

*На правах рукописи*

**МЕНЬШИКОВА ЕЛЕНА РУДОЛЬФОВНА**

**ГРОТЕСКНОЕ СОЗНАНИЕ  
КАК ЯВЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**(на материале творчества  
А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова)**

Специальность 24.00.01 — теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

**Москва 2004**

Работа выполнена в Московском Государственном Университете имени М.В.Ломоносова на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики.

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Воздвиженский В.Г.

Научный консультант: доктор философских наук, профессор Кантор В.К.

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор Кондаков И.В.,  
доктор филологических наук, профессор Чудакова М.О.

**Ведущая организация:** **Институт Мировой Литературы им. А.М. Горького**  
Российской Академии Наук

Защита состоится 29 сентября 2004 г. в 15-00 на заседании диссертационного совета Д 210.015.01 в Российском институте культурологии Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 109072, Москва, Берсеневская наб., д. 20, комн.13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института культурологии

Автореферат разослан 27.08 . 2004 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
Кандидат культурологии



Конрадова Н.А.

«Онтологически культура есть не что иное, как внесение в мир смысла» (Баткин).

«Философия остается герменевтикой, то есть прочтением смысла, скрытого в тексте за явным смыслом» (Рикёр).

Прошлое как феномен культурно-эстетической памяти, с его мифами символическими структурами, хранимо сознанием, словно бесценный коррелят, без которого ни настоящее, ни будущее невозможно, - в нем залог необходимой «глубины проникновения».

### 1. Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Обоснование научной проблемы.

Невключение смысла в искусство Шкловский называл трусостью, а Леонтьев «задачей на смысл» определял первый этап любого акта художественного творчества. Бахтин называл смыслами ответы на вопросы, что ставили перед художником реалии жизни. Без смысла произведения искусства, каковым и является всякий художественный текст, не существует: оно как бы запрограммировано на поиски того тайного «умысла», что авторское воображение раскидало по фабулам, образам и тропам. И чтобы литературное произведение являлось таковым с эстетической точки зрения, оно обязано иметь множество смыслов (Ингарден) Открыванием таких *галактических миров* занимается герменевтика, основной постулат которой гласит: «непередаваемое и понятное пронизывают друг друга» (Дильтей). Но сама герменевтика развивается в едином историко-культурном контексте вместе с философией, психологией, лингвистикой, семиотикой, логической семантикой, социологией. И потому подходы к пониманию смысла различны.

При постижении смысла необходимо учитывать особенности авторской позиции и способы ее выражения. Следовательно, проблематика феноменологического анализа сознания ( автор предстает как феномен культуры) явится неотъемлемой частью поиска смысла. Синтезом феноменологии и герменевтики в разное время занимались Г Шпет, М Хайдегер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, М. Бахтин, М. Мамардашвили, П. Рикёр. Смысл проявляется в пространстве сознания и является феноменом сознания, характеризует взаимосвязь психических явлений в «личностном мире» художника и является феноменом бытия, поскольку обнаруживается именно благодаря «бытию-в-мире» Иными словами, вне исторического контекста смысл не уловим. В центре герменевтической философии - человек как субъект культурно-исторического творчества, в котором и благодаря которому осуществляется связь времен, происходит субъективация внешней реальности, реализуется экзистенциальный смысл

человеческого бытия. Потому одной из главных проблем феноменологической герменевтики является вопрос о человеке как субъекте интерпретации и об истолковании как основе его деятельности в культуре

Текст живет до тех пор, пока будут создаваться его интерпретации, и пока свет, что исходит от текста, не обожжет крылья старых прочтений и не притянет новых нездешним свечением. Как продукт культуры он находится в постоянном взаимодействии с читателем и непосредственно на себе испытывает динамику времени, смену парадигм мышления в науке и философии, что порождает множество интерпретаций смысла. И поскольку текст останется незыблем - изменяется и эволюционирует восприятие текста: все зависит от угла зрения и способности реципиента воспринять и постичь предлагаемый концепт художественного произведения, отыскать скрытый или скрываемый смысл.

«Феноменология духа» Гегеля • подразумевала перпетуум-мобиле сознания, при котором смысл возникает из последующих образов, рожденных каждым предыдущим. Рикёр, соединив феноменологию и экзистенциализм, приходит к выводу, что только в интерпретации и с ее помощью возможно движение к онтологии и лишь путем непрерывной интерпретации всех значений, рождающихся в мире культуры, существование субъекта становится онтологически оформленным. Творчество писателей, в чьих произведениях объективируется жизнь духа, сквозь диалектику образов дается философское осмысление времени, а существование раскрывается в слове, рефлексии, диалоге, раскрывается «смысловой ряд жизни» (Бахтин), станет предметом нашего исследования. Такими писателями, реализовавшими себя в творчестве и создавшими своего рода литературные манифесты того карнавального, постреволюционного, времени, свидетелями которого они были, а нашей исследовательской работе предстает М. Булгаков («Собачье сердце»), Ю. Олеся («Зависть»), А. Платон («Чевенгур»)

Многоплановость сознания делает его предметом изучения многих наук. В нашей работе мы будем придерживаться философской трактовки сознания как осознанного бытия и как субъективного образа объективного мира. Понятие сознание вмещает в себя как общественное, так и личное сознание. Индивидуальное сознание художника, которое является источником нравственных предписаний, эстетических чувств и представлений личности, входит в постоянное взаимоотношение с общественным сознанием, как качественно особой духовной системой, доминирующей в общественном бытии. В результате постоянного взаимодействия двух сознаний рождаются смыслы и произведения искусства как способы их выражения. Конфликт субъективаций заставляет личность пересмотреть традиционные средства изображения объективной реальности и избрать те словесные и визуальные образы, тот музыкальный и кинематографический язык, в которых индивидуальное сознание художника

выразит свою личностную позицию, свое «критическое мироощущение» действительности, сохраняя, при этом, необъятное поле для интерпретаций.

Когда же в процессы сознания вмешивается идеология, подменяя, понятия и ограничивая восприятие, то поле начинает сужаться на манер шагреневой кожи. Именно критика как орган «коррекции» массового восприятия (в эпоху массовой культуры другого не предполагалось), как некий идеологический метроном, изменяла апперцепцию изначального, авторского, замысла произведения, и способствовала выработке новых стереотипов мышления, что, конечном итоге, к концу XX века обернулось стереотипами восприятия текста. И потому, проблема утраты в идеологических контекстах изначального, авторского, смысла произведения стала причиной выбора темы данного исследования

О сдвиге сознания в XX веке свидетельствовали не только общественно-политические катаклизмы, но и наметившийся тектонический разлом в искусстве, о чем и прокричали скрипки Стравинского, буйные краски и кривые авангардистов, трубили стальные голоса Пильняка и Маяковского. Реакция на сдвиг в социо-культурной архитектонике общества нашла свое отражение в философских концепциях экзистенциалистов (Шестов, Ницше, Хайдегер, Яслерс и др.), теории «карнавальности» Бахтина, теории «художественных раздражителей» Эйзенштейна и теории «театральности» Евреинова. «Слом» сознания или «сдвиг», подобно атомной бомбе, взорвал устоявшиеся в искусстве законы изображения и нормы восприятия. Но все новое не редко воспринималось какофонией звуков, слов или красок. Отличительным признаком новой картины мира становится осознание того, что объективное познание - главное требование классической парадигмы - невыполнимо, так как нельзя исключить наблюдателя (автор) из процесса наблюдения (действительность) И потому синтез индивидуального и общественного сознаний в произведении искусства как результате отражения реальности приводит к тому, что форма выражения становится не менее существенной, чем его значение. Находясь внутри системы (новая общность гомосоветикуса и его становящееся бытие и культура) художник (творец, наделенный формой критического сознания) в первую очередь озабочен выбором языка выражения, который перестает быть только средством изображения, но превращается в некую харизму произведения искусства. Говоря в 20-м году об обратной перспективе, П. Флоренский имел в виду то «духовное возбуждение», что призывало внимание к самой реальности. И потому перспектива должна быть языком, свидетельницей реальности. Можно сказать, что гротески и были языком писателей-пересмешников (Булгакова, Олеси, Платонова). «Гротеск таил в себе восстание», - говорит Шкловский, определяя целью искусства прием «остранения» как способ выражения смысла, как метод обновления видения и расширения многократности понимания. Сдвиг понимания, что давал, гротеск формы, детерминирован сдвигом в сознании, что произошел и стал онтологической сутью в мышлении

и мировосприятия в XX веке. По мнению Баткина, «гротеск и врывается в большую литературу именно в кризисные моменты, когда старая серьезность (мифологическая, героическая, - трагедийная) вдруг пошатнулась» Гротеск это не только вид условной фантастической образности, направленный на осмеяние социальных пороков или изображений духовной трагедии личности, он являл собой «комедийный парадокс, сопрягающий противоположность» (Борев). Гротеск и был язык «обратной» перспективы, язык «остранненной» реальности (в значении «переосмысленной», художественно воспринятой и художественно преломленной).

Когда трагедия переживается индивидуально, глубоко лично, то гротескные образы спят. И лишь когда трагедия пространственно расширяется уподобляясь раскручивающейся спирали звездной системы, а набирающий флюктуации социум готов лопнуть или уже взорван, - тогда карнавальные образы начинают трясти своими костями, изображая пляску Св Йоргена, на фоне которой крах Личности, с ее экзистенциальной риторикой, теряет свою изотопную исключительность, растворяясь в радиоактивности народной трагедии. Только бездна и только реальность провала в «черную дыру» способны породить Смех как ответную и единственно верную реакцию на термодинамические процессы в обществе и культуре, на распад индивидуальности в бифуркационном котле социальных катастроф

Курс на строительство тоталитарного государства в начале 20-х, избрав пафос «серьезности», сохраняя элементы «грубой комики», Смеху определил удел «низкого», отныне он не имел права подниматься к вершинам диалектического осмысления законов бытия, «усомниться» в социальных основах общества. Осмеяние нового, правильного, читай сакрального, порядка воспринимался его «жрецами» как физический акт устранения, само убийство - публичное, законное. Так критиками пролеткульта были восприняты гротески Платонова, Булгакова, Олеси и переведены незамедлительно в разряд допустимой сатиры, причем, сатиры на старорежимные пороки, которыми просто не успел обзавестись человек новой формации. Заметим, нежелание видеть в смехе возрождающего фактора, помимо посрамляюще-убивающего, прививали те «любимцы богов», что формировали вкусы социальных групп, зная о конъюнктуре идеологической парадигмы, занимаясь плавкой социалистического реализма. Они не только сузили границы смеха, убедив в невозможности последнего подниматься до онтологических высот, но сознательно и иногда из чувства самосохранения внушая незыблемость «демократического» порядка и нерушимость границ нового мироустройства, мешали всестороннему пониманию действительности, исключая универсализм из сферы «комического» и, тем самым упрощая представления «массового» человека, у которого, выражаясь словами Мамардашвили, и так «отсутствует культурная даль, все мгновенные картинки». Отдельные пороки в характере или поведении (Маяковский,

Зошенко), комиксы авантюрного сюжета (Ильф и Петров) возможны, но выказывать через смех несообразности внутреннего порядка - неприемлемо. Двойственность человеческой природы, противоречивость вещей и явлений разрешалось рассматривать только при серьезно-тусклой лампочке Ильича, при которой редуцированный смех автора в его иносказательном «междустрочье» просто неразличим.

