

Л. КРИШЕВСКАЯ

*кандидат философских наук
Мюнхен /Одесса*

ГЕРОИЧНОСТЬ СМЕХОВОГО И КАРНАВАЛЬНОСТЬ ГЕРОИЧЕСКОГО.

Концепция карнавализованных жанров в статье применяется к художественным манифестам футуристов. Тем самым эта группа текстов вписывается в длительную традицию серьезно-смеховых жанров. Результатом анализа стало предположение о возможной близости героического и карнавального мироощущений.

Ключевые слова: карнавализованные жанры, серьезно-смеховое, футуризм, героическое искусство, Бахтин, Мамардашвили.

L. KRISHEVSKAYA

*PhD of Philosophy
Munich / Odessa*

THE HEROISM OF THE LAUGHTER CARNIVALISM OF THE HEROIC.

In this article the theory of carnivalesque is applied to futurist manifestos. Therefore they are considered as a continuous tradition of the Serio-comical. The result of the analysis is the assumption about possible similarity of heroic and carnivalistic mentality.

Keywords: Carnavalesque, Serio-comical, Futurism, heroic art, Bakhtin, Mamardashvili,

Анализ гротескного типа образности, изложенный М. М. Бахтиным в рамках концепции карнавализованных жанров, содержит немаловажную деталь. Исследователь не только характеризует гротеск, обращая к его генезису, поясняя его символическую нагрузку, но и пунктирно выделяет важнейшие моменты его эволюции от Средневековья до искусства Новейшего Времени. В отношении карнавализованных жанров такой последовательности, прослеживающей их изменения во временной перспективе от периода расцвета карнавала к современности, специально или отдельной темой Бахтин, кажется, не намечает: в своей хрестоматийной работе он концентрируется, главным образом, на характеристике данного художественного явления и его функционировании в литературе Ренессанса.

Однако постоянное соотнесение Бахтиным специфики раблезианских образов с культурой средневекового карнавала позволяет выстроить, своего рода, обратную перспективу. Контекст же другого его исследования, в

котором истоки карнавализованных жанров усматриваются в ряде жанров античной литературы, эту перспективу делает и более зримой, и более глубокой. И хотя Бахтин не тематизирует вопрос о развитии этой линии художественной культуры в последующие после Ренессанса эпохи, проследить или хотя бы указать на их принципиальное влияние в определенные этапы становления искусства не было бы вольностью: история искусства после Рабле и до настоящих дней дает тому множество оснований. Творчество футуристов и, в частности, их художественные манифесты являются одним из возможных примеров.

Выделить специфические признаки, позволяющие эту группу текстов отнести к традиции карнавализованных жанров, не составит большого труда. И первое, что заставляет обратить на себя внимание – позиция тотального отрицания накопленного предыдущими поколениями опыта, выраженная не просто открыто, но часто в эксцентричной форме, подчеркивающей демонстративно фамильярное отношение художников XX века к творчеству предшествующих эпох. Декларируя принципы нового устройства жизни, новых творческих методов и языка, соответствующего переменам, художники-модернисты не только не выказывают более уважения к старшим поколениям, но открыто осмеивают все конституирующие элементы классического искусства: установившиеся формы и средства выразительности, образную систему, традиционные формы институтов хранения и трансляции накопленного художественного багажа, институт авторитетов, способ коммуникации, и т.д.

«8 марта 1910 у рампы театра Кьярелла в Турине мы свырнули публике в три тысячи человек – артистов, литераторов, студентов и любопытных – наш первый манифест, бурную лирическую глыбу, выражавшую все наше глубокое отвращение, наше высокомерное презрение и наше возмущение вульгарностью, академической и педантской посредственностью, фанатическим культом всего античного и источенного червями.» – читаем в Манифесте футуристических живописцев, подписанном группой итальянских художников [5; С. 43]. Высказывания Маринетти созвучно позиции его коллег, во многом вдохновленных его примером: «Что собственно можно найти в старой картине, кроме тяжелых потуг художника, усиливающего разбить препятствия, непреодолимые для его желания всецело выразить свою мечту? Восхищаться старой картиной значит: изливать нашу чувствительность в погребальную урну вместо того, чтобы метать ее вперед бурными струями творчества и действия. Стало быть, хотите угадать ваши лучшие силы в бесполезном восхищении прошлым ...» [9; С. 33]

