизнь. Здесь образ *couillon* (*couilles*) выступает в своем универсальном космическом значении и непосредственно связан с темой Страшного суда и преисподней.

Таким образом, разобранный нами пародийная литания является сгущенным выражением основной особенности раблезианского слова, всегда объединяющего в себе – в более или менее яркой форме – хвалу и брань и всегда адресованного двутелому становящемуся миру.

Эти особенности раблезианского слова уже были заложены в той вольной народно-площадной речи, на которую ориентируется стиль Рабле.

Для этой речи характерно отсутствие нейтральных слов и выражений. Речь эта, как разговорная, всегда обращена к кому-то, имеет дело с собеседником, говорит с ним, для него или о нем же. Для собеседника – второго лица – нет вообще нейтральных эпитетов и форм, но есть либо вежливые, хвалебные, льстивые, ласковые, либо пренебрежительные, унижающие, бранные. Но и в отношении третьего лица строго нейтральных форм и тонов нет; нет их, в сущности, и в отношении вещей: вещь также либо хвалят, либо бранят.

Чем официальнее речь, тем эти тона (хвалы и брани) дифференцированнее, так как речь отражает установленную общественную иерархию, официальную иерархию оценок (в отношении вещей и понятий) и те статические границы между вещами и явлениями, которые установлены официальным мировоззрением.

Но чем речь неофициальнее, чем она фамильярнее, тем чаще и тем существеннее сливаются эти тона, тем слабее становится грань между хвалою и бранью, они начинают совмещаться на одном лице и одной вещи как представителей становящегося целого мира. Твердые официальные границы между вещами, явлениями и ценностями начинают смещаться и стираться. Пробуждается древняя амбивалентность всех слов и выражений, объединяющих в себе пожелание жизни и смерти, посева в землю и возрождения. Раскрывается неофициальный аспект становящегося мира и гротескного тела. Но оживает эта древняя амбивалентность в вольной и веселой форме.

Пережитки этой амбивалентности можно наблюдать даже в фамильярной речи культурных людей нового времени. В интимной переписке порой сталкиваешься с грубыми и бранными словами, употребленными в ласковом смысле. Когда в отношениях между людьми перейдена определенная грань и эти отношения становятся вполне интимными и откровенными, иной раз начинается ломка обычного словоупотребления, разрушение речевой иерархии, речь перестраивается на новый откровенно фамильярный лад; обычные ласковые слова кажутся условными и фальшивыми, истертыми, односторонними и, главное, неполными; они иерархически окрашены и неадекватны установившейся вольной фамильярности; поэтому все эти обычные слова отбрасываются и заменяются либо бранными словами, либо словами, созданными по их типу и образцу. Такие слова воспринимаются как реально-полные и более живые. В них хвала и брань сливаются в нераздельное единство. Появляется двуликое «*couillon*» брата Жана и

Панурга. Всюду, где складываются условия для абсолютно внеофициального полного и цельного жизненного общения, там слова начинают стремиться к такой амбивалентной полноте. Словно древняя площадь оживает в условиях комнатного общения, интимность начинает звучать как древняя фамильярность, разрушающая все грани между людьми.

Было бы грубо неверным переводить это явление в психологический план. Это очень сложное социально-речевое явление. У всех современных народов есть еще огромные сферы непубликуемой речи, которые с точки зрения литературно-разговорного языка, воспитанного на нормах и точках зрения языка литературно-книжного, признаются как бы несуществующими. Лишь жалкие и приглаженные обрывки этих непубликуемых сфер речевой жизни проникают на книжные страницы в большинстве случаев в качестве «колоритных диалогов» действующих лиц (они появляются в речевом плане, наиболее отдаленном от плоскости прямой и серьезной авторской речи). Строить в этих речевых сферах серьезное суждение, идеологическую мысль, полноценный художественный образ представляется невозможным, – не потому, что эти сферы обычно пестрят непристойностями (их может и не быть), но потому, что они представляются чем-то алогичным, кажутся нарушающими все обычные дистанции между вещами, явлениями и ценностями: они сливают воедино то, что мысль привыкла строго расчленять и даже резко противопоставлять. В этих непубликуемых сферах речи все границы между предметами и явлениями проводятся совершенно иначе, чем это требует и допускает господствующая картина мира: эти границы как бы стремятся захватить и соседний предмет, и следующую стадию развития.

Все эти алогические сферы непубликуемой речи в новое время проявляются лишь там, где отпадают все сколько-нибудь серьезные цели речи, где люди в сугубо-фамильярных условиях предаются бесцельной и необузданной словесной игре или отпускают на волю свою словесное воображение вне серьезной колеи мысли и образного творчества. В книжную литературу они лишь слабо проникают, притом лишь в низшие формы бесцельной словесной комикки[216].

Теперь эти сферы непубликуемой речи почти потеряли свое прежнее значение, утратили свои связи с народной культурой и превратились в значительной своей части в отмирающие пережитки прошлого.

Но во времена Рабле роль этих непубликуемых сфер была совсем иная. Они вовсе не были «непубликуемыми». Напротив, они были существенно связаны с площадной публичностью. Их удельный вес в народном языке, который впервые становится тогда языком литературы и идеологии, был значительным. И значение их в процессе ломки средневекового мировоззрения и построения новой реалистической картины мира было глубоко продуктивным.

Остановимся здесь на одном явлении, хотя оно и не имеет прямой видимой связи с амбивалентной хвалой-бранью.

Очень популярной формой народной словесной комикки был так называемый «соq-à-l'âne», то есть «с петуха на осла» или «от петуха к ослу». Это – жанр нарочитой словесной бессмыслицы. Это – отпущенная на волю речь, не считающаяся ни с какими нормами, даже с элементарно логическими.

Формы словесной бессмыслицы пользовались большим распространением в средние века. Элемент нарочитой бессмыслицы в том или ином виде фигурировал во многих жанрах, но был и специальный жанр для этого вида словесной комикки – «fatrasie». Это стихотворные

произведения, состоящие из бессмысленного набора слов, связанных ассонансами или рифмами; никакой смысловой связи и единства темы они не имели. В XVI веке словесные бессмыслицы очень часто встречаются в соти.

Самое название «соq-à-l'âne» установилось за жанром нарочитой словесной бессмыслицы после того, как Клеман Маро написал в 1535 году свой первый стихотворный «соq-à-l'âne», именно «Epître du соq-à-l'âne, dediée à Lyon Jamet»[\[217\]](#). В этом послании нет ни композиционного единства, ни логической последовательности в изображении фактов и в развитии мыслей. Речь идет о различных «новостях дня» – придворных и парижских, и эта тематика должна оправдать нарочито бессвязный набор фактов и мыслей, объединенных лишь тем, что все это – новости дня, которые и не могут иметь никакой особой логической связи и последовательности.

В романе Рабле «соq-à-l'âne» играет большую роль. Речи Лижизада, Пейвино и заключение Пантагрюэля, заполняющие XI, XII и XIII главы «Пантагрюэля», построены как чистые «соq-à-l'âne». Так же построена и XI глава «Гаргантюа», где в виде набора пословиц и поговорок (в большинстве случаев вывернутых наизнанку) изображаются детские забавы героя. Особой разновидностью «соq-à-l'âne» является и вторая глава этой же книги – «Целительные безделки». Все это – последовательные, чистые и цельные «соq-à-l'âne». Но по всему роману с начала и до конца его рассеяны элементы «соq-à-l'âne», элементы нарочитой словесной бессмыслицы, а также отдельные алогизмы. Так, например, элементы «соq-à-l'âne» сильны в гл. IX «Четвертой книги», где изображаются своеобразные имена, родственные связи и браки жителей острова Энназин.

В чем же художественно-идеологический смысл всех этих «соq-à-l'âne»?

Прежде всего это – игра словами, привычными выражениями (пословицами, поговорками), привычными соседствами слов, взятыми вне обычной колеи логической и иной смысловой связи. Это как бы рекреация слов и вещей, отпущенных на волю из тисков смысла, логики, словесной иерархии. На полной воле они вступают между собой в совершенно необычные отношения и соседства. Правда, никаких новых устойчивых связей в результате этого в большинстве случаев не создается, но самое кратковременное сосуществование этих слов, выражений и вещей вне обычных смысловых условий обновляет их, раскрывает присущую им внутреннюю амбивалентность и многосмысленность и такие заложенные в них возможности, которые в обычных условиях не проявляются. Это – общее значение «соq-à-l'âne».

На каждый отдельный конкретный случай «соq-à-l'âne» имеет свои функции и свой особый характер. Например, «Целительные безделки» построены в форме загадки. Изображаются в них какие-то события исторического характера, но с большой примесью непристойностей и с некоторыми пиршественными образами. Стихотворение нарочито построено так, чтобы читатель искал в нем аллюзии на современные или недавние политические события[\[218\]](#). Таким путем создается своеобразное карнавальное восприятие политической и исторической жизни. События восприняты вне их обычного традиционного и официального осмысления, и потому они раскрывают новые возможности для их понимания и оценки.

Другой характер носит «соq-à-l'âne» в XI главе той же книги. Детские забавы Гаргантюа изображены здесь с помощью пословиц и различных ходячих выражений. Но следуют они друг за другом без всякой логической связи. Кроме того, они вывернуты наизнанку. Гаргантюа каждый раз действовал вопреки пословицам, то есть действовал наоборот выраженному в них смыслу; он, например, садился между двух стульев, чесался стаканом,

ковал, когда остынет, и т.п. В результате образ маленького Гаргантюа выдержан в духе фольклорного дурака, делающего все наоборот, вопреки всем нормам, здравому смыслу и ходячей истине. Это – одна из вариаций «мира наизнанку».

Наконец, особый характер носят речи Лижизада, Пейвино и Пантагрюэля в эпизоде тяжбы. Это наиболее чистый, так сказать классический «соq-à-l'âne». Здесь нет, конечно, никакой пародии на судебное красноречие эпохи (речи эти построены вовсе не как судебные). Это вообще не пародия. Образы, наполняющие эти речи, лишены всякой видимой связи.

Вот начало речи Лижизада:

«Милостивый государь! Что одна из моих служанок отправилась на рынок продавать яйца – это сущая правда. Так вот, она должна была пройти расстояние между тропиками до зенита в шесть серебряных монет и несколько медяков, поелику Рифейские горы обнаружили в текущем году полнейшее бесплодие и не дали ни одного фальшивого камня по причине возмущения балагуров из-за распри между ахинейнами и мукомолами по поводу бунта швейцарцев, тьма-тьмущая которых собралась встречать новый год, с тем чтобы после встречи, днем, накормить быков супом, ключи же от кладовых отдать девкам-судомойкам, – пусть, мол, те засыпают собакам овса.

Всю ночь, не отнимая руки от ночного сосуда, они только и делали, что рассылали пешие и конные эстафеты, дабы задержать корабли, ибо портные намеревались из краденых кусочков соорудить трубу и покрыть ею Океаническое море, коего пучина в ту пору, по мнению сеноуборщиков, была как раз вспучена, ибо в ней находился горшок шей, однако ж медики уверяли, что по морской моче с такою же определенностью можно судить о том, что море наелось топоров с горчицей, с какою распознают дрофу по ее шагу...» (кн. II, гл. XI).

Между всеми образами этого отрывка, как мы видим, нет никакой смысловой связи. Речь Лижизада действительно перескакивает «с петуха на осла». Речь эта построена в духе нашей поговорки – «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Но самые несвязные образы эти по своему характеру выдержаны в духе всей раблезианской системы образов: перед нами типичная гротескная картина мира, где рождающее, пожирающее и испражняющееся тело сливается с природой и с космическими явлениями: рифейские скалы, бесплодные на фальшивые камни, море, беременное горшком шей и объевшееся топоров с горчицей, врачи, исследующие мочу моря («комплекс Пантагрюэля»). Мы видим здесь далее различны кухонные и бытовые принадлежности и действия: в их карнавальном употреблении (т.е. наоборот своему назначению): раздача супа быкам, кормление собак овсом, топоры в качестве еды. Наконец, все эти гротескно-телесные, космические и карнавальные образы смешаны с политическими и историческими событиями (восстание швейцарцев, депеши и эстафеты, чтобы задержать корабли). Все эти образы и самый характер их смешения типичны для народно-праздничных форм. Мы найдем их и в современных Рабле соти и фарсах. Но там они подчинены определенным сюжетным и смысловым линиям (не всегда, конечно); в приведенном же отрывке ведется абсолютно свободная карнавальная игра этими образами, не стесненная никакими смысловыми рамками. Благодаря этому границы между вещами и явлениями совершенно стираются и гротескный облик мира выступает с большою резкостью.

В условиях коренной ломки иерархической картины мира и построения новой картины его, в условиях перещупывания заново всех старых слов, вещей и понятий, «соq-à-l'âne» как форма, дававшая временное освобождение их от всех смысловых связей, как форма

вольной рекреации их, имела существенное значение. Это была своего рода карнавализация речи, освобождающая ее от односторонней хмурой серьезности официального мировоззрения, а также и от ходячих истин и обычных точек зрения. Этот словесный карнавал освобождал сознание человека от многовековых пут средневекового мировоззрения, подготавливая новую трезвую серьезность.

Вернемся к вопросу слияния хвалы-браны у Рабле. Обратимся к анализу другого примера.

В «Третьей книге» есть известный эпизод, где Пантагрюэль и Панург наперерыв (амебейно) прославляют шута Трибуле. Они дают двести восемь эпитетов, определяющих степень его глупости (*folie*). Это тоже своего рода литания. Самые эпитеты заимствованы из различнейших сфер: из астрономии, из музыки, из медицины, из мира правовых и государственных отношений, из соколиной охоты и т.д. Появление этих эпитетов так же неожиданно и алогично, как и в разобранный нами выше пародийной литании. И здесь все амбивалентно: ведь все эти эпитеты, выражающие высшую степень какого-либо качества, применены к глупости, прославляют глупость. Но и глупость, как мы знаем, сама амбивалентна. Носитель ее шут или дурак – король обратного мира. В слове «*fol*», как и в слове «*coillon*», хвала и брань сливаются в нераздельное единство. Воспринять слово «дурак» как чистое ругательство, то есть чистое отрицание, или, наоборот, как чистую хвалу (вроде «святой»), значит разрушить весь смысл этой амебейной литании. В другом месте романа к Трибуле применяется термин «морософ», что значит «глупомудрый». Известна раблезианская комическая этимологизация слова «*philosophie*», как «*fin folie*». Все это – игра на той же амбивалентности слова и образа «*fol*».

Прославление Трибуле сам Рабле называет «*blason*». Блазон – очень характерное литературное явление той эпохи. Самое слово «*blason*», помимо своего специально геральдического употребления, имеет двойное значение: оно означает одновременно и хвалу и брань. Такое двойное значение было у этого слова уже в старофранцузском; оно полностью сохраняется и в эпоху Рабле (хотя несколько ослабевает его отрицательное значение, то есть *blâme*); лишь позже значение «*blason*» ограничивается только хвалой (*louange*).

Блазоны были чрезвычайно распространены в литературе первой половины XVI века. Блазонировали всё – не только лиц, но и вещи.

Клеман Маро написал два небольших шуточных стихотворения: «Красивая грудь» и «Безобразная грудь»; этим он создал новый тип блазона, имевший громадный резонанс. Поэты эпохи стали наперерыв блазонировать различные части женского тела: рот, ухо, язык, зуб, глаз, бровь и т.п.; они производили буквальное анатомическое разъятие женского тела. Самый тон этих блазонов – тон шутивно-фамильярного прославления и порицания – был типичен для эпохи, ибо он коренился в той народно-речевой стихии, из которой широко черпала свои стилистические средства передовая литература эпохи (в частности, и поэты школы Маро). Блазон сохранял в большей или меньшей степени двойственность тона, двойственность оценки, то есть противоречивую полноту тона; он позволял делать хвалу иронической и двусмысленной, он позволял хвалить и то, что обычно хвалить было не принято [219]. Блазон лежал вне официальной системы прямолинейных и раздельных оценок. Это была вольная и двусмысленная хвала-брань. Вот определение жанра «*blason*», данное Тома Себиле в его «Французской поэтике» («*Art poétique François*» 1548 г.):

«Блазон – это непрерывное восхваление или сплошное хуление того, что вознамерились блазонировать... одинаково хорошо блазонировается как безобразное, так и прекрасное, как

дурное, так и хорошее». Это определение с полной четкостью отмечает и подчеркивает амбивалентность блазона. «Поэтика» Себиле – это поэтика школы Клемана Маро; как современная Рабле, она имеет освещающее значение и для понимания нашего автора.

Нужно отметить, что поэтические блазоны, в частности в школе Маро, иногда принимали характер прямолинейной и чистой хвалы или порицания. Это риторическое вырождение блазонов резко усиливается к концу века. Связь их с народными блазонами и с народноплощадной двуликой хвалой все более ослабевает, зато усиливается влияние античных (риторизованных) форм комического прославления<sup>[220]</sup>.

Элементы блазона были чрезвычайно распространены и в больших жанрах эпохи (в XV и в первой половине XVI века): в мистериях и соти. Здесь мы встречаем и прославления глупцов (sots) путем длинного перечисления эпитетов к ним; эти перечисления совершенно аналогичны раблезианскому прославлению Трибуле. Такое перечисление есть, например, в «Мистерии святого Кантена». В «Монологе дураков»<sup>[221]</sup> дается около сотни эпитетов (сорок восемь стихов заполнены этим блазонирующим перечислением эпитетов к дуракам). Наконец в «Новом монологе дураков»<sup>[222]</sup> дается уже ни много ни мало, как сто пятьдесят эпитетов к дуракам.

Таким образом, блазонирующее амбивалентное прославление Трибуле носило традиционный характер и воспринималось современниками как нечто само собою разумеющееся (мы уже неоднократно указывали на громадное значение образа дурака-шута и мотива глупости в ту эпоху).

Переходим к народным блазонам в узком смысле. Собственно, народная традиция блазонов охватывала по преимуществу хвалебно-бренные оценки других национальностей, различных областей, провинций, городов, сел; за всеми ими закреплялись определенные эпитеты (более или менее развернутые), имевшие амбивалентное значение (хотя с некоторым преобладанием хулы).

Древнейший сборник этого жанра относится еще к XIII веку. В эпоху Рабле появилось новое собрание таких блазонов под названием «Dict des Pays»;<sup>[223]</sup> здесь даются краткие характеристики – в большинстве случаев по одному-единственному признаку: национальностям, провинциям, городам.