Так как эпоха трагического (тотального бытия) сходилась в повседневность, то созрела необходимость в иных формах выражения «трагического», тех самых, без которых никогда не обходились - народных. И если быть точнее - тому «критическому мироощущению» действительности (Бахтин), которое напрямую соотносилось с карнавалом и восходило к диониссиям, в которых трагическое и комическое было нераздельно слиты. Трагедия заставляет примерять маску, - и не одну. Нестабильность жизни требовала условности, или ориентальности, особой театральности. Поэтому формальные эксперименты в искусстве воспринимались как следствие эпохи разрушения и упадка. Смена власти сопровождалась звоном бубенцов и козлиными масками сатиров, при этом, жертвы и кровавые побоища никто не отменял. Сам трагизм призывал к театральным «подмосткам»<sup>2</sup>. Однако трагифарс взыскует непременно философского осмысления, тогда как трагедия заходит от катарсических рыданий.

Однако, бранить и сомневаться способна лишь личность, а человек «массового» сознания, представитель народной культуры все личностное отрицая, предпочитал «осанну», ратуя за дело общее. Личностью мог быть только юродивый, который словно шут не занимал места в иерархии в нем два полюса - осмеяния и осмысления, отрицания и возрождения, - в нем самом была мудрость мира. Критиков 20-х возмутило «юродство» Платонова, которое считалось страшным грехом для «своею», вышедшего из однородной пролетарской массы писателя. Смеяться и осмеивать могли лишь представители другой традиции, как его все чаще называли, ругая, реакционный класс мыслящей интеллигенции, чье рефлексирующее сознание не принимало безоговорочно Нового мира, противилось и допускало интерпретации в изображении действительности. За свое «остраняющее» око подвергся остракизму Булгаков. Олешу, наоборот, обяжали носить шутовской колпак - гротескное сознание этих писателей было непозволительной роскошью либо великой дерзостью. Но и в «свободные» 90-е годы решительные критики, прячась за идеологическими контекстами и трагическим мироощущением эпохи, скрупулезно трудились над гербарием из мумифицированных героев Олеси, Булгакова, Платонова, закрепляя в физрастворе порочной серьезности авторские знаки и образы, тем самым лишая цельности восприятия само произведения.

<sup>2</sup> «Между ламбрекеном балагана и погребального катафалка разница только в цвете» - Еврејнов Н. Демон театральности - М., СПб., 2002 С. 92

Переход от анализа фрагментов культуры, запечатленных в слове, фразе или образе, к анализу бытия культуры советской как новой исторической целостности и составляет интерес нашей работы. Исследования, посвященные анализу выбранных произведений (именно эти тексты вызвали негативную реакцию общественного сознания и именно в них оказалось запечатленным в образах авторское критическое мироощущение действительности) до последнего времени сводились к эстетической оценке произведений, склоняясь либо к социологической («Собачье сердце»), либо психологической трактовке («Зависть») авторского замысла, либо предпочитало осмысливать текст только в категориях «трагического» («Чевенгур»). Настоящей работой предпринята попытка переосмысления художественных произведений, критика которых обходила стороной смену ценностных ориентиров новой историко-культурной парадигмы. Объяснив истоки, динамику происхождения, формы и способы выражения этого типа сознания, мы можем понять, является ли оно закономерным для отечественной культуры явлением, и насколько прочны его основания в науке и культуре.

Таким образом, актуальность исследования объясняется необходимостью новых интерпретаций художественного произведения, пробуждающих сознание читателя от старых колыбельных догм к постижению новых, смыслов, ибо сама жизнь корректирует восприятие прошлого и настоящего, демонстрируя циклическую закономерность исторического процесса. Готовность философско-эстетической парадигмы откликнуться на изменения социальной уже готовыми формами авторского сознания демонстрируют современный язык искусства на излете тысячелетия.

Теоретические предпосылки исследования.

Поиск смысла является главной ценностной ориентацией как западной, так и российской культуре. Теоретические предпосылки исследования заложены идеями герменевтической философской традиции (В Дильтей, Г Гадамер). Проблема понимания текста имеет свои глубокие параллели и взаимосвязи в методологических основаниях психологической школы Л.С.Выготского-А Н.Леонтьева. Она взаимосвязана с синтезом проблем, которые поднимает феноменологическая герменевтика (Э Гуссерль, Г.Шпет, П.Рикер, М Мерло-Понти) На протяжении 20-го столетия ставился и решался онтологический вопрос смысла в системе семиотических полей (А.Лосев, П.Флоренский, Ю.Лотман), экзистенциальной проблематике смысла человеческого бытия (М Хайдегер, Ж.-П.Сартр, К.Ясперс) и проблематике феноменологического анализа сознания (МБахтин, М.Мамардашвили). Поскольку смысл как феномен сознания проявляется и строится в пространстве сознания, он и является результатом познавательной и творческой деятельности.

Дихотомия восприятия была предпринята в культурфилософских работах А.Белого, Вяч.Иванова, М Бахтина, Д Лихачева, А.Панченко, и филологических исследованиях

Л.Пумпянского и О.Фрейденаберг. В области аналитической критической мысли и культурологических исследований проблемами и художественно-эстетическими особенностями советской культуры в разное время занимались Л.Аннинский, Г.Белая, И.Быховская, В.Рабинович, К.Разлогов, В.Розин, М.Чудакова.

Необходимая теоретическая база для изучения философского аспекта данной проблемы была заложена в работах философов экзистенциально-феноменологической ориентации (Л.Шестова, М.Хайдегера, Ж.-П.Сартра, К.Ясперса, М.Бахтина), философов, осмысливающих социально-политические катаклизмы XX века (Х.Ортега-и-Гассет, Э.Тоффлер, И.Берлин, Э.Левинас) и философов, изучающих смену парадигм мышления в науке (И.Пригожин, И.Стенгерс). Эстетический аспект проблемы опирается на исследования в области проблем комического и смеха (А.Бергсон, Л.Пумпянский, Л.Пинский, Д.Лихачев), в частности, изучения гротеска (Г.Кайзер, Л.Баткин, М.Бахтин, Ю.Борев, В.Пропп, В.Шкловский, В.Шестаков) Теория «карнавала» и понятие «карнавализации сознания» М.Бахтина, концепция Л.Пумпянского о «парности комического и трагического», а также исследования Д.Лихачева и А.Панченко «смехового мира» Древней Руси снабдили категориальный аппарат и составили социокультурный контекст данной диссертации.

Степень разработанности проблемы.

Называя мир окостенением, Гегель считал войну условием, позволяющим серьезно воспринимать суету преходящих благ и вещей. И если миром движет война, то она - «вечная распря» - и «распределяет долю».<sup>3</sup> Для писателя А.Ремизова «взвихренная Русь», утопая в голоде, холоде и смерти, могла жить только по законам «Обезвелопаала» - перевернутой системы правил, согласно которым даже разбрасывание нечистот является непременным условием истинной свободы. В 19-м году И.Бунин видя «только низость, только грязь, только зверство, реки крови, море слез», был шокирован этическим параличом народа, которому «все ни по чем».<sup>4</sup> Острый глаз художника Ю.Анненкова отмечал не только толпы обезумевших людей, убивающих друг друга по кастовым соображениям, но и измученную паству, не знающую «куда податься, кому молиться, в кого уверовать, как спастись», бегущую от духовных лидеров, воцаряющихся «с барабанным боем, погромами, грабежами, пулеметами и песнями».<sup>5</sup> Этот страшный период, в который общество испытывало неуверенность, колебалось, живя надеждами, и было временем переосмысления, необходимого для морального здоровья нации. И вихрь революции, тасуя колоду судеб, сеял те же сомнения и разочарование, но кровавая бойня - немалая жертва взорвавшемуся социуму.

<sup>3</sup> Ремизов А. Взвихренная Русь - М., 1991. С.389.

<sup>4</sup> Бунин И. Окаянные дни. - М., 1990. С.73.

<sup>5</sup> Анненков Ю. П. Повесть о пустяках. - М., 2001. С.178.

Гегель потому и сравнивал всякую революцию с карнавалом, что она есть рождающий и очищающий акт космического становления, когда рушатся старые нормы, сгорая в пожаре социальных конфликтов, и в моменты потрясений возникают новые. Именно «карнавал» - этот универсальный символ смены и обновления, всегда был связан с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества, человека.<sup>6</sup> И потому очевидцы могли характеризовать очередную гражданскую смуту в России как бутафорную комедию- «Голодная, босая революция нанизывает новое звено на общую цепь того площадного искусства, где количество становится качеством, цепь, уходящую в далекие века: уличные шествия «тела Христова», кошунственные празднества «осла», средневековые мистерии, рыцарские джосты, ...санкюлотские ритуалы французской революции».<sup>7</sup> Карнавал внедрялся в жизнь, но и сама жизнь во многом начинала осознаваться через призму карнавала, восприниматься как карнавал. Для многих «в первые бешеные годы» революция и «была только спектаклем, зрелищем», и «все страшное, что обрушилось вместе с ней на человека в потрясенной России, казалось эпизодом».<sup>8</sup> Но революционный карнавал 1917 года не сузил на время границы официального мира, как это происходит на период карнавального празднества, но уничтожил сам мир, со всей отлаженной веками иерархией ценностей, отверг как старые декорации. И когда пространство раздвинулось за счет хлынувших на площадь народных масс<sup>9</sup>, стихия панибратства прозвучала погребальной мессой былому укладу. Так привычная колея жизни была перепажана, и для реального обновления-«очищения» оставалось только, чтобы стереотипы исторического опыта в «новом» мире утратили свою силу, - нужно было их растерзать, согласно карнавальной традиции, что легко сотворить в толпе и с помощью толпы, и потому изменение исторической гравитации Ортега-и-Гассет связывал с образованием новой человеческой общности - «массы», устанавливающей свои приоритеты. А.Грашпи, ощутив мир как «первые дни после сотворения», казалось, что «книга Бытия писалась заново»<sup>10</sup>. В том же 19-м году сдвиг отношений, произошедший после революций, эту перемену ценностей, Вяч.Иванов называет «кризисом явлений», в результате которого возникшее было уныние и растерянность «спряталось в ожесточенность, азарт и озорство».<sup>11</sup> Жаль, что русский и испанский мыслители не вели между собой переписки, - это был бы блестящий сократический диалог эпохи. Вот как Ортега мог отозваться «из своего угла»: «Шквал повального и

<sup>6</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990 С 14

<sup>7</sup> Анненков Ю.П. Повесть о пустяках. - М., 2001. С. 225

<sup>8</sup> Анненков Ю. Дневник моих встреч. - Л., 1991. С 66

<sup>9</sup> Так воцаряется Карнавал - «границы площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду» / Бахтин М.М. Дополнения к Рабле. // Бахтин М.М. Собр соч Т 5 Работы 1940-1960 гг. - М., 1997. С.112

<sup>10</sup> Грашпи А. Цит по кн. Шубин Л.А. Понскя счастья отдельного и общего существования - М., 1987 С 85

<sup>11</sup> Иванов Вяч. О кризисе гуманизма. / Иванов Вяч. Родное и вселенское - М., 1994 С 103-104

беспросветного фиглярства катится по европейской земле Живут в шутку, и тем шуточней, чем трагичней надета маска»<sup>12</sup>

О «повальном сумасшествии» на российских просторах свидетельствовал И.Бунин.<sup>13</sup> Всеобщее скоморошество, когда «не сеют и не жнут, а миф инсценируют и разыгрывают», лишь затягивало процесс стабилизации, так как смещение во времени и пространстве, удерживало в «урагане сверхчеловеческого ритма исторических демонов»<sup>15</sup>, словно неотвратимая сила турбулентности. То временное помутнение рассудка, когда окунаешься в хаос представлений и ощущаешь перевернутость миров, что случается на карнавале, возникает и в периоды кризисов. Неустойчивость отношений порождает сама шутливостяющая в революционной пляске «толпа», ибо подобна «желе», что всегда подвижно и вязко, и чей смех вносил ощущение относительности всего сущего.<sup>16</sup> Карнавал как «толпа» сближает, но карнавальные контакты снижены, ибо призваны раскрепостить, освободить от культуры, священный долг которой уводить человека из «дебрей» его собственной природы. Акцент в карнавальном снижении, как пишет Бахтин, падает не на взлет, а на слет качелей вниз, небо уходит в землю, а не наоборот, отсюда и вольное фамильярное отношение революционных будней, что перекинулось и на послевоенное время.

