

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82.221

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-1

О.В. РОДНОЙ

*доктор философских наук,
профессор кафедры зарубежной литературы
Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара*

ТАКСОНОМИЯ СМЕХОВОГО ДИСКУРСА В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Статтю присвячено аналізу комічного у літературі епохи Відродження через призму окремих творів XIV–XVII ст. з метою виявлення основних функцій комічного у художній творчості епохи.

Мета нашої роботи та продиктовані нею завдання – у контексті «сміхового слова» епохи Відродження розкрити основні соціальні функції комічного в літературі цього періоду, які були сформовані новим світоглядом та новими стосунками між людьми. Поставлена мета визначає необхідність використання герменевтичного (аналіз художніх текстів), типологічного (порівняння різних функцій комічного), історичного (вирішення літературознавчої проблеми в контексті історичної епохи) *методів дослідження*.

Характерне для Відродження «відкриття світу та людини» відбувалося й у художній літературі. Ренесансний реалізм повернувся обличчям до повсякденного життя, і література охоче сприйняла нову тематику, зокрема і комедійну. Початкова та найдавніша функція сміху – *рекреаційна*. Сміх – це свідчення насолоди, розслаблення, відпочинку. Фабліо, шванки, фацеції, «Гаргантюа та Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» Сервантеса, комедії В. Шекспіра основним своїм завданням ставили насамперед розважальне. Сміх – суспільне явище, і тому він має відповідати відомим вимогам спільного життя людей. Отже, одна з основних функцій сміху – *суспільна*. Сміх має бути виглядом суспільного жесту, він позбавляє людство механічної відсталості. Цю функцію ми виділяємо у поемі Луїджі Пульчі «Морганте». Онтологічні аспекти сміху тісно пов'язані з *пізнавальними*. Ця функція сміху представлена в поемі Себастьяна Бранта «Корабель дурнів», у сатирі Еразма Роттердамського «Похвала Дурості», романі Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Сміх як ефективна громадська санкція (тобто *санкціонуюча* функція сміху) представлений у романі Сервантеса.

Різноманітні функції сміху, представлені у літературі Відродження, стали дієвим інструментом боротьби з пережитками Середньовіччя та встановлення нового світогляду.

Ключові слова: Відродження, література, твори, комічне, сміх, таксономія, амбівалентність, карнавал, сміхова література, функції комічного, сміхове слово.

Формирование смехового поля ренессансной культуры составляет одну из актуальных и малоразработанных проблем современной гуманитаристики, обращенной к изучению Возрождения. Немногочисленные культурологические концепции Ренессанса, сложившиеся в русле его нововременного освоения (М. Бахтин, Я. Бурхарт, Э. Кассирер, А. Ф. Лосев, Л. М. Баткин и др.), акцентируют учено-гуманистический характер и самого движения за возрождение античной древности, и соотносенных с ним в мировоззренческом и эстетическом аспектах художественных феноменов XIV–XVII вв. В русле создания новейших моделей исторического движения культуры ее смеховая сфера, конституирующаяся в эпоху Возрождения, осмысливается как одна из составляющих «расшатывания» структуры средневековой культуры.

Цель нашей работы и продиктованные ею задачи – в контексте «смехового слова» эпохи Возрождения раскрыть основные функции комического в литературе данного периода, которые были сформированы новым мировоззрением и новыми отношениями между людьми и которые, в свою очередь, способствовали дальнейшему их развитию.

Поставленная цель определяет необходимость использования герменевтического (анализ художественных текстов), типологического (сопоставление различных функций комического), исторического (решение литературоведческой проблемы в контексте исторической эпохи) методов исследования.

Характерное для Возрождения «открытие мира и человека» происходило и в художественной литературе. Ренессансный реализ повернулся лицом к повседневной жизни человека. Секуляризация литературы привела к тому, что на страницах произведений эпохи Возрождения появился разнообразный и многокрасочный мир, хозяином которого стал тесно связанный с окружающей действительностью и полный земных желаний новый человек.

Корректирующая функция литературы становится очевидной. С другой стороны, литература представляет собой симуляцию человеческой деятельности. То же касается и категории комического. Главной функцией смеха в кризисные эпохи является содействие радикальному обновлению социальной системы. Но не всегда следствием такого рода смеха является позитивное обновление социальной жизни. Смех Лукиана в свое время был воспринят как святотатство. Обновленческая функция смеха по отношению к недостаткам действительности реализована в творчестве Эразма Роттердамского, Мишеля Монтеня, Мигеля Сервантеса, Вольтера, Антона Чехова, Сергея Довлатова, Ярослава Гашека и др. В периоды появления культовых произведений смехового порядка не всегда существует готовность социальной системы к новациям, однако, появление данных произведений выступает отражением определенной культурной динамики.

Смех зачастую выступает в роли оценочного суждения, который направлен на достижение определенного эффекта. Можно отметить, что под воздействием смеха объект претерпевает существенные изменения, поскольку поведение в данном случае направляется в социально приемлемое русло. Эффект подобной коммуникации в смехе связан с позитивной результативностью диалога, и при этом свойствами диалогичности отличаются и субъект, и объект коммуникации.

Комическое основано на функции отсылок, т.е. должен быть определенный контекст, чтобы понять суть комического в данный момент. В свою очередь, его эффект зависит от знания культурных, социальных или литературных кодов, привычных моделей поведения, доминирующих или традиционных отношений, литературных персонажей, событий или стилей.

Но смех – это вовлечение людей в конкретно-историческую систему ценностей, к другим «Я», к диалогу, способность оценки ситуации и адекватной реакции на нее. Смех – активный участник диалога, взаимодействие с другой личностью. Можно с уверенностью сказать, что смех – выражение полноты бытия личности.

Смеховая культура как социокультурное явление, выполняющее коммуникативную функцию, отражающее многообразие действительности, мировоззренческие позиции человека, его отношение к миру, вызывает интерес литературоведов, лингвистов, философов, социологов. Классическую теоретическую модель народной смеховой культуры разработал М.М. Бахтин в 30–50 гг. XX в. Ученый ввел в научный оборот понятие «карнавальная культура Средневековья и Возрождения» [Бахтин, 1990].

Смеховой дискурс карнавальной культуры необычайно широк: смеховое высказывание, юмористический диалог, комическая ситуация, ироническая насмешка, сатирическая поддевка, пародийное действо – все эти составляющие смеховой народной культуры способствовали созданию различных форм комического повествования, в том числе и литературного.

По мере развития общества смех становится органичной частью традиционных праздников, обычаев, верований. Смех обеспечивает функции социальной консолидации, интеграции, идентификации социальной группы. В массовых выражениях смех выполняет функции утверждения важнейших ценностей человеческого существования – победы жизни над смертью, живой этики над формализмом. Элитарные свойства смеховой культуры направлены на критическое отношение к действительности, утверждение в ней позитивных ценностных начал, определяющих поведение человека.

Начиная с XIII в., смех постепенно пробивает себе дорогу в культуре Западной Европы. Зародившись в Средневековье, смеховая культура приходит к своему расцвету в эпоху Возрождения. Именно смеховая культура способствовала тому, что у «официального», узаконенного мира появился «неофициальный», не признающий общепринятых законов смех. М.М. Бахтин называет это явление термином «двумирность», показывая, что без его изучения невозможно осознание культурного слоя Средневековья и Ренессанса.

Ренессанс вскрыл внутренние, стихийные механизмы карнавальской культуры; смех предстал как осознанное действие против человеческих бед, несправедливости, угнетения. Проникновение и понимание сути карнавала уничтожает его природу; смеховые символы, образы и формы теряют универсальное, амбивалентное значение и приобретают частный смысл, «...осознание карнавала неотвратимо ведет к его исчезновению. Ибо в последнем счете это значит воспринимать площадную атмосферу как откровение, помогающее противостоять плану жизненных условностей и стесненности. ... Понять мудрость карнавала значит рефлексировать там, где рефлексия неуместна» [Баткин, 2001, с.400].