У Рабле мы встретим ряд характеристик, повторяющих народные блазоны. Например, он говорит «Saoul comme un Anglais», то есть «пьян, как англичанин», это был устойчивый блазон англичан: уже в древнейшем сборнике XIII века Англия характеризуется этим признаком: «Li mieldre buveor en Engleterre», то есть «лучшие пьяницы в Англии»<sup>[224]</sup>. В главе первой «Пантагрюэля» Рабле упоминает про «couilles de Lorraine». Жители Лорени действительно блазонировались за необычайную величину своих «couilles». Упоминает Рабле и о быстроте басков, о любви в Авиньоне, о любопытстве парижан: все это – эпитеты народных блазонов. Приведем еще один древний блазон «Li plus sot en Bretagne», то есть «самые глупые в Бретани». Этих примеров достаточно.

Мы видим, что народные блазоны глубоко амбивалентны. Каждая национальность, провинция или город являются лучшими в мире в отношении какого-нибудь признака: англичане – наилучшие пьяницы, жители Лорени – самые сильные в половом отношении, в Авиньоне больше всего женщин легкого поведения, бретонцы глупее всех и т.п., – но самый признак этот в большинстве случаев носит двусмысленный характер, точнее двойственный (глупость, пьянство и т.п.). В результате хвала и брань сливаются в неразрывное единство. Признак бретонца – «самый глупый» – прямо напоминает нам

блазон Трибуле. Обычно называют народные блазоны ироническими, это верно в исконном греческом смысле слова, но неверно, если придавать ему новый, более субъективный и отрицательный смысл. Народные блазоны двулики [\[225\]](#).

В романе Рабле представлены все типы блазонов эпохи. В «Пантагрюэле» имеется стихотворный, в духе школы Маро, блазон лиценциатов Орлеанского университета. По всему роману рассеяны народные блазоны (т.е. этнические эпитеты), некоторые из которых мы привели выше. Прославление шута Трибуле и блазонирующие пародийные литании брата Жана и Панурга являются наиболее глубоким раскрытием самой сущности блазона, его двуликости, его сплошной амбивалентности, его противоречивой полноты. Наконец, блазонирующие тона проникают весь роман Рабле с начала и до конца: он весь полон двусмысленной хвалой и двусмысленной бранью.

Известная двуликость присуща и чистым бранным рядам, без видимой примеси хвалы. Вот пример такого бранного ряда из XXV главы «Гаргантюа»:

«Просьбу пастухов пекари не соизволили удовлетворить, – более того, они начали изрыгать на них самую зазорную брань: обзвали их беззубыми поганцами, рыжими, красными – людьми опасными, ёрниками, за..рями, прощельгами, пролазами, лежебоками, сластенами, пентюхами, бахвалами, негодьями, дубинами, выжигами, побирушками, задирами, франтами – коровьи ножи, шутами гороховыми, байбаками, ублюдками, балбесами, оболдуями, обормотами, пересмешниками, спесивцами, голодранцами, с..ными пастухами, г...ными сторожами, присовокупив к этому и другие оскорбительные названия и прибавив, что они, мол, хороши с отрубьями да с мякиной, а такие вкусные лепешки не про них писаны».

Перед нами бытовой ряд брани. Поражает длина этого ряда ругательств (здесь двадцать восемь бранных слов). Дело в том, что это брань не одного человека, а целой большой толпы пекарей, но расположена эта брань в один сукцессивный ряд (в действительности же ругательства эти произносились разными пекарями одновременно). Самый ряд как целое не амбивалентен, – это чистая брань. Но внутри ряда большинство ругательств амбивалентно: они связаны с звериными чертами, телесными недостатками, глупостью, пьянством, обжорством, испражнениями, – все это черты, характерные для народно-праздничной системы образов. Такое ругательство, как «chienlicts» (т.е. chie-en-lit), прямо встречается как название одной из масок карнавала. Таким образом, и в этом ряду брани раскрывается образ неотграниченного и смешанного человеческого тела и телесной жизни (еда, испражнения) в его гротескной амбивалентности. Даже в этом бытовом бранном ряду раскрывается особый двуликий аспект мира, особая специфическая характеристика людей и вещей, которой нет в официальной системе литературной образной речи.

Коснемся еще одного явления брани-хвалы в романе Рабле, именно – знаменитой надписи на дверях Телема, в которой одни изгоняются из обители, другие приглашаются в нее. Вся эта стихотворная надпись по своему характеру может быть отнесена к жанру «Стгi», то есть тех «криков», которыми открывались мистерии и соти и в которых призывались представители различных сословий, цехов или дураки (в соти). Это громкий площадной призывный крик официального или пародийно-официального стиля [\[226\]](#). Разновидностью таких «стгiс» и является, в сущности, надпись на дверях Телема (но, конечно, не по своему строфическому построению и рифмовке).

Распадается надпись на две части: на изгоняющую и на призывающую. Первая носит чисто бранный, вторая – хвалебный характер. Бранный характер первой части строго выдержан. В первой строфе, например, изгоняются лицемеры. Рабле дает здесь

пятнадцать бранных кличек для лицемеров (*hypocrites, bygotz, vieux matagotz, marmiteux* и др.); и почти все остальные слова этой строфы носят бранный оттенок (*abus meschant, meschancelé, faulseté, troublez* и др.). В призывающих строфах (начиная с пятой), напротив, и все слова, подбираются с прославляющим, ласковым, положительным оттенком (*gentilz, joyeux, plaisans, mignons, serains, subtilz* и др.). Таким образом, здесь противостоят друг другу выдержанный бранный и выдержанный хвалебный ряды. Надпись в ее целом амбивалентна. Однако внутри ее нет амбивалентности: каждое слово здесь либо чистая односмысленная хвала, либо чистая же односмысленная брань. Здесь перед нами амбивалентность, ставшая несколько риторической и внешней.

Такая риторизация хвалы-брани имеет место у Рабле там, где он отходит от народно-праздничных и площадных форм и приближается к официальной речи и к официальному стилю. Таким до известной степени был и эпизод с Телемским аббатством. Правда, здесь есть элемент обратности, игры отрицанием и некоторые другие народно-праздничные моменты, но по своему существу Телем – гуманистическая утопия, отражающая влияние книжных (преимущественно итальянских) источников.

Аналогичные явления мы наблюдаем и там, где Рабле выступает прямо как почти официальный «королевский публицист».

В «Третьей книге» (гл. XLVIII) есть беседа между Гаргантюа и Пантагрюэлем на актуальную тогда тему о недопустимости освящения церковью брака, заключенного против воли родителей. Здесь мы находим такой яркий пример риторизации бранных и хвалебных рядов:

«Благодаря тем же законам, о которых я веду речь, всякий распутник, злодей, негодяй, висельник, прокаженный, вонючий, зловонный, разбойник, мошенник, подлец может умыкнуть из отчего дома, из рук матери, против воли всей родни любую девушку, самую знатную, красивую, богатую, честную, скромную, какую только можно себе представить, если этот распутник стакнулся с каким-либо из мистов и обеспечил ему участие в барышах».

Бранный и хвалебный ряды здесь лишены всякой амбивалентности, они разъединены и противопоставлены друг другу как замкнутые и несливающиеся явления; их адресаты строго разделены. Это – чисто риторическая речь, проводящая резкие и статические границы между явлениями и ценностями. От площадной стихии здесь осталась только несколько преувеличенная длина бранного ряда.

*implicite* содержатся в его образах. Но амбивалентность этих образов в дантовском мире почти вовсе заглужена.

В эпоху Возрождения все эти образы низа – от циничного ругательства до образа преисподней – были проникнуты глубоким ощущением исторического времени, ощущением и сознанием смены эпох мировой истории. У Рабле этот момент времени и исторической смены особенно глубоко и существенно проникает во все его образы материально-телесного низа и придает им историческую окраску. Двутелость у него прямо становится историческою двумирностью, слитостью прошлого и будущего в едином акте смерти одного и рождения другого, в едином образе глубоко смешного становящегося и обновляющегося исторического мира. Ругает-хвалит, бьет-украшает, убивает-рождает само время, насмешливое и веселое одновременно, время – «играющий мальчик» Гераклита, которому принадлежит высшая власть во вселенной. 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. «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»[\[229\]](#).

Эта раблезианская система образов, столь универсальная и мирообъемлющая, в то же время допускает и даже требует исключительной конкретности, полноты, детальности, точности, актуальности и злободневности в изображении современной исторической действительности. Каждый образ здесь сочетает в себе предельную широту и космичность с исключительной жизненной конкретностью, индивидуальностью и злободневной публицистичностью. Этой замечательной особенностью раблезианского реализма посвящена последняя глава нашей книги.

## **Глава седьмая. ОБРАЗЫ РАБЛЕ И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ**

До сих пор мы рассматривали образы Рабле преимущественно в их связи с народной культурой. Нас интересовала в творчестве Рабле основная, б о л ь ш а я линия борьбы двух культур, то есть борьбы народной культуры с официальным средневековьем. Но мы уже не раз отмечали, что эта большая линия борьбы органически сочеталась со злободневными откликами на актуальные – большие и маленькие – события тех лет, тех месяцев и даже тех дней, когда создавались части романа Рабле. Можно прямо сказать, что роман весь с начала и до конца вырос из самой гущи жизни своего времени, жизни, активным участником или заинтересованным свидетелем которой был сам Рабле. В образах его романа сочетается необъятная широта и глубина народного универсализма с предельной конкретностью, индивидуальностью, детализованностью, жизненностью, актуальностью и злободневностью. Образы эти бесконечно далеки от абстрактной символики и схематизма. Можно сказать, что в романе Рабле космическая широта мифа сочетается с острой злободневностью современного «обозрения» и с конкретностью и предметной точностью реалистического романа. За самыми, казалось бы, фантастическими образами раскрываются действительные события, стоят живые лица, лежит большой личный опыт автора и его точные наблюдения.

Французская раблезистика проделала большую и кропотливую работу, чтобы вскрыть эту всестороннюю тесную связь образов Рабле с современной ему действительностью. В результате этой работы ей удалось собрать большой и во многом ценный фактический материал. Но этот материал и освещается и обобщается современной раблезистикой с узких методологических позиций. Преобладает дурной биографизм, при котором социальные и политические события эпохи утрачивают свой прямой смысл и свое политическое острие, приглушаются, притупляются и превращаются просто в факты биографии писателя, стоящие в одном ряду с мелкими событиями личной и бытовой жизни. За массой таких биографических фактов, кропотливо собранных, исчезает большой смысл как самой эпохи, так и романа Рабле, исчезает и та подлинная н а р о д н а я п о з и ц и я , которую занимал Рабле в борьбе своего времени.

Правда, некоторые раблезисты – и прежде всего покойный глава современной раблезистики Абель Лефран – уделяют немало внимания политическим событиям эпохи и их отражению в романе Рабле. Но при этом как сами события, так и их отражения в романе толкуются в о ф и ц и а л ь н о м п л а н е . Абель Лефран даже прямо считал Рабле «к о р о л е в с к и м п у б л и ц и с т о м».

Публицистом Рабле действительно был, но он вовсе не был королевским публицистом, хотя и понимал относительную прогрессивность королевской власти и отдельных актов политики двора. Мы уже говорили, что Рабле дал замечательные образцы публицистики на народно-площадной основе, то есть такой публицистики, в которой не было ни грана официальности. Как публицист, Рабле не солидаризовался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов (включая и буржуазию), ни с одной из точек зрения, ни с одним из мероприятий, ни с одним из событий эпохи. Но в то же время Рабле отлично умел понять и оценить относительную прогрессивность отдельных явлений эпохи, в том числе и отдельных мероприятий королевской власти, и он приветствовал их в своем романе. Однако эти оценки и приветствия никогда не были безоговорочными, официальными, так как форма народно-площадной образности, пронизанная амбивалентным смехом, позволяла раскрыть и всю ограниченность этой прогрессивности. Для народной точки зрения, выраженной в романе Рабле, всегда раскрывались более широкие перспективы, выходявшие за пределы ограниченной прогрессивности, доступной движениями эпохи.

Основная задача Рабле – разрушить официальную картину эпохи и ее событий, взглянуть на них по-новому, осветить трагедию или комедию эпохи с точки зрения смеющегося народного хора на площади. Рабле мобилизует все средства трезвой народной образности, чтобы вытравить из всех представлений о современности и ее событиях всякую официальную ложь и ограниченную серьезность, продиктованную интересами господствующих классов. Рабле не верит на слово своей эпохе «в том, что она говорит о себе и что она воображает о себе», – он хочет раскрыть ее подлинный смысл для народа, народа растущего и бессмертного.

Разрушая официальные представления об эпохе и ее событиях, Рабле не стремится, конечно, дать ее научный анализ. Ведь он говорит не на языке понятий, а на языке народно-смеховых образов. Но, разрушая ложную серьезность, ложный исторический пафос, Рабле подготавливает почву для новой серьезности и для нового исторического пафоса.

Проследим теперь на ряде примеров, как отражена в романе Рабле современная ему действительность от ближайшего жизненного окружения автора до больших событий эпохи.

В «Пантагрюэле» (хронологически первой книге) в главе о рождении героя изображается страшная жара и засуха и вызванная ею всеобщая жажда. Засуха эта продолжалась, по словам Рабле, «тридцать шесть месяцев, три недели, четыре дня и тридцать с лишним часов (пожалуй, даже несколько больше)». И вот из мемуаров современников мы узнаем, что в том году (1532), когда писался «Пантагрюэль», действительно была небывалая засуха, которая продолжалась шесть месяцев. Рабле только преувеличил масштабы и точность ее длительности. Как мы уже говорили, засуха и всеобщая жажда оживили образ мистерийного чертенка Пантагрюэля, пробудителя жажды, и сделали этот образ актуальным.

В той же книге имеется эпизод, где Панург покупает индульгенции и при этом поправляет свои денежные дела. Оказывается, что в том году, когда писался роман, во Франции проводился внеочередной папский юбилей. И как раз те церкви, которые обходит Панург, действительно получили право продажи индульгенций. Так что и здесь соблюдена абсолютная точность деталей.

В той же книге есть и такой эпизод: «Немного спустя Пантагрюэль, вычитав в прекрасных сказаниях о своих предках, что Жофруа де Люзиньян, по прозвищу Жофруа Большой Зуб, дедушка троюродного брата старшей сестры тетки зятя дяди невестки его тещи, был погребен в Майезе, взял отпуск, чтобы, как подобает порядочному человеку, посетить могилу усопшего родича. Он взял с собой кое-кого из своих товарищей, и, пройдя Лигюже и навестив там глубокочтимого аббата Ардийона, затем – Люзиньян, Сансе, Сель, Колонж, Фонтене-ле-Конт, где они приветствовали ученого Тирако, они прибыли наконец в Майезе и посетили гробницу означенного Жофруа Большой Зуб...» (кн. II, гл. V).

Когда Пантагрюэль увидел каменную скульптуру Жофруа, воздвигнутую на его могиле, он был поражен необычайно гневным видом, который художник придал всей фигуре Жофруа.

В этом эпизоде два фантастических момента: самый образ путешествующего г и г а н т а П а н т а г р ю э л я и пародийно-комическое определение родства его с Жофруа де Люзиньяном. Все остальное в этом эпизоде – имена лиц, название местностей, события, гневный облик скульптуры Жофруа и другие подробности – с абсолютной точностью соответствуют действительности и теснейшим образом связаны с жизнью и впечатлениями самого Рабле.

В те времена (1524 – 1527), когда Рабле был секретарем Жофруа д'Этиссака, епископа и аббата Майезе, он не один раз совершал это путешествие из Майезе в Пуатье и обратно (маршрут Пантагрюэля), проезжая через все те места, которые он называет в нашем эпизоде с абсолютной точностью. Д'Этиссак находился в постоянных разъездах по своей епархии (он, как большинство сеньоров того времени, чрезвычайно увлекался строительством), а Рабле его сопровождал. Поэтому провинцию Пуату он знал отлично вдоль и поперек до самых глухих местечек. В своем романе он называет более пятидесяти имен пуатевинских мест и местечек, в том числе самых маленьких и глухих поселков. Все названные в нашем эпизоде места были ему интимно знакомы. В монастыре кордильеров, находившемся в Фонтене-ле-Конт, протекли первые монашеские годы Рабле; в самом городе он посещал кружок гуманистически настроенных юристов, собиравшийся в доме ученого Тирако, дружеские чувства к которому Рабле сохранил до конца жизни. Вблизи Легюже находилось аббатство, где Рабле часто гостил у ученого аббата Ардийона (здесь под влиянием Жана Буше он, по-видимому, впервые начал писать стихи на французском языке). Таким образом, и Ардийон и Тирако – имена живых и всем известных современников Рабле.

Невымышленным лицом был, конечно, и предок Пантагрюэля – Жофруа де Люзиньян, по прозвищу Большой Зуб. Это – историческая фигура. Он жил в начале XIII века. Он сжег аббатство Майезе (за это Рабле сделал его в преисподней продавцом огнива, – карнавальный способ загробного воздаяния), но затем, покаявшись, отстроил его заново и богато одарил. За это в церкви Майезе ему и был воздвигнут роскошный памятник (похоронен он был в другом месте) с каменной скульптурой.

И то исключительно гневное выражение образа Жофруа в этой скульптуре, о котором говорит Рабле, также в точности соответствует действительности. Правда, скульптурное изображение это погибло, но голова его была найдена в 1834 году под развалинами церкви Майезе и хранится в настоящее время в музее города Ниора. Вот как описывает эту голову Жан Платтар: «Нахмуренные брови, суровый и неподвижный взгляд, взъерошенные усы, раскрытый рот, оскаленные зубы – все в этой фигуре было наивным выражением гнева» (Plattard J. L'oeuvre de Rabelais..., p. 58).

Подчеркнем в этой каменной голове Жофруа разинутый рот и зубы, то есть ведущие гротескные черты образа самого Пантагрюэля первой книги. Не потому ли Рабле, так часто видевший эту голову в церкви аббатства и запечатлевший ее в своей памяти, и сделал Жофруа предком Пантагрюэля.

Весь этот небольшой и маловажный эпизод по своему построению и составу чрезвычайно типичен. Гротескно-фантастический (и даже космический) образ Пантагрюэля вплетен здесь в совершенно реальную и интимно знакомую автору действительность; он путешествует по знакомым и близким автору местам, встречается с личными друзьями автора, видит те же предметы, которые видел и автор. В эпизоде много собственных имен, названий местностей и имен лиц, – и все они совершенно реальны, даются даже адреса лиц (Тирако и Ардийона).