И этот напряженный момент можно назвать скачком из «экзистенции» в «массу». Феномен массовой культуры, возникший в 20-е годы прошлого века, заставил общество предпочесть олимпийскому этосу Сверхчеловека гесиодовский - этос покорного раба, что и имело свои необратимые последствия: массовый исход из холодного «рацио» индивидуализма в теплые воды бехтикости. По Хайдеггеру, форма безликого существования - это экзистенциал, который превращает человека в «такого, как все» (Man), то есть лишает «своеобразия», «самости». И поскольку «Я» растворяется в Man (непременное требование времени), то потеряв свою «экзистенцию», свой «мод>с находимости» в море «бытия-с-другими», уникальное «бытие-самого-себя» становится недостижимым, «ненаходимым» в революционной, а равно, и карнавальной толпе. Но когда «объективное существование» начинает взнуздывать разрушительные для личности инстинкты, то интеллигентное «Сверх-я», стремящееся к совершенству, открывая изнанку мира, ощущает смертельное одиночество. Тогда сознание выпалкивает из сферы «сверхчувственного», поскольку в основе мотива отчуждения лежит дискомфорт «сливной общественной плюральности» (Фрейденберг), а самоотчуждения - тяжесть отделенного существования. Самосознание летит «вниз», когда нарушается

<sup>12</sup> Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды - М., 2000 С 104

<sup>13</sup> Бунин И. Оклянные дни - М., 1990 С 19

<sup>14</sup> Мамардашвили М.К. Философские наблюдения и заметки / Мамардашвили М.К. Необходимость себя - М.; 1996 С 184

<sup>15</sup> Иванов Вяч. Указ соч. С 104

определенный баланс «сил» внутренних «я»: акцент смещается к сфере материальной. И стихия животных инстинктов оказывается действеннее в преобразовании, мира, чем все умпостигаемые битвы за Сверх-человека. Так демократические слои населения сменили жизненные ориентиры и демографический взрыв, войны, затяжные кризисы тому виной. Аналогичный пример общественной трансформации мы отыщем в мифологии в культуре Диониса и культуре Орфея.<sup>17</sup> Ведь основы карнавального мироощущения закладывались в дионисовой религии, спровоцированной развитием полисной демократии в результате «бунта против аристократического Олимпа и взрыва оргиастических сил, дремавших в глубине человеческого существа».<sup>18</sup> «Дионисийская идея была в той же мере внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабов», как и христианство, - и столь же мало, как и христианство, закваской возмущения общественного и «мятежа рабов».<sup>19</sup> И ее ли античный грек в дионисийском экстазе, «растерзывая и поглощая тело и кровь бога, приобщался ко всей общекосмической и общебожественной жизни»<sup>2</sup>, то идея равенства и братства своим темным ликом «осенила» сознание «мятежных рабов» 20 века и направила их на всеобщее «поедание», но ожидая коммунистического святого причастия в революционной вакханалии они проглотили исконный мир и создали свой «мир наоборот». И поскольку жизнь, выведенная из своей обычной колеи как «жизнь наизнанку», по замечанию Бахтина, и есть «карнавальная жизнь», то можно сказать, что «восставшие массы», захватив трибуну для публичного высказывания, распространяясь передавали свой «ген»- некое состояние, в котором человек оказывался без убеждений, которому свойственна порывистость и паллиативность, тем самым, обуславливая диффузию карнавального мироощущения.

Бахтин называл карнавальное мироощущение «формой критического сознания»<sup>2</sup>, что закономерно и так очевидно при реальной ломке общественного строя, на крутых виражах истории, потому дух и структурирующий принцип всякой революции детерминирован карнавалом.<sup>22</sup> И карнавал как символ, снимающий все запреты с личности, находя свои экзистенциальные «корни» в мифе об Орфее, может скорректировать дискурс о проблеме

---

<sup>16</sup> «Все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором» / Бахтин ММ Творчество Рабле С 524

<sup>17</sup> Дионис всегда противопоставлялся Аполлону, как божество земледельческого культа – божеству родовой аристократии Орфей, наделенный даром проповедника, пробуждал светлые чувства, усмирял нрав, обращаясь к разуму, «рацио», т.е. сознанию, и, естественно, Диониса не почитал. Когда же тот напал на Фракию, отказал ему в почестях, продолжая убеждать фракийских мужей, что жертвенное убийство – зло, за что и был растерзан вакханками, то есть сам оказался «жертвой» культа Диониса. Так его тело «осветило» право на бунт. И потом еще некоторое время сохраненная голова Орфея продолжала пророчествовать в святилище Диониса (Грейс Р), пока уязвленный Аполлон не приказал ей замолчать.

<sup>18</sup> Лосев А. Мифология греков и римлян. – М., 1996 С. 178

<sup>19</sup> Иванов Вяч Указ соч. С 12. Параллель с большевиками, а равно и с чевенгурскими коммунарами, бравашинами власть не численным превосходством, но силой духа, прослеживается достаточно четко

<sup>20</sup> Там же С. 178

<sup>21</sup> Бахтин М. Творчество .. С.524.

<sup>22</sup> Основные революционные акции – развенчания-увенчание, осмеяние и уничтожение прежних святых напрямую отсылают к символике карнавала.

отчуждения и вывести некое «правило боя» для самоотчуждающегося индивидуума, являющегося взаимообусловленным элементом в стихии «карнавала». Как нам кажется, в «неподчинении» и «насильственном воссоединении», о которых рассказывает миф (тела Диониса и головы Орфея), и находится ключ к решению проблемы внутренней раздвоенности «естество» снимает тяжесть «личности», компенсируя трагизм индивидуализированности прямым действием. Но в человеке живут одновременно экстраверт и интроверт. Один существует вне себя в этом природном мире, он отчужден от себя как от субъекта, подобно дионисийцу. Другой максимально замкнут, как орфик, для которого внешний мир - источник страха и угрызений совести. С одной стороны, горестные филиппики рефлексующего Орфея, с другой - профанирующее пьяное веселье терзаемого бастарда Диониса. В этом суть карнавалов: один источает слезы и умирает, другой - смеется и возрождается. Один оплакивает порядок и апеллирует к сознанию, другой - вносит беспорядок и черпает силы в «бессознательном». Один прячется в скорлупку-экзистенцию, другой - в критической жажде осмеять рождает вселенскую мистерию. Для первого важна гармония и целесообразность, второй сеет разрушение и хаотическую множественность. Так время, пропитанное духом противоречий, отражало акт становления мечущегося меж огневых точек сознания, которое в смятении будет смешивать и пытаться сконструировать цельный образ современной ему действительности после «бури и натиска», что пронесли над головами многих<sup>23</sup>. И преломляющий душу дионисийский луч, избавляя от внутренних страданий, лишь вовлекал в круговорот всего сущего, где в хохоте и сутолоке масок решался вопрос быть или не быть<sup>9</sup>. Словом, хаос представлений, вызванный эпохой постреволюционного кризиса, вследствие трагических переживаний, социально-политической нестабильности вырабатывает сознание, карнавализованное в диалоге с исторической драмой. Это сознание и оказалось востребованным для преодоления тяжести индивидуального существования на период становления новой государственности.

Карнавализация была типом жизни, заданным правителями России, начиная с Ивана Грозного, - способом выжить<sup>24</sup>, но, переходя из века в век, мутировала в образ жизни. Опричнина запомнилась не только игровой, скоморошьей формой, но и экзистенциальным трепетом, что сопровождал «смеховые разговоры о законе и законности во время пыток»<sup>25</sup>. Этот травестирующий «десант» был разовым сотрясая антимонастырским каноном государственно-политические и социально-этические устои, ряженая гвардия Грозного, взмахом метлы обезличив старую и освятив новую власть, канула в Лету. В период стабилизации же выправлялся сам дух ее, враждебный порядку. В эпоху Петра, когда все

<sup>23</sup> Меньшикова Е. Карнавальное сознание // Дискурс, 2000, № 8/9

<sup>24</sup> Бахтин М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-1960 гг. - М., 1997. С. 112-113

<sup>25</sup> Дыхачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси - Л., 1976. С. 61

«новое зарождалось и проникало в жизнь сначала в потешном наряде»<sup>26</sup>, переплетаясь с элементами шутовского травестирования и развенчания, карнавальность культивировалась в праздниках глупцов, на которых происходило «раблезианское развенчание колоколов в бубенчики».<sup>27</sup> И на этом фоне «насильственного» праздника, проводившегося, по большей части в высших кругах (в этом несомненен элемент снижения), низший слой общества терпел насилие в буквальном смысле: пыточная индустрия «Слова и Дела государева», строительство флота и Северной Пальмиры ценою плоти и крови сотен тысяч казенных рабов. Но по мере угасания площадной народной культуры, карнавальное оформление социально-экономических переворотов упрощается, огрубляется, теряет красочность, порой совсем утрачивает характер ликующего веселья, становясь мрачным и кровавым, как бы возвращаясь в свое дионисийское прошлое. Мысли об ужасе и нелепости существования преодолевались эллином посредством сатирического дифирамба-развенчания, в результате трагического осознания утверждалось единство личности с миром. Трагическое звучание лиры Орфея: его рефлексии по поводу объективного мира (характерный назидательный тон речей)<sup>28</sup> направлены на осмысление его, редуцировалось весельем, что придавал винный кубок Диониса, хмельное божество которого избавляло от давления сознания, от обязанностей быть самостоятельным и сеять разумное. Следовательно, трагикомическое изначально было присуще театрално-зрелищным формам и лишь позднее было разъято: Дионистический человек прятался в «действие» - под плащ его иллюзий, и потому представлял сходство с Гамлетом, который разыгрывал спектакль, пародию, балаган с" помощью бродячих артистов, ради преодоления ужаса своего эмпирического «я», ради приобщения к единству «я» вселенского.<sup>29</sup> Дионисийские начала вызывали<sup>4</sup> ощущения чудесного могущества и переизбытка силы, сознание безличной и безвольной «стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге».<sup>30</sup> Ф Ницше и Вяч.Иванов, рассматривая индивидуальное существование человека в рамках социума, принимали смеховое и серьезное отношение к миру в антиномии: возвышенное виделось как художественное преодоление ужасного, а комическое - как художественное освобождение от отвращения, вызываемого нелепым. И потому смех выступает как нечто демиургическое, скрепляющее высокое и низкое, - верх и низ связаны подвижно и диалектично благодаря сознанию

<sup>26</sup> Бахтин М.М. Дополнения.... Собр соч Т. 5. С 113.