Для того, чтобы представить смеховую культуру Возрождения через призму ее литературной составляющей, достаточно, на наш взгляд, сосредоточиться на именах, которые не нуждаются в специальном представлении. Эразм Роттердамский, Франсуа Рабле, Вильям Шекспир, Мигель Сервантес – вершины гуманизма, воплотившие его в своих художественных произведениях. Именно в их творчестве предстают разнообразные грани комического, а также его функции, которые в немалой степени повлияли на формирование мировоззрения человека XVI–XVII вв.

Безусловно, такие сложные, неоднозначно трактуемые произведения вышеназванных авторов не укладываются в «прокрустово ложе» однозначных оценок с точки зрения комического. Эти произведения, каждое по-своему, представляют, образно говоря, многогранник, ядром которого является комическое, но его векторы неравнозначны и разнонаправлены. В данной статье мы сделаем попытку показать, какими сторонами своей поэтики смеховая литература Возрождения соответствовала требованиям времени.

Изначальная и древнейшая функция смеха – *рекреационная*. Смех – это свидетельство удовольствия, расслабления, отдыха. Эта функция смеха необходима для нормальной жизнедеятельности не только отдельного человека, но и общества в целом. И в античности (радостно смеялись и на Олимпе, и на земле, наслаждаясь комедиями Аристофана), и в средние века и тем более в эпоху Возрождения общество не могло обойтись без шутников, мимов, бродячих актеров-комиков, клоунов, шутов. Такой смех направлен на эмоциональную разрядку, получение эстетического наслаждения, ухода от проблем, снятие агрессии. Беззаботно смеются герои романа Ф. Рабле и «Декамерона» Дж. Боккаччо, персонажи комедии dell'arte и народ на карнавальской площади. Их смех – яркое свидетельство внутренней свободы и здоровых жизненных сил.

Проявления юмора в эпоху позднего Средневековья и Возрождения в значительной степени отличаются от тех, что будут привычны в Новое время. Жестокие побои, бессовестный обман, утрированные образы – все это типично для комического того времени. Подобные сцены, зачастую наполненными скатологическими подробностями (как, например, рассуждения о гульфиках в романе Ф. Рабле), широким потоком входят в литературу. «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса, комедии В. Шекспира изобилуют комическими ситуациями, не несущими какой-либо серьезной идейной нагрузки, а лишь свидетельствующими о веселом нраве народа, вступившего в новую эру социальных отношений. Можно с уверенностью сказать, что именно рекреационный маркер смеха является основным при переходе от Средневековья к Возрождению.

Юмор выступает как преемник самого древнего типа комического – обрядового и праздничного смеха. Несмотря на то, что комическое в эпоху Возрождения – это новый и высший этап его развития, тем не менее, в литературе этого периода прослеживается генетическая связь с архаическим смехом. Это показывает, что новая эпоха не отбрасывала все достижения предыдущих, а переносила лучшие из них в свое культурно-историческое пространство.

Какие же жанровые изменения охарактеризовали наступление нового направления в литературе?

Французские фавлю, сложившиеся к XII–XIII вв., стали одним из первых литературных жанров, в которых раскрылся рекреационный потенциал смеха. Это были небольшие, главным образом, развлекательные рассказы на городскую тему. Они оказали большое влияние на европейскую культуру и литературу, в частности, на итальянскую и немецкую, где аналогичными жанрами становятся соответственно фацетии и шванки.

Существуют различные определения этих первых юмористических литературных жанров. Но в любом случае существенными характеристиками и фавлю, и фацетий, и шванка являются шутливость, грубость, непристойность. Главными персонажами в них являются плуты, шуты, глупцы, обманщики, обжоры, пьяницы, шарлатаны, взяточники, хитрые жены, нерадивые слуги, грубые крестьяне. Характерной чертой юмористических жанров является их направленность прежде всего на развлечение читателя, не затрагивая социальные проблемы. Однако уже в эпоху Возрождения к развлекательным задачам малых юмористических жанров присоединяются и сатирические, главным образом нацеленные на духовенство.

«Во всей литературе новелл, фавлю, шванков перед нами целая картина глубочайшего социального смеха, вполне отвечающего созревшему социальному сознанию горожан. Это отходная старому средневековому миру» [Дживелегов, 1973, с. 13].

Когда процесс отхода этих групп приближается к своему завершению, зрелый Ренессанс раздражается своими двумя наиболее крупными шедеврами смеха – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле и «Дон Кихот» М. Сервантеса.

Л. Пинский, говоря о смехе Рабле, олицетворяющем особенности новой культуры Ренессанса, указывает, что его юмор «поражает не менее метко, чем сатира, но достигает этого эффекта иным путем и как бы шутя, подобно Гаргантюа, который, забавляясь, уносит колокола с Собора Парижской богородицы. По-своему Рабле достигает и высокого эффекта юмора – широкого и универсального взгляда на жизнь, в котором сливаются смех и серьезность» [Пинский, 2015, с. 173].

В предисловии к четвертой части «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле определяет пантагрюэлизм как «глубокую и несокрушимую жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно» [Рабле, 2005, с. 155]. Не одно лишь бессилие преходящего, но и жизнерадостность человека – основа комических ситуаций и характеров у Рабле. «Ибо, – как глаголет заключительный стих вступительного стихотворения, – смеяться свойственно человеку» [Рабле, 2005, с. 5], и только здоровому, нормальному человеку.

Роман Рабле рассчитан на массового, демократического читателя, и завоевать его Рабле хотел именно смехом. «Поэтому смех его особенный. Так смеяться, как он, не умел никто. Это оглушительный, раскатистый смех во все горло, который понятен каждому, и потому обладает огромной заразительностью, от которого рушится все, над чем он раздражается, смех здоровый, освежающий и очищающий атмосферу. Так смеялся у Чосера Мельник, у Пульчи – Морганте. Так будет смеяться Санчо Панса. Так смеются люди из народа. И Рабле знает, чем можно вызвать такой смех у народа» [Дживелегов, 1973, с. 9].

Но далеко не только роман Ф. Рабле соответствовал рекреационной функции смеха. Произведение Сервантеса примыкает к популярному в Испании в XV–XVI вв. жанру пикарески. Главный герой плутовского романа не отличается глубиной характера, он полностью подчинен воле рока и испытывает на себе многочисленные приключения и злоключения. Так же, как в малых юмористических жанрах, художественный мир пикарески – это городские низы общества с их бытовыми условиями. Основной конфликт романа Сервантеса – столкновение возвышенного идеала рыцарства с новой действительностью, и в поле этого противодействия создается комический вектор повествования.

Идальго, еще не осознавший своей исторической обреченности, демонстрирует механистичность и застывшие клише в подходе к жизненным явлениям. А это неизбежно приводит к комизму, который раскрывает несоответствие между сознанием и возможностями субъекта. Полный желаний творить добро, дон Кихот зачастую совершает зло, а главное – мешает людям жить. И все молят его, чтобы он освободил их от своих благодеяний и своей защиты. И все это потому, что он чужд современной жизни. «Механическое, – по сло-

вам А. Бергсона, – заслонило живое, и живое застыло в машину» [Бергсон, 1992, с. 36], которая автоматически продолжает повторять движения, некогда действенные, а сейчас уже бессмысленные. Роман Сервантеса чрезвычайно многогранный, но мы пока отметим его юмористическую сторону, начиная от внешнего портрета заглавного героя и его оруженосца, и заканчивая рассуждениями о «золотом веке».

Неоднократно оговаривалось исследователями разных времен, что человеческое существование немислимо без чувства радости, что, в свою очередь, свидетельствует о здоровой человеческой натуре. В эпоху Возрождения театр охотно перенял комические средневековые жанры, адаптируя их для новых условий. Является аксиомой, что одной из вершин культуры Возрождения является творчество Вильяма Шекспира, в том числе, его комедии. Оптимистическое, радостное настроение безраздельно властвует в «Комедии ошибок» (1592), «Укрощении строптивой» (1593), «Двух веронцев» (1594), «Сне в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь» (1599).