Действительность, окружающая Пантагрюэля, носит, таким образом, реальный, индивидуальный и, так сказать именной характер – это мир единичных знакомых вещей и знакомых людей: момент абстрактного обобщения, нарицательности и типизации сведен к минимуму. Подчеркнем еще местнотопографический характер образов этого эпизода. Мы наблюдаем этот характер в романе повсюду. Рабле всегда старается вплести в ткань своего рассказа какую-нибудь действительную местную особенность той или другой провинции или города, какой-нибудь местный курьез, местную легенду. Так, например, мы уже говорили, что ту чашу, в которой варилась каша Пантагрюэлю, во времена Рабле действительно показывали в Бурже как «чашу гиганта». Маленький Пантагрюэль был прикован к люльке цепями. Рабле при этом отмечает, что одна из этих цепей находится в Ла-Рошели, другая – в Лионе, а третья – в Анжере. Действительно эти цепи там находились и были хорошо известны всем бывавшим в этих городах. В Пуатье молодой Пантагрюэль отломил от большой скалы камень и устроил из него стол для местных студентов. Камень этот существует в Пуатье и в настоящее время, только он раскололся на две части. Эти местные элементы, рассеянные в романе повсюду, резко усиливают индивидуальный, знаковый и виденный (если можно так выразиться) характер всего раблезианского мира. Даже вещи бытового обихода (как, например, чаша для каши) носят здесь индивидуальный-единственный характер, подобно вещам, принадлежавшим историческим лицам и хранимым в музеях. К особому типу раблезианской индивидуализации мы еще вернемся.

Переходим к хронологически второй книге романа – к «Гаргантюа». Все события этой книги (за исключением парижских эпизодов) совершаются в окрестностях Шинона, то есть на родине самого Рабле. Все те места и местечки, где разыгрываются действия, названы здесь с абсолютной точностью и могут быть найдены на картах или кадастрах эпохи. В центре (топографическом) всего действия находится, как известно, королевская «резиденция» Грангузье (отца Гаргантюа). В настоящее время раблезистам удалось с полной точностью и несомненностью идентифицировать эту резиденцию Грангузье с совершенно реальной мызой Девиньер, принадлежавшей отцу писателя – адвокату Антуану Рабле. На этой мызе родился и сам писатель. Скромный домик семьи Рабле в Девиньере сохранился и до наших дней. Сохранился и старинный камин, перед которым сидел добрый Грангузье, поджаривая каштаны, дожидаясь, пока они лопнут, поправляя огонь палкой с обугленным концом и рассказывая семье сказки доброго старого времени, – в тот самый исторический момент, когда ему донесли о неожиданной агрессии Пикрохола.

Когда идентификация резиденции Грангузье с Девиньером была твердо установлена, сразу ожили все без исключения географические названия и топографические указания, которые дает Рабле при изображении событий романа (а этих имен и указаний очень много). Все оказалось реальным и точным до мельчайших подробностей (только увеличенным в своих масштабах). Недалеко от Девиньера на левом берегу реки Негрон до сих пор еще существует луг – *la prairie de la Saulsaye*, – на котором происходили «беседы во хмелю» и на котором четвертого февраля во время карнавального праздника убоя скота родился Гаргантюа. Абель Лефран справедливо предполагает, что таковы были и действительное место, и дата рождения самого Рабле.

И вся топография пикрохолинской войны оказалась абсолютно реальной и точной. И Сейи, и Лерне, и дорога между ними, где произошла драка между виноградарями и пекарями, и долина Негрона, где происходят военные действия вокруг Девиньера на очень узком пространстве, ограниченном с разных сторон Лерне, Ларош Клермо, Вогудре и Вогуйон, – все это совершенно точно названо и указано в романе и раскрывает четкую и ясную картину всех военных операций. И монастырский виноградник, который защищал брат Жан, существует до настоящего времени, сохранилась даже часть древней стены, современной Рабле.

Но и в основе самой пикрохолинской войны лежит совершенно реальное событие. При ее изображении Рабле использовал действительный конфликт, происходивший в его родных местах, в котором с одной стороны принимала участие семья Рабле и друзья его семьи, а с другой стороны – сеньор Лерне Гоше Сент-Март. Этот последний владел рыбным промыслом на Луаре, мешавшим судоходству. Отсюда у него возник конфликт и судебный процесс с окрестными общинами, интересы которых были связаны с судоходством. Процесс этот длился очень долго, то ослабевая, то возгораясь снова. Он принял особо острый характер именно осенью 1532 года, когда Франсуа Рабле гостил у своего отца в Девиньере в период сбора винограда. Отец писателя – адвокат Антуан Рабле – одно время был другом своего соседа Гоше Сент-Марта и даже вел его дела, но в его конфликте с общинами он стал на сторону этих последних. Интересы общин в процессе защищал адвокат Галле – родственник и близкий друг отца Рабле. Таким образом, Франсуа Рабле во время своего летнего пребывания в Девиньере (1532) оказался в центре событий этого конфликта и, возможно, принял в нем и сам некоторое участие.

Изображение пикрохолинской войны полно аллюзий на этот реальный конфликт. Даже некоторые имена соответствуют действительности. Так, парламентарием Грангузье, защищающим его дело, выступает Галле: мы видели, что реальный Галле действительно вел дела общин против Гоше Сент-Марта. Избитый знаменосец пекарей, из-за которого отчасти и разгорелась война, носит имя Марке. Это – имя зятя Сент-Марта. В главе XLVII Рабле перечисляет имена тридцати двух феодальных владений (одно из характерных для Рабле длинных перечислений-номинаций), которые составляли «старинную конфедерацию» и которые предложили Грангузье свою помощь. Здесь нет ни одного выдуманного имени. Все это имена городов, городков, сел и деревушек, которые были расположены на берегах Луары и Виенны или вблизи от них и которые были непосредственно заинтересованы в луарском торговом судоходстве. Все они действительно составляли союз в процессе против Сент-Марта. Весьма возможно, что и эпизод драки между пекарями Лерне и виноградарями Сейи также имел место в действительности. Абель Лефран указывает, что между этими двумя поселками и до настоящего времени еще живо древнее соперничество – глухая память о какой-то стародавней вражде.

Таким образом, центральные эпизоды второй книги – «Гаргантюа» – совершаются в реальной действительности, в интимно-знакомом и виденном мире родного дома и его ближайших окрестностей. Топография родных мест дана со всеми мельчайшими подробностями и с исключительной точностью. Весь этот мир – от вещей и до лиц – носит индивидуальную и совершенно конкретный характер. Такие фантастические события, как, например, проглатывание паломников в салате и затопление их мочой, совершаются во дворе и в саду мызы Девиньер, которые обозначены со всею топографической точностью (они сохранились почти без изменений и до настоящего времени).

Такой же характер носят и все остальные эпизоды как этой, так и последующих двух книг романа. За большинством из них раблезистика вскрывает реальные места, реальных лиц, действительные события. Так, ряд действующих лиц третьей книги отождествлен с современниками Рабле: Гер-Триппа – Агриппа Неттесгеймский, богослов Гиппофадей – Лефевр д'Этапль, поэт Котанмордан – Жан Лемер, доктор Рондibiliс – врач Ронделе и др. Деревушка Панзу (в эпизоде с панзуйской сивиллой) существовала и существует на самом деле, и в ней действительно жила популярная в свое время пророчица; и в наши дни еще показывают грот в скале, где, по преданию, жила эта ворожея.

То же самое нужно сказать и о «Четвертой книге», хотя здесь раблезистика и не располагает еще таким богатым и точным материалом, как для первых книг. Ограничимся одним примером – вставным рассказом о проделке Виллона. Действие этого «трагического фарса» происходит в Сен-Максане (т.е. в столь хорошо знакомой Рабле провинции Пуату). Здесь в окрестностях этого городка до сих пор еще сохранился от времен Рабле тот придорожный крест, который имел в виду автор, указывая, что мозги Пошеям «вывалились у придорожного креста». Возможно, что, кроме книжных источников, новелла эта была навеяна каким-нибудь местным рассказом, так как один из ближайших к Сен-Максану приходов называется до сих пор еще «приходом мертвого монаха».

Ограничимся приведенными примерами. Они достаточно освещают нам существенную сторону раблезианских образов – их связь с реальной и непосредственно близкой автору действительностью. Ближайший объект изображения, первый план всех образов – это мир хорошо известных обжитых мест, живых знакомых людей, виденных и перешупаных вещей.

В этом ближайшем мире (первом плане изображения) все индивидуально-единственно, исторично. Роль общего и нарицательного минимальна: каждый предмет здесь как бы хочет быть названным собственным именем. Характерно, что даже в сравнениях и сопоставлениях Рабле стремится всегда привлекать совершенно индивидуальные, исторически единственные предметы и явления. Например, когда Пантагрюэль на пиру после сожжения рыцарей говорит о том, что хорошо бы подвесить колокола под жующие челюсти, то он не ограничивается образом церковных колоколов вообще, а называет совершенно определенные – колокола с колоколен Пуатье, Тура и Комбре. Другой пример: в главе LXIV «Четвертой книги» есть такое сравнение: «Брат Жан с помощью дворецких, пекарей, стольников, чашников, виночерпиев, поваров и других внес на палубу четыре страшных пирога с ветчиной: при взгляде на них мне пришли на память четыре бастиона города Турина». Подобных примеров можно привести множество. Образы Рабле повсюду тяготеют к лично увиденным исторически единственным предметам (разновидностью этого является и особое пристрастие его, разделяемое со всею эпохой, к курьезам, раритетам, диковинкам).

Характерно, что большинство объектов из разобранных нами примеров можно видеть еще и сегодня: так, можно видеть «королевскую резиденцию» Грангузье и его семейный очаг – этот символ миролюбивой политики, можно видеть монастырский виноградник брата Жана, каменную голову Жофруа Большой Зуб, каменный стол для студенческих пирушек в Пуатье, придорожный крест в Сен-Максане, у которого вывалились мозги Пошеям.

Но этим ближайшим миром (точнее мирком) обжитых мест, виденных вещей и знакомых людей современная Рабле действительность, отраженная в его романе, вовсе еще не исчерпывается. Это только ближайший к нему (к его личности, к его жизни, к его глазу) план образов романа. За ним раскрывается второй – более широкий и более исторически значительный план, входящий в ту же современную ему действительность, но измеряемый иными масштабами.

Вернемся к образам пикрохолинской войны. В основе их, как мы видели, лежит местный провинциальный и даже почти семейный конфликт луарских общин с соседом Антуана Рабле – Сент-Мартом. Арена их – узкое пространство ближайших окрестностей Девиньера. Это – первый ближайший план образов пикрохолинской войны, исхоженный самим Рабле, привычный для его глаз, перещупанный его руками, связанный с его близкими и друзьями.

Но современники и ближайшие потомки Рабле узнавали в образе Пикрохола вовсе не Гоше де Сент-Марта, а Карла V, а отчасти и других агрессивных властителей той эпохи – Людовика Сфорца или Фердинанда Арагонского. И они были правы. Весь роман Рабле теснейшим образом связан с политическими событиями и проблемами своего времени. А первые три книги романа (в особенности же «Гаргантюа» и «Третья книга») – с борьбой Франции с Карлом V. В частности, пикрохолинская война является прямым откликом на эту борьбу. Например, в изумительной сцене военного совета Пикрохола есть элемент прямой сатиры на завоевательную политику Карла V. Эта сцена совета есть ответ Рабле на аналогичную же сцену в «Утопии» Томаса Мора, где претензии на мировую монархию и агрессивность приписываются Франциску I. Рабле переадресовал эти обвинения Карлу V. Источником речи Галле, в которой он обвиняет в агрессии Пикрохола и защищает мирную политику Грангузье, послужила аналогичная речь о причинах войны между Францией и Карлом V, обращенная Гильомом дю Белле (будущим покровителем и другом Рабле) к германским князьям.

Вопрос об определении агрессора в эпоху Рабле стоял очень остро и притом в совершенно конкретной форме в связи с войнами между Карлом V и Франциском I. Этому вопросу посвящен ряд анонимных произведений того времени, вышедших из окружения братьев дю Белле, к которому принадлежал и Рабле.

Образы пикрохолинской войны являются живым откликом на эту актуальную политическую тему об агрессоре. Рабле дал свое решение этому вопросу, и в лице Пикрохола и его советников он создал неумирающий образ агрессивного военного политика. Не подлежит сомнению, что он придал ему и некоторые черты Карла V. Эта связь с политической проблематикой эпохи создает второй – актуально-политический план образов пикрохолинской войны.

Но в XV и XVI веках проблема войны и мира ставилась и более широко и принципиально, чем, так сказать, частный вопрос об агрессоре в определенном военном конфликте. Речь шла о принципиальном праве властителей и народов вести войну и о

различии войн справедливых и несправедливых. Обсуждались и вопросы организации всеобщего мира. Достаточно назвать Томаса Мора и Эразма.

Образы пикрохолинской войны тесно связаны и с этой более широкой и принципиальной политической проблематикой эпохи. Второй план этих образов расширен и углублен ею.

Конечно, и весь второй план образов конкретен и индивидуально-историчен. Здесь нет абстрактного обобщения и типизации, но это – индивидуальность более широких исторических и смысловых масштабов. От малой индивидуальности мы переходим к большой, объемлющей индивидуальности (а не к отвлеченному типу); в большем повторяется структура меньшего.

За вторым планом поднимается последний – третий – план образов пикрохолинской войны – гротескное тело великанов, пиршественные образы, разъятое на части тело, потоки мочи, превращение крови в вино и битвы в пир, карнавальное развенчание короля Пикрохола и т.п., то есть народно-праздничный карнавальный план пикрохолинской войны, разобранный нами ранее.

Этот третий – народно-праздничный – план также индивидуален и конкретен, но это – наиболее широкая, всеобъемлющая универсальная индивидуальность. В то же время в народно-праздничных образах этого плана раскрывается наиболее глубокий смысл исторического процесса, выходящий далеко за пределы не только современности в узком смысле, но и всей эпохи Рабле. В них раскрывается народная точка зрения на войну и мир, на агрессора, на власть, на будущее. В свете этой народной, тысячелетиями слагавшейся и отстаивавшейся точки зрения раскрывается веселая относительность как самих событий, так и всей политической проблематики эпохи. В этой веселой относительности не стираются, конечно, различия между справедливым и несправедливым, правым и неправым, прогрессивным и реакционным в разрезе данной эпохи и ближайшей современности, – но различия эти утрачивают свою абсолютность, свою одностороннюю и ограниченную серьезность.

Народно-праздничный универсализм проникает во все образы Рабле, он осмысливает и приобщает к последнему целому каждую деталь, каждую подробность. Все эти знакомые, увиденные индивидуально-единственные вещи и топографические подробности, наполняющие первый план образов, приобщены большому индивидуальному целому мира, двутелому, становящемуся целому, раскрывающемуся в потоке хвалы и брани. В этих условиях не может быть и речи ни о каком натуралистическом распылении и действительности и ни о какой отвлеченной тенденциозности.

Мы говорили об образах пикрохолинской войны. Но второй расширенный план действительности есть и у всех образов романа Рабле. Все они связаны с актуальнейшими политическими событиями и проблемами своего времени.

Во всех вопросах высокой политики своей эпохи Рабле был отлично осведомлен. С 1532 года начинается его тесная связь с братьями Дю Белле. Оба брата стояли в самом центре политической жизни своего времени. При Франциске I кардинал Жан Дю Белле возглавлял как бы бюро дипломатической и литературной пропаганды, которой в то время стали придавать исключительно большое значение. Целый ряд памфлетов, вышедших в

Германии, Нидерландах, Италии и, конечно, в самой Франции, писался или инспирировался братьями Дю Белле. Они повсюду, во всех странах, имели свою дипломатическую и литературную агентуру.

Тесно связанный с братьями Дю Белле, Рабле мог овладеть высокой политикой эпохи в ее, так сказать, первоисточниках. Он был непосредственным свидетелем того, как эта высокая политика творилась. Он был, вероятно, посвящен во многие секретные замыслы и планы королевской власти, осуществляемые руками братьев Дю Белле. Он сопровождал Жана Дю Белле во время трех его поездок в Италию с весьма важными дипломатическими миссиями к папе. Он состоял при Гильоме Дю Белле во время оккупации Францией Пьемонта. Он присутствовал при историческом свидании Франциска I с Карлом V в Эг-Морт, находясь в свите короля. Таким образом, Рабле оказывался непосредственным свидетелем важнейших политических акций своего времени. Они совершались на его глазах и в непосредственной близости от него.

Начиная с «Гаргантюа» (т.е. хронологически со второй книги), актуально-политические вопросы играют в романе весьма существенную роль. Помимо прямой политической тематики, последние три книги романа полны более или менее ясных для нас аллюзий на различные политические события и на различных деятелей эпохи.

Проследим основные актуально-политические темы третьей и четвертой книг.

Мы уже говорили, что центральный образ пролога к «Третьей книге» – оборона Коринфа – отражает современные оборонные мероприятия Франции, в частности, Парижа, в связи с ухудшением отношений с императором. Мероприятия эти проводились Жаном Дю Белле, и Рабле был, по-видимому, их непосредственным свидетелем. Первые главы «Третьей книги», посвященные мудрой и гуманной политике Пантагрюэля в завоеванных землях короля Анарха, являются почти прямым прославлением политики Гильома Дю Белле в оккупированном Францией Пьемонте. Рабле находился во время этой оккупации при Гильоме Дю Белле в качестве секретаря и близкого доверенного человека и был, таким образом, непосредственным и посвященным свидетелем всех мероприятий своего шефа.

Гильом Дю Белле – сеньор Ланже – один из самых замечательных людей того времени. Он был, по-видимому, единственным из современников, кому беспощадно трезвый и требовательный Рабле не мог отказать в известном уважении. Образ сеньора Ланже поразил его и оставил след в его романе.

Рабле был тесно связан с Гильомом Дю Белле на последнем этапе его политической деятельности; он присутствовал и при его кончине, он набальзамировал его тело и доставил его к месту погребения. Он вспоминает о последних минутах сеньора Ланже в «Четвертой книге» романа.