<sup>27</sup> Там же. С. 113. Происходила фамильяризация отношений угнетение стариков молодыми, реформы виделись как следствие или трагический исход гибели богов, все европейское для представителей прежней иерархии носило шутовской оттенок.

<sup>28</sup> Грейвс Р. Мифы Древней Греции - М., 1992. С.80-81

<sup>29</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм / Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. Т.1. - М., 1990 С 80

<sup>30</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское - М., 1994. С. 29. По мнению автора «Ницше и Диониса», в глазах древних последний был «богом мертвых и сепи смертной и, оставаясь сам на растерзание и увлекая за собой в ночь бесчисленные жертвы, вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы. Он был благовестием радостной смерти .. Бог страдающий, бог ликующий - эти два лика изначально были в нем нераздельно и неслиянно слиты»(с.30).

относительности всего сущего. И только в период формирования классового и государственного строя серьезные и смеховой аспекты божества, мира и человека лишаются «первобытной слитности, доходящей до единства противоположностей».<sup>31</sup> Не случайно в эти «взвихренные» будни начинает свою работу Невельский кружок философии, участники которого анализировали проблему комического и, рассматривая смех как универсальный аспект мира, признавали необходимость философии смеха, причем знаменитые книги о Гоголе и Рабле явились как результат их долгих дискуссий и кропотливых исследований. В 1922 году Л. Пумпянский писал, что «смех не только не противоречит трагическому (у Шекспира), но есть единственно возможное введение бытовой реальности в общую ей и историческому достоинству сферу общей культуры», и что «смех не менее широк, чем серьезность».<sup>32</sup> В 30-е годы М. Бахтин, создавая теорию «карнавальности», заметит, что подлинная открытая серьезность не боится не пародии, ни иронии, но сам «смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия»<sup>33</sup>

В 60-е годы М. Бахтин, работая над Дополнениями к Достоевскому и рассуждая о мениппеи, вводит понятие «карнализации» и рассматривает единство «серьезно-смехового», при этом, отмечая, что «карнавальная основа «сократического диалога», несмотря на его очень усложненную литературную форму и философскую глубину, не вызывает никакого сомнения».<sup>34</sup> Если для Канта смех вызывается ожиданием, которое внезапно разрешается ничем», для Бергсона - это мера исправления: «устрашать, унижая», то для Бахтина - он уникален своей двойственностью, в которой положительное и отрицательное нераздельно слиты<sup>35</sup> Проникновением смеха в философское ядро жанра снимался характер однотонности смеха если смеховая алогическая проза способна выразить амбивалентность необузданностью сопоставлений, игрой слов, то «осерьезнение» выступает как оборотная сторона карнализации слова, образа, жанра<sup>36</sup>. Его вывод совпал с ранней концепцией Пумпянского о «парности трагического и комического», который считал, что смеются тогда, когда хотят поколебать «серьезную жизненную цель и серьезное жизненное дело», и который был убежден, что великий комический поэт - натура, прозревающая обман общественности и обличающая этот обман сатирически.<sup>37</sup> Еще в 20-е годы Л. Пумпянский, опираясь на теорию релятивной действительности М. Бахтина, физиологию смеха кантианской эстетики и символистской мифологемы сакрального происхождения комедии, заключает, что «метрополия смеха есть

<sup>31</sup> Лосев А. Мифология греков и римлян – М, 1996 С 176

<sup>32</sup> Пумпянский Л. Гоголь / Пумпянский Л. В. Классическая традиция – М., 2000 С 262

<sup>33</sup> Бахтин М. М. Творчество С 36

<sup>34</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. М., 2002 С 148

<sup>35</sup> Кант цит. по статье Бахтина (К вопросам теории смеха) Бахтин М. О Маяковском / Бахтин М. С. с. Т. 5 С. 50

Бергсон А. Смех / Бергсон А. Творческая эволюция – Мн., 1999 С 1403

<sup>36</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5 С. 83

<sup>37</sup> Пумпянский Л. Указ. соч. С. 259-265

трагическая культура, смех есть колониальное ее расширение» В двойственном характере смеха заключалось его историческое значение Выделяя катартическую, очистительную, силу смеха, В Иванов отмечал, что «ветхие меха традиционной комедии не могут вместить нового вина, предчувствуемого Гоголем», который потому и склонялся к морализаторству, то есть официальной серьезности Позже, в 40-е, М Бахтин заключит следующее «сделать образ серьезным значит устранить из него амбивалентность<sup>38</sup> и двусмысленность»<sup>39</sup> Бахтин, подчеркивая изменившийся характер смеха со времен стабилизации и установления государственного строя «рабочих и крестьян», отмечал, что с того момента, как смех, ограниченный явлениями частного порядка, отдельными пороками и общественными низами, утрачивает свой радикализм и универсальность, тогда же рвется связь смеха с философской мыслью<sup>40</sup> Освященная революцией жизнь с ее пафосом созидания сакральных пирамид и котлованов, с вымороженным сознанием строителя коммунизма, избирает тон официальной серьезности, допускающей лишь однозначность Но заметим, противоречивость сознания, а значит, и амбивалентная система образов, входящая в структуру двойного сознания, не историческая закономерность, а сущность человека, генетическая обусловленность личности. Поэтому следует говорить о редукции смеха карнавализованным сознанием смех осерьезнен, он «утяжелен» осмыслением

20-е годы прошлого века - годы кризиса и ломки, время, когда следует прыжок в массовое «бессознательное», тогда бытие как раз становилось оно было подобно карнавалному телу - двойственное<sup>41</sup>, голосистое, травестирующее, перерождающееся И. «пока мир не завершен, - замечает Бахтин, - смысл каждого слова в нем может быть преобразен»<sup>42</sup> Следуя своей «профанной» концепции «вечно творимого и творящего» тела, он приходит к установке на «неготовое, незавершенное бытие в его принципиальной незавершенности»<sup>43</sup> И значит «катастрофа» может восприниматься не только как трагический финал, «конец истории», но и как «кульминация в столкновении и борьбе точек зрения (равноправных сознаний с их мирами)»<sup>44</sup> В стадии переплавки оказывается и индивидуальность на пороге могилы и колыбели, и, вместе с тем, она как бы смешана со всем миром Бахтин также считал, что писатель должен раскрывать не готовое бытие, а «незавершенный диалог со становящимся многоголосым смыслом» Заметим, это те самые «миры» суть обертоны карнализированного сознания мир страдающего орфика и мир торжествующего дионисийца И потому,

<sup>38</sup> Пумлянский Л Указ соч С 259

<sup>39</sup> Бахтин М Дополнения и изменения к «Рабле» / Бахтин М М Собр соч Т 5 М, 1997 С 83

<sup>40</sup> Бахтин М Сатира. / Бахтин М С с Т 5 С 30

<sup>41</sup> Гражданская война, как и строительство социализма, поляризовала общество на «своих» и «чужих»

<sup>42</sup> Бахтин М Дополнения и изменения к «Рабле» / Бахтин М М Собр соч Т 5 - М, 1997 С 117

<sup>43</sup> Бахтин М М К вопросам теории смеха. С с Т 5 С 49 Сравните с высказыванием М Мамардашвили о мире нетовых смыслов «Можно и нужно научиться жить в мире, где смыслы становятся по ходу дела» - Мамардашвили М К Необходимость себя - М, 1996 С 129

политическая катастрофа, вопреки ожидаемому апофеозу однозначного катарсиса, всего только подчеркнет неразрешимость и нерасторжимость диалога между этими «мирами» в земных условиях. Определяя «карнавальность» как внешний, а не внутренний, признак, поздний Бахтин говорит о «цензуре сознания», о подчиненной сознанию логике чувств, мыслей, слов, то есть о том механизме «бессознательного вытеснения» одной системы образов другой, живущих параллельно в карнавализованном сознании, и, тем самым утверждая, что «осмеяние» и «осерьезнивание» явления или предмета, сочетая брань и хвалу, сочиняют единый образ. Но механика принуждения всегда на стороне сильнеешего - восставшего человека, в котором бродит дионисийский дух уподобления и разрушения. Именно он, а не рефлектирующий страдалец за все человечество, с его знанием мировой культуры и тягой к «высокому», завладевает сознанием человека в кризисный период. Когда рушатся стены, требуется точка опоры, и лучше Матери-земли, как лона безусловных инстинктов, не найдешь. Однако вместе с отрубленной головой рефлексии карнавализованное сознание падает к ногам Цензуры сознания. С возобновлением официальности, строгой прокрустовой иерархии ценностей, как только исчезает «возможность», допускающая смешение образов и чувств, карнавальный смех, сжимается в смешок запрещенного анекдота, прячется в элементы грубой комедии. Становящаяся картина мира не допускает кривизны восприятия, как сказал бы М.Бахтин, «здесь нет места для пародирующих двойников, для смен масок и переодеваний, ... здесь нет дублирования и второго плана»<sup>43</sup>, она не любит «искажений», она угрюма как айсберг. Так, приобретая черты оседлости «карнавал» теряет двойной аспект восприятия, ведь всякое «рукоположение» приемлет только серьезный тон, и лишь расстрига допекает вольности

Но в XX веке карнавальное сознание из временного «помутнения» рассудка шагнуло во вневременную категорию, применяемую в круговороте социально-политических мизансцен, и революция, как общественная катастрофа, обостряя противоречия и демонстрируя воинствующий плюрализм, зримое свидетельство того бесконечного диалога. Полифония диалога с обществом, из которого никак не вырваться, ибо «бытие безвыходно»<sup>46</sup>, сделала наше сознание прозрачным и гутаперчивым. Именно здесь, в неоконченном диалоге, то есть в диалогической природе сознания, осуществляется подлинная человеческая жизнь - в вопрошании, страхе и отчаянии. Это ли не есть вечный экзистенциальный поиск себя кто я? И здесь к орущей самости одного примешивается экзистирующая невращения другого и, в результате, - мистический трепет сменяется дерзкой эскападой и самопостижение может затянуться, сверх-человеки, спровоцировав возмущение народное, предпочтут диалогу -

<sup>44</sup> Там же С 357

<sup>43</sup> Бахтин М.М. Заметки. С.с Т 5 С 378

<sup>46</sup> О диалогической природе общественной жизни и жизни человека и ее незавершенности указывал еще Достоевский / Бахтин М.М. 1961 год. Заметки С 357

скандал. Но затем вновь совершается обратный рывок к «экзистенции»: карнавализация сознания, словно защитный механизм, маска, вынимается из тайников психики, чтобы в момент духовного и социального кризиса, когда земля уходит из-под ног, помочь выжить, спастись под колпаком с бубенчиками.<sup>47</sup> К.Мамардашвили отмечал, что «страх перед акмэ, страх не сбыться, не осуществиться» существовал всегда<sup>48</sup>, и потому страх потерять себя сопутствует карнавализованному сознанию - он «освящает» игру в сомнения. И мотив незавершенности включен в эту игру, ведь обратная перспектива (зада, изнанки) восстанавливает целостное восприятие. И потому, окунаясь в «пограничье» сознания, располагающим арсеналом амбивалентных образов и символов, и включающим свет двойного восприятия, находясь в зоне «остранения», которая и создается карнавализованным сознанием, можно было наблюдать, как совершался «сократический диалог» поколений и хартий, можно было внимать голосам эпохи и «зреть в корень».