«Шекспировская комедия – игра интеллектуальных сил, дающая человеку ощущение внутренней свободы. В этом вообще суть радости, которую доставляет искусство. Оно пробуждает дремлющие духовные способности, возбуждает их активность, поднимает человека над уровнем будничного существования, дает огромные заряды душевных сил для труда и борьбы» [Аникст, 1974, с. 46]. В комедиях Шекспира царит дух непринужденного веселья; две стихии определяют их содержание – добродушная ирония и радость бытия. Шекспир широко использует приемы древнейшего шутовства, комические методы римского театра, средневековую смеховую культуру, юмор Ренессанса. В комедиях английского драматурга, пишет исследователь А. Бартошевич, представлен «человек Ренессанса во всей его духовной и телесной красоте, во всем благородстве его побуждений» [Бартошевич, 1987, с. 47].

Шутовство и неосознанный самими персонажами комизм их действий одинаково содействует созданию общего комического эффекта в комедиях Шекспира. Исследователи отмечают карнавальную характер многих шекспировских комедий. «Жизнь изображается в комедиях Шекспира не в повседневно будничном своем течении, – подчеркивал Л. Пинский, – как в карнавалах, она схвачена в необычайно праздничном своем периоде» [Пинский, 1989, с. 106]. Комическая судьба идей Ренессансными комедии Шекспира являются и в том отношении, что они свободны от поучительности. С веселым юмором и иронией изображаются люди и недоразумения, происходящие с ними. В действии комедий значителен элемент случайности и игры. Идеи, попавшие в круговорот комедии, делают судьбу персонажей – они тоже становятся элементом комедийной игры.

Для гуманизма шекспировских комедий характерно отсутствие в них плутовских мотивов, столь обычных в литературе того времени. Целью комедийного обмана у Шекспира является не достижение эгоистических материальных интересов, а победа в любви или шутка ради шутки, ради веселья. Встречаются в комедиях и сатирические образы, но сатира не занимает доминирующего положения. Главное в комедиях В. Шекспира – жизнеутверждающее начало.

Как указывал М. Бахтин, для средневекового смеха характерной и даже определяющей чертой является его карнавализация. В средневековой западноевропейской литературе она представлена достаточно широко, расчищая путь для новых отношений как в обществе, так и в искусстве. В свою очередь, для русской литературы, переживающей Предвозрождение со своими особенностями (и не знающей Возрождения в силу своих национальных и религиозных особенностей), такое своеобразное этнографическое, культурологическое явление, как карнавал, не характерно. Но, поскольку русская литература развивалась в русле западноевропейской, то отдельные мотивы карнавала нашли в ней место.

Так, для древнерусского юмора характерно такое явление рекреационного смеха, как балагурство. Многочисленные анонимные смеховые повести XVII в. основной своей задачей ставят не исправление нравов, а создание хорошего настроения. Балагур умышленно употребляет слова в неправильном их значении, дает неверную этимологию, связывает слова, схожие по звучанию. В балагурстве значительную роль играет рифма. Удачно подобранная рифма акцентирует внимание на значении слова, особенно если оно – «смехо-

вое» слово. Рифма «оглупляет» и «обнажает» слово. Именно на балагурстве основан юмор таких анонимных произведений, как «Калязинская челобитная», «Роспись о приданом», «Лечебник на иноземцев», «Повесть о Фоме и Ереме». Еще ярче балагурство выражено в «Повести о Фоме и Ереме»: «Захотелось им, двум братом, за охотою походить:

Ерема с сетми, а Фома с теньяты,
Ерема за зайцы, Фома за лисицы,
Ерема кричит, а Фома болше зычит,
Ерема хватает, Фома перенимает»
[Повесть о Фоме и Ереме, 1987, с. 342].

Опираясь на опыт народной смеховой культуры (и прежде всего скоморохов), авторы демократических повестей нередко использовали формы деловой письменности, церковной литературы. Основными художественными комическими средствами можно назвать юмор, пародию, преувеличение, иносказание. Безымянные герои смеховых повестей несли в себе широкое художественное обобщение. Правда, они еще лишены индивидуальных черт, это лишь собирательные образы той социальной среды, которую они представляли, но они действовали в будничной, повседневной обстановке, и, что особенно важно, их внутренний мир раскрывался впервые в комических характерах.

Напомним, что средневековое православие считало смех греховным, в том числе потому, что, как отметил еще Иоанн Златоуст, Христос никогда не смеялся. Однако во второй половине XVII в, в эпоху расцвета русской демократической сатиры, ее смех подрывал основы государственности, уже не соответствующей новым условиям жизни.

Рекреационная функция смеха оказалась самой распространенной как в обществе, так и в литературе позднего Средневековья и Возрождения. Умение шутить, вызывать веселье способствовало преодолению трудностей жизни, коммуникации и сплочению людей.

В социальном взаимодействии посредством смеха достигается взаимопонимание, утверждаются важнейшие ценности социальной интеракции. В результате возможно достижение оптимального социального взаимодействия. Таким образом, смех содействует единению членов общности в достижении определенных целей.

Смех – общественное явление, и поэтому он должен отвечать известным требованиям совместной жизни людей. Следовательно, одна из основных функций смеха – *общественная*.

Смех должен быть видом общественного жеста, он избавляет общество от механической косности. А. Бергсон в свое время указывал: «Исходящее от него (от смеха – О.Р.) опасение подавляет центробежные тенденции, держит в напряжении и взаимодействии известные виды активности побочного характера, рискующие обособиться и заглохнуть, – словом, сообщает гибкость всему тому, что может остаться от механической косности на поверхности социального тела» [Бергсон, 1992, с. 20]. Одними из составляющих реальной жизни, по Бергсону, являются напряженность и эластичность. А если проявляются косность характера, ума, тела, то это должно настораживать общества как признак того, что в нем замирает активность, созидание к новому.

С формами народно-праздничного смеха прямо или косвенно связана и громадная пародийная литература средневековья. Она полностью соответствовала общественной, т.е. исправляющей в широком смысле функции комического. Если современная пародия направлена на что-то отрицательное в окружающем мире, то в отличие от современной, средневековая пародия менее всего направлена на что-то отрицательное, более того, это – вторая (и обнажающая) правда о мире. Можно сказать, что средневековая культура в целом вела всеохватывающую пародийную игру.

М. Бахтин подчеркивал, что средневековая пародия не знает запретных тем. В первую очередь и с особым размахом пародировались наиболее серьезные и, казалось бы, не допускавшие ни малейшей насмешки явления средневековой культуры – культ, литургия, когда, например, деву Марию представляла нетрезвая девица, а торжественное бого-

служение проводили над богато украшенным ослом. В скабрёжном духе снижались церковные тексты, включая Библию, вышучивались святые, которых наделяли непристойными именами вроде св. Колбаски, пародировались слова самого Иисуса на кресте («Посему Господь велел и наказал нам крепко пьянствовать, изрекши свое слово: «Жажду»), пародировались государственная власть, двор, судопроизводство.

Все это значит, что объектом пародийного осмеяния были отнюдь не отжившие или периферийные моменты средневековой культуры, но, наоборот, моменты самые главные, высокие, даже священные. Тем не менее средневековая пародия, как правило, не только не навлекала на себя гонений, но даже поддерживалась многими церковными и светскими властителями.

Причина лояльного отношения официальной жизни Средневековья к ее смеховой параллели заключалась, на взгляд М. Бахтина, в том, что средневековая пародия стремилась не к дискредитации и обесценению пародируемого объекта, а к его комическому удвоению. Рядом с этим объектом возникал его сниженный двойник; рядом с величавым епископом – кривляющийся мальчишка в епископской митре, рядом с настоящим Credo – Credo пьяницы, рядом с любовной песней – «дурацкая песня». Таким образом, основу средневековой пародии, переводившей на язык буффонады любые общепринятые представления и нормы, М. Бахтин связывает отнюдь не с кощунством и даже не со скепсисом, а, наоборот, с глубокой верой в эти представления и нормы. Средневековая пародия не отстранялась и не освобождала от существующих культурных и поэтических ценностей, она доказывала их жизненность.