Политика Гильома Дю Белле в Пьемонте завоевала глубокие симпатии Рабле. Дю Белле стремился прежде всего привлечь на свою сторону население оккупированных областей; он старался поднять экономику Пьемонта; армии было запрещено угнетать население, и она была подчинена строгой дисциплине. Более того, Дю Белле завез в Пьемонт огромное количество хлеба и распределил его среди населения, на что затратил и все свое личное состояние [230]. Это было в те времена совершенно новым и неслыханным в методах военной оккупации. Первая глава «Третьей книги» изображает эту пьемонтскую политику сеньора Ланже. Ведущий раблезианский мотив главы – плодородие и всенародное изобилие. Он начинает с плодородия утопийцев (подданных Пантагрюэля), а затем вводит прославление оккупационной политики Дю Белле (в данном случае – Пантагрюэля):

«Да будет вам известно, гуляки, что для того, чтобы держать в повиновении и удержать вновь завоеванную страну, вовсе не следует (как ошибочно полагали иные тиранического склада умы, этим только навредив себе и себя же опозорив) грабить народ, давить, душить, разорять, притеснять и управлять им с помощью железных палок; одним словом, не нужно есть и пожирать народ, вроде того царя, которого Гомер называет несправедливым демовором, то есть пожирателем народа... Словно новорожденного младенца, народ должно поить молоком, нянчить, занимать. Словно вновь посаженное деревцо, его должно подпирать, укреплять, охранять от всяких бурь, напастей и повреждений. Словно человека, оправившегося от продолжительной и тяжелой болезни и постепенно выздоравливающего, его должно лелеять, беречь, подкреплять...» (кн. III, гл. I).

Мы видим, что все это прославление актуального политического метода глубоко проникнуто народно-праздничной концепцией рождающегося, кормящегося, растущего и возрождающегося всенародного тела. Рост и обновление – ведущие мотивы в образе народа. Народ – это новорожденный младенец, вскармливаемый молоком, вновь посаженное растущее деревцо, выздоравливающий, возрождающийся организм. Властитель народа – это кормящая мать, садовник, исцеляющий врач. И дурному властителю дается также гротескно-телесное определение: это – «пожиратель народа», «глоотающий и пожирающий народ».

Эти чисто раблезианские и вместе с тем карнавалом-праздничные образы народа и властителя необычайно расширяют и углубляют актуально-политический, остро злободневный вопрос пьемонтской оккупации. Они приобщают этот момент к большому целому растущего и обновляющегося мира.

Сеньор Ланже, как мы уже сказали, оставил глубокий след во всей третьей и четвертой книгах романа. Воспоминания об его образе и последних минутах его жизни играют существенную роль в тех главах «Четвертой книги», которые посвящены смерти героев и которые по своему почти вполне серьезному тону довольно резко выделяются из всего романа. Основа, заимствованная у Плутарха, сочетается здесь с образами кельтской героики из цикла странствий в северо-западную страну смерти (в частности, из «Путешествия святого Брендана»). Все эти главы о смерти героев – своего рода реквием сеньору Ланже.

Но более того, сеньор Ланже определил и образ самого героя третьей и четвертой книг, то есть образ Пантагрюэля. Ведь Пантагрюэль последних двух книг уже не похож на мистерийного чертенка, пробудителя жажды, героя веселых факетий. Он становится в значительной мере идеальным образом мудреца и властителя. Вот как он охарактеризован в «Третьей книге»: «Я уже вам говорил и еще раз повторяю: то был лучший из всех великих и малых людей, какие когда-либо опоясывались мечом. Во всем он видел только одно хорошее, любой поступок истолковывал в хорошую сторону. Ничто не удручало его, ничто не возмущало. Потому-то он и являл собой сосуд божественного разума, что никогда не расстраивался и не волновался. Ибо все сокровища, над коими раскинулся небесный свод и которые таит в себе земля, в каком бы измерении ее ни взять: в высоту, в глубину, в ширину или же в длину, не стоят того, чтобы из-за них волновалось наше сердце, приходили в смятение наши чувства и разум» (кн. III, гл. II).

В образе Пантагрюэля ослабляются мифические и карнавалом-праздничные черты. Он становится более человеческим и героическим, но одновременно он приобретает и несколько отвлеченный и хвалебно-риторический характер. Это изменение образа Пантагрюэля

совершилось, по-видимому, под воздействием впечатлений от личности сеньора Ланже, образ которого Рабле и попытался увековечить в своем «Пантагрюэле»[\[231\]](#).

Однако эту идентификацию Пантагрюэля с сеньором Ланже нельзя преувеличивать: это лишь один из моментов образа, основа которого остается фольклорной, следовательно, более широкой и глубокой, чем риторическое прославление сеньора Ланже.

«Четвертая книга» полна аллюзий на современные политические события и актуальные вопросы. Мы видели, что и самый маршрут путешествия Пантагрюэля сочетает в себе древний кельтский путь в утопическую страну смерти и возрождения с реальными колониальными исканиями того времени – с путем Жака Картье.

В эпоху написания «Четвертой книги» резко обострилась борьба Франции против папских притязаний. Это нашло свое отражение в главах о декреталиях. В то время, когда эти главы писались, они носили почти официальный характер и соответствовали галликанской политике королевской власти, но когда книга вышла в свет, конфликт с папой был почти полностью улажен; таким образом, публицистическое выступление Рабле несколько запоздало.

Аллюзии на актуальные политические события содержатся и в таких важных эпизодах «Четвертой книги», как эпизод колбасной войны (борьба женеvских кальвинистов) и эпизод бури (Триденский собор).

Ограничимся приведенными фактами. Все они достаточно свидетельствуют о том, насколько политическая современность, ее события, ее задачи и проблемы отражались в романе Рабле. Книга Рабле – своего рода «обозрение», настолько она актуальна и злободневна. Но в то же время проблематика раблезианских образов несравненно шире и глубже любого обозрения, выходя далеко за пределы ближайшей современности и всей эпохи.

В борьбе сил своей эпохи Рабле занимал самые передовые и прогрессивные позиции. Королевская власть была для него воплощением того нового начала, которому принадлежало ближайшее историческое будущее, – начала национального государства. Поэтому он одинаково враждебно относился как к претензиям папства, так и к претензиям империи на высшую над-национальную власть. В этих претензиях папы и императора он видел умирающее прошлое готических веков, в национальном же государстве он видел новое и молодое начало народной и государственной исторической жизни. Это была его прямая и в то же время вполне искренняя позиция.

Такой же прямой, открытой и искренней была и его позиция в науке и культуре: он был убежденным сторонником гуманистической образованности с ее новыми методами и оценками. В области медицины он требовал возврата к подлинным источникам медицины античной – к Гиппократу и Галену – и был врагом арабской медицины, извратившей античные традиции. В области права он также требовал возврата к античным источникам римского права, не замутненным варварскими толкованиями невежественных средневековых комментаторов. В военном деле, во всех областях техники, в вопросах воспитания, архитектуры, спорта, одежды, быта и нравов он был убежденным сторонником всего того нового и передового, что в его время могучим и неудержимым потоком хлынуло из Италии. Во всех областях, оставивших след в его романе (а роман его энциклопедичен), он был передовым человеком своей эпохи. Он обладал исключительным чувством нового, но не просто нового, не новизны и моды, – а того

существенно нового, которое действительно рождалось из смерти старого и которому действительно принадлежало будущее. Умение почувствовать, выбрать и показать это существенно новое, рождающееся было у Рабле исключительно развито.

Эти свои передовые позиции в области политики, культуры, науки и быта Рабле прямо и односмысленно выражал в отдельных местах своего романа, в таких, например, эпизодах, как воспитание Гаргантюа, Телемское аббатство, письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, рассуждение Пантагрюэля о средневековых комментаторах римского права, беседа Грангузье с паломниками, прославление оккупационной политики Пантагрюэля и т.п. Все эти эпизоды в большей или меньшей степени риторичны, и в них преобладает книжный язык и официальный стиль эпохи. Здесь мы слышим прямое и почти до конца серьезное слово. Это слово новое, передовое, последнее слово эпохи. И в то же время это вполне искреннее слово Рабле.

Но если бы в романе не было других эпизодов, другого слова, другого языка и стиля, – то Рабле был бы одним из передовых, но рядовых гуманистов эпохи, пусть и первого ряда; он был бы чем-то вроде Бюде. Но он не был бы гениальным и единственным Рабле.

Последнее слово эпохи, искренне и серьезно утверждаемое, все же не было еще последним словом самого Рабле. Как бы оно ни было прогрессивно, Рабле знал меру этой прогрессивности; и хотя он произносил последнее слово своей эпохи серьезно, – он знал меру этой серьезности. Действительно последнее слово самого Рабле – это веселое, вольное и абсолютно трезвое народное слово, которое нельзя было подкупить той ограниченной мерой прогрессивности и правды, которая была доступна эпохе. Этому веселому народному слову были открыты гораздо более далекие перспективы будущего, пусть положительные очертания этого будущего и были еще утопическими и неясными. Всякая определенность и завершенность, доступные эпохе, были в какой-то мере смешными, ибо были все же ограниченными. Но смех был веселым, ибо всякая ограниченная определенность (и потому завершенность), умирая и разлагаясь, прорастала новыми возможностями.

Последнее слово самого Рабле нужно поэтому искать не в перечисленных нами прямых и риторизованных эпизодах романа, где слова почти однозначны и односмысленны и почти до конца серьезны, – а в той народно-праздничной стихии образов, в которую погружены и эти эпизоды (почему они и не становятся до конца односторонними и ограниченно серьезными). Как бы ни был Рабле серьезен в этих эпизодах и в своих прямых и односмысленных высказываниях, он всегда оставляет веселую лазейку в более далекое будущее, которое сделает смешными относительную прогрессивность и относительную правду, доступные его эпохе и ближайшему зримому будущему. Поэтому Рабле никогда не исчерпывает себя в своих прямых высказываниях. Это, конечно, не романтическая ирония, это народная широта и требовательность, переданные ему со всею системой народно-праздничных смеховых форм и образов.

) . Вещи и их названия, освобожденные от пут умирающего мировоззрения, выпущенные на волю, приобретают особую вольную индивидуальность, и их названия приближаются к веселым именам - прозвищам. Девственные слова устного народного языка, еще недисциплинированные литературно-книжным контекстом с его строгой лексической дифференциацией и отбором, с его уточнениями и ограничениями значений и тонов, с его

словесной иерархией, приносят с собой особую карнавальную свободу и индивидуальность и потому легко превращаются в имена персонажей карнавальной драмы вещей и тела.

Таким образом, одна из существеннейших особенностей в стиле Рабле заключается в том, что все собственные имена, с одной стороны, и все нарицательные названия вещей и явлений – с другой стороны, стремятся как к своему пределу к хвалебно-бранному прозвищу и кличке. Благодаря этому все вещи и явления в мире Рабле приобретают своеобразную индивидуальность: *principium individuationis* – хвала-брань. В индивидуализирующем потоке хвалы-брани ослабляются границы между лицами и вещами: все они становятся участниками карнавальной драмы одновременной смерти старого и рождения нового мира.

– наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество – незаменимый ключ к пониманию смеховой культуры в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях.

Наш образ – это не простое метафорическое сравнение. Каждая эпоха мировой истории имела свое отражение в народной культуре. Всегда, во все эпохи прошлого, существовала площадь со смеющимся на ней народом, та самая, которая мерещилась самозванцу в кошмарном сне:

Внизу народ на площади кипел  
И на меня указывал со смехом;  
И стыдно мне и страшно становилось...

Повторяем, каждый акт мировой истории сопровождался хоровым смехом. Но не во всякую эпоху смеховой хор имел такого корифея, как Рабле. И хотя он был к о р и ф е е м народного хора только в эпоху Ренессанса, он с такою ясностью и полнотою раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет и на народную смеховую культуру других эпох.

## **Приложение РАБЛЕ И ГОГОЛЬ**

*(Искусство слова и народная смеховая культура [243])*

В книге о Рабле мы стремились показать, что основные принципы творчества этого великого художника определяются народной смеховой культурой прошлого. Один из существенных недостатков современного литературоведения состоит в том, что оно пытается уложить всю литературу – в частности, ренессансную – в рамки официальной культуры. Между тем творчество того же Рабле можно действительно понять только в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем эти концепции далеко не достаточны даже для понимания Мольера.

Рабле – наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество – незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях.

Мы коснемся здесь самого значительного явления смеховой литературы нового времени – творчества Гоголя. Нас интересуют только элементы народной смеховой культуры в его творчестве.

Мы не будем касаться вопроса о прямом и косвенном (через Стерна и французскую натуральную школу) влиянии Рабле на Гоголя. Нам важны здесь такие черты творчества этого последнего, которые – независимо от Рабле – определяются непосредственной связью Гоголя с народно-праздничными формами на его родной почве.

Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» – «Сорочинскую ярмарку», «Майскую ночь», «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала». Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов. Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков). И в названных нами чисто праздничных рассказах, и в других существеннейшую роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям [244]. Еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний. Наконец, гоголевский смех в этих рассказах – чистый народно-праздничный смех. Он амбивалентен и стихийно-материалистичен. Эта народная основа гоголевского смеха, несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца.

Предисловия к «Вечерам» (особенно в первой части) по своему построению и стилю близки к прологам Рабле. Построены они в тоне подчеркнуто фамильярной болтовни с читателями; предисловие к первой части начинается с довольно длинной брани (правда, не самого автора, а предвосхищаемой брани читателей): «Это что за невидаль: *Вечера на хуторе близ Диканьки*? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник!..» И далее характерные ругательства («какой-нибудь оборвавшийся мальчишка, посмотреть – дрянь, который копается на заднем дворе...»), божба и проклятия («хоть убей», «черт бы спихнул с моста отца их» и др.). Встречается такой характерный образ: «Рука Фомы Григорьевича, вместо того чтобы показать ш и ш, протянулась к к н и ш у». Вставлен рассказ про латинизирующего школьника (ср. эпизод с лимузинским студентом у Рабле). К концу предисловия дается изображение ряда кушаний, то есть пиршественных образов.

Приведем очень характерный образ пляшущей старости (почти *пляшущей смерти*) из «Сорочинской ярмарки»: «Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушные могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету».

В «Миргороде» и в «Тарасе Бульбе» выступают черты гротескного реализма. Традиции гротескного реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими. Рассадником их были по преимуществу духовные школы, бурсы и академии (в Киеве был свой «холм святой Женевиевы» с аналогичными традициями). Странствующие школяры (бурсаки) и низшие клирики, «мандрованные дяки», разносили устную рекреативную литературу фацевий, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики и т.п. по всей Украине. Школьные рекреации с их специфическими нравами и правами на вольность сыграли на Украине свою существенную роль в развитии культуры. Традиции гротескного реализма были еще живы в украинских учебных заведениях (не только духовных) во времена Гоголя и даже позже. Они были живы в застольных беседах украинской разночинной (вышедшей преимущественно из духовной среды) интеллигенции. Гоголь не мог не знать их непосредственно в живой устной форме. Кроме того, он отлично знал их из книжных источников. Наконец, существенные моменты гротескного реализма он усвоил у Нарезного, творчество которого было глубоко проникнуто ими. Вольный рекреационный смех бурсака был родствен народно-праздничному смеху, звучавшему в «Вечерах», и в то же время этот украинский бурсацкий смех был отдаленным киевским отголоском западного «*gisus paschalis*» (пасхального смеха). Поэтому элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого гротескного реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле. Фигура демократического безродного бурсака, какого-нибудь Хома Брута, сочетающего латинскую премудрость с народным смехом, с богатырской силой, с безмерным аппетитом и жаждой, чрезвычайно близка к своим западным собратьям, к Панургу и особенно – к брату Жану.

В «Тарасе Бульбе» внимательный анализ, кроме всех этих моментов, нашел бы и родственные Рабле образы веселого богатства, раблезианского типа гиперболы кровавых побоищ и пиров и, наконец, в самом изображении специфического строя и быта вольной Сечи обнаружил бы и глубокие элементы народно-праздничного утопизма, своего рода украинских сатурналий. Много в «Тарасе Бульбе» и элементов карнавального типа, например, в самом начале повести: приезд бурсаков и кулачный бой Остапа с отцом (в пределе – это «утопические тумачи» сатурналий).

В петербургских повестях и во всем последующем творчестве Гоголя мы находим и другие элементы народной смеховой культуры, и находим прежде всего в самом стиле. Здесь не подлежит сомнению непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комедики. Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой: эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки. В балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы, с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами (элементы «кокаланов»). Во всех этих явлениях гоголевского стиля и образности стернианство (а следовательно, и косвенное влияние Рабле) сочеталось с непосредственным влиянием народной комедики.

Элементы «кокаланов» – как отдельные алогизмы, так и более развитые словесные нелепицы – очень распространены у Гоголя. Они особенно часты в изображении тяжб и канцелярской волокиты, в изображении сплетен и пересудов, например в предположениях чиновников о Чичикове, в разглагольствованиях на эту тему Ноздрева, в беседе двух дам,

в разговорах Чичикова с помещиками о покупке мертвых душ и т.п. Связь этих элементов с формами народной комедии и с гротескным реализмом не подлежит сомнению.

Коснемся наконец еще одного момента. В основе «Мертвых душ» внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти. «Мертвые души» – это интереснейшая параллель к четвертой книге Рабле, то есть путешествию Пантагрюэля. Недаром, конечно, загробный момент присутствует в самом замысле и заголовке гоголевского романа («Мертвые души»). Мир «Мертвых душ» – мир веселой преисподней. По внешности он больше похож на преисподнюю Кеведо [245], но по внутренней сущности – на мир четвертой книги Рабле. Найдем мы в нем и отребье, и барахло карнавального «ада», и целый ряд образов, являющихся реализацией бранных метафор. Внимательный анализ обнаружил бы здесь много традиционных элементов карнавальной преисподней, земного и телесного низа. И самый тип «путешествия» («хождения») Чичикова – хронотопический тип движения. Разумеется, эта глубинная традиционная основа «Мертвых душ» обогащена и осложнена большим материалом иного порядка и иных традиций.

В творчестве Гоголя мы найдем почти все элементы народно-праздничной культуры. Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение, правда, в большинстве случаев романтически окрашенное. Оно получает у него разные формы выражения. Мы напомним здесь только знаменитую чисто карнавальную характеристику быстрой езды и русского человека: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!» – его ли душе не любить ее?» И несколько дальше: «...летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успеваешь означиться пропадающий предмет...» Подчеркнем это разрушение всех статических границ между явлениями. Особое гоголевское ощущение «дороги», так часто им выраженное, также носит чисто карнавальный характер.

Не чужд Гоголь и гротескной концепции тела. Вот очень характерный набросок к первому тому «Мертвых душ»: «И в самом деле, каких нет лиц на свете. Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже на счет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот – совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку; кажется, что первый встречный выхватит...»

Найдем мы у Гоголя и чрезвычайно последовательную систему превращения имен в прозвища. С какою почти теоретическою отчетливостью обнажает самую сущность амбивалентного, хвалебно-бранного прозвища гоголевское название города для второго тома «Мертвых душ» – Т ь ф у с л а в л ь ! Найдем мы у него и такие яркие образцы фамильярного сочетания хвалы и брани (в форме восхищенного, благословляющего проклятия), как: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!»