В дискуссиях 20-х годов оттачивался тезис Гегеля, что в трагедии нет места для «голой гибели индивидуумов», что сама по себе насильственная смерть человека к феномену «трагического» в искусстве отношения не имеет: Горе и страдания отдельной человеческой личности осознавались как неизбежное, оправданное светлым призраком будущего, ожидание развития и роста. В 1923 году Р.Музиль, полемизируя с модным апокалиптическим пророчеством О.Шпенглера в эссе «Немецкий человек как симптом», отмечал все тот же карнавальнй принцип оформления, социальных катастроф: «Сегодняшнее состояние европейского духа ... не упадок, а еще не осуществившийся переход, не перезрелость, а незрелость».<sup>49</sup> И поскольку революционный карнавал, прокатившись по всей Европе, оставил одни и те же следы своей дребезжащей повозки, то гибелью индивидуума молодая Россия выкупала право первородства в обновленной коллективной жизни очищаясь за «грех» рождения новой эры массового человека. Свое насилие восставшие массы оправдывали купированной немецкой классической философией, согласно которой победа идеи достигается ценой страдания, невозможных утрат или гибели ее носителя, становящейся примером для подражания. Оказавшись втянутым в общее тело коллектива, человек начинал ощущать свою беззащитность и отчаяние, когда же страх и трепет исчезали, то его накрывала очевидность абсурда, из которого невозможно выбраться: почему кто был ничем должен стать всем? - сил для решения логической головоломки доставало не всем. Охватить свое время и время былое, и даже вероятное, способен лишь человек, играющий в сомнения по правилам Сократа и без

<sup>47</sup> В Корнер доказал это на примере метафизики русской интеллигенции / Корнер В. О карнализации как генезисе «двойного» сознания. // Вопросы философии, 1991, №1

<sup>48</sup> Мамардашвили М.К. Эстетика мышления – М., 2000 С.41

<sup>49</sup> Цит. по Затонский Д. Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» / Музиль Р. Человек без свойств – М., 1994. С. 10.

надежды на победу. Таков художник, который есть сам «свой высший суд», и для которого индивидуальное сознание всегда первостепенное общественного.

Вносимые на защиту положения.

В шаткий период смещения пластов уцелевшая старая культура примеривалась и приглядывалась к оседающим частицам «взвихренной Руси». Можно сказать, что карнавализованное сознание возникает в той «отчуждаемой» голове Орфея, что осталась пифийствовать в храме, утвержденного насилием культа. И вот вбирая в себя карнавалы формы и образы, сфера сознания выражала протест на отсутствие здравого смысла в проявлениях новой реальности, и это вело к тому «протрезвлению», что, по словам Бахтина, и поднимает человека в высшие сферы бескорыстного, свободного бытия. Когда многогранность отражения была растоптана ясностью идеологического плаката, и пока вырабатывалась система утешения всего личного, частного, пока обюрокрачивалась (осерьезнивалась) власть «большинства», оттачивая свою стратегию и тактику «госзаказа», настраивало свое ироничное перо меньшинство, из чувства самосохранения втянутое вглубь собственного «я». Ирония, обрекая на «сократический диалог», открывала путь к истине. Используя метод гротеска «ироничное меньшинство» изображало - кто с легким изяществом, кто с виртуозным косноязычием - те чудовищные уродства, ту обыденность абсурдных ситуаций, что явились следствием тектонического разлома социального устройства общества. В гротеске происходит осмеяние и осмысление социальных явлений, как говорил Мамардашвили, мы познаем искривлением, и потому «гротеск» - это еще и прием, способ передачи определенного состояния или мироощущения. И через него - это кривое зеркало, некую «остраняющую» линзу, можно было узреть смысл происходящего в безумные-безумные 20-е годы. В мире, который захлестнула война «восставших масс», не принимавших кроме себя никого и ничего сопротивляющееся рефлексующее сознание чувствовало холод и отчуждение, но смеялось, видя «голый зад» мира рабочих и крестьян. И двойной аспект восприятия жизни, возникающий с ощущения пребывания как бы в двойной реальности, наполненной атрибутикой реорганизации мира и сохраняющий память прошлого, позволил, переплетая «серьезное» и «смешное», совмещая виртуальное и вещное, открыть гротескный карнавал в литературе, как наиболее выразительной «сценической» площадке человеческого разума.

Потрясения, кризисы, «бури и натиск» оставляли за порогом канонизированную литературу благочестия с ее художественной спецификой прямоты, и писатель, выражая мудрость и дерзость карнавализованного сознания, должен был соединять серьезность страдания и гротеск формы. Писатели М.Булгаков, Ю Олеша, А Платонов, остро переживая незавершенность своего диалога с обществом и бытием, искали в диалогической природе своего сознания ответов, и создали во второй половине 20-х, когда бытие начинало стабилизироваться, было неустойчиво.

только упорядочивались отношения, произведения, в которых «обратная» перспектива мировидения запрятана в гротески. И так, карнавализованное сознание, все во власти травестирующих гротескных образов, шутовского облачения, омраченное грустными одеждами экзистенциального траура, пробуждало гротескное сознание художника

#### Основная рабочая гипотеза

Гротескное, сознание - это карнавализованное сознание автора, дающее в гротескных образах осмысление и осмеяние действительности. Перемещению «вверх» и «низ» в карнавальном системе координат сопутствует «отрицание», что по мнению Бахтина, дает описание метаморфозы мира, его перелицовки, перехода от старого к новому через фазу смерти. И так как карнавалы пародии, отрицая, одновременно возрождают и обновляют, то «снижение» становится главным художественным принципом карнавального гротеска. Отсюда и проистекает амбивалентность карнавалов образов: они соединяют в себе оба полюса смены и кризиса- рождение и смерть, юность и старость, глупость и мудрость, - и, как следствие, обладают признаками относительности и незавершенности. Жизнь в антиномиях, в «пограничье» определяет характер и поведение людей, «Дурачества» разбавляют тяжесть бытия - они игривые утешители. Но нас интересует не собственно смех и выражение комического, как составляющие человеческого бытия, но само бытие, которое отразилось в сознании художника преломленным лучом и нашло свои блистающие и поражающие формы, провоцирующие и примиряющие. Все охвачено двусмысленностью, все во власти этого очистительного дождя. И потому, образы амбивалентной сферы отсылают читателя к серьезному восприятию мира, его глубокому осмыслению, и сохраняют, при этом, в себе отблеск смешного, в котором «положительное» нераздельно слито с «отрицательным». Находясь в эпицентре «кризиса явлений», некоторые склоняются к трагифарсу, в препозиции смех унижает, возмущая, - так действует, сатира, но, следуя за ужасом или наравне с ним, смех вводит серьезный план, приготавливая метафизическое осмысление явления. Гротескное сознание, сохраняя трагическое мироощущение действительности под сатирическим колпаком, отражало восприятие «сдвинутого» бытия в, его, неразрешимых противоречиях.

В связи с вышесказанным целью, данной работы явилось отыскание нового смысла произведения, утраченного в идеологических контекстах времени, и также нахождение характерных примет гротескного сознания, организующих художественную ткань произведения. И потому задачи исследования сводятся, во-первых, к анализу внутреннего мира личности художника и анализу восприятия произведения современниками автора, во-вторых, концептуально-содержательному анализу произведения, в-третьих, к анализу интерпретаций критиков второго, по сути, постреволюционного, периода в России, и, в-четвертых, к синтезу воззрений, раскрывающих изначальный, авторский, смысл произведения.

20-е годы прошлого века – время социальных перемен представляют собой социокультурный и философский контекст исследования. **Предметом** данного исследования становится репрезентация гротескного сознания как явления советской культуры, отличительная особенность которого проявляется в дихотомии трагического, и комического. **Объектом** исследования выступают «Собачье сердце» М Булгакова, «Зависть» Ю Олеши «Чевенгур» А Платонова, написанные в 20-х, изображающие именно становящееся бытие, момент перехода в новый мир, неустроенный отношений, смены иерархической шкалы ценностей. Именно эти произведения оказались «прочитанной книгой» либо «загадкой» для нового поколения.

Предпринятое диссертационное исследование обосновывает и предлагает к использованию в различных дискурсах новую философско-эстетическую категорию «гротескное сознание», подвергая концептуально-содержательному анализу произведения литературы, в которых отразилась культура постреволюционного времени, и предлагает теоретическое осмысление философской и эстетической проблематики художественного текста

### **Методологические основы исследования.**

Гротескное сознание как всякое социокультурное явление находит проекцию во всех гуманитарных измерениях: эстетическом (как категория, обращенная к творческому воображению и дающая собственный смысл искусства, философском (как субъективный образ объективного мира), психологическом (как высший уровень организации психической жизни субъекта, противопоставляющем себя окружающей действительности), семиотическом (как система особых знаков и образов), идеологическом (как следствие и результат политической ситуации), социологическом (как способ отображения в духовной сфере материального бытия отдельных социальных групп), социокультурном (как способ социальной и культурной идентификации), феноменологическом (как субъективная интерпретация действительности). В данной работе делается попытка обосновать и объяснить механизмы творческого сознания, исходя из дихотомии трагического и комического, дать анализ гротескного сознания как феноменологического, философского, психологического, семиотического, социального, идеологического, культурного явления советской культуры

**Принцип** модели, предлагаемой в работе, — гипотетико-индуктивный. Гипотетическая, построенная на основании предварительных наблюдений, модель проверяется текстологическим анализом художественного произведения, дневниковых и эпистолярных авторских свидетельствах, подвергается испытанию при анализе критических толкований и комментариев, сопоставляется с философскими концепциями (экзистенциализм, философия нестабильности) и феноменологическими открытиями XX века (карнавал, антимир, топос юродства).

Научная новизна исследования заключается в анализе устоявшегося в современной критике смысла и авторской концепции произведения и нахождении иного истолкования. Новое понимание беллетристического сочинения предлагается достичь в результате философско-эстетической диагностики времени, в котором это произведение возникло. А также благодаря применению универсальных моделей «карнавала» и «антимира» народной смеховой культуры при анализе художественного текста и мировоззрения писателя. Аргументируется и вводится философско-эстетическая категория - «гротескное сознание», позволяющая прочесть литературное произведение в свете преломляющих лучей карнавального «осмеяния», дающих обратную перспективу мировидения и утраченную в идеологических контекстах целостность восприятия художественного текста. Гротеск характеризуется как стилевая особенность постреволюционной прозы.