Литературная пародия представляет собой остранение высокого. Ее основное назначение – не расшатывать, не снижать идеал, а на время очуждать его, снимать дистанцию между реальностью и этим идеалом, тем самым подчеркивая от противного его величие. В Средние века «осью» человеческого определения была утверждение дистанции между реальным и идеальным, вовлекающее в поле ее осознания и ее пародийное – временное – преодоление, предполагающее воссоздание различия между жизненной действительностью и ее ценностными проекциями в «серьезной» сфере культуры.

Пародирование отражает ту сферу этических и эстетических исканий Ренессанса, в которых происходит отдаление от идеала, обеспечивающее его осуществление. Этот процесс наглядно прослеживается в преобразовании жанровой организации рыцарского романа, в частности, в поэме Луиджи Пульчи «Морганте» (1478).

Следя сюжету «Песни о Роланде», ренессансный автор сознательно трактует его в комическом ключе. Смешное и серьезное, вера и неверие, наивность и научность уживаются рядом в этом произведении, определяя его героико-комический характер. Совмещение героического и комического начал, задающее многосоставность жанрового облика «Морганте», формируется пародийным остранением топоса рыцаря в образе заглавного героя, который принадлежит к племени добродушных, но недалеких великанов. Его огромная сила не пропорциональна его умственным способностям. И тем не менее Морганте наделяется рыцарскими качествами: он храбр, тверд в дружбе, защищает слабых. Пародийный элемент, приравнивающий великана к рыцарю, способствует разрушению и средневековой ценностной иерархии, и ее проекции на литературу, воплощенной в поэтике «высоких» жанров и стилей.

Отъявленный циник, богохульник, вор и обжора, издевающийся над всем и даже умирающий от смеха, Морганте привлекает к себе сочувствие своим остроумием и откровенностью. Так обозначается пародийное воссоздание того уравнивания индивидуального и всеобщего, которым определяется ренессансное «расшатывание» средневековой ценностной иерархии. Утвержденная в ее пределах дистанция между идеальным и реальным, духовным и телесным, естественным и противоестественным обретает смеховую проблематизацию в образе любезного дьявола Астаротте, которого Пульчи заставляет проповедовать христианские догматы и защищать истинность католической веры.

Пародия, и, в частности, литературная, является краеугольным камнем общественной функции смеха. Пародируемые и осмеянные явления жизни представляются уже анахронизмом, тормозящим развитие общества и требующими их замены.

Онтологические аспекты смеха тесно связаны с *познавательными*. Со времен Аристофана смех часто представляется как разоблачение иллюзии, фикции, предрассудка, заблуждения, т.е. в гносеологическом аспекте.

Познавательная функция смеха имеет большое значение в раскрытии социальных негативных моментов, в доведении их до абсурда и тем самым вскрывая их несостоятельность и обязательность их устранения. Познавая мир, человек посредством смеха сначала выделяет, а затем «отсеивает» неконструктивное, отжившее, консервативное.

Эпоха Возрождения с ее гуманистическими идеями, провозглашением стремления человека к свободе, раскрытием его творческих способностей создала условия для взаимодействия двух противоположных форм жизни: смеховой и серьезной. Именно поэтому, как справедливо замечает Л.Е. Пинский, «в литературе эпохи Возрождения – переходной, переломной поры в развитии европейского общества – гротеск как метод впервые обрел исторический смысл» [Пинский, 2002, с. 119–20].

Взаимопроникновение, переходность и сосуществование (гротескное) двух мировоззрений, ранее противопоставленных друг другу, является неизменным атрибутом всех кризисных, переломных эпох, времен смены приоритетов. Однако переход от одной формы жизни, одной ментальности к другой имеет промежуточную фазу, которая является «питательной средой» гротесковости. Когда ломается официальное мировоззрение, доминирующую роль начинает играть неофициальное, «роевое», мифологизированное представление о мире с тем, чтобы проложить дорогу новому официальному мировидению. Таким образом, гротеск фиксирует или моделирует не переход, а точку соприкосновения, момент сосуществования, самую промежуточную фазу перехода.

Гротеск резко смещает «формы самой жизни», создавая особый гротескный мир, не допускающий ни буквального понимания, ни однозначной (как в аллегории) расшифровки. Гротеску свойственно стремление к целостному выражению кардинальных противоречий бытия, что и предопределяет резкое совмещение в нем полярностей. Сама форма гротеска таит в себе многозначительную содержательность: освящает вольность вымысла, обнаруживает «противоречивое единство» разнородного, разрушает общепринятые пред-рассудки.

Смех, вызываемый гротескным образом, двуедин: веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий; он отрицает и утверждает, чем отличается от чисто сатирического смеха Нового времени. Ренессансный гротеск выразил смеющуюся вольность народа, ощущение веселой относительности и вечной «неготовности» бытия, его единства и неисчерпаемости, а также чувство исторических перемен. Он был также проникнут реабилитацией плоти, земной жизни и демонстративным антиаскетизмом.

Гротескный тип образности – это метод построения образов, основанный, по мнению М.М. Бахтина, на амбивалентности, то есть одновременном проявлении противоположных начал, или совмещении полюсов контрастных парадигм: старого и нового, умирающего и рождающегося, начала и конца.

Функцию смеха и, следовательно, гротеска М.М. Бахтин видит в освобождении от старого, надоевшего, устоявшегося, и в возрождении нового. Причем возрождающая функция ренессансного смеха в последующие эпохи утрачивается, т. к. (по причине измельчания народной смеховой культуры) смех в литературной традиции редуцируется и приобретает форму юмора, иронии и сарказма. Гротеск, по мнению М.М. Бахтина, в постренессансные эпохи чаще всего используется, а также осмысливается теоретиками как средство сатирического отождествления окружающей действительности [Бахтин, 1990].

Отношение к времени, становлению – необходимая конститутивная черта гротескного образа. Другая связанная с этим его необходимая особенность – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся. «Гротеск, порожденный народной смеховой культурой, в сущности, всегда – в той или иной форме, теми или иными средствами – разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, живую возможность его возврата. ... Относительность всего существующего в гротеске всегда веселая, и он всегда проникнут радостью смен, пусть эти веселье и радость редуцированы до минимума» [Бахтин, 1990, с. 59–60].

Функции карнавално-гротескной формы состоят в вольности замысла, сочетании разнородного, сближении далекого, умении по-новому, нетрадиционно взглянуть на мир. Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются основными признаками гротескного стиля.

Вершиной возрожденческого гротеска, безусловно, является роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Исходя из положения Аристотеля о том, что смех свойствен человеку, Рабле приходит своим путем к «очищению», которое, по тому же Аристотелю, составляет цель трагического. Но смех Рабле приводит читателя к очищению от страха, минуя «страх и сострадание». Рабле не доверяет трагическому восприятию жизни, которое он, по-видимому, склонен считать состоянием болезненным и упадочным. И в этом – своеобразная мудрость пантагрюэлизма и смеха Рабле. Новая жизнь, пропущенная сквозь привычные представления, сначала кажется причудливым созданием фантазии, шутовством парадоксальной мысли. «При этом у Рабле исходная точка отношения к миру – человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе» [Борев, 1970, с. 40].

В романе Рабле гротеск имеет не только сатирическую окраску, материально-телесная стихия в «Гаргантюа и Пантагрюэле» носит положительный, жизнеутверждающий характер. Гротеск у Рабле выполняет важную эстетическую функцию: он помогает воспроизведению универсальной картины мира, создавая для этого высокую степень образного обобщения, которую не мог бы достичь еще не развитый натуралистический реализм. Формы и характер фантастической образности Рабле были обусловлены целым рядом внутренних и внешних, объективных и субъективных факторов.