Гоголь глубоко чувствовал мирозерцательный и универсальный характер своего смеха и в то же время не мог найти ни подобающего места, ни теоретического обоснования и освещения для такого смеха в условиях «серьезной» культуры XIX века. Когда он в своих рассуждениях объяснял, почему он смеется, он, очевидно, не осмеливался раскрыть до конца природу смеха, его универсальный, всеобъемлющий народный характер; он часто оправдывал свой смех ограниченной

моралью времени. В этих оправданиях, рассчитанных на уровень понимания тех, к кому они были обращены. Гоголь невольно снижал, ограничивал, подчас искренне пытался заключить в официальные рамки ту огромную преобразующую силу, которая вырвалась наружу в его смеховом творчестве. Первый, внешний, «осмеивающий» отрицательный эффект, задевая и опрокидывая привычные понятия, не позволял непосредственным наблюдателям увидеть положительное существо этой силы. «Но отчего же грустно становится моему сердцу?» – спрашивает Гоголь в «Театральном разъезде» (1842) и отвечает: «Никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе». Открыв далее, что «это честное благородное лицо был – смех». Гоголь продолжает: «Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете».

«Низкое», низовое, народное значение и дает этому смеху, по определению Гоголя, «благородное лицо», он мог бы добавить: божественное лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии. В существовавшие и возможные тогда объяснения этот смех (самый факт его как «действующего лица») не укладывался.

«Нет, смех значительней и глубже, чем думают, – писал там же Гоголь. – Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, – но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-бьющий родник его... Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многие бы возмутило человека, быв представлено в наготу своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу... Но не слышат могучей силы такого смеха: что смешно, то низко, говорит свет; только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, тому только дают название высокого».

«Положительный», «светлый», «высокий» смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор). Этот смех, несовместимый со смехом сатирика [246], и определяет главное в творчестве Гоголя. Можно сказать, что внутренняя природа влекла его смеяться, «как боги», но он считал необходимым оправдывать свой смех ограниченной человеческой моралью времени.

Однако этот смех полностью раскрывался в поэтике Гоголя, в самом строении языка. В этот язык свободно входит нелитературная речевая жизнь народа (его нелитературных пластов). Гоголь использует непубликуемые речевые сферы. Записные книжки его буквально заполнены диковинными, загадочными, амбивалентными по смыслу и звучанию словами. Он даже намеревается издать свой «Объяснительный словарь русского языка», в предисловии к которому утверждает: «Тем более казался мне необходимым такой словарь, что посреди чужеземной жизни нашего общества, так мало свойственной духу земли и народа, извращается прямое, истинное значение коренных русских слов, одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе». Гоголь остро ощущает необходимость борьбы народной речевой стихии с мертвыми и, внешне ящими пластинами языка. Характерное для ренессансного сознания отсутствие единого авторитетного, непререкаемого языка отзывается в его творчестве организацией всестороннего смехового взаимодействия речевых сфер. В его слове мы наблюдаем постоянное освобождение забытых или запретных значений.

Затерянные в прошлом, забытые значения начинают сообщаться друг с другом, выходить из своей скорлупы, искать применения и приложения к другим. Смысловые связи, существовавшие только в контексте определенных высказываний, в пределах определенных речевых сфер, неотрывно связанных с ситуациями, их породившими, получают в этих условиях возможность возродиться, приобщиться к обновленной жизни. Иначе ведь они оставались невидимы и как бы перестали существовать; они не сохранялись, как правило, не закреплялись в отвлеченных смысловых контекстах (отработанных в письменной и печатной речи), как будто навсегда пропадали, едва сложившись для выражения живого неповторимого случая. В абстрактном нормативном языке они не имели никаких прав, чтобы войти в систему мировоззрения, потому что это не система понятийных значений, а сама говорящая жизнь. Являясь обычно как выражение внелитературных, внеделовых, внесерьезных ситуаций (когда люди смеются, поют, ругаются, празднуют, пируют – вообще выпадают из заведенной колеи), они не могли претендовать на представительство в серьезном официальном языке. Однако эти ситуации и речевые обороты не умирают, хотя литература может забывать о них или даже избегать их.

Поэтому возвращение к живой народной речи необходимо, и оно совершается уже ощутимо для всех в творчестве таких гениальных выразителей народного сознания, как Гоголь. Здесь отменяется примитивное представление, обычно складывающееся в нормативных кругах, о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения, исследованную и по-разному истолкованную философией (от элеатов до Бергсона). В приложении к языку такое возвращение означает восстановление его действующей, накопленной памяти в ее полном смысловом объеме. Одним из средств этого восстановления-обновления и служит смеховая народная культура, столь ярко выраженная у Гоголя.

Смеховое слово организуется у Гоголя так, что целью его выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а вскрытие особого аспекта мира как целого.

В этом смысле зона смеха у Гоголя становится зоной контакта. Тут объединяется противоречащее и несовместимое, оживает как связь. Слова влекут за собой тотальные импресии контактов – речевых жанров, почти всегда очень далеких от литературы. Простая болтовня (дамы) звучит в этом контексте как речевая проблема, как значительность, прорывающаяся сквозь не имеющий, казалось бы, значения речевой сор.

В этом языке совершается непрерывное выпадение из литературных норм эпохи, соотнесение с иными реальностями, взрывающими официальную, прямую, «приличную» поверхность слова. Процесс еды, вообще разные проявления материально-телесной жизни, какой-нибудь диковинной формы нос, шишка и т.п. требуют языка для своего обозначения, каких-то новых изворотов, согласований, борьбы с необходимостью выразиться аккуратно и не задевая канон; в то же время ясно, что не задеть его не могут. Рождается расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы – комическое травестирование слова, вскрывающее его многомерную природу и показывающее пути его обновления.

Этой цели служат разнузданная пляска, животные черты, проглядывающие в человеке, и т.п. Гоголь обращает особое внимание на жестикуюляцию и бранный фонд, не пренебрегая никакими специфическими особенностями смеховой народной речи. Жизнь вне мундира и чина с необыкновенной силой влечет его к себе, хотя он в юности мечтал о мундире и чине. Попранные права смеха находят в нем своего защитника и выразителя, хотя он и думал всю жизнь о серьезной, трагической и моральной литературе.

Мы видим, таким образом, столкновение и взаимодействие двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о «столичной жизни», и мира, где все смешно и несерьезно, где серьезен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего. Это веселый абсурд народных источников, имеющих множество речевых соответствий, точно фиксированных Гоголем.

Гоголевский мир, следовательно, находится все время в зоне контакта (как и всякое смеховое изображение). В этой зоне все вещи снова становятся осязаемыми, представленная речевыми средствами еда способна вызывать аппетит, возможно и аналитическое изображение отдельных движений, которые не теряют цельности. Все становится сущим, современным, реально присутствующим.

Характерно, что ничего существенного из того, что хочет передать Гоголь, не дается им в зоне воспоминания. Прошлое Чичикова, например, дано в далекой зоне и в ином речевом плане, чем его поиски «мертвых душ», — здесь нет смеха. Там же, где по настоящему раскрывается характер, действует постоянно объединяющая, сталкивающая, контактирующая со всем вокруг стихия смеха.

Важно, что этот смеховой мир постоянно открыт для новых взаимодействий. Обычное традиционное понятие о целом и элементе целого, получающем только в целом свой смысл, здесь приходится пересмотреть и взять несколько глубже. Дело в том, что каждый такой элемент является одновременно представителем какого-нибудь другого целого (например, народной культуры), в котором он прежде всего и получает свой смысл. Цельность гоголевского мира, таким образом, является принципиально не замкнутой, не самоудовлетворенной.

Только благодаря народной культуре современность Гоголя приобщается к «большому времени».

Она придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов: Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту (начало «Шинели», ругательство — «департамент подлостей и вздоров» и т.п.). В ней единственно понятны веселая гибель, веселые смерти у Гоголя — Бульба, потерявший люльку, веселый героизм, преобразование умирающего Акакия Акакиевича (предсмертный бред с ругательствами и бунтом), его загробные похождения. Карнавализованные коллективы, в сущности, изъятые народным смехом из «настоящей», «серьезной», «должной» жизни. Нет точки зрения серьезности, противопоставленной смеху. Смех — «единственный положительный герой».

Гротеск у Гоголя есть, следовательно, не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир «само собой разумеющегося» ради неожиданности и непредвидимости правды. Он как бы говорит, что добра надо ждать не от устойчивого и

привычного, а от «чуда». В нем заключена народная обновляющая, жизнеутверждающая идея.

Скупка мертвых душ и разные реакции на предложения Чичикова также открывают в этом смысле свою принадлежность к народным представлениям о связи жизни и смерти, к их карнавализованному осмеянию. Здесь также присутствует элемент карнавальной игры со смертью и границами жизни и смерти (например, в рассуждениях Собакевича о том, что в живых мало проку, страх Коробочки перед мертвецами и поговорка «мертвым телом хоть забор подпирай» и т.д.). Карнавальная игра в столкновении ничтожного и серьезного, страшного; карнавалом обыгрываются представления о бесконечности и вечности (бесконечные тяжбы, бесконечные нелепости и т.п.). Так и путешествие Чичикова незавершимо.

В этой перспективе точнее видятся нам и сопоставления с реальными образами и сюжетами крепостнического строя (продажа и покупка людей). Эти образы и сюжеты кончаются вместе с концом крепостного строя. Образы и сюжетные ситуации Гоголя бессмертны, они – в большом времени. Явление, принадлежащее малому времени, может быть чисто отрицательным, только ненавистным, но в большом времени оно амбивалентно и всегда любо, как причастное бытию. Из той плоскости, где их можно только уничтожить, только ненавидеть или только принимать, где их уже нет, все эти плюшкины, собакевичи и проч. перешли в плоскость, где они остаются вечно, где они показаны со всей причастностью вечно становящемуся, но не умирающему бытию.

Смеющийся сатирик не бывает веселым. В пределе он хмур и мрачен. У Гоголя же смех побеждает все. В частности, он создает своего рода катарсис пошлости.

Проблема гоголевского смеха может быть правильно поставлена и решена только на основе изучения народной смеховой культуры.

1940, 1970

---

[1] Michelet J., Histoire de France, v. X, p. 355. «Золотая ветвь» – пророческая золотая ветвь, врученная Сибиллой Энею.

[2] См. очень интересные анализы смеховых дублеров и соображения по этому вопросу в книге Е.М.Мелетинского «Происхождение героического эпоса», М. 1963 (в частности, на стр. 55 – 58); в книге даются и библиографические указания.

[3] Аналогично обстояло дело и в Древнем Риме, где на смеховую литературу распространялись вольности сатурналий, с которыми она была организационно связана.

[4] Эти диалоги Соломона с Маркольфом очень близки по своему снижающему и приземляющему характеру ко многим диалогам Дон-Кихота с Санчо.

[5] См. об этих терракотовых изображениях беременных старух Reich H. Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin, 1903, S. 507 – 508. Он понял их поверхностно, в духе натурализма.

[6] Много ценного материала о гротескных мотивах в искусстве средневековья дается в обширной работе Male E., L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle, du XIII<sup>e</sup> et de la fin du Moyens Ages en France, первый том, 1902, второй том, 1908, третий том, 1922.

[7] Но не античности вообще; в древней дорической комедии, в сатировой драме, в формах сицилийской комики, у Аристофана, в мимах и ателланах мы находим аналогичную (гротескную) концепцию; мы находим ее также у Гиппократя, у Галена, у

Плиния, в литературе «застольных бесед» – у Афиня, Плутарха, Макробия и в ряде других произведений неклассической античности.

[8] Интересный материал и очень ценные наблюдения по античному и – отчасти – средневековому и ренессансному гротеску содержатся в Книге А.Дитериха «Пульчинелла. Помпейская стенная живопись и римские сатиры драмы», Лейпциг, 1897 (Dieterich A., Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig). Сам автор, однако, термином «гротеск» не пользуется. Книга Дитериха во многом до сих пор еще не устарела.

[9] Приведем здесь еще прекрасное определение гротеска, данное Л.Е.Пинским: «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням – от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, – в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности» (см. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения, Гослитиздат, М., 1961, с. 119 – 120).

[10] Книга Флэгеля в несколько переработанном и расширенном виде была переиздана в 1862 г. Ebeling Fr.W. Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen, Leipzig, 1862. В этой обработке Эбелинга она выдержала пять изданий. В последующем все ссылки на эту книгу мы делаем по первому изданию Эбелинга. В 1914 г. вышло новое издание Флэгеля в обработке Макса Брауера (Max Brauer).

[11] «Nachtwachen», 1804 (см. изд. R.Steinert'a «Nachtwachen des Bonawentura», Leipzig, 1917).

[12] Мы говорим здесь о маске и ее значениях уже в условиях народно-праздничной культуры античности и средневековья и не касаемся ее более древних культовых значений.

[13] Точнее: народный гротеск отражает самый момент с м е н ы мрака светом, ночи утром, зимы весной.

[14] У самого Жан-Поля как писателя много в высшей степени характерных для романтического гротеска образов, в особенности в его «снах» и «видениях» (см. изданное Р.Бенцем собрание произведений этого жанра: Benz R., Jean Paul, Träume und Visionen, München, 1954). Здесь много ярких образцов ночного и могильного гротеска.

[15] Книга В.Кайзера была переиздана (посмертно) в 1960 – 1961 гг. в серии «Rowohlts deutsche Enzyklopädie». В дальнейшем страницы книги будут нами указываться по этому изданию.

[16] Вот эти строки:

«Geburt und Grab,  
Ein ewiges Neer,  
Ein wechselnd Weben,  
Ein glühend Leben».

Здесь нет пр о т и в о поставления жизни и смерти, а есть с о поставление р о ж д е н и я и м о г и л ы , одинаково связанных с рождающим и поглощающим лоном земли и тела и одинаково входящих как необходимые моменты в живое целое вечно сменяющейся и обновляющейся жизни. Все это – очень характерно и для мироощущения Гете. Мир, где противопоставлены жизнь и смерть, и мир, где сопоставлены рождение и могила, – это два совершенно разных мира. Последний из них – мир народной культуры и отчасти мир Гете.

[17] Из советских работ большую ценность имеет книга О.Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (Гослитиздат, 1936). В книге собран огромный фольклорный материал, имеющий прямое отношение к народной смеховой культуре (преимущественно античной). Но истолковывается этот материал в основном в духе теорий дологического мышления, и проблема народной смеховой культуры в книге остается непоставленной.

[18] Посмертная история Рабле, т.е. история его понимания, интерпретации и влияния на протяжении веков, с фактической стороны довольно хорошо изучена. Кроме длинного ряда ценных публикаций в «Revue des études rabelaisiennes» (с 1903 по 1913 г.) и в «Revue du seizième siècle» (с 1913 по 1932 г.), этой истории посвящены две специальные книги: *Boulangier Jacques, Rabelais à travers les âges. Paris, le Divan, 1923.* *Sainéan Lazar, L'influence et la réputation de Rabelais (Interpretes, lecteurs et imitateurs), Paris, J.Gamber, 1930.* Здесь собраны, конечно, и отзывы современников о Рабле.

[19] «Estienne Pasquier, Lettres», кн. II. Цитирую по *Sainéan Lazar, L'influence et la réputation de Rabelais, p. 100.*

[20] Сатира переиздана: *Satyre Ménippée de la vertue du Catholikon d'Espagne... , Ed.Frank, Oppeln, 1884.* Воспроизведение 1 изд. 1594 г.

[21] Вот его полное заглавие: *Beroalde de Verville, Le moyen de parvenir, oeuvres contenant la raison de ce qui a été, est et sera.* Комментированное издание с вариантами и словарем *Charles Royer, Paris, 1876,* два тома.

[22] До нас дошло, например, любопытное описание гротескного празднества (карнавального типа) в Руане в 1541 г. Здесь во главе процессии, изображавшей пародийные похороны, несли знамя с анаграммой имени Рабле, а затем во время праздничного пира один из участников в одежде монаха читал с кафедры вместо Библии «Хронику Гаргантюа» (см. *Boulangier J. Rabelais à travers les âges, p. 17,* и *Sainéan L. L'influence et la réputation de Rabelais, p. 20).*

[23] Дедекинд, *Grobianus et Grobiana Libri tres* (первое изд. 1549, второе – 1552). Книгу Дедекинда перевел на немецкий язык учитель и родственник Фишарта Каспар Шейдт.

[24] Мы говорим «частично», потому что в своем переводе романа Рабле Фишарт все же не был до конца гробианистом. Резкую, но справедливую характеристику гробианской литературы XVI века дал К.Маркс. См. *Маркс К., Морализующая критика и критицизирующая мораль. –Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 4, с. 291 – 295.*

[25] Вот, например, заглавие одной из замечательных книг XVI века, принадлежащей Бонавентуре Деперье: «*Nouvelles récréations et joyeux devis*», то есть «Новые досуги и веселые разговоры».

[26] Эпитет «*plaisant*» в XVI веке прилагался ко всем произведениям художественной литературы вообще, независимо от их жанра. Наиболее уважаемым и влиятельным произведением прошлого для XVI века оставался «Роман о розе». Клеман Маро выпустил в 1527 г. несколько модернизированное (в смысле языка) издание этого великого памятника мировой литературы и в предисловии рекомендовал его следующими словами: «*C'est le plaisant livre du «Romant de la Rose»...*»

[27] В частности, в шестой книге «Эпидемий», на которую ссылается и Рабле в указанных прологах.

[28] *Аристотель, О душе, кн. III, гл. 10.*

[29] *Лучше писать о смехе, чем о слезах,*  
Потому что смех свойствен человеку.