Основные результаты исследования и их значимость.

Теоретические результаты, исследования. Теоретические положения исследования вырабатывались путем текстологического анализа текста, сравнительного анализа критической литературы (по каждому произведению) 20-х и 90-х годов - схожих постреволюционных периодов. В результате были выявлены механизмы появления и способы выражения гротескного сознания как феномена советской культуры. Кроме того, памфлет как форма художественного выражения гротескного сознания определяет и жанровую специфику постреволюционной литературы, соединяющей в гротескном образе и внутреннюю боль и кислотный скептицизм автора. Межнациональная типологическая соотнесенность произведений фиксирует основные черты и проблематику философии существования, которые в русской литературе появились раньше, чем в зарубежной, опередив признанного метра экзистенциальной мысли - Ж.-П.Сартра, воплотившего в художественной форме свою теорию в конце 30-х годов

Методологические результаты исследования. Использование широкого спектра гуманитарных и естественнонаучных методологий позволяют говорить о гротескном сознании как феномене советской культуры и рассматривать его наряду с другими дискурсами как принципиальную и отличительную особенность поэтического своеобразия творчества отдельного художника. Гротескное сознание как особая примета нестабильного бытия и способ существования в нем субъективного авторского «я» позволяет дать более точную характеристику карнавального, неустойчивого, времени как социокультурного феномена.

Практическая значимость работы. Существующее и по настоящее время в отечественной культуре разделение «трагического» и «сатирического» восприятия действительности и возникающие, при этом, противоречия в осмыслении реальности, возможно избежать с помощью результатов данного исследования.

**Научные перспективы исследования.** Существует множество направлений продолжения диссертации. Одна из них - отыскание форм выражения гротескного сознания в различных видах современного искусства (проза, драматургия, кинематограф, живопись, музыка, скульптура). Вторая - расширение источниковедческой базы исследования и углубления теоретического обоснования явления гротескного сознания. Третья - создание новых интерпретаций и прочтений в свете безусловного альянса трагического и сатирического в искусстве карнавализованного времени.

**Апробация исследования** проводилась на аспирантском семинаре МГЛУ им. В. И. Ленина, в рамках межвузовской научной конференции «Проблемы эволюции русской литературы XX века» в МГПУ по теме «Экзистенция зависти», на международной научной конференции «Ломоносов - 2003» в МГУ им. М. В. Ломоносова по теме «Карнавальный гротеск как язык постреволюционной прозы».

**Структура диссертационного исследования.** В соответствии с вышеизложенной гипотезой структура работы представлена тремя главами «Кромешный мир» Михаила Булгакова», «Редуцированный смех Юрия Олеши», «Карнавальный гротеск Андрея Платонова», в которых исследование проводит концептуально-содержательный анализ художественных произведений «Собачье сердце», «Зависть» и «Чевенгур», соответственно. В начале каждой главы рассматривается критическая ситуация вокруг произведения в 20-х годах, затем излагается концептуально-содержательный анализ текста с учетом гуманитарных методологий и дискурсов, меняющий существующее в литературоведении представление о тексте и его идее. Далее анализируется социально-эстетический критический материал 90-х, и завершается каждая глава новой версией прочтения произведения - сквозь призму гротескного сознания художника. Таким образом, главы имеют одинаковый порядок расположения материала: а) рассмотрение критической ситуации вокруг произведения в 20-х годах, б) восприятие художественного образа, меняющее представление о темпе и его идее; в) исследование социально-эстетического критического материала 90-х; г) прочтение произведения сквозь призму гротескного сознания художника.

#### 11. Основное содержание работы

Вводная глава диссертации обосновывает актуальность данной проблематики, рассматривает объект, предмет, проблемное поле диссертационного исследования, источники исследования, а также раскрывает основные методологические проблемы, цели и задачи, основные теоретические положения работы.

Первая глава диссертационного исследования «**«Кромешный мир» Михаила Булгакова**» посвящена повести М. Булгакова «Собачье сердце». В первом параграфе главы «**Усекновение головы**» подробно рассматривается история возникновения повести, первые авторские

попытки, предпринятые к ее публикации, а также анализируется реакция современников Булгакова, воспринявших повесть как острый памфлет на современность. Запечатлев первым «душу русской убоицы» (Волошин), писатель подверг сомнениям Евклидову простоту пролетарского пространства. Форма памфлета изящно скрывала и внутреннюю боль, и кислотный скептицизм, предоставляя в игре авторского ума бездну ловушек.

Во втором параграфе **«Раешный комментатор»** предлагается посмотреть на Шарика как трагического повествователя очередного «Слова» о «ненстоящем» мире. Предпринятый прием контаминации строк из писем, дневника и повести помог нарисовать единый образ человека эпохи Москвашвея, который и позволил предположить, что под личиной бродячего пса выступил сам автор, которому знакома такая «наниче» обращенная жизнь, полная «яростной конкуренции, беготни». Нынешние бедствия, выпавшие на голову лохматой дворняги, вполне могут восприниматься и как «антимир», ибо они вызывают явное сочувствие, - это «мир зла и нереальностей» (Лихачев), потому что в нем «все идет верхним концом и мордой в грязь» (из письма матери). Эта «нереальность» тянется за фантастическим фигурантом - Шариковым, как существом подвергнутому насильственному оборачиванию: мотив призрачного существования приносится на хвосте собаки, искусно совмещающей в себе два голоса - авторский саркастический и собственно свой - насмешливо-жалостливый.

До момента «оборачивания» действует стилистический параллелизм повествовательных голосов: Шарика и автора, после чего Шарик удаляется в лоно смерти, поскольку временно оборачивается в иную сущность - Шарикова, который уже нужен автору как скомороший оборотень с тем, чтобы нарисовать картину того «перевертышного царства», что восторжествовало с приходом пролетариев. Революция 1917 года явилась повторением «бунта кромешного мира». Великим походом «нищеты, нагих и голодных людей» (Лихачев), и также как в веке 17-м, этот мир был не таким уж нереальным. Знаками «кромешности» в повести будет и раешная повествовательная интонация, и карнавальные амбивалентные снижения. Булгаков изобразил изнанку действительности, представив ее балаганным миром, и, поместив на подмостки своего «райка» - обязательного для смехового мира скомороха, и тем самым продемонстрировал новой власти свой язык, ядовитый и лукавый.

Время действия, приуроченное к зимним ярмарочным представлениям (тождественным западному карнавалу), освещенным Рождеством, зимними святками и Крещением (фиксируется в дневнике хронографа Борменталья), соотносится с мотивами обновления-воскрешения, оборотничества, всеобщим скоморошеством и осмеянием, и вносит атмосферу чудесности. Да и сам сюжет «Собачьего сердца» скорее сказочный, а не фантастический, поскольку имеет морфологическую основу (сдвоенную) волшебной сказки об испытании героя с помощью превращения, принятия нового облика. В квартиру к «волшебнику» собаку приводит поиск

лучшей доли, счастья (вполне сказочная завязка), однако, оно оказывается Горем-Злосчастьем. Пес как действующее лицо оттого и нужен Булгакову: он «входной» билет в антимир - в нем «человеческое» совмещено со «звериным» (принадлежность к двоимирию). К тому же, без оборотня туда дороги нет. Оборотничество Шарика, меняя структуру внешнего мира по своему образу и подобию, оказывается тем энергичным максимомом, что отвечает за нестабильность внутреннего порядка и приводит к расплыванию пространства «антимира», представителем которого он является, во все стороны

В третьем параграфе **«Социальные оковы интерпретаций»** рассматривается критическая ситуация вокруг повести после ее публикации. Анализируются исследования и публицистические работы 90-х годов (В.Лакшин, М.Золотоносову, С.Шаргородский, Е.Красношекова, Н.Грознова, М.Петровский, С.Фуссо, А.Жолковский, И.Великанова, Т.Рыжкова, Я.Лурье, В.Сахаров, В.Пестерей, Н.Ратанова, А.Гапоненков Т.Давыдова, Н.Муранска)

Антимир был замечен еще в 70-х Е.Миллиор, правда в *optimus opus* Булгакова - «Мастере и Маргарите», который она рассматривала как «мир со знаком математического минуса», а «булгаковскую Москву» как «сатирическое действие». Писателю важно было подчеркнуть, что настоящий мир; каким бы он призрачным не казался, и есть самый истинный, - он реальный, несмотря на абсурд, раздражающий его, он прекрасный, несмотря на Смерть, танцующую в нем. И лишь Смеху даруются сандалии Вергилия, чтоб вел сквозь нелепости и ужасы окружающего, поистине карнавального, действия, и оттого «сатирическое действие» как жанровая характеристика в первую очередь применима к произведениям Булгакова, очевидца советского Карнавала.

История собачьего сердца и смешна и трагична одновременно амбивалентность восприятия передалась от спутанности знаковой системы антимира, в ней изображенного, и благодаря самоиронии автора, что намекала на экзистенциальный каркас повести, который, однако, остался неразличим за лорнирующими стеклами пролетарской целесообразности, обеспечивший стойкий социальный налет произведению. Как только «Собачье сердце» вошло в список обязательных к изучению произведений, оно растеряло свои эвристические заряды в схоластической дидактике школьных разборов. К схематизму прикладного анализа примыкал публицистический дидактизм, который, игнорируя сатирическую ноту, настаивал на авторской оценке как «отрицательной». Словом, литературоведение, спустя десятилетие критических баталий после публикации повести с догматической настойчивостью отвергло публицистичность памфлета и трактовало «фантастический рассказ» как форму пророчества и духовной медитации.

В четвертом параграфе **«Скоморох из «кромешного мира»»** предлагается иное восприятие текста - сквозь призму авторского, гротескного сознания. В сказочной легкости самозванства

(«Прочитал в газете и шабаш») отражалась нереальность кромешного мира «голодных рабов», что заполнял просторы страны, и что малой вошью Шарикова проецировался в повести. Но как только оборотень Шариков при помощи волшебного «полного облачения» обернется советским чиновником и, тем самым внедрится в реальный мир, потеряв способность к потешной болтовне, но овладеет угрюмым «прямотолком», - тотчас же «кромешный мир» в «Собачем сердце» перестает быть смеховым. От изображения антимира Булгаков постепенно подходит к показу бунта «кромешного мира», который достигает своего заветного желания стать «прямым» миром действительности: ведь сатира писателя изобличала тот «антимир», что пришел с карнавальных подмостков революции в каждый дом. Преображаясь, Полиграф лишается смеха, становясь дураком-расстригой, а дисквалифицированный скоморох профессору не нужен - и потому он исторгается. Растеряв все свои «смеховые» заряды, сменив «минус» на «плюс», «кромешный мир» становится страшным, путающим - его трагичность ощущалась в междустрочии, и потому импульсы предгрозовой атмосферы заставили автора хлопнуть створками райка, убив монстра.