Такая пафосно-ироничная позиция тотальной ревизии предшествующего опыта, уже в первом приближении дает основания рассматривать творчество футуристов в контексте теории Бахтина. Одновременно она подпадает и под определение «манифестарная эстетика» – явления критико-

теоретической рефлексии, возникшего в XX веке на волне радикальных культурных новшеств. Этот тип эстетической позиции возникает на сломе эпох в момент достаточно осязаемого конфликта нового и старого мышления. Он обусловлен активным развитием и утверждением передовых тенденций в художественном мышлении и творческой среде, выражает их активное стремление к самоопределению и самоутверждению [7]. Как «обобщенное стилевое отражение этих явлений» [7; С. 285], манифестарная эстетика обладает рядом особенностей. Конституирующими для нее являются оппозиция к традиционным взглядам и господствующей эстетике, часто эгоцентрическая позиция автора, форма прямого заявления, использование метафорической формы выражения или формы театрального разыгрывания, эпатажно-пародийная позиция [7; С. 286].

Совершенно очевидно, что особенности манифестарной эстетики и специфика карнавализованных жанров в том виде, в котором она представлена у Бахтина, выказывают определенную общность, а предпосылки для анализа некоторых характеристик художественного мышления начала XX века в контексте бахтинской теории становятся очевидными, или во всяком случае, не вызывают возражения. Явление «манифестарной эстетики» и останется здесь в поле зрения как интенционный предмет, координирующий логику рассуждения. Это позволит выстроить аналитическую перспективу более крупного плана и присмотреться к вопросам онтологического характера, не ограничиваясь только лишь текстуальными проблемами. И даже беглый взгляд в этом направлении позволяет увидеть, что характеристики, определяющие специфику карнавала и карнализованного мироощущения, являются принципиальными и для художественного мышления начала прошлого века в целом, и футуристов в частности. О каких же элементах идет здесь речь, и какие параллели здесь устанавливаются?

В своей изначальной форме карнавал суть некое действие, происходящее не на сцене, но на площади. Он не допускает разделения на зрителей и участников: в карнавале не просто участвуют – в нём живут и им живут. Это особый мир, непохожий на мир реальный, он не подчиняется законам привычной действительности. Это – мир наоборот, мир наизнанку [1], живущий по своим собственным законам. Время карнавала – это особое время иллюзорного освобождения от законов социума, от норм социально-иерархических отношений, правил этикета, от условностей общения. Фамильярный контакт и эксцентричность Бахтин выделяет как две черты из четырёх основных внешних характеристик карнавала. Два других признака непосредственно из них вытекают. Это – обусловленные эксцентричностью поведения, различного рода мезальянсы и момент профанации, снижения и осмеяния, связанный с фамильярным контактом людей во время карнавала.

С элементом профанации связано основное, по утверждению Бахтина, карнавальное событие увенчания и развенчания, событие, формирующее ту атмосферу относительности всего происходящего, которая выражает специфически карнавальное ощущение амбивалентности самой сути мира – человеческих отношений, угасаний и обновлений в этом угасании его форм и норм, смерть и возрождение через неё. Так определяет Бахтин основные, ведущие черты карнавала. И всё же «полнота» свободы в карнавале, при вхождении в его глубинные смысловые структуры, всё явственнее проступает только лишь как кажущаяся. Стремясь выявить основные грани карнавальная «свободы» (грани-границы), М. М. Бахтин вводит для всех основных форм карнавального поведения, для всех жанров карнавальных искусств такую фундаментальную характеристику, как «серьёзно-смеховые жанры».

На протяжении веков карнавал выработал свой язык, выражающий особое карнавальное мироощущение. Сколько-нибудь адекватно язык карнавала перевести на язык словесный, взятый в его строго понятийном, аподиктическом модусе, невозможно. Однако он может быть с достаточной адекватностью перетранспонирован на близкий ему язык художественных образов: литературных, сценических, музыкальных. Это проникновение карнавальных форм, карнавальных образов и, через них, карнавальное мироощущения в профессиональное искусство, М.М. Бахтин и называет карнаваллизацией, получившей свое выражение в формах и образности серьёзно-смеховых жанров.