[30] *Бог, который подчинил человеку весь мир,*  
*Только одному человеку разрешил смех,*  
*Чтобы веселиться, но не животному,*  
*Которое лишено и разума и духа.*

[31] Большой материал об античной традиционной свободе осмеяния дает Рейх, в частности, о свободе смеха в мимах. Он приводит соответствующее место из «Тристий» Овидия, где этот последний оправдывает свои легкомысленные стихи, ссылаясь на традиционную мимическую свободу и дозволенную мимическую непристойность. Он цитирует Марциала, который в своих эпиграммах оправдывает перед императором свои вольности ссылкой на традицию осмеяния императоров и полководцев во время триумфов. Рейх анализирует интересную апологию мима, принадлежащую ритору VI в. Хлорициусу, во многом параллельную ренессансной апологии смеха. Защищая мимов,

Хлорициус прежде всего должен был встать на защиту смеха. Он рассматривает обвинение христиан в том, что вызванный мимом смех от дьявола. Он заявляет, что человек отличается от животного благодаря присущей ему способности говорить и смеяться. И боги у Гомера смеялись, и Афродита «сладко улыбалась». Строгий Ликург воздвиг смеху статую. Смех – подарок богов. Хлорициус приводит и случай излечения больного с помощью мима, через вызванный мимом смех. Эта апология Хлорициуса во многом напоминает защиту смеха в XVI в., и, в частности, раблезианскую апологию его. Подчеркнем универсалистский характер концепции смеха: он отличает человека от животного, он божественного происхождения, наконец, он связан с врачеванием – исцелением (см. Reich. *Der Mimus*, S. 52 – 55, 182 и далее, 207 и далее).

[32] Представления о творческой силе смеха были свойственны и неантичной древности. В одном египетском алхимическом папирусе III в. н.э., хранящемся в Лейдене, сотворение мира приписывается божественному смеху: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз – появились воды...» При седьмом взрыве смеха родилась душа. См. Reinach S., *Le Rire rituel* (в его книге: «*Cultes, Mythes et Religions*», Paris, 1908, v. IV, p. 112 – 113).

[33] См. Reich, *Der Mimus*, p. 116 и дальше.

[34] Интересна история с «тропами»; веселый и радостный тон этих тропов позволил развиваться из них элементам церковной драмы (см. Gautier Léon, *Histoire de la poesie liturgique*, I (Les Tropes), Paris, 1886; см. также Jacobsen Y.P. *Essai sur les origines de la comédie en France au moyen âge*, Paris, 1910).

[35] О празднике дураков см Bourquelot F. *L'office de la fête des fous*, Sens, 1856; Villetard H. *Office de Pierre de Corbeil*, Paris, 1907; он же, *Remarques sur la fête des fous*, Paris, 1911.

[36] Эта апология содержится в циркулярном послании парижского факультета богословия от 12 марта 1444 г. Послание осуждает праздник глупцов и опровергает приведенные доводы его защитников.

[37] В XVI веке были опубликованы два сборника материалов этого общества.

[38] О том, как живуч образ осла в данном его осмыслении, говорят такие, например, явления в нашей литературе: «Крик осла» в Швейцарии в о з р о д и л князя Мышкина и сроднил его с чужбиной и с жизнью («Идиот» Достоевского); осел и «крик осла» – один из ведущих образов в поэме Блока «Соловьиный сад».

[39] О «пасхальном смехе» см. Schmid J.P. *De risu paschalis*, Rostock, 1847, и Reinach S. *Rire pascal*, в приложении к цитированной нами выше статье – «*Le Rire rituel*», p. 127 – 129. И пасхальный и рождественский смех связаны с традициями римских народных сатурналий.

[40] Дело, конечно, не в самом бытовом обжорстве и пьянстве, а в том, что они получали здесь символически расширенное утопическое значение «пира на весь мир», торжества материального изобилия, роста и обновления.

[41] См.: Ebeling Fr.W. *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen*, S. 254.

[42] Об этом цикле легенд мы будем говорить в дальнейшем. Напомним, что «ад» был и необходимой принадлежностью карнавала.

[43] Именно карнавал со всею сложной системой своих образов был наиболее полным и чистым выражением народной смеховой культуры.

[44] Священной пародии, кроме соответствующих разделов в общих трудах по истории средневековой литературы (Манициуса, Эберта, Курциуса), посвящены три специальных работы:

1) Novati F. *La parodia sacra nelle letterature moderne* (см. *Novatis Studi critici e letterari*. Turin, 1889).

2) Ilvonen Eero. Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge, Helsingfors, 1914.

3) Lehmann Paul. Die Parodie im Mittelalter. München, 1922.

Все три работы взаимно дополняют друг друга. Шире всех охватывает область священной пародии Новати (его работа до сих пор не устарела и остается основополагающей); Ильвонен дает ряд критических текстов только смешанной французской пародии (смещение латинского и французского языков – довольно распространенное явление в пародийной литературе); он снабжает изданные тексты общим введением о средневековой пародии и комментариями. Леманн отлично вводит в литературу священной пародии, но ограничивается исключительно латинской.

Все названные авторы рассматривают средневековую пародию как нечто изолированное и специфическое и потому не раскрывают органической связи этой пародии с грандиозным миром народной смеховой культуры.

[45] См. анализ «Вечери Киприана» у Новати, *Novatis Studi critici e letterari*, p. 266 и далее, и у Леманна, *Die Parodie im Mittelalter*, p. 25 и далее. Критическое издание текста «Вечери...» дал Strecher («*Monumenta Germaniae*», *Poetae*, IV, 857).

[46] Например, Ilvonen публикует в своей книге шесть пародий на «Отче наш», две на «Credo» и одну на «Ave Maria».

[47] Количество этих пародий очень велико. Кроме отдельных пародий, пародирование различных моментов культа и чина – распространеннейшее явление в формах комического животного эпоса. В этом отношении особенно богато произведение «*Speculum stultorum*» Nigellus Wirecker («Зеркало дураков» Нигеллуса Виреккера). Это история осла Brunellus'a, который идет в Салерно, чтобы избавиться от своего жалкого хвоста, штудировать теологию и право в Париже, затем становится монахом и основывает собственный орден. По дороге в Рим попадает в руки своего хозяина. Здесь рассеяны многочисленные пародии на эпитафии, рецепты, благословения, молитвы, орденские уставы и т.п.

[48] Многочисленные примеры игры падежами дает Леманн на с. 75 – 80 и на с. 155 – 156 («Эротическая грамматика»).

[49] Его русских собратьев Пушкин характеризует: «Вы разгульные, лихие, молодые чернецы».

[50] Для издания 1542 г. Рабле из соображений осторожности произвел некоторую очистку первых двух книг романа; он удалил все направленные против Сорбонны (богословский факультет Парижского университета) аллюзии, но ему и в голову не пришло удалять «*Sitio*» и аналогичные травестии священных текстов, настолько еще живы были в его эпоху карнавальная правда и вольности смеха.

[51] В XVI веке в протестантской среде очень часто обличали шутовское и снижающее употребление священных текстов в фамильярном речевом общении. Современник Рабле Анри Этьен в своей «Апологии Геродота» жаловался на постоянное профанирующее употребление священных слов во время попоек. Он приводит многочисленные примеры такого употребления. Так, опрокидывая в себя стаканчик вина, обычно произносят слова из покаянного псалма «Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнouve и во утробе моей». Даже больные венерическими болезнями используют священные тексты для характеристики своей болезни и своего потения (см. Estienne H. *Apologie pour Hérodoté*, 1566, I, 16).

[52] Правда, в этих явлениях уже выражается иногда специфическая ограниченность раннебуржуазной культуры, и в этих случаях имеет место измелчение и некоторое вырождение материально-телесного начала.

[53] Для второй половины XVI века очень характерна литература вольных бесед (с преобладанием материально-телесной тематики) – бесед застольных, праздничных, рекреационных, прогулочных: Ноэль дю Файль, Деревенские шутовские беседы (*Propos rustiques et facétieux*, 1547, его же, «Сказки и новые речи Этрапеля» (*Contes et nouveaux*

discours d'Eutrapel, 1585), Жак Т а ю р о , Диалоги (Dialogues, 1562), Никола де Ш о л ь е р , Утренние беседы (Matinées, 1585), е г о ж е , «Послеобеденные беседы» («Les après-dinners»), Гийом Бу ш е , Беседы после ужина («Serées», 1584 – 1597) и др. Сюда же нужно отнести и «Способ добиться успеха в жизни» Бериальда де Вервиля, о котором мы уже упоминали. Все эти произведения относятся к особому типу карнавализованного диалога, и все они отражают в большей или меньшей степени влияние Рабле.

[54] Глубокие мысли о функциях смеха в истории культуры высказывал Герцен (хотя он и не знал вовсе смеющегося средневековья): «Смех имеет в себе нечто революционное... Смех Вольтера разрушил больше плача Руссо» (Соч. в девяти томах, М. 1956, т. 3, с. 92). И в другом месте: «Смех – вовсе дело не шуточное, и им мы не поступимся. В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана. С IV столетия человечество перестало смеяться – оно все плакало, и тяжелые цепи пали на ум среди стенаний и угрызений совести. Как только лихорадка изуверства начала проходить, люди стали опять смеяться. *Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно.* В церкви, во дворце, во фронте, перед начальником департамента, перед частным приставом, перед немцем-управляющим никто не смеется. Крепостные слуги лишены права улыбки в присутствии помещиков. *Одни равные смеются между собой.* Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиновничество. Заставить улыбнуться над богом Аписом – значит расстричь его из священного сана в простые быки» (А.И.Герцен об искусстве, М., 1954, с. 223).

[55] См. Веселовский А.Н. Избранные статьи, Л. 1939, с. 441 – 442.

[56] В этом суждении проявляется буржуазная морализирующая тенденция (в духе более позднего гробианства), но одновременно и стремление обезвредить пародии.

[57] Недавно у нас опубликована в высшей степени интересная книга – «Неизвестный памятник книжного искусства. Опыт восстановления французского легендария XIII века», М.–Л., 1963. Книга издана под редакцией В.С.Люблинского, руководившего восстановлением памятника – уникального легендария XIII века. Страницы этого легендария могут послужить исключительно яркой и полной иллюстрацией к сказанному нами (см. великолепные анализы В.С.Люблинского на с. 63 – 73 названной книги).

[58] «К о р о л е в с т в о Б а з о ш » – общество для постановки моралите. Состояло оно из секретарей парламентских адвокатов. Первую привилегию это общество получило еще при Филиппе Красивом. В дальнейшем basochiens разработали особый вид заключительной игры – «Parades». Эти «парады» широко пользовались правами смеха на вольность и непристойность. «Basochiens» составляли также пародии на священные тексты и «Sermons joyeux», т.е. комические проповеди. За свои постановки «Королевство Базош» часто подвергалось запрещению и репрессиям. В 1547 г. это общество было окончательно ликвидировано.

Общество «Enfans sans souci» ставило соти. Глава этого общества назывался «Prince des sots».

[59] Комедиографы – Аристофан, Плавт, Теренций – большого влияния не имели. Стало общим местом сопоставлять Рабле с Аристофаном. Отмечают существенную близость между ними в самых методах комики. Но это не может быть объяснено влиянием. Рабле, конечно, знал Аристофана: в числе дошедших до нас одиннадцати книг с экслибрисом Рабле имеется и том Аристофана в латинском переводе, но следов влияния его в романе мало. Некоторая близость в методах комики (ее не следует преувеличивать) объясняется родством фольклорных карнавальных источников. Единственную сохранившуюся сатирическую драму – «Циклоп» Еврипида – Рабле отлично знал; он два раза цитирует ее в своем романе, и она, безусловно, имела на него некоторое влияние.

[60] Характер античной эрудиции самого Рабле и его эпохи, их вкусы и предпочтения в выборе античных источников отлично вскрывает J. Plattard в своей книге «L'oeuvre de Rabelais (Sources, invention et composition)», 1910. Дополнением к ней может служить

книга об источниках Монтеня: Ville y P. Sources et évolution des Essais de Montaigne, Paris, 1910. Уже Пляеда вносит некоторые изменения в этот отбор античного наследия, подготавливая XVII век с его определенной и четкой установкой на «классическую» античность.

[61] «Ранний буржуазный реализм». – Сб. под ред. Н.Я.Берковского, Л. 1936, с. 162.

[62] См. Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т. 3, с. 45 – 48.

[63] См. Bou langer J. Rabelais à travers les âges, p. 34. См. также специальную статью Clou zot H. Ballets de Rabelais au XVII siècle (Rev. Et. Rab., t. V, 90).

[64] Еще и в новейшее время во Франции создаются комические оперы на раблезианском материале: «Панург» Массне (пост. в 1913 г.), «Гаргантюа» Мариотта (пост. в 1935 г. в Opéra-comique).

[65] Эти изучения получили свое выражение (частичное) в сцене маскарада во второй части «Фауста».

[66] В XVI веке о них упоминают Этьен Пакье и Анри Этьен.

[67] В «La Foire Saint-Germain» в его «Recueil de quelques vers burlesques», 1648. Описание Сен-Жерменской ярмарки с ее карнавальными увеселениями имеется и у Сореля в его незаконченном романе «Polyandre, histoire comique», 1648.

[68] Приводим этот отрывок в русском переводе:

«Маро и Рабле совершили непростительный грех, запятнав свои сочинения непристойностью: они оба обладали таким прирожденным талантом, что легко могли бы обойтись без нее, даже угождая тем, кому смешное в книге дороже, чем высокое. Особенно трудно понять Рабле: что бы там ни говорили, его произведение – неразрешимая загадка. Оно подобно химере – женщине с прекрасным лицом, но с ногами и хвостом змеи или еще более безобразного животного: это чудовищное сплетение высокой утонченной морали и грязного порока. Там, где Рабле дурен, он переходит за пределы дурного, это какая-то гнусная снедь для черни; там, где хорош, он превосходит и бесподобен, он становится изысканнейшим из возможных блюд» (см. Жан де Лабрюйер, Характеры или нравы нынешнего века, перев. Э.Линецкой и Ю.Корнеева, М.–Л. 1964, гл. 1, 43, с. 36 – 37).

[69] Принадлежность «Краткого пояснения» самому Рабле можно считать почти совершенно достоверной.

[70] Вот полное заглавие этого издания: «Le Rabelais moderne, où ses oeuvres mises à la portée de la plupart des lecteurs» (восемь томиков).

[71] Но, конечно, и в новое время делаются разного рода попытки расшифровать роман Рабле как своего рода криптограмму.

[72] Особую функцию и художественный смысл эпизода с подтирками мы раскрываем в VI главе.

[73] После 1759 г., когда Вольтер перечел «Гаргантюа», его отношение стало более благоприятным, но существо его изменилось мало: он ценит Рабле прежде всего и почти исключительно за его антиклерикализм.

[74] В XIX веке издание «очищенного» Рабле проектировала Жорж Санд (в 1847 г.), но ее проект не был осуществлен.

Рабле в переделке для юношества, насколько нам известно, впервые появился в 1888 г.

[75] Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 20, с. 16.

[76] Правда, Рабле отлично понимал и всю относительность этой прогрессивности.

[77] Самой распространенной формой редуцированного смеха в новое время (особенно начиная с романтизма) является и р о н и я . Проблеме иронии посвящена очень интересная книга швейцарского ученого: Alle man n Ве d a , Ironie und Dichtung (1956). В книге анализируются понимание и формы иронии у Фр.Шлегеля, Новалиса, Зольгера, Кьеркегора, Ницше, Томаса Манна и Музиля. Анализы Аллемана отличаются глубиной и тонкостью, но он понимает иронию как ч и с т о литературное явление и не раскрывает ее связей с народной смеховой культурой.

[78] Напомним соответствующие анализы А.Дитериха в его книге «Пульчинелла».

[79] Пушкинский Моцарт принимает и смех и пародию, а хмурый агеласт Сальери их не понимает и боится. Вот диалог между ними после игры слепого скрипача:

Сальери.           И ты смеяться можешь?  
Моцарт.            Ах, Сальери!  
                          Ужель и сам ты не смеешься?  
Сальери.            Нет.  
                          Мне не смешно, когда маляр негодный  
                          Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
                          Мне не смешно, когда фигляр презренный  
                          Пародией бесчестит Алигьери  
                          .....

*(«Моцарт и Сальери», сцена I).*

[80] Мы не ставим здесь, конечно, проблемы романтизма во всей ее сложности. Нам важно в романтизме лишь то, что помогло ему открыть и понять (хотя и не до конца) Рабле и вообще гротеск.

[81] В эти переломные эпохи народная культура с ее концепцией незавершенного бытия и веселого времени оказывает могучее влияние на большую литературу, как это особенно ярко проявилось в эпоху Ренессанса.

[82] «Oeuvres de François Rabelais. Edition critique publiée par Abel Lefranc (Professeur au collège de France), Jaques Boulanger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan». (Первый том вышел в 1912 г., пятый («Третья книга») – в 1931 г.)

[83] Вот основные биографические работы, касающиеся отдельных периодов в жизни Рабле: Dubouchet, Rabelais à Montpellier, 1887; Heulhard A. Rabelais, ses Voyages en Italie et son exil à Metz, 1891; Bertrand A. Rabelais à Lyon, 1894; Plattard J. Adolescence de Rabelais en Poitou, 1923.

[84] Fevre Lucien. Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La religion de Rabelais, Paris, 1942.

[85] См. Декс П. Семь веков романа, М. 1962, с. 121. См. также развернутую критику Февра в книге Л.Е.Пинского «Реализм эпохи Возрождения», М. 1961, с. 106 – 114.

[86] Веселовский А.Н. Избранные статьи, Л. 1939.

[87] См. Фохт Ю. Рабле, его жизнь и творчество, 1914 г. Следует упомянуть, хотя это и не имеет прямого отношения к русской литературе о Рабле, что лектор французского языка бывшего С.-Петербургского университета Jean Fleury опубликовал в 1876 – 1877 гг. в Париже двухтомную компилятивную монографию о Рабле, для своего времени неплохую.

[88] См. более подробную критику этого образа Веселовского в гл. II.

[89] См. Сборник статей в честь ак. А.И.Соболевского, Л. 1928.

[90] См. Ученые записки Московского гос. пед. института, 1935, вып. 1 (кафедра истории всеобщей литературы).

[91] Первоначально концепция Л.Е.Пинского была изложена им в статье «О комическом у Рабле» (см. «Вопросы литературы» за 1959 г., № 5).

[92] А.С.Пушкин: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»; вторая строка в редакции В.А.Жуковского.

[93] См. «Roman du Fauvel» в «Histoire littéraire de la France», XXXII, p. 146: «L'un getoit le bren au visage... L'autre getoit le sel au puis», т.е. «один бросает дерьмо в лицо, другой – соль в колодец».

[94] У Ганса Сакса, например, есть масленичная «Игра о дерьме».

[95] См. «Однотомник» Рабле, изд. L.Moland «François Rabelais. Tout ce qui existe de ses oeuvres», p. 478.

[96] Это расширенная и измененная редакция «Великой хроники». Имеется в ней и ряд заимствований из «Пантагрюэля». Издана она, вероятно, в 1534 г. Автор ее François Gerault.