Своим анекдотом о Шарикове, явившемся из бесовского мира «ряженных», Булгаков убеждал в невозможности натянуть на себя - «иное» лицо: новая • сущность завладевала старой безраздельно. Так, хрусталик карнавализованного сознания представил трагедию раздвоения личности - памфлетом в раешном стиле. «Двум богам служить нельзя» - это жизненная аксиома, исключая антиномии, венчала экзистенциальную драму, ведь за ширмами «райка» в «Собачем сердце» звучит тема одиночества, а не одичания. М.Булгаков, рискнувший отразить конкретное время в полном объеме, для нахождения точного фокуса воспользовался гротескной фигурой отщепенца, и подчеркнул «кромешность» нового мира гротескными красками, и совмещая их с тоном собственной рефлексии, явил «оборотня» как знамение трагического оборачивания Руси

Вторая глава «Редуцированный смех Юрия Олеши» посвящена роману Юрия Олеши «Зависть». В первом параграфе главы «Социальный канон» рассматривается и анализируется критическая ситуация вокруг романа, который оказался не меньшей скандальной пощечиной обществу пролетарскому, чем «Тошнота» Жан Сартра - буржуазному. Взорвав общественность эскападами Зависти, Юрий Карлович Олеша спровоцировал обострение сепаратной игры на «своих» и «чужих» в обновленном массах обществе (О.Брик, Ж.Эльсберг, Н.Берковский, ИХросман-Рошин, А.Лежнев, Д. Тальников, В. Полонский, В.Ермилов, А.Воронский, Н. Берберова, Д. Горбов, Вл.Ходасевич, Г.Адамович). «Веские» идеологические причины развернули литературных критиков к изобразительной манере Ю.Олеши: выбрав путь наименьшего сопротивления, втиснув роман в жесткий каркас социально-психологического жанра, они заслонили философскую концепцию романа анализом виртуозного метода

«сканирования явлений», разглядыванием живых, «вещных», молекул метафор, на которые «маэстро» Олеша был неистощим. Называя все признаки экзистенциального конфликта, критики не проникали в его суть, так как вопрос философского самоопределения обществом марксизма-ленинизма не ставился, и, соответственно, не затрагивался и в рецензиях на роман Юрия Олеси.

Во втором параграфе «**Экзистирующий** человек» прослеживаются экзистенциальные корни романа, проводится типологический сравнительный анализ с романом Сартра, анализируется философская проблематика романа «Зависть». Отмечаемая несостоятельность героя в любви и в бунте обрекала его на хроническое пребывание в зоне трагедии, - и следовательно, экзистенциальная неразрешимость конфликта сознающей себя Личности была более чем заметна в мире, в наполненном симулякрами и масками «провозглашенного братства», в котором истинный смысл вещей оказался не только забыт, а вывернут наизнанку. Но за упреками в реакционном идеализме и «портативной дostoевщине», призывами к «преодолению» либо «оправданию» зависти современники писателя не заметили «страха и трепета» того не-самоосуществления, что испытывает индивидуум, которого Ясперс, в свою очередь, назвал экзистирующим человеком. Вопреки тому, что были перечислены практически все приметы его: от отсутствия вольного творчества, глухого одиночества до «наблюдения» как способа выражения себя, своей индивидуальности. С точки зрения философии существования, такой человек живет 8 антиномиях существования: с одной стороны, это его индивидуальное бытие-в-сознании, а с другой - его жизнь в обществе, навязанная ему и стандартизирующая его.

В преддверии мировых катастроф Л.Шестов предпринимает пересмотр традиционной философии, требуя переместить точку зрения с мироздания на субъект, и провозглашает «философию трагедии», объясняя это изменившейся атмосферой бытия, когда надежда погибла навсегда, но «умереть нельзя, хотя бы и хотел». Эту ситуацию Мамардашвили назовет «ужасом конкретности». Переживание своей конкретности-конечности сопровождается личностными переживаниями страха, вины, боли. Вот эти состояния в моменты глубочайших потрясений, особенно в «пограничных» ситуациях, и будут выражать духовный опыт самой личности, «прозревающей» свою неповторимость, однократность и, увы, смертность. Экзистенциализм трансформирует проблему бытия в проблему смысла вопросов о бытии, выдвигая вперед субъект как «генератор» смыслов. «Отчаяние многому выучивает», - повторяет Л. Шестов. Осмысление субъектом своего бытия в мире становится изначальным и подлинным бытием (Хайдеггер). И чтобы представить «ипостась» человека, необходимо знать его *modus vivendi*, тот способ человеческого существования, ту экзистенцию, которая является определяющей в его «бытии-в-мире» (Сартр). О присутствии Зависти объявляет название, и современники автора принимают ее как должное, то есть реально существующую «субстанцию», поляризуют

героев вокруг нее, после чего она оказывается на обывательской ступеньке социума, сохраняя при этом свой метафизический блеск. Для Хайдеггера эк-зистенция есть экстатическое обитание вблизи бытия, она - пастушество, хранитель сущности. У Сартра же экзистенция предшествует сущности, она способ существования. Можно сказать, Зависть и есть «экзистенция» - в ней существо Кавалерова хранит источник своего определения.

Роман Сартра «Тошнота», написанный в 1938 году, выразив отчаяние и бунт личности против абсурдности бытия, затянутого чумной волной тоталитаризма, явился экзистенциалистским романом, носившим программный характер философской концепции. Его роман, использующий принцип субъективного видения для передачи реальной ситуации человека в мире, не исключая злободневности социально-исторической проблематики и демонстрирующий один из множества способов человеческого существования, предполагал как диалог, так и конфликт при снятии трагического мироощущения героя. Олеша опередил писателя французского экзистенциализма по объективным причинам: рождение потрясения, осмысление и осознание общественной катастрофы - все было раньше. Метод типологических схождений позволил нам разобраться в сущности романа о завистнике. Непрерывностью экзистенциального поиска обусловлено хроническое пребывание в зоне трагедии: человек так устроен, что он редко доволен собой, своим положением в бытии-в-мире, - поэтому обрекая себя на поиск, он испытывает *свою* экзистенцию. Трагизм героя Олеша заключается не столько в отрыве от реальной «живой жизни», сколько в невозможности жить без оной и без рефлексии - того опаленного нерва, что заставляет постоянно ощущать органическую неспособность переменить свою участь. Но так как все герои трагедии - эгоисты, и на самоожжение ради идеала не способны, то они теряются в бесконечных метаниях и угрозах. Ни умереть, ни стать «убийцей» Кавалерову не дано. Это «много жизни впереди» обязывает его мимикрировать, сменить «костюм», *modus*.

Третий параграф «Удел «завистника»» анализирует интерес критиков к Олеше, возникший на волне оттепели, отражал все то же «идеологическое» рвение в трактовке образов романа (А.Верещагина, В.Бурдин, И.Вдовина, В.Бадиков, В.Морозова). Посмертные исследования в основном являли собой перепевы сложившихся в конце 20-х годов представлений - угроза идеологического топора оставалась реальной - очищением зерен от плевел никто не занимался. М.Чудакова, уклоняясь от поисков «виновного», спряталась под дождь изобразительного стиля Олеша и открыла невидимый прежде мир зеркальных метафор. Однако «в мире после дождя» В.Перцов видел только фарс индивидуализма вместо трагедии. Образ завистника оказался незлыблемым, а его «рафинированность» и «упадничество», не оспариваясь, упреждали казнить, нельзя помиловать.

Монография А.Белинкова об Олше превратилась в обличительный приговор эпохе, саркастичный и безжалостный, отчего и вышла в России, когда зримые оковы тоталитаризма пали. «Право на победу», по мнению Белинкова, большинством было принято за «зависть», именно на ре метафоре строится конфликт поэта и общества. Критик объясняет это «подыгрыванием победителям»: «писатель устраивает моральное разложение» герою, боясь за него. Однако автор монографии настойчиво предлагал взглянуть на поведение Кавалерова, как на игру в завистника.

Революционные, 90-е годы почти упокоили с миром роман, вызвавший овации и свист современников писателя, оправдав в нем завистника. Находясь на позициях интуитивизма, одни исследователи посчитали, что Олеша создал мир, в котором нет ничего достоверно объективного, другие не видели никакой трагедии, третьи не включили автора даже в обзорную статью методического сборника (М. Вайскопф, И. Арзамасцева, А.Афанасьева, Л.Дарьялова)

Параграф «Карнавальные обертоны» рассматривает философскую проблематику романа сквозь авторский «прищур» гротескного сознания. Олеша ощущал дух Карнавала, что принесла революция 1917 года, когда эйфория «праздника» прошла. Он жил в «балаганчике» социальных преобразованиях - ярком, задорном, пленительном, безумном, и потому эпоха «массового» человека предстает в образах амбивалентной сферы. Исследования М.М.Бахтина в области комического, а также природа карнавальности, позволяют рассматривать героев «Зависти» как гротескные фигуры.

Гротескные образы Андрея Бабичева и Анечки Прокопович, являя собой сферу материально-телесного, призваны возрождать, давать шанс «второрождения». Убегая от одного, герой попадает, как бабочка в сачок, под «*шатры подмышек*» второй - в ней больше мужского, а значит, у Кавалерова больше шансов сохранить свое интеллигентное «я». Постоянно отсутствующее лицо Бабичева лишает его образ всецелости - нет ни лица, ни зада, ни изнанки, - вот отчего он предстает безликим, «неодалимым идиолом с выпученными глазами», являя пример безликого существования, в которое он оказывается заброшен по причине своей же «заочности», «ненахождения», так как самостоятельные части его великолепного (космического) тела растворяют в бытии-с-другими. Но именно этого «уподобления» среди подобных боится Кавалеров более всего, и потому образ колбасника подавляет и отталкивает, и Кавалеров бежит туда, где он будет «восполнен» и «преображен» словом и любовью. И первое, и второе снизойдет на него, как благодать в карнавальных образах - юродивого проповедника, балаганного чревоушателя, и престарелой, шлюшки. Что, в свою очередь, уже можно рассматривать, как обновление в результате смены «маски», ипостаси, произошедшей от любви гротескной старухи, читай «рожающей смерти». От «*подмышек-пажхток*» похотливой старости Кавалеров встает равнодушным, а, не завистником.