Профессиональное искусство обычно выступает как полярная противоположность карнавального «искусства». Но есть эпохи, стили и жанры, для которых характерно сближение этих полюсов. Это переломные периоды развития творческой мысли, в которых необходимость освобождения сознания от устоявшихся категорий и форм становилась особенно ощутимой. В такое время карнавализованное мышление и серьёзно-смеховые жанры, в которых первое находит свое конкретное воплощение, дают возможность воспринимать официальную традицию критически и без страха. Они позволяют занять 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» [1; С. 299]. В этом, как указывает Бахтин, анализируя роман Рабле, и заключается основная функция карнавализованного мышления, карнавализованных форм – быть возможностью предельной свободы мысли и откровенности слова. Этот же принцип обуславливает и творческую позицию футуристов.

Художественное мышление, а часто, и образ жизни, на Западе – футуристов, на Востоке – будетлян или будущников, определяется ощущением полной свободы, отказа от рамок традиции, отрывом от установившихся правил, форм и средств выразительности. Их поступки даже сейчас вос-

принимаются как весьма эксцентричные, а утверждение их творческой позиции протекает часто в атмосфере скандала.

В статье «Русский футуризм» исследователь Екатерина Бобринская цитирует письмо Ильи Зданевича, в котором тот описывает события, сопровождавшие его лекцию «О Футуризме»: «Сломано на 90 рублей – дюжина стульев, пюпитр, указка, чернильница, лампа, графин, пять стаканов и столько же блюдец, порван полотняный экран и т.д. Какие будут последствия – пока неизвестно. Ларионова, может быть, и посадят». И через несколько строк подытоживает: «Скандалом доволен, ибо это необходимая реклама... Имя Зданевич теперь известно всей Москве. Тем самым заложен фундамент для строительства и побед <...> Хорошо время от времени подражаться» [2; С. 148].

Формы поведения футуристов, коммуникации в собственной среде, с коллегами и со зрителями позволяют говорить о присутствии в них театрально-игрового элемента. Также и карнавал. В своем наглядно-чувственном выражении и по наличию в нем ярко выраженного игрового начала он близок к театрально-зрелищным формам. Однако, несмотря на это, он не входит в сферу искусства, но существует на границе искусства и жизни: «...это сама жизнь, но оформленная особым игровым образом» [1; С. 12]. Эта же характеристика, без всяческих оговорок, применима к футуристам. В выше упомянутой статье на это свойство указывают отдельно: «Любовь к ошеломлению, к демонстративной театральной поведению, стилю речи или текстов воплощала особые свойства современного, футуристического мироощущения, в котором быстрая смена впечатлений, мгновенных событий-вспышек пришла на место размеренных ритмов прошлого» [2; С. 147]. Или дальше: «Русские будущники ни в чем не уступали своим итальянским коллегам в разработке футуристического стиля поведения... стиль поведения будетлян был откровенно театрален и порой предельно радикален. На своих футуристических лекциях и диспутах будетляне охотно использовали «скандал как фактор развития искусства» [2; С. 147].

Что же касается других внешних характеристик карнавала – фамильярного контакта, обусловленного полной свободой действия, профанации и связанного с ними моментов снижения и осмеяния, то свое нагляднейшее выражение они находят в пренебрежительном отношении и даже отрицании значения традиции и всего предшествующего художественного опыта. В этом стремлении футуристы, независимо от национальной принадлежности, настроены весьма радикально: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с парохода современности. ... Кто же доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня? ... Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буни-

ным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным» [6; С. 159]; «Скульптура, какой она является нам в памятниках и выставках Европы, представляет такое жалкое зрелище варварства и нелепости, что мой футуристический глаз отвращается от нее с омерзением. Скульптурное искусство в латинских странах агонизирует под позорным игом Греции и Микеланджело...» [4; С. 61].

Кроме уже отмеченных, карнавал содержит в себе еще одну особенность, значимую для мироощущения начала XX века. Это особое время его осуществления. Как форма праздника, карнавал связан с кризисными, переломными моментами жизни человека, природы и общества. Время карнавала символизировало собой нахождение в такой точке времени, в которой осуществлялось обращение к вечным и живым ценностям. Это время, не совпадающее со временем повседневной действительности, знаменовало возрождение и освящение жизни на новом этапе, обновление существования в его полноте. Четкое осознание завершения определенного этапа развития человечества, осознание разрыва времени отличало несколько первых десятилетий прошлого века. Модернистами ощущение смены временных рубежей и собственной причастности этому процессу переживалось очень остро. «Мы ходим по натянутой проволоке, стоим на гребне волны и все же улыбаемся и раскуриваем трубку», – так это выражает Бонтемпелли [3; С. 172 – 173].