«Жизнь в цвету, в бурном росте – основа раблезианского гротеска» [Пинский, 1959, с. 173]. Это освоение мира проходит часто в форме случайного и алогичного. Отсюда комизм языка, где такую большую роль играют эвфония, ритмика, морфология, этимология и семантические связи слова, его внешняя и внутренняя форма. Рабле питает явное пристрастие к бесцельной, казалось бы, игре словами, к обнажению жизни языка, но, как и в апологии природы «Похвального слова» Эразма, отправным пунктом развития для Рабле является жизнерадостная, скорее нерассудочная, чем неразумная, природа.

Концепция Рабле, как и М. Монтеня и всех подлинных гуманистов Возрождения, враждебна прежде всего догматике окончательных решений в системе. Смех играет в мудрости Рабле роль здравого смысла. История отделила в учении Рабле и в ситуациях его произведения глубокую мудрость от шутовства, предвосхищение будущего от веселого дурачества, высокий комизм парадоксов развития от забавной игры слов.

Книги, полные «пантагрюэлизма», обращены к тем, кого «горе точит и снедает». Они не только разоблачают воинственную реакцию, но и «облачают» чудовище в такие смехотворные одежды, которые должны изгнать страх перед ним, вернуть людям бодрость. «На дне ее живет надежда», – замечает Рабле о своей «бочке» смеха. Своим современникам автор «Пантагрюэля» напоминает известную истину: «Мертвый хватает живого». Врач Рабле придает этому отнюдь не веселому изречению обратный смысл – в духе предписания. Жизнь – это здоровье. «Без здоровья жизнь не есть жизнь живая, без здоровья жизнь есть лишь томление духа. Так вот, когда вы свое здоровье утратите, иными словами, будете мертвы, хватайте живое, то есть здоровье» [Пинский, 1959, с. 192]. И прежде всего смех, приносящий здоровье, бодрость и новые открытия.

Гротеск, форма которого заимствована из народного творчества, представляет собой неотъемлемую черту образного мышления не только Рабле, но и многих других художников Возрождения. «Чудовищные несоразмерности, несурзаицы, диспропорция роста, веселые нелепости, курьезы и неразбериха, разрывы в логической цепи, резкие переходы и неожиданные следствия – все это характеризовало формы художественного мышления в эпоху начавшегося великого брожения, ломки векового уклада, когда жизнь быстро рванулась вперед, и гротеск старого, на каждом шагу рождающего новое, как образная концепция бытия, вошел в литературу из самой действительности» [Черная, 1972, с.112].

Огромный успех «Корабля дураков» (1494) Себастьяна Бранта в значительной мере обусловлен тем, что его сатира в максимальной степени соответствовала требованиям времени. Во второй половине XV в. Германия, как и некоторые другие европейские страны,

вступала в эпоху Возрождения. Под влиянием гуманизма схоластика утрачивает свое влияние, как и многие средневековые воззрения. Приближалась Реформация, изменившая политическое состояние Германии. В немецкой художественной литературе все явственнее звучат голоса о необходимости коренных изменений в обществе, избавлении от многих социальных пороков, оставшихся в наследство от Средневековья. Именно тогда появился социальный «заказ» на сатирическую литературу, и на него откликнулась немецкая литература созданием сатирико-дидактических поэм. К этим произведениям примыкает и «Корабль дураков».

Для немецкой сатиры Средневековья характерна теологическая проблематика, рассматривающая социальные явления либо с точки зрения их греховности, либо благочестия. Себастиан Брант значительно расширил рамки сатирического изображения. Следуя гуманистическим принципам, он искал корни социальных бедствий. И нашел их в человеке. Возрождение требовало изменение мировоззрения, а косность, консерватизм, необразованность тех, кого Брант называет «глупцами», «дураками», препятствовали эволюции общественного сознания. И автор становится обличителем человеческой глупости, при помощи смеха раскрывая людям глаза на их же недостатки. Его книга – это обширное «зерцало», в котором каждый может увидеть свою глупость и ужаснуться. И здесь на помощь исправлению нравов приходит смех. Люди смеются над собой же и встают на путь исправления.

Стихотворная сатира Бранта – блестящая компиляция материала, рассеянного в бесчисленных духовных и светских сочинениях морализаторского содержания. Став «зерцалом» многообразнейшей и всеобщей человеческой глупости, книга положила конец жанру средневековой «сословной сатиры». Автор сознательно использовал прием имитации фольклорного жанра, оживив текст множеством остроумных речевых оборотов.

Книга Бранта – это сборище «дураков». Автор скрупулезно собрал все известные ему виды глупости. А чтобы избавить общество от их влияния, отправил дураков на корабль, направляющийся в страну Глупости – Глупландию. Автор (и делает все, чтобы читатели разделяли его мнение) презирает эту публику, а потому наделяет себя правом осмеивать ее, хотя признает, что безгрешных людей нет, и сам он – тоже дурак. Брант делает закономерный вывод, что смех – это единственное оружие, способное привести корабль глупцов в гавань мудрости.

Основные признаки «народности» и национального характера поэмы: смеховая «низменность» стиля, разговорный язык, маскарадные приемы, обряжение, шутовство, дурачества и непристойности, обращение ко всем слоям населения, фольклорные приемы, обилие народных пословиц и поговорок («не видеть бревна в своем глазу», «держат плащ по ветру», «загонять свинью в котел», «с волками жить – по-волчьи выть», «гнаться за двумя зайцами», «рыть другому яму» и многие другие).

На рубеже XV–XVI вв., в преддверии Реформации, книга Бранта была воспринята как большое событие литературной и общественной жизни. Задача писателя – найти и высмеять все новые образцы «глупости». Он использует различные виды смеха – насмешливый, негодующий, сатирический, угрожающий. В завершении автор подводит итог:

Я все сорта глупцов назвал,
Чтоб каждый их распознавал [Брант, 1984, с. 242].

Брант создает германскую «человеческую комедию», в художественной системе которой бытовые зарисовки (ссоры между супругами, измены, недостойные священнослужители и т.д.) соседствуют с социальной сатирой – в дурацких колпаках изображаются богачи, стремящиеся стать еще богаче, нищие, среди которых монахи нищенствующих орденов, накопивших уже таким путем огромные богатства. «Но комедия Бранта, в отличие от «Божественной комедии» Данте, разыгрывается в посюстороннем жизненном пространстве и дураки подаются не как грешники, заслужившие Божью кару, а просто как люди, сама природа которых неминуемо влечет их к ошибкам и самым разным глупостям. Религиозный критерий сменяется гуманистическим» [Карабегова, 2009, с. 18].

В центре «дурачествующей литературы» (а на самом деле скрывающей под «дурацкой» маской серьезные проблемы) как ее наиболее значительное произведение в луткиановской форме стоит книга Эразма «Похвала глупости» (1511). «Не только содержанием, но и манерой освещения она передает колорит своего времени и его угол зрения на жизнь» [Пинский, 1959, с. 112].

«Похвала Глупости» – одно из центральных произведений Эразма Роттердамского. Эта сатира создана в жанре иронического панегирика. Этот жанр полностью отвечал художественным требованиям Возрождения, поскольку сочетал античный вектор (панегирик) и критическое отношение к современной действительности. Кроме того, Эразм использует широко распространенный в средневековой литературе образ глупца (дурака). Но если Брант показал глупость как отдельное отрицательное человеческое качество, то в «Похвале глупости» автор приписывает это качество человеческой природе в целом. Это свидетельствует о масштабах необходимых преобразований в мировоззрении людей. Эразм словами Глупости доказывает власть этого свойства над всеми людьми: «Но мало того, что во мне вы обрели рассадник и источник всяческой жизни: все, что есть в жизни приятного, – тоже мой дар... Обыщите все небо, и пусть имя мое будет покрыто позором, если вы найдете хоть одного порядочного и приятного Бога, который обходился бы без моего содействия» [Роттердамский, 1960, с. 47]. То есть, речь идет о человеческой природе. А это уже область не только литературы, но и философии, что также было характерно для мыслителей и художников Возрождения.