[97] В мировой литературе и особенно в анонимном устном творчестве мы найдем многочисленные примеры сплетения агонии с актом испражнения или приурочения момента смерти к моменту испражнений. Это один из распространеннейших способов снижения смерти и самого умирающего. Можно назвать этот тип снижения «темой Мальбрука». Из большой литературы я назову здесь только замечательную, подлинно сатурналиевскую, сатиру Сенеки «Отыквление», где император Клавдий умирает как раз в момент испражнения. У самого Рабле «тема Мальбрука» встречается в разных вариациях. Например, люди на «Острове ветров» умирают, выпуская газы, причем душа у них выходит через задний проход. В другом месте он приводит в пример римлянина, умершего от того, что он издал некий звук в присутствии императора.

Подобные образы снижают не только самого умирающего, – они снижают и отелеснивают самую смерть, превращают ее в веселое страшилище.

[98] Типичную формулу для презрительно-снисходительного отношения к Рабле и его веку дал и Вольтер (в «Sottisier»):

«Маро, Амио и Рабле хвалят так, как обычно хвалят маленьких детей, когда им случайно удастся сказать что-нибудь хорошее. Этим писателей одобряют, потому что презирают их век, а детей – потому что ничего не ждут от их возраста». Это чрезвычайно характерные слова для отношения просветителей к прошлому и, в частности, к XVI веку. Увы, их слишком часто повторяют в той или иной форме еще и в наше время. Необходимо раз навсегда покончить с совершенно ложными представлениями о наивности XVI века.

[99] См. по этому вопросу Clouzot H. L'ancien théâtre en Poitou, 1900.

[100] Эта студенческая рекреативная литература была в значительной мере частью площадной культуры и по своему социальному характеру была близка, а иногда и прямо сливалась с народной культурой. В числе безымянных авторов произведений гротескного реализма (особенно, конечно, его латинской части) было, вероятно, немало студентов или бывших студентов.

[101] Даже творчество Гете в известной степени еще регулировалось сроками франкфуртской ярмарки.

[102] Это сочетание в одном лице серьезного ученого-эрудита и поставщика ярмарочной, карнавальной литературы – характерное явление эпохи.

[103] Зато биографическая легенда о Рабле изображает нам его как народно-площадную карнавальную фигуру. Жизнь его, по легенде, полна всяческих мистификаций, переодеваний, шутовских проделок. Л.Молан удачно называет Рабле легенды «un Rabelais de sarêmprenant», т.е. «масленичный Рабле» (или «карнавальный Рабле»).

[104] Правда, Буркхардт имел в виду не столько народно-площадные праздники, сколько придворные, вообще официальные праздники Ренессанса.

[105] До нас дошел, например, пародийный рецепт, рекомендуемый средство от лысины, относящийся к раннему средневековью.

[106] Сифилис появился в Европе в последние годы XV века. Он назывался «maladie de Naples». Другое вульгарное название сифилиса «gorge», или «grand'gorge». «Gorge» – роскошь, помпа, «grand'gorge» – пышность, великолепие, роскошь В 1539 г. вышло произведение «Le Triomphe de très haulte et puissante Dame Verole», т.е. «Прославление весьма знатной и могущественной дамы Вероль» (verole, т.е. сифилис, по-французски женского рода).

[107] Лукиан написал комическую трагедию в стихах «Трагоподагра» (герои ее – Подагр и Подагра, врач, палач и хор). Младший современник Рабле Фишарт написал «Podagrammisch Trostbüchlin»; здесь он дает ироническое прославление подагры, которую он рассматривает как последствие жирного безделья. А м б и в а л е н т н о е

прославление болезни (преимущественно сифилиса и подагры), как мы сказали, очень распространенное явление той эпохи.

[108] Этот многоликий адресат ближайшим образом – площадная ярмарочная толпа, окружающая балаганные подмостки, это – многоликий читатель «Хроник». На этого многоликого адресата и сыплется хвала и брань: ведь одни из читателей – представители старого, умирающего мира и мировоззрения – агеласты (т.е. люди, не умеющие смеяться), лицемеры, клеветники, представители тьмы, другие – представители нового мира, света, смеха и правды; но все они составляют одну толпу, один народ, умирающий и обновляющийся; и этот один народ прославляют и проклинаят одновременно. Но это только ближайшим образом, а дальше – за толпой, за народом – весь мир, неготовый и незавершенный, умирая рождающий и родившийся, чтобы умереть.

[109] В русском переводе Н.М.Любимова это передано так: «Все они – вертишейки, подслушейки, подглядунуны, бл.уны, беспослушники, сиречь наушники, вот она, их ученость». Адекватный перевод этого места, конечно, совершенно невозможен.

[110] Одна из таких гравюр, заимствованная из одной книги 1534 г., воспроизведена в монографии Г.Лота (L o t e G: La vie et l'oeuvre de François Rabelais. Paris, 1938, p. 164 – 165, табл. VI).

[111] У нас еще до сих пор живо выражение «последний крик моды» («dernier cri»).

[112] См. о «Криках Парижа» кн.: Franklin Alfred, Vie privée d'autrefois, I, L'Annonce et la Réclame, Paris, 1887; здесь показаны крики Парижа разных эпох. См. также Kastner J.G. Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des eris populaires, Paris, 1857.

[113] Например, во время карнавала в Кенигсберге в 1583 г. мясники изготовили колбасы весом в четыреста сорок фунтов, ее несли девяносто мясников. В 1601 г. колбаса весила уже девятьсот фунтов. Впрочем, и сегодня еще можно видеть грандиозные колбасы или кренделя – правда, бутафорские – в витринах колбасных и булочных.

[114] Из раблезистов значение «криков Парижа» для романа Рабле отметил Л.Сенеан в своей замечательно богатой по материалу книге о языке Рабле, Однако Л.Сенеан не вскрывает всей полноты этого значения и ограничивается лишь указанием прямых аллюзий на эти «крики»; в романе Рабле (см.: «La lanque de Rabelais», t. I, 1922, p. 275).

[115] Об исторических изменениях речевых норм в отношении непристойности см. Brunot Ferd. Histoire de la langue française, t. IV, гл. V «L'honnêteté dans la langage».

[116] Когда «Пасха господня» умерла,

Ей наследовал «Добрый день господень»,

Когда ж и «Добрый день господень» почил и умер,

На смену ему пришло «Черт меня побери».

А после его смерти мы услышали

«Честное слово благородного человека».

[117] Рабле делает аллюзию на какую-то легенду, связывающую мученичество этого святого с печеными яблоками (снижающий карнавальный образ).

[118] Это не полная травестия, а только травестирующая аллюзия. Подобного рода рискованные аллюзии весьма обычны в рекреационной литературе «жирных дней» (т.е. в гротескном реализме).

[119] Они клянутся богом, его зубами, его головой,

Его телом, его животом, бородой и глазами;

Они хватают его за все места,

Так что он оказывается изрублен весь,

Как мясо на фарш для пирожков.

[120] Sa i n é a n L. L'influence la réputation de rabelais, v. II, 1923, p. 472.

[121] Впрочем, и в высоком эпическом плане встречаются изображения битвы как пира, например в нашем «Слово о полку Игореве».

[122] Эти два слова связаны в тексте самого Рабле: в четвертой книге, гл. XVI, фигурирует такое проклятие – «A tous les millions de diables qui te puisserit *anatomiser* la cervelle et en faire *des entommeures*».

[123] Сенека говорит об этом в «Отыквлении». Мы уже упоминали об этой замечательной сатурналиевской сатире о развенчании умершего короля и в момент смерти (он умирает во время акта испражнения), и после смерти в загробном царстве, где он превращается в «смешное страшлище», в жалкого шута, раба и проигравшегося игрока.

[124] Осел был также одним из образов народно-праздничной системы средневековья, например, в «празднике осла».

[125] В качестве параллельного высокого образа развенчания упомянем наш древний обряд предсмертного развенчания и пострига царей: при этом их переодевали в монашескую рясу, в которой они умирали. Всем известна пушкинская сцена предсмертного пострига и переодевания Бориса Годунова. Здесь почти полный параллелизм образов.

[126] Отголоски этого сохраняются и в последующей литературе, особенно в той, которая связана с раблезианской линией, например, у Скаррона.

[127] Такую же карнавальную пару мы встречаем и на «острове сутяг». Кроме краснорожего сутяги, которого выбрал брат Жан, здесь был также высокий и худой сутяга, который роптал на этот выбор.

[128] Подобные комические пары – весьма древнее явление. Дитерих воспроизводит в своей книге «Pullcinella» комическое изображение хвастливого воина и его оруженосца на одной античной вазе из Нижней Италии (собрание Гамильтона). Сходство воина и оруженосца с фигурами Дон-Кихота и Санчо поражающее (только обоим фигурам придан громадный фалл) (см. Dietrich A. Pullcinella, S. 329).

[129] Желтый и зеленый – это, по-видимому, «ливрейные» цвета дома де Баше.

[130] В эротическом смысле употреблялось также и слово «кегли» (*quille*) и «играть в кегли». Все эти выражения, придающие удару, палке, кию, бубну и т. п. эротическое значение, очень часто встречаются и у современников Рабле, например, в уже упоминавшемся нами произведении «Triomphe de la dame Verolle».

[131] Мотив превращения крови в вино мы находим и в «Дон-Кихоте», именно – в эпизоде боя героя с винными бурдюками, которые он принимает за великанов. Еще более интересная разработка этого мотива есть в «Золотом осле» Апулея. Люций убивает у дверей дома людей, которых принимает за разбойников; он видит пролитую им кровь. Наутро его привлекают к суду за убийство. Ему угрожает смертная казнь. Но оказывается, что он стал жертвой веселой мистификации. Убитые – просто мехи с вином. Мрачный суд оборачивается сценой всеобщего веселого смеха.

[132] В итальянском (не макароническом) произведении Фоленго «Orlandino» есть совершенно карнавальное описание турнира Карла Великого: рыцари скачут на ослах, мулах и коровах, вместо щитов у них корзины, вместо шлемов – кухонная посуда: ведра, котелки, кастрюли.

[133] Все эти представители старой власти и старой правды, говоря словами К. Маркса, – лишь комедианты миропорядка, «действительные герои которого уже умерли» (см. Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 1, с. 418). Народная смеховая культура воспринимает все их претензии (на незыблемость и вечность) в перспективе все сменяющего и все обновляющего времени.

[134] См. кн. IV. гл. XIII.

[135] В каноническом издании первых двух книг романа (изд. 1542 г.) Рабле вообще уничтожил все прямые аллюзии на Сорбонну, заменив самое слово «сорбоннист» словом «софист».

[136] «Геологическая выпивка» и «теологическое вино» – хорошая выпивка (снижающая травестия).

[137] В сущности, каждый праздничный день развенчивает и увенчивает, следовательно, имеет и своего короля, и королеву. См. этот мотив в «Декамероне», где на каждый день праздничных бесед избирается свой король и своя королева.

[138] Две фигуры народного праздника «vendange» определили весь характер эпизода: фигура Bon-Temps определила его идею (конечная победа мира и всенародного благосостояния – избытка), а фигура его жены Mère Folle – фарсово-карнавальный стиль эпизода.

[139] В своем свободном переводе этой книги Фишарт чрезвычайно усиливает момент праздничности, но освещает его в духе гробианизма. Грангузье страстный почитатель всех праздников, потому что на них полагается пировать и дурачиться. Дается длинное перечисление немецких праздников XVI века: праздник св. Мартина, масленица, праздник освящения церкви, ярмарка, крестины и др. Праздники заходят за праздники, так что весь годовой круг Грангузье состоит только из праздников. Для Фишарта-моралиста праздники – это обжорство и безделье. Подобное понимание и оценка праздников, конечно, глубоко противоречит раблезианскому использованию их. Впрочем, отношение самого Фишарта к ним двойственное.

[140] Смешанное тело чудовища с сидящей на нем блудницей, в сущности, эквивалентно пожирающей-пожираемой-рожающей утробе «праздника убоя скота».

[141] И античная сатирическая драма была, как мы уже говорили, драмой тела и телесной жизни. Чудовища и великаны (гиганты) играли в ней, как известно, огромную роль.

[142] См. Sébilet Thomas. Art poétique François, 1548 (переиздал F.Gaiffe, Paris, 1910).

[143] «Prognostication des Laboureurs», переиздана A. de Montaiglon'ом в его «Recueil de poésies françaises de XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», t. II.

[144] Переиздана там же, т. IV. Возможно, что «Всеобщая прогностика» написана Рабле.

[145] Там же, т. XIII.

[146] Там же, т. XII.

[147] Современный Рабле итальянский гуманист Николай Леоник, издавший диалог об игре в кости (Лион, 1532).

[148] Это наше утверждение распространяется – с некоторыми оговорками – и на образы игры у Лермонтова («Маскарад», «Штос и Лугин», «Казначейша», «Фаталист»). Особый характер носят образы игры у Достоевского («Игрок», «Подросток»).

[149] Мы, разумеется, не раскрываем всего смысла этого замечательного эпизода с Бридуа. Нас интересует здесь только использование образов игры в кости.

[150] Спор о женщинах подробно освещен Абелем Лефраном во вступительной статье к «Третьей книге» (см. т. V ученого издания, с. XXX и дальше).

[151] Вот чисто ганс-саксовские произведения молодого Гете: «Ярмарка в Плюндервейлерне», «Женитьба Ганса Вурста», «Ярмарочное представление о патере Брей, лживом пророке». В одном из этих народно-праздничных произведений (в незаконченной «Женитьбе Ганса Вурста») мы находим даже такие стороны карнавального стиля, как переделку площадных ругательств в собственные имена (здесь их несколько десятков).

[152] Гете. Собрание сочинений в тринадцати томах. М., 1935, т. XI, с. 510. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

[153] И пока нет у тебя этой

Жажды гибели,  
Этого уми и обновись,  
Ты только унылый гость  
На темной земле.

[154] Никому этого не говорите, только мудрым,  
Потому что толпа тотчас же засмеет...

[155] Более объективной по сравнению с романтизмом становится карнавальная стихия (гротеск, амбивалентность) в творчестве Гейне, хотя и у него субъективный момент, унаследованный от романтизма, все же преобладает. Вот характерные для гейневского осознания амбивалентности строки из «Атта Тролль»:

*Это мудрое безумье!*

*Обезумевшая мудрость!*

*Вздых предсмертный, так внезапно*

Превращающийся в *хохот!*

[156] Цитирую по кн.: Гете И.-В., Избранные сочинения по естествознанию. Изд. АН СССР, 1957, с. 361 и дальше.

[157] Там же, с. 364.

[158] В качестве параллельного примера приведем интересную сатурналиевскую и карнавальную народную легенду о короле Пето и его дворе. Об этой легенде упоминает и Рабле (кн. III, гл. VI), упоминает «Мениппова сатира» и Мольер в «Тартюфе» (первый акт, сцена 1-я). Вот какое объяснение дает королю Пето Уден (Oudin) в своих «Курьезах» («Curiositez», 1640): «*Двор короля Пето*: здесь все хозяева, другими словами, это место, где все командуют, где не знают различия между хозяевами и слугами (*вульг.*)». В анонимном «Опыте о пословицах» второй половины XVI века имеется следующее пояснение: «*Это двор короля Пето, где каждый хозяин*».

[159] О шомонской дьяблерии см. работу: Jolibois. La Diablerie de Chaumont, 1838.

[160] См. Driesen Otto. Der Ursprung des Harlekin, 1904.

[161] В литературе XVI века было распространено карнавально-кухонное выражение «пенфеево рагу».

[162] Державшаяся до последнего времени легенда о жестоких гонениях, которым Рабле якобы подвергся перед самою смертью, совершенно развеяна Абелем Лефраном. Рабле умер, по-видимому, вполне спокойно, не потеряв ни покровительства двора, ни поддержки своих высокопоставленных друзей.

[163] Добролюбов Н.А. Стихотворения Ивана Никитина. Собр. соч. в девяти томах, т. 6. Л., 1963, с. 167.

[164] Интересная задача – проанализировать этимоны и оттенки значений слов, обозначающих праздник в разных языках, а также исследовать праздничные образы в народном языке, в фольклоре и в художественной литературе: в своей совокупности они слагаются в целостную картину праздничного мира, праздничной вселенной.

[165] Наиболее интересная попытка раскрыть праздничное мироощущение человека делается в книге О.Больнова. См.: Bollnow O.F. Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus. Stuttgart, 1955 (Больнов О.Ф. Новая убежденность. Проблема преодоления экзистенциализма. Штутгарт, 1955). В конце книги дается дополнительное специальное исследование, посвященное празднику: Zur Anthropologie des Festes, S. 195 – 243. Автор совершенно не привлекает исторического материала, не делает различий между народными (карнавальными) и официальными праздниками, игнорирует смеховой аспект мира, всенародность, утопичность праздника. Несмотря на это, в книге Больнова много ценных наблюдений.

[166] Обращает на себя внимание почти полное отсутствие пиршественных образов в эпизоде с Телемским аббатством. Подробно указаны и описаны все помещения аббатства, но, как это ни странно, забыта кухня, для нее не оказалось места в Телеме.

[167] В обедненном виде традиция гротескного симпозиона продолжала, конечно, жить и дальше; мы встречаем ее в ряде явлений XIX века (например, в застольных беседах Бетховена); дожила она, в сущности, и до наших дней.

[168] D'Issoudun François Habert. Le songe de Pantagruel.

[169] Это «комическое загробное видение» кембриджских песен опубликовано в «The Cambridge sings, edited by Karl Breul». Cambridge, 1915, с. 59 – 85.

[170] См. «Poems attrib. to Walter Mapes», ed. Th. Wright, Лондон, 1841.

[171] В качестве автора этого произведения назван «Magister Goliath». Это нарицательное имя для либертина, для человека, выбившегося из нормальной колеи жизни и вышедшего за рамки официального мировоззрения; оно применялось также и к пьяницам и кутилам, прожигателям жизни. Ваганты, как известно, также назывались «голиардами».

Этимологически эти имена осмысливались двояко: по сходству с латинским словом «gula» (жадность) и по сходству с именем Голиафа; было живо и то и другое осмысливание, причем семантически они не противоречили друг другу. Итальянские ученые Ф.Нери и Ф.Эрмини доказали существование особого «Голиафова цикла». Библейский великан Голиаф еще блаженным Августином и Бедой противопоставлялся христианству как некое воплощение антихристианского начала. Вокруг образа Голиафа стали слагаться легенды и песни об его исключительном обжорстве и пьянстве. Это имя, по-видимому, вытеснило ряд местных фольклорных имен великанов, воплощавших гротескное тело.

[172] Спор клирика с рыцарем разрабатывали и произведения на вульгарных языках (см. кн.: O u l m o n t Ch. Les débats du clerc et du chevalier. Paris, 1911).