И вот это качество времени – времени свершения, в котором находятся футуристы, эта стоическая позиция художника, осознающего необходимость осуществления своей миссии в настоящий момент времени и в противостоянии с миром, позволяет заметить и некоторые другие качества, характеризующее художественное мышление первой трети XX века. Оно оказывается близким тому ключевому понятию, которое применительно к романам Пруста, а также к творчеству целого ряда писателей и драматургов первой половины XX столетия использует М. Мамардашвили. Речь идет о понятии «героическое искусство».

Формируя и формулируя этот термин, Мамардашвили обращается к смыслам, которые в понятие героя вкладывала античная философия: герой – это человек достигший совершенства, достигший *акμῆς*. В своем определении Мамардашвили специально подчеркивает особое качество времени этого полного свершения; герой, неоднократно повторяет он, «полностью собран», «полностью присутствует здесь и сейчас». [8; С. 118]. Момент этого свершения – героическое время, понимаемое Мамардашвили как длящееся мгновение свершающейся истины, и является зерном, из которого «героическое искусство» вырастает. Элементы, которые обуславливают его содержание, те особые средства, в которых это содержание находит свое адекватное выражение, формируются вокруг понятия «героическое время» и через него.

Тем специфическим, что позволило героическому искусству XX века передать особые смыслы, найти новую образность, этим смыслам соответствующую, явилось открытое и используемое художниками нового поколения качественно иное впечатление. Мамардашвили исключает всяческие психологические предпосылки из трактовки и описания такого восприятия, определяя его только в онтологическом плане. Присущее героическому искусству впечатление, реализуется вне эмпирического времени, между прошлым и будущим, оно есть постоянно длящийся акт, есть «держание места», а его целью является достижение «невербального корня» знания истины. В момент этого бесконечного мгновения свершается слияние различных «Я», восстанавливается цельность сознания, достигается полнота восприятия, и через него узнается нечто подлинное о себе, рождается истина, в которой проступают фундаментальные черты мира. Явления, или вернее было бы сказать, феномены, этой длительности, разворачивающейся вне эмпирического времени, но во времени героическом, неразрешимы и не функциональны в условиях человеческой жизни. Поэтому говорить о невербальном корне, как основании героической ситуации, в понятиях и категориях индивидуальной психологической жизни невозможно. Для его выражения необходимы особые средства – форма, метафора, символ, т.е. средства, слагающие язык искусства.

Сравнение карнавального и героического времен наталкивается тем не менее на существенную трудность, разрешение которой способно либо подтвердить выдвинутое здесь предположение, либо его опровергнуть. Речь идет о соотношении смехового элемента, явно доминирующего в характеристике карнавализованных жанров, и серьезного, отличающего героическое искусство. Это противоречие возникает, однако, не здесь, не в момент сопоставления карнавального и героического, а намного раньше: обойденное вниманием автора, оно присутствует в концепции Бахтина изначально. Наиболее отчетливо оно проявляется в работе «Поэтика Достоевского» и именно тогда, когда Бахтин применительно к романам Достоевского вводит понятие серьезно-смехового.

Серьезно-смеховое, в том значении, в котором термин употребляется и разъясняется самим Бахтиным, подразумевает определенную, более или менее сбалансированную, если не равную пропорцию серьезного и смехового. Но анализируя произведения Достоевского, Бахтин так нигде и не указывает на сколько-нибудь значимое присутствие в них смехового начала. Напротив, признаки карнавального мироощущения так же, как и литературные приемы карнавального происхождения, в его анализах произведений русского писателя часто оказываются связанными с моментами формирования, развития и мощного проявления трагических коллизий, этически значимых аффектов, – всего того, что существует отдельно от смехового элемента, противоречит и отторгает его. В произведениях Дос-

товеского элемент серьёзного и смехового представлен не в равной степени: абсолютное преобладание элемента серьёзного неоспоримо. Убедительно доказав принадлежность анализируемых произведений к карнавализованным жанрам, Бахтин обходит молчанием тот факт, что у Достоевского карнавализованность далеко не всегда, а то и вовсе не предполагает присутствие смехового, и, возможно, наоборот, принадлежит к сфере подлинно серьёзного, усиливает и углубляет его.