Смех и здесь выполняет действенную функцию обнажения пороков. Даже образ некогда уважаемого мудреца, антипода Глупости, не избежал этой участи, поскольку уже олицетворяет собой схоластические знания. Отталкивающий и дикий внешний вид, волосатая кожа, дремучая борода, на лице печать преждевременной старости. Средства комического налицо и на лице. Строгий, глазастый, на пороки друзей зоркий, в дружбе пасмурный, неприятный. На пиру угрюмо молчит и смущает неуместными вопросами. Одним своим видом портит публике всякое удовольствие. В результате такого разлада с жизнью рождается у него ненависть ко всему окружающему. В эпоху Возрождения не только многовековая мудрость прошлого теряет свой авторитет, поворачиваясь «глупой» своей стороной, но и складывающаяся буржуазная культура еще не успела стать привычной и естественной.

В противовес этому символу отжившей науки Мория в первой части – это сама Природа. Угрюмый «мудрец», которого посрамляет красноречивая Мория, – «это в своем роде весьма развитый псевдорационализм средневековой схоластики, где рассудок, поставленный на службу вере, педантически разработал сложнейшую систему регламентации и норм поведения. Старческому рассудку схоластов, скудеющей мудрости невежественных опекунов жизни, почтенных магистров теологии противостоит Мория – новый принцип Природы, выдвинутый гуманизмом Возрождения» [Пинский, 1960, с.815]. Мория, как мудрость природы, – это доверие жизни к самой себе, противоположность отвлеченной мудрости схоластов, которые навязывают жизни свои предписания. «Пафос произведения Эразма направлен прежде всего против культа формальных предписаний, против всякого рода самоуверенного доктринерства. Вся первая часть речи построена на контрасте живого древа жизни и счастья и сухого древа отвлеченного знания [Пинский, 2015, с. 21].

Тема Глупости, царящей над миром, – не случайный предмет восхваления, как обычно бывает в шуточных панегириках. Любимое зрелище позднесредневекового и ренессансного города – это карнавальные «шествования дураков», «беззаботных ребят» во главе с князем Дураков, Папой-Дураком и Дурацкой Матерью, процессии ряженных, изображавших Государство, Церковь, Науку, Правосудие, Семью. Девиз этих игр – «число глупцов неисчислимо».

Очевидно, что созрели условия для радикальных изменений, и ощущается потребность в положительной программе действий. Мория, защитница природы в первой части речи, была в единстве с объектом своего юмора. Во второй части Мория, как разум, отделяется от предмета смеха. Противоречие становится антагонистическим и нетерпимым. В «Похвале Глупости», как ни в каком ином произведении Эразма Роттердамского, выразились его гуманистические взгляды. Резкая критика современных ему общественных поряд-

ка и доминирующих мировоззренческих установок и предлагаемый им выход из сложившейся ситуации – переосмысление жизненных ценностей и приоритетов – являются типичными для гуманизма.

Эту философию пронизывает диалектика мысли, в которой дает себя знать объективная диалектика исторического переворота во всех сферах культуры. Все начала перевернуты и обнаруживают свою изнанку: «Любая вещь имеет два лица... и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь – увидишь жизнь, и наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой – безобразие, под изобилием – жалкая бедность, под позором – слава, под ученостью – невежество, под мощью – убожество, под благородством – низость, под весельем – печаль, под преуспеванием – неудача, под дружбой – вражда, под пользой – вред» [Рабле, 2005, с. 114]. Официальная репутация и подлинное лицо, видимость и сущность всего в мире противоположны. Мория природы на самом деле оказывается истинным разумом жизни, а отвлеченный разум официальных «мудрецов» – это безрассудство, сущее безумие. Мория – это мудрость, а казенная «мудрость» – это худшая форма Мории, подлинная глупость.

Познавательную функцию смеха трудно переоценить. Именно она наиболее радикально расширяет пространство для новых социальных отношений, сводя до «нуля» уже отжившие.

М. Бахтин в своей знаменитой монографии [Бахтин, 1990] пишет о том, что в эпохи великих переломов и переоценок, смены правд, вся жизнь, в известном смысле, принимает карнавальное характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность; границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду. В обществе ширится хаос, а значит – и антиповедение, которое обязательно сопровождается смехом. Поскольку речь идет об упразднении существующего порядка, то, соответственно, рушатся и иерархические смыслы культуры – социальная иерархия, ценностная, смысловая. И в этих условиях конвенциональные формы смеха распадаются. Смех становится частью социальной жизни людей эпохи Возрождения. В переходные эпохи, которой является Возрождение, сакральные ценности предаются осмеянию, что дает основание продвижению общества вперед.

«Смех нарочито искажает мир, экспериментирует над миром, лишает мир разумных объяснений, причинно-следственных связей и т.п. Но разрушая, смех одновременно созидает – творит свой фантастический антимир, который несет в себе определенное мировоззрение, отношение к окружающей действительности» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 48].

О правах и статусе смеха в качестве эффективной общественной санкции (т.е. *санкционирующей* функции смеха) впервые начинают говорить еще в античности. Происходит это, прежде всего, применительно к комедии и сатире. Аристофан подчеркивает действенность комедийного смеха в деле обличения социального зла и воспитания зрителей. Предложенный античностью тезис об исправлении нравов общества посредством комедийного смеха был востребован всей позднейшей философской и литературной критикой. В отличие от комедии, которая, при всем ее критицизме, остается преимущественно оптимистической, что проявляется, например, в ее традиционном счастливом финале, сатира представляется более жесткой и действенной. Эти тенденции также ярко проявляются уже в античности – у Марциала, Ювенала, Луцилия.

Своеобразное обобщение предложенных концепций, касающихся общественно-санкционирующей функции смеха, было сделано А. Бергсоном: «Смех, прежде всего, – исправление. Способный унижать, он должен всегда производить на того, кто является его предметом, тяжелое впечатление. Общество мстит посредством смеха за те вольности, которые позволяют себе по отношению к нему» [Бергсон, 1992, с. 120].

Значение романа Сервантеса заключалось в том, что автор средствами комического стремился изжить рыцарское – а шире – средневековое сознание. Идальго Алонзо Квизадо – «из числа тех, что имеют родовое копьё, древний щит, тощую клячу и борзую собаку» [Сервантес, 1999, с. 16]. Для человека Возрождения этого уже явно недостаточно. Жизнь

этого идадьго является пародией на Средневековье. И Сервантес создает такую пародию – на старую жизнь и рыцарские романы как один из символов этой ушедшей уже жизни.

Можно сделать вывод, что основное в «Дон Кихоте» не столько пародирование рыцарства, сколько реалистическое раскрытие новых социальных условий и мировоззренческих открытий, которое и явилось пародированием прошлой жизни.

«Сервантесовская ирония как одна из ипостасей личного смеха Сервантеса направлена не от мира, вовнутрь изолированной души самовозвышающегося над собой творца, а вовне, в мир, в пространство межличностного общения находящихся в диалоге «душ», в пространство общения автора, читателя и героя, в процессе которого выясняется, что «правда» каждого из них имеет свои пределы» [Пискунова, 2009, с. 93].

Немецкие романтики неоднократно обращались к роману Сервантеса как образцу комического повествования. Более того, разрабатывая эстетическую категорию комического, они на материале «Дон Кихота» ставили вопрос о сущности «комического», «остроумия», «иронии», «юмора». в этом романе они прежде всего видели сочетание трагического и комического, что, безусловно, ограничивало его истинное идейное значение.