[173] Опубликовано в «Recueil» Méon'a, t. IV, p. 175.

[174] При жизни Рабле эта книга переиздавалась семь раз, в том числе и под другими названиями. Написанная под влиянием первых двух книг романа Рабле, книга эта, в свою очередь, была использована Рабле для его четвертой книги (эпизод колбасной войны и эпизод с великаном Бренгнарийлем).

[175] Ганс Сакс в своей «Schlaraffenland» изображает страну, где почитается безделье, лень и обжорство; кто преуспевает в безделье и обжорстве, того здесь еще награждают; кто сражается с ливерными колбасами, того посвящают в рыцари; за спанье здесь платят деньги и т.п. Мы видим здесь параллельные образы к Рабле: к эпизоду колбасной войны и к эпизоду пребывания Алькофрибаса во рту Пантагрюэля. Но у Ганса Сакса силен морализующий оттенок, совершенно чуждый Рабле.

[176] Она была еще совершенно жива в XVI веке, о чем свидетельствуют картины художника Питера Брейгеля Старшего: два эстампа – «Скромная кухня» и «Постная кухня», этюд «Бой между Масленицей и Постом» и, наконец, «Турнир между Постом и Карнавалом»; все эти произведения выполнены художником около 1560 г.

[177] См. сообщение об этом фарсе: G u o n , Diverses Leçons I, гл. 25.

[178] Осмысление высокой башни как фалла было хорошо знакомо Рабле и его современникам из античных источников. Вот отрывок из Лукиана («О сирийской богине»): «В этих пропилях стоят *фаллы высотой в тридцать сажений*. На один из этих фаллов два раза в год влезает человек и остается на его вершине в течение семи дней. Большинство объясняет такой обычай тем, что этот человек со своей высоты вступает в близкое общение с богами и испрашивает у них блага для всей Сирии».

[179] Приводим цитату в русском переводе:

«Ну, это еще бабушка надвое сказала! – заметил монах. – Твоя жена может быть так же уродлива, как Прозерпина, но если только где-нибудь поблизости завелись монахи, они уж ей проходу не дадут, и то сказать: хороший мастер для всякой вещи найдет применение. Пусть я заболел дурной болезнью, ежели по возвращении вы не найдете, что женки ваши растолстели, потому как даже в тени от монастырской колокольни есть нечто оплодотворяющее».

[180] Критика этих суеверий высказана в духе того умеренного евангелизма, который в момент, когда Рабле писал эти строки, казалось, находил поддержку у королевской власти.

[181] Аналогичный мотив есть у Эразма («Adagia», III, 10, 1): он также начинает с того, что только человек рождается голым, и делает отсюда вывод, что человек рожден «не для войны, а для дружбы».

[182] J o u b e r t L a u r a n t. Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine et le régime de santé, Bordeaux, 1579.

[183] Впрочем, эта гротескная логика распространяется и на образы природы и образы вещей, где также фиксируются глубины (дыры) и выпуклости.

[184] Напомним приведенные нами выше суждения Гете из разговоров с Эккерманом о картине Корреджо «Отнятие от груди» и об образе коровы, кормящей теленка («Корова» Мирона). Гете привлекает в этих образах именно сохраняющаяся в них в ослабленной степени двутелость.

[185] Такие же классические представления о теле лежат и в основе нового канона поведения в обществе. К числу требований хорошего воспитания относится: не класть локтей на стол, ходить, не выпячивая лопаток и не раскачивая бедер, убирать живот, есть не чавкая, не сопеть, не пыхтеть, держать рот закрытым и т.п., т.е. всячески закупоривать, отмежевывать тело и сглаживать его выступы. Интересно проследить борьбу гротескной и классической концепций тела в истории одежды и мод. Еще более интересна тема борьбы этих концепций в истории танцев.

[186] Образы, выражающие эту борьбу, часто сплетаются с образами, отражающими параллельную борьбу в индивидуальном теле с памятью о мучительном рождении и с предчувствием агонии. Космический страх глубже и существеннее; он гнездится как бы и в родовом теле человечества, поэтому он и проник в самые основы языка, образов и мысли. Этот космический страх существеннее и сильнее индивидуально-телесного страха гибели, хотя голоса их иногда и смешиваются в образах фольклора и в особенности в образах литературы. Этот космический страх – наследие древнего бессилия человека перед силами природы. Народная культура была чужда этому страху и преодолевала его смехом, смеховым отелесниванием природы и космоса, ибо в основе этой культуры всегда лежала неколебимая уверенность в могуществе и в конечной победе человека.

Официальные же культуры часто использовали и даже, так сказать, культивировали этот страх в целях принижения и угнетения человека.

[187] Большой фольклорный материал о разъятом каменном теле гиганта и его утвари дает Salomon Reinach, Cultes, Mythes et Religions, t. III: Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires, pp. 364 – 433; см. также Sébillot P. Le Folklore de France, t. I, pp. 300 – 412.

[188] См. также изображение сцены из «Страстей господних», дававшихся в Валансьене в 1547 г., приложенное к «Histoire de la langue et de la littérature française» Petit de Jullevill, 1900, t. II, pp. 415 – 417.

[189] В Ригведе (X, 90) изображается возникновение мира из тела человека Пуруши (Purucha): боги принесли Пурушу в жертву и разъяли его тело на части, согласно технике жертвенного разъятия; из различных частей тела возникли различные группы общества и различные космические явления: изо рта – брахманы, из рук – воины, из глаз – солнце, из головы – небо, из ног – земля и т.п. В христианизированной германской мифологии мы встречаем аналогичную концепцию, но только здесь тело создается из различных частей мира: тело Адама создано из восьми частей – мясо из земли, кости из камней, кровь из моря, волосы из растений, мысли из облаков и т.п.

[190] Цитирую по русскому переводу: Г и п п о к р а т . Избранные книги. Перевод с греческого проф. В.И.Руднева. Ред. вступ. статьи и прим. проф. В.П.Карпова. Гос. изд. биологической и медицинской литературы, 1936, с. 264 – 267.

[191] Г и п п о к р а т . Избранные книги, 1936, с. 293 – 294.

[192] Г и п п о к р а т . Избранные книги, 1936, с. 347.

[193] Г и п п о к р а т . Избранные книги, 1936, с. 310.

[194] Г и п п о к р а т . Избранные книги, 1936, с. 311.

[195] Г и п п о к р а т . Избранные книги, 1936, с. 734.

[196] Г и п п о к р а т . Избранные книги, 1936, с. 111.

[197] Совершенно правильно характеризует это исключительное положение медицины Лот: «...*Наукой наук* в XVI веке становится медицина, которая пользовалась тогда огромным влиянием и доверием, каких она уже не имела в XVII веке» (L o t e G. La vie et l'oeuvre de François Rabelais, p. 163).

[198] В эпоху Рабле убеждение, что все части тела имели свое соответствие в знаках зодиака, пользовалось почти всеобщим признанием. Были очень распространены изображения человеческого тела, внутри которого в различных органах и частях его были размещены образы знаков зодиака. Такие изображения носили философско-гротескный характер. Г.Лот в своей монографии прилагает на таблице VIII (с. 252 – 253) три таких рисунка XV и XVI веков, изображающих соответствие каждой части тела с одним из знаков зодиака и локализацию этих знаков в теле человека.

[199] Стилль здесь, конечно, не раблезианский. Но не исключена возможность, что автор пятой книги имел перед собою план и черновые наброски самого Рабле, содержавшие, может быть, и мысль данного отрывка.

[200] В дантовской картине мира эта максимально отдаленная от божества точка – тройная пасть Люцифера, грызущего Иуду, Брута и Кассия.

[201] Русское слово звучит пристойнее, так как не включает в себя наименования соответствующей части тела. Поэтому бранный и развенчивающий (но одновременно и возрождающий) момент этого слова несколько ослаблен.

[202] Это один из распространеннейших в мировом быту развенчивающих жестов. Он фигурирует и в древнейшем описании шаривари XIV века в «Roman du Fauvel»; здесь исполняется песенка на темп поцелуя в зад и, кроме того, отдельные участники показывают свой зад. Следует отметить, что легенда о Рабле знает рассказ на эту тему: на приеме у папы Рабле будто бы предложил совершить целование обратного лица папы при условии, если его предварительно хорошенько вымоют. В самом романе жители Папимании обещают при свидании с папой совершить тот же обряд. В «Соломоне и Маркольфе» есть такой эпизод: Соломон однажды отказался дать аудиенцию Маркольфу; в отместку за это Маркольф хитростью зазвал царя к себе, причем встретил его, сидя в печи и выставив оттуда свой зад: «Ты не захотел видеть моего лица, так смотри же в мой зад».

[203] Но, разумеется, все это нельзя понимать как отвлеченный рационалистический атеизм. Это – смеховой корректив ко всякой односторонней серьезности. Это – веселая сатирическая драма, восстанавливающая амбивалентную, «вечно незаконченную целостность» бытия.

[204] Эти слова Панурга – травестирующая аллюзия на Евангелие, где признаком окончательного воскрешения дочери Иаира признается еда.

[205] Оно впервые было найдено в одном египетском погребении в 1886 г.

[206] Эти гротескно-комические элементы были, как мы сказали, в зачатке даны уже в «Видении Тунгдала»; они оказали влияние и на изобразительное искусство; например, художник Иероним Босх в одном из своих панно на мотивы Тунгдала, выполненном около 1500 г., подчеркнул именно гротескные моменты «Видения» (пожирание грешников Люцифером, прикованным к решетке очага). В соборе в Бурже имеются фрески XIII века, где в изображении загробной жизни также выдвинуты гротескно-комические моменты.

[207] «Видение» Гошелина подробно анализирует О.Дризен (D r i e s e n Otto. Der Ursprung des Harlekin, S. 24 – 30).

[208] По мнению современных исследователей (например, Лота), Рабле питал особую склонность именно к кельтской фантастике. Это выразилось и в том, что даже в античной литературе Рабле выбирал элементы кельтского происхождения (например, у Плутарха).

[209] Вот эти произведения: «О божественных именах», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии».

[210] Знаменитый провансальский образ «далекой принцессы» является гибридом между иерархической далью официальной средневековой мысли и реальной пространственной далью народной лирики.

[211] Подчеркнем, что эти смерти стариков от радости связаны с торжеством сыновей, то есть победой молодой жизни.

[212] Первое издание этой книги вышло в 1503 г., до 1532 г. вышло еще два издания; книга была очень популярна.

[213] В сборнике Валерия Максима, пользовавшегося громадной популярностью уже в средние века, есть также особая глава (12-я глава IX книги): «О необычных смертях». Рабле отсюда также заимствовал пять случаев. В сборнике эрудиции Батиста Фульгоза (1507) есть также глава о необычных смертях, откуда Рабле заимствовал два случая. Эти сборники говорят о популярности темы необычных и веселых смертей в средние века и в эпоху Ренессанса.

[214] Мы касаемся здесь таких явлений народной художественной образности, которые до сих пор остаются непонятыми и неизученными, – явлений стихийно-диалектических. До сих пор изучались только явления, которые выражают формально-логические отношения, во всяком случае укладываются в рамки этих отношений, явления, так сказать, плоскостные, одномерные и однотонные, рисующие статику предмета и чуждые становлению и амбивалентности. Между тем в явлениях народно-смеховой культуры мы находим именно диалектику в образной форме.

[215] В том же описании шаривари («Roman du Fauvel») сказано: «Li uns montret son cul au vent».

[216] Большую роль непубликуемые сферы речи играют обычно в юношеский период развития писателя, подготавливая его творческую оригинальность (которая всегда связана с известным разрушением господствующей картины мира, с ее хотя бы частичным пересмотром). См., например, роль непубликуемых сфер речи в юности Флобера. Вообще переписка Флобера и его друзей (во все периоды его жизни) дает богатый и довольно легкий, материал для изучения охарактеризованных нами выше явлений (фамильярных форм речи, непристойностей, ласковой брани, бесцельной словесной комички и др.). См. особенно письма де Пуатевена к Флоберу и письма Флобера к Фейдо.

[217] Самое выражение «соq-à-l'âne», обозначавшее речевую несвязность и непоследовательность, существовало, конечно, и раньше.

[218] Представители историко-аллегорического метода пытались давать расшифровку всем этим аллюзиям.

[219] Такой характер носит и прославление долгов Панургом. В итальянской литературе двусмысленная хвала была также весьма распространена. См. хвалы Берни: «Lode del debito» («Прославление долгов») и известное нам прославление карточной игры.

[220] Интересный образец риторизованной хвалы-брани в форме комического трактата – «Der Satyrische Pylgram» (1666) Гриммельсгаузена. Подзаголовок его: «Kalt und Warm, Weiß und Schwarz», т.е. «холодный и теплый, белый и черный». В предисловии Гриммельсгаузен заявляет, что в мире, кроме бога, нет ничего совершенного и нет ничего, кроме дьявола, настолько плохого, чтобы нельзя было бы его в каком-либо отношении похвалить. В трактате обсуждаются двадцать тем (человек, деньги, танцы, вино, женщины, оружие и порох, война, маскарад, медицина и др.), причем сначала каждое явление прославляется, потом порицается и, наконец, дается нечто вроде синтеза.

[221] Montaignon, Recueil, t. I, pp. 11 – 16.

[222] Montaignon, Recueil, t. III, pp. 15 – 18.

[223] Montaignon, Recueil, t. V, pp. 110 – 116.

[224] Интересно, что этот древний «блазон» англичан повторяет у Лермонтова Максим Максимыч. Он есть и у Шекспира (его употребляет Яго в «Отелло»).

[225] В конце прошлого века стали опубликовывать интересный материал народных блазонов по различным провинциям Франции. Вот некоторые из соответствующих фольклористских работ: G a i d e z H. et S é b i l l o t P. Blason populaire de la France. Paris, 1884; C a n e l. Blason populaire de la Normandie, 1857; B a n q u i e r, Blason populaire de la Franche Comté, Paris, 1897.

[226] Знаменитая сатира Пьера Гренгора «Le jeu du Prince des sots» начинается с призыва (Сту) к дуракам всех сословий; см. P i c o t. Recueil, t. II, p. 168.

[227] Интересную разработку темы двутелости в серьезном философском аспекте дает Гете в своем стихотворении «Пария». Слияние хвалы и брани (в отношении к божеству) в тематическом (а не стилистическом) однотонном плане выражено здесь так:

И ему шепну я нежно,  
И ему свирепо крикну,  
Что велит мне ясный разум,  
Что взбухает грудь угрюмо.  
Эти мысли, эти чувства –  
Вечной тайной будь они.

*(Перевод А.Кочеткова)*

[228] См. Carmina Popularia, изд. Bergk, фр. 18.

[229] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 418.

[230] После его смерти наследникам почти ничего не пришлось получить. Даже пенсия, завещанная им Рабле, по-видимому, так и не выплачивалась последнему из-за отсутствия средств.

[231] Идентификацию Гильома Дю Белле и Пантагрюэля последовательно проводит Лот (с. 387 и далее).

[232] По-испански «garganta» – горло; провансальский язык знает слово «gargantuon», что значит обжора; по-видимому, этимология Gargantua та же, что и у других героев, – горло, глотка.

[233] Хотя, возможно, что какие-то корни в национальном языке и соответствующее им смутное осознание этимологического значения и были в этом слове. Так полагает Сенан (L'influence et la réputation de Rabelais, v. II, p. 458).

[234] Современность поставила и «зеркало комедии» перед лицом ходульной стилизаторской латыни цитеронистов. Латынь макаронников – реакция на цитеронианский пуризм гуманистов. Это вовсе не пародия на кухонную латынь: латинский язык макаронников – синтаксически совершенно правильный латинский язык, но он наводнен словами родного языка с латинскими окончаниями. В формы латинских конструкций вливается совершенно чуждый античности и классике мир современных вещей и понятий.

[235] Рабле, например, очень любил гасконский диалект, как наиболее энергичный и богатый бранными выражениями, jurons и проклятиями. Эту любовь он разделял со всей своей эпохой. Хвалебную характеристику гасконского диалекта дает и Монтень («Essays», кн. II, гл. XVII).

[236] Эта книжка была переиздана F.Noulet в Тулузе в 1892 г.

[237] Средневековье знало только примитивный комизм чужого языка. Так, в мистериях довольно обычны речи на несуществующих языках, долженствующие вызывать смех своею чуждостью и непонятностью. Более существенно применение комики чужих языков в знаменитом фарсе «Мэтр Пателен». Здесь герой говорит на бретонском, фламандском, лимузинском, лоренском, пикардийском и нормандском наречиях, а в заключение – на макаронической латыни и на «Grimoïre», то есть на несуществующем языке. Аналогичное явление есть и у Рабле в эпизоде с Панургом, отвечающим Пантагрюэлю на семи языках, в том числе на двух несуществующих.

[238] О принципах переводов в XVI веке писал Этьен Доле «Способ хорошо переводить с одного языка на другой» (1540). Иоахим Дю Белле в своей «Защите и возвеличении французского языка» (1540) также уделяет принципам перевода значительное место. О переводах этой эпохи см. кн.: Ville y P. Les sources d'idées au XVI<sup>e</sup> siècle, 1912. Очень ценные анализы переводческих методов эпохи дает Stur e l R. Amyot, traducteur de Plutarque. Paris, 1909 (здесь дается анализ первоначального текста перевода Амио, причем вскрываются общие тенденции переводчиков XVI в.).

[239] Dieterich A. Pulcinella, 1897, S. 82.

[240] Dieterich A. Pulcinella, 1897, S. 250.

[241] «Только поистине божественная дерзость и бесстыдство Пульчинеллы, – говорит Дитерих, – способны осветить для нас характер, тон, атмосферу античного фарса и ателлан» (Dieterich A. Pulcinella, 1897, S. 266).

[242] Народ, конечно, и сам участник драмы мировой истории, но от других участников он отличается (помимо других отличий) способностью и правом смеяться амбивалентным смехом.

[243] Настоящая статья представляет собой фрагмент из диссертации М.М.Бахтина «Рабле в истории реализма», не вошедший в книгу «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

[244] Подчеркнем совершенно карнавальным образ игры в дурачки в-преисподней в рассказе «Пропавшая грамота».

[245] См: К е в е д о . Видения (писались в 1607 – 1613 гг., изданы в 1627 г.). Здесь в аду проходят представители различных классов и профессий и отдельных пороков и человеческих слабостей. Сатира почти лишена глубокой и подлинной амбивалентности.

[246] Понятие «сатира» здесь употребляется в том точном смысле слова, который установлен автором в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».