Не решая сейчас эту проблему, лишь обозначим ее как направление возможных будущих размышлений и отметим, что понятие героического искусства в контексте данного анализа позволило нам замкнуть цепочку рассуждения и вернуться к нашему исходному пункту – к самим текстам, как результатам творческого усилия, но другим путем. Теория карнавализованных жанров Бахтина дала возможность проследить некоторые особенности ментальности, мышления, восприятия и само-позиционирования художественного мира начала XX века, т.е. специфику тех категорий, которые приближаются к краю онтологии. И здесь, на этом уровне обобщений, обнаружен ряд совпадений с другим понятием – понятием «героического искусства», аналитические возможности которого указывают уже иные перспективы. И это парадоксальное пересечение: сферы карнавализованной и сферы героического, позволяет поставить вопрос, правда, пока гипотетический, об их близости, об их совпадении в определенной точке и, в конечном счете, о героичности смехового и карнавализованности героического.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.
2. Бобринская Екатерина. Русский футуризм // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Из-во «Красная площадь». М., 2008.
3. Бонтемпелли Массимо. Четыре преамбулы // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Из-во «Прогресс». – М. 1986.
4. Боччони Умберто. Технический манифест футуристической скульптуры // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Из-во «Красная площадь». М., 2008.
5. Боччони Умберто, Карра Карло, Руссолю Луиджи, Северини Джино Балла Джакомо. Манифест футуристических живописцев // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Из-во «Красная площадь». М., 2008.
6. Бурлюк Давид, Крученых Алексей, Маяковский Владимир, Хлебников Виктор. Поощрение Общественному Вкусу // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Из-во «Красная площадь». М., 2008.
7. Завадский С. Манифестарная эстетика. // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. РОССПЭН. М., 2003.
8. Мамардашвили Мераб. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». Из-во Русского Христианского гуманитарного института. Журнал «Нева», Ст.-Петербург, 1997.

9. Маринетти Филиппо Томмазо. Первый манифест футуризма // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Из-во «Красная площадь». – М., 2008.

TRANSLIT

1. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. M.: Hudozh. lit., 1990.
2. Bobrinskaya Ekaterina. Russkij futurizm // Futurizm – radi-kal'naya revolyuciya. Italiya – Rossiya. Iz-vo «Krasnaya ploshchad'». M., 2008.
3. Bontempelli Massimo. СНetyre preamble // Nazыvat' veshchi svo-imi imenami. Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury HKH veka. Iz-vo «Progress». M. 1986, s. 171 – 185
4. Bochchoni Umberto. Tekhnicheskij manifest futuristicheskoy skul'ptury // Futurizm – radikal'naya revolyuciya. Italiya – Rossiya. Iz-vo «Krasnaya ploshchad'». – M., 2008, s. 61 – 65.
5. Bochchoni Umberto, Karra Karlo, Russolo Luidzhi, Severini Dzhino Balla Dzhakomo. Manifest futuristicheskikh zhivopiscev // Futu-rizm – radikal'naya revolyuciya. Italiya – Rossiya. Iz-vo «Krasnaya plo-shchad'». M., 2008.
6. Burlyuk David, Kruchenyh Aleksej, Mayakovskij Vladimir, Hleb-nikov Viktor. Poshchetchina Obshchestvennomu Vkusu // Futurizm – radikal'-naya revolyuciya. Italiya – Rossiya. Iz-vo «Krasnaya ploshchad'». M., 2008.
7. Zavadskij S. Manifestarnaya ehstetika. // Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-ehsteticheskaya kul'tura HKH veka. ROSSPEHN, M., 2003.
8. Mamardashvili Merab. Psihologicheskaya topologiya puti. M. Prust «V poiskah utrachennogo vremeni». Iz-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta. ZHurnal «Neva», St.-Peterburg, 1997.
9. Marinetti Filippo Tommazo. Pervyj manifest futurizma // Fu-turizm – radikal'naya revolyuciya. Italiya – Rossiya. Iz-vo «Krasnaya ploshchad'». M., 2008.