Трактовка романа Сервантеса несколько изменилась после опубликования эссе Хосе Ортеги-и-Гассета «Размышления о «Дон Кихоте» (1914), которое во многих смыслах предварило развитие всей дальнейшей сервантистики. Ортега рассматривает литературный жанр прежде всего как специфическую эстетическую «точку зрения» на мир, особый ракурс видения и восприятия действительности. «Жанры, понятия как несводимые одна к другой эстетические темы... – это широкие перспективы, которые открываются на кардинальные стороны человеческого бытия» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 502].

Ортега рассматривает роман Сервантеса как сочетание двух дополняющих друг друга, хотя изначально несовместимых, точек зрения на действительность – эпической (мифологической) и романной, которая направлена на миметическое изображение обыденной действительности. С точки зрения мифологической перспективы (термин из гносеологии Ф. Ницше, объясняющий образы и ценности современного мира, исходя из того, что этот мир обезбожен) герой Сервантеса предстает трагической фигурой. В романно-миметической перспективе он выступает как комический персонаж, поскольку искусство мимесиса, по мысли Ортеги, изначально связано со стихией смеха, т.к. подражание содержит в себе определенный момент передразнивания). Поэтому сугубо развлекательный смех у Сервантеса постепенно превращается в сатирический, нацеленный на то, чтобы продемонстрировать греховность человеческой природы, ограниченность человеческих возможностей и царящий в мире провиденциализм.

В конце романа, осознав свое безумство, Дон Кихот тем самым освобождается от своего комизма. Роман принимает ярко выраженный трагический оттенок. Заглавный герой признает свою обреченность и перестает быть жалким, он становится рыцарем «печального образа», он умирает не жалким безумцем, а смиренным христианином, и «мир изумлялся, ибо он жил, как безумец, и умер, как мудрец» [Сервантес, 1999, с. 558].

Таким образом, санкционирующая функция смеха может быть рассмотрена как своеобразная защита целостности общества, воодушевленного новыми идеями.

Смех во все времена связан с конвенциональными, т.е. общепринятыми формами общения. Однако это в первую очередь касается стабильных эпох, когда в обществе формируются коллективные ценности и их сакрализация. При помощи смеха все то, что выходит за поле сакрального, подвергается смеху.

Другое дело при «переходах» от одной эпохи развития человеческого общества к другой. Функции комического видоизменяются и дополняются на «переходах» интегрируясь в различные составляющие жизни человека. Античные проявления смехового начала культуры и его формы, актуализирующиеся в современном обществе, имеют не так много точек соприкосновения. И лишь в эпоху Возрождения комическое приобретает тот вид, который будет развиваться в культуре Нового времени.

Ренессанс признал мирообразующее значение смеха, возможность смеясь взглянуть на мир по-иному, нежели это делает официальная серьезность, предоставить всенародную

безграничную утопическую свободу и равенство, а также желанную надежду на обновленное в свете радости и счастья в будущем. Эта эпоха «культурного перехода» привнесла в смеховую культуру новую идеологию, высокую гуманистичность. «Заветы Возрождения, – пишет В.В. Библихин, – деятельное счастье, полнота бытия, жизнь в свете славы, строительство своей судьбы – уже не могут быть отброшены ни на каком историческом повороте. Это – цели, лишиться которых человек впредь не имеет права» [Библихин, 1998, с. 32].

И в античности, и в средневековье комедийное искусство за отправное начало берет недостатки человеческой природы, но именно в ходе становления ренессансного сознания человек становится мерой состояния мира, а его «право на ошибку», обуславливающее различие реальности и идеала, осмысливается как предпосылка их отождествления. С этого времени постепенно комическое начинает вытеснять карнавальное, «низовое», начало, переходя в большую литературу, взаимодействуя с официальной культурой. Такая ситуация чрезвычайно плодотворно повлияла на развитие комизма в эпоху Ренессанса. Как отмечает М.Л. Андреев, «смех возникает на границах – социальных, культурных, исторических – там, где есть возможность увидеть «другого», ив нем, как в зеркале, самого себя. Где есть зоны непосредственно-фамильярного контакта, где соприкасаются культурные миры, ломая свою жесткую непроницаемость. Где есть ощущение предела и, следовательно, ощущение формы – пока граница не пройдена, культура представляется самодовлеющей и абсолютной, а абсолют не имеет формы, он есть сфера, центр которой повсюду, а окружность нигде» [Андреев, 2008, с. 404].

Социальные функции смеха рассмотрены нами как таксоны, входящие в литературно-художественную культуру Возрождения и которые сообщают о многомерности и перспективности человеческой природы в новую для нее эпоху. Разнообразные функции смеха – рекреационная, общественная, познавательная, санкционирующая – явились действенным инструментом в борьбе с пережитками Средневековья и установлению нового мировоззрения. Как и гуманизму, литературе этого периода было присуще стремление откликнуться на все актуальные вопросы человеческого бытия. Важнейшая особенность великих произведений гуманистической литературы этой эпохи – народность. А неотъемлемой частью народности является комическое и его проявления в виде разных типов смеха. Именно народностью и присущим ей смехом проникнуто творчество многих авторов Возрождения, совмещавших всеобъемлющий реализм, человечность и стремление к обновлению жизни. В дальнейшей перспективе мы считаем нужным рассмотреть трансформацию комического в русской литературе Нового времени.

Список использованной литературы

- Андреев, М.Л. (2008). *Литература Италии. Темы и персонажи*. Москва: РГГУ.
- Аникст, А.А. (1974). *Шекспир. Ремесло драматурга*. Москва: Советский писатель.
- Бартошевич, А.В. (1987). *Поэтика раннего Шекспира*. Москва: ГИТИС.
- Баткин, Л.М. (2001). Смех Панурга и философия культуры. К. Исупов (Ред.), *Бахтин М.М. Pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли* (с. 398-412). Санкт-Петербург: Издательство русского христианского гуманитарного института.
- Бахтин, М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Бергсон, А. (1992). *Смех*. Москва: Искусство.
- Библихин, В.В. (1998). *Новый Ренессанс*. Москва: Наука.
- Борев, Ю.Б. (1970). *Комическое*. Москва: Искусство.
- Брант, С. (1984). *Корабль дураков*. Москва: Художественная литература.
- Дживелегов, А.К. (1973). Рабле. И. Абашидзе (Ред.), *Гаргантюа и Пантагрюэль* (с. 7-14). Москва: Художественная литература.
- Карабегова, Е.В. (2009). Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта). *Дживелеговские чтения*, А, 15-23.
- Лихачев, Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. (1984). *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука.
- Ортега-и-Гассет, Х. (1991). *«Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве*. Москва: Радуга.

- Пинский, Л. Е. (2002). *Ренессанс. Барокко. Просвещение*. Москва: РГГУ.
- Пинский, Л.Е. (1959). О комическом у Рабле. *Вопросы литературы*, 5, 172-195.
- Пинский, Л.Е. (1960). Эразм Роттердамский и его «Похвальное слово Глупости». Г. Гольбейн (Ред.), *Эразм Роттердамский. Похвала глупости* (с. 812-828). Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Пинский, Л.Е. (1989). *Магистральный сюжет*. Москва: Советский писатель.
- Пинский, Л.Е. (2015). *Реализм эпохи Просвещения*. Москва: ЦГИ Принт.
- Пискунова, С.И. (2009). *Испанская и португальская литература XII–XIX веков*. Москва: Высшая школа.
- Повесть о Фоме и Ереме (1987). В.К. Былинина (Ред.), *Сокровища древнерусской литературы. Сатира* (с. 317-321). Москва: Советская Россия.
- Рабле, Ф. (2005). *Гаргантюа и Пантагрюэль*. Москва: ЭКСМО.
- Роттердамский Э. (1960). *Похвала глупости*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Сервантес, М. (1999). *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. Москва: Художественная литература.
- Черная, Н.И. (1972). *В мире мечты и предвидения: научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности*. Киев: Наукова думка.

LAUGHTER TAXONOMY DISCOURSE IN THE RENAISSANCE LITERARY CONSCIOUSNESS

Oleg V. Rodnyj, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine).

e-mail: olegrodlit@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-1

Key words: *Renaissance, literature, laugh, comic, laughter, taxonomy, ambivalence, carnival, comic functions, laughter word*

The article is devoted to the analysis of the comic Renaissance literature through the prism of individual works in order to identify the main comic functions. The Renaissance laughter culture formation is one of the urgent and underdeveloped problems of modern humanities addressed to the study of the Renaissance.

The *purpose* of our work and the tasks dictated by it – in the context of the «laughter word» of the Renaissance to reveal the main comic functions in the literature of this period that were formed by a new worldview and new relationships among people. The stated goal determines the need to use hermeneutic (analysis of literary texts), typological (comparison of various comic functions), historical (solution of a literary problem in the context of a historical epoch) research *methods*.

The “discovery of the world and man” that was characteristic of the Renaissance also took place in fiction. Renaissance realism turned its face to the everyday life of a person, and literature willingly accepted a new theme for itself including comedy.

The article highlights various social functions of laughter that were used in Renaissance literature.

Recreational laughter function is the original and oldest one. Laughter is evidence of pleasure, relaxation, rest. This laughter’s function is necessary for the normal functioning of not only an individual, but society as a whole. Such works as fables, *schwankis*, *facies*, “Gargantua and Pantagruel” by Rabelais, “Don Quixote” by Cervantes, comedies by W. Shakespeare, their main task was entertaining first of all. Their laughter is a clear evidence of inner freedom and healthy vitality.

Laughter is a social phenomenon, and therefore it must meet the well-known requirements of people living together. Therefore, one of the main functions is *social*. Laughter should be a kind of social gesture; it frees society from mechanical rigidity. We single out this function in Luigi Pulci’s poem “Morgante”. Funny and serious, faith and disbelief, naivety and scientific coexist side by side in this work, defining its heroic-comic character.

The ontological aspects of laughter are closely related to cognitive ones. The *cognitive* laughter function has a great importance in revealing social negative aspects, in bringing them to the point of absurdity and thereby revealing their inconsistency and the obligation to eliminate them. This laughter function is represented in Sebastian Brant’s poem “The Ship of Fools”, in Rotterdams satire “The Praise of Folly”, in F. Rabelais’ novel “Gargantua and Pantagruel”.

Laugh as an effective social sanction (the *sanctioning* function of laughter) is presented in Cervantes’ novel. The main thing in Don Quixote is not so much a parody of chivalry as a realistic disclosure of new

social conditions and worldview discoveries, which was a parody of a past life. At the end of the novel, realizing his madness, Don Quixote thereby frees himself from his comic. The novel takes on a pronounced tragic connotation. The title character recognizes his doom and ceases to be pathetic, he becomes a knight of the “sad image”, he dies not a pathetic madman, but a humble Christian.

The various functions of laughter, presented in the Renaissance literature were an effective tool in the fight against the remnants of the Middle Ages and the establishment of a new worldview.

References

- Andreev, M.L. (2008). *Lyteratura Ytalyu. Temy y personazhy* [Literature of Italy. Themes and characters]. Moscow, RGGU Publ., 415 p.
- Anykst, A.A. (1974). *Shekspyr. Remeslo dramaturha* [Shakespeare. Dramatist's craft]. Moscow, Sovetsky pisatel Publ., 607 p.
- Bakhtyn, M.M. (2010). *Tvorchestvo Fransua Rable y narodnaia kul'tura Srednevekovia y Renessansa*. [Rabelais and His World]. Moscow, Khudozhestvennaia lyteratura Publ., 545 p.
- Bartoshevych, A.V. (1987). *Poetyka ranneho Shekspyra* [Early Shakespeare poetics]. Moscow, GITIS Publ., 55 p.
- Batkyn, L.M. (2001). *Smekh Panurha y fylosofyia kultury* [Panurge's laughter and philosophy of culture]. In K. Isupov (ed.). *M.M.Bakhtyn Pro et contra. Lychnost y tvorchestvo M.M. Bakhtyna v otsenke russkoy y myrovoj humanytarnoy mysly* [Bakhtin M.M. Pro et contra. The personality and creativity of M. Bakhtin in the assessment of Russian and world humanitarian thought]. Saint-Petersburg, Yzdatelstvo russkoho khrystyanskoho humanytarnoho ynstyuta Publ., pp.398-412.
- Bergson, A. (1992). *Smeh* [The Laughter]. Moscow, Iskusstvo Publ., 127 p.
- Borev, Yu. (1970). *Komycheskoe* [The Comic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 239 p.
- Brant, S. (1984). *Korabl durakov* [Ship of Fools]. Moscow, Khudozhestvennaia lyteratura Publ., 480 p.
- Bybykhyn, V.V. (1998). *Novyj Renessans* [New Renaissance]. Moscow, Nauka Publ., 496 p.
- Chernaja, N.I. (1972). *V mire mechty i predvideniya: nauchnaja fantastika, ee problemy i hudozhestvennye vozmozhnosti* [In the world of dreams and imaginations: science fiction, its problems and artistic possibilities]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 228 p.
- Dzhivelegov, A.K. (1973). *Rable* [Rabelais]. In Rabelais, F. Gargantua i Pantagrujel [Gargantua and Pantagruel]. Moscow, Khudozhestvennaia lyteratura Publ., pp. 7-14.
- Erasmus, (1960). *Pohvala gluposti* [The Praise of Folly]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury Publ., 828 p.
- Karabegova, E.V. (2009). *Problema groteska v iskusstve Reformacii* [The problem of the grotesque in the Reformation art]. *Dzhyvelehovskye chteniya* [Dzhevilegov Readings], issue A, pp. 123-125.
- Lykhachev, D.S., Panchenko, A. M., Ponyrko, N.V. (1984). *Smekh v Drevnej Rusy* [Laughter in Old Russia]. Leningrad, Nauka Publ., 198 p.
- Orteha-y-Hasset, Kh. (1991). *“Degumanizacija iskusstva” i drugie raboty* [The Dehumanization of Art and other works]. Moscow, Raduga Publ., 639 p.
- Pinskyj, L.E. (1959). *O komicheskom u Rable* [About the comic at Rabelais]. *Voprosy literatury* [Issue in Literature], vol. 5, pp. 172-195.
- Pinskyj, L.E. (1960). *Erasm Rotterdamsky y eho “Pokhvalnoe slovo Hluposty”* [Erasmus of Rotterdam and his “The Praise of Folly”]. In Rotterdamsky, E. *Pokhvalnoe slovo Hluposty* [The Praise of Folly]. Moscow, Gosudarstvennoe yzdatelstvo khudozhestvennoj literatury Publ., pp. 812-828.
- Pinskyj, L.E. (2002). *Renessans. Barokko. Prosveschenye* [Renaissance. Baroque. Enlightenment]. Moscow, RGGU Publ., 832 c.
- Pinskyj, L.E. (2015). *Realyzm epokhy Prosvescheniya* [Enlightenment Realism]. Moscow, CGI Print Publ, 368 p.
- Piskunova, S.I. (2009). *Yspanskaia y portugal'skaia lyteratura XII – XIX vekov* [Spanish and Portuguese literature of the 12th – 19th centuries]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 583 p
- Povest o Fome i Ereme* (1987). [About Foma and Jerema tale]. In V.K. Bylynyna (ed.). *Sokrovishha drevnerusskoy literatury. Satira* [Treasures of Old Russian Literature. Satire]. Moscow, Sovetskaia Rossyia Publ., pp. 317-321.
- Pynsky, L.E. (1989). *Mahystralny siuzhet* [The Main Plot]. Moscow, Sovetsky pisatel Publ., pp. 417 p
- Rabelais, F. (2005). *Harhantiua y Pantagriuel* [Gargantua and Pantagruel]. Moscow, EKSMO Publ., 439 p.
- Servantes, M. (1999). *Hitroumnyj idalgo Don Kihot Lamanchsky* [The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 574 p.

Одержано 26.01.2022.