Как Обязательный элемент карнавальности в романе действует комическая пара: Кавалеров/Иван. По закону жанра, смех должен вызывать старик. В «Зависти» - это толстенький проповедник в котелке, в пиджаке без единой пуговицы, с бахромой на штанах, но с цветком в петлице. Кавалеров и Иван, как явные «козлы отпущения», время от времени подвергаются насилию: их изгоняют за «словесный блуд», не смеющийся заткнуться «фонтан», преследуют за их «проповеди», как людей инаковидящих и инакослышавших «гул времени», а также за отказ подчиниться ему. Скандальные эскапады Кавалерова и Ивана - это все те же «бутафорские побоища»: «избиение» чудовищ и идолов на карнавале. Бранные вызовы миру юродствующих «сиамцев» приобретают характер универсалий, призванных возродить мир и человечество, а сатурналневский (обнажающий) исповедальный тон Кавалерова заключает в себе осмеяние всякой официальности, становящейся в 20-е годы. Это голос кричащего меньшинства, отвергнутого, растрченного впустую, и в нем неофициальная серьезность исходит от страдающего «козла отпущения». Выступления Ивана тяготеют к публичности: они театральны, ибо нуждаются в атмосфере зрительского контакта, который теперь движет миром. Но его «индивидуализирующая универсалия» растворяется в орущей массе

Писатель Олеша, используя зеркальные метафоры, рисует картину незавершенности бытия - становящегося коммунистического рая. Предметом разглядывания героя становится не только внешний человек: толстопузый, в укоротившихся брючках, созерцающий свою безучастную нелепость, свою далеко не эталонную наружность спивающегося интеллигента, свое расплывающееся тело, но и внутренний человек, его мировоззрение парадоксалиста, образный язык и «индивидуальная» правда. Смех в романе нейтрализуется рефлексией Кавалерова. И точно так же, как Бахтин сказал о Достоевском, что его «редуцированный смех снимает напряженность карнавального веселья», можно говорить о редуцированном смехе Олеша, окрашенном в ироничные тона сомнения, что ретуширует трагизм экзистенциального конфликта личности в период становящейся тоталитарной системы. Кавалерову «бездна звезд полна» открылась перед зеркалом, но его внутренняя неисчерпаемость не востребована - он лишний. Кавалеров изгнан из царства объективности, однозначной готовности, полезной необходимости. Он вступил вместе с Иваном на вольных хлебах в мир свободы и неопределенности, неожиданности и вседозволенности, несовпадения с самим собой и - достиг абсолютной глубины «падения». «Сократическая» (бесконечно свободная) пирушка у вдовы также намекает и знаменует эту таиную возможность иного модуса существования для героя, ведь Кавалеров не вещь-в-себе, но мир-в-себе. И потому, «Зависть», бесспорно, роман экзистенциалистский.

Гротескное сознание Олеша - художника рефлексирующего, разбавляя трагизм объективной реальности обертонами смешного, вводит амбивалентность как позитивный признак

восприятия жизни, и вкладывает в один единственный образ экзистирующего героя осмеяние и осмысление социальных явлений, обречая колесо «существования» катиться дальше

В третьей главе исследования **«Карнавальный гротеск Андрея Платонова»** анализируется роман Платонова **«Чевенгур»**. Страна стояла под топором, но состояние это довольно привычное для Руси, и Платонов проникается трагикомичным осознанием очередной исторической круговерти, сотрясающей и коверкающей былые устои

В первом параграфе главы **«Отчуждение сомневающегося»** рассматривается ситуация, которая сложилась вокруг А Платонова в связи с его попытками опубликовать свой роман, и, соответственно, анализируются первые критические отклики на него современников автора (Г Литвин-Молотов, Д Тальников, А.Селивановский, Н Замошкин, М Горький, Я Черняк, М Майзер). Критики заметили опасный катехизис полуфантастического мира Платонова, но так как мысль о катастрофе не допускалась, то писательская правда, расходясь с официальной правдой, могла возбудить вирус сомнения, нежелательный в период принудительного рабства и однозначной покорности советскому строю. Осмысливать современность, имея свой особый стиль речения - кинически-сократический, было рискованно во всех отношениях. Поскольку иронический дух мешал серьезному восприятию мира, создающегося по утопическим лекалам, то «двуликий» слог, являясь, по сути, порождением того хаоса представлений, в который был ввергнут революцией «весь род людской», колебанием смысла подрывал догмат социалистической троицы. И потому авторская, «простодушная», концепция действительности, прочитанная в романе сразу же, была объявлена враждебной, ведь в юродивости реального бытия демонстрировалась тупиковая философия самой утопии. Роман **«Чевенгур»** - этот «своеобразный мировоззренческий кентавр» (Шубин), показанный через анекдот, остался неопубликованным именно по причине онтологических вопросов, затронутых автором и вставленных в форму революционного эпоса, рассказанного сниженным, буффонным языком его «придурковатых» участников.

Во втором параграфе **«Нестабильная структура»** роман **«Чевенгур»** рассматривается в свете карнавальной теории М Бахтина и предстает как самоорганизующийся хаос, что напрямую отсылает к карнавалу и живописует последствия трагического переустройства мира. Колебательный характер самой действительности детерминирует подвижность гротескных образов, нанизанность эпизодов, свободно сцепленных авторской иронией, и саму нестабильность платоновской фразы, связанной со смешением, «изгибом» смыслового содержания - двойного дна, в котором запряжато собственное меняющееся отношение писателя к завихренному времени.

Гротескные герои и анекдотичные эпизоды и, создают «веселую относительность», в которой политическая проблематика пореволюционной эпохи, сохраняя, свою остроту и

напряженность всех сместившихся противоречий, всего невероятного ужаса «Обезвопала», утрачивает свою «одностороннюю и ограниченную серьезность». Участники карнавала, высказывая непосредственно свое отношение к какой-либо составляющей официальной иерархии, имели в виду вполне конкретных адресатов, и потому их жесты, несущие сакральный и профанирующий смысл, обращены в настоящее, а не будущее, но задевая установленный порядок или миропорядок, они вскрывали экзистенциальное ядро явлений косвенно, в шутку, без обличительного пафоса, в блеске анекдота и оксюморона. Движение гротескных фигур, отражает хаотичность бытия на момент становления и формирует ту иллюстрацию опрокинутости мира, что изображен в романе, и который свидетельствует об энтропии рассудка на изломе социальной катастрофы. «Осмеяние», что нес с собой гротеск, снимало напряжение трагического мироощущения пореволюционной эпохи, но тем самым трагедия не становилась меньше: она обретала исполинский размах.

Неустойчивость отношений порождает сама шутливостяющая в революционной пляске «толпа», ибо подобна желе, что всегда подвижно и вязко, и чей смех вносил ощущение относительности всего сущего. Согласно концепции Пригожина, физическим обеспечением неустойчивости выступает всегда присутствующий на микроуровне хаос, из которого происходит усложнение среды (саморазвитие) за счет уничтожения, изъятия запрещенных, нежизнеспособных, форм. Карнавал с его символикой уничтожения и амбивалентностью образов, которые характеризуют явление в состоянии его изменения, «незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» являет пример такой диссипативной системы, основанной на принципах неравновесности и подвижности. И потому, возрастание диффузии гротескных образов будет обусловлено хаотичностью самой динамики неустойчивого, становящегося явления, каковым предстал мир после революции. Если принять повествование за диссипативную систему, т.е. наделенную нестабильной структурой, то Чевенгур с его коммуна, как топоним, будет аттрактором - той точкой притяжения, к которой сходятся различные траектории движения. По мере погружения в глубь романа неопределенность положения города-призрака начинает действовать как реальный маятник диссипативной системы, движение которой включает трение. В романе такое трение создает полифония «шутливостяющей» толпы, в которой раздается одинокий голос авторского сознания, рефлексирующего и сомневающегося.

Сами гротескные образы, самовольно и своенравно диффундируя в смысловом пространстве романа, своей фрондой приготавливают читателя к двойному восприятию текста, в котором «осмеяние» и «осерьезнивание» выступают как параметры одного явления, как два аспекта одного целого, что дают различное видение мира (тот же порядок и беспорядок). Равновесный Чевенгур представляет собой некий микромир, как единственно стационарное решение

неравновесной механики становления мира из хаоса преобразований, и, в той же степени, он является нестационарным построением утопических концепции по причине собственной внутренней неустойчивости Чевенгур как фрактальный аттрактор, вырабатывая нестабильность внутреннего порядка вся система города испытывает постоянные передвижки топографического характера, словно под действием тектонических разрывов, и таким образом обеспечивая взаимодействие максимонов - гротескных фигур, которыми заполнен эфир Чевенгура Эфиром по теории С Сухоноса называется физический вакуум - «пространство, плотно заполненное максимонами». Принимая, что вещество и вакуум - антиподы в традиционной научной парадигме, он допускает существование мира - антимира, в котором вместо гравитации действует антигравитация, что приводит к расплыванию пространства во все стороны, а вместо излучающего избыточную энергию вакуума - всепоглощающая субстанция, в которой на микроуровне действуют только силы сжатия Чевенгур как микромир сжимает все, что попадает в него, и сжимающееся, при этом, эфирное пространство приводит к расширению вещественной структуры - так «антимир» незаметно переходит в «мир», меняясь местами Такая меняющаяся структура соответствует концепции гротескного тела, пребывающего в постоянном сложении и вычитании творимого и творящего

Таково действие универсального чевенгурского пространства, из которого выкачено время, и которое не избавляет от рефлексии. На наш взгляд, диффузный гротеск, проходя сквозь плотный эфир Чевенгура, и установит определенный временной горизонт, на котором будет держаться сама нестационарная система, упорядочивающая беспорядок Считаем, что Чевенгурская утопия как стационарный микромир, расшатавшись до предела, преобразующей отрагательной волной нашла или построила себе подобия по всей России страна была структурирована по страшно-смешному лику ее коммуны

Социальная доктрина «гласности» перестроечной поры и последующая журнальная публикация романа пробудила к нему интерес, обернувшийся жаркими дискуссиями и полемическими статьями В третьем параграфе «Равнение на «атлантиду» рассматриваются и анализируются толкования и оценки критиков 90-х годов Атрибутивная лексика напостовцев сменилась философскими концепциями и размышлениями (В Чалмаев, Л Коробков, К Кантор, С Семенова3 Подорога, Д Фурман, С Пискунова), которые в основном сводились к одному Платонов - художник трагического мироощущения, а сам Чевенгур остается некой фантастической юдолью, отдаленно напоминающей реальность М Золотоносоа нарек роман пародией на пролетарскую утопию, вопреки ранее найденным Л Шубиным в романе многочисленным реальным и слегка измененным топонимам и фамилиям Платонов как «интеллигент, не вышедший из народа» (Шубин), видя в романе способ сопротивления новой политике, избрал форму, близкую «низам» - полную двусмысленности и каламбуров Иные

интерпретации романа, отвергая смеховой аспект произведения, строились в угоду моде и идеологическим пристрастиям, отчего соскальзывали в угрюмый хаос рассуждения (М Васильева, Б Парамонов, А Тринко, Н Малыгина) Л Карасев считал, что в пустых пространствах платоновского мира смеха нет, вместо него царит стыд. И.Роднянская, отметив сарказм Платонова, что рождает двусмысленность тона, и признав право автора на сомнение, наоборот отводит смеху первостепенную роль в колебательном характере слога Платонова. И несмотря на интересные находки, развивающие линию сомнения и смеха в прочтении романа, некоторые, следуя зову идеологических контекстов, приглашали рассматривать «Чевенгур» как Евангелие от Марксизма, иные, точно характеризуя творческую лабораторию Платонова 20-х годов как «кипящую вселенную», которая разворачивается в драматических структурах маскарада, сумели обойтись без «Чевенгура»

Отчаянные герои «Чевенгура» - свидетели не только мировой ломки, но и преобразования мира. Параллель в обрисовке образа смерти в повести «Щепка» В Зазубрина, написанной в 1923 году, позволяет отметить, что Платонов, в отличие от своего современника, достаточно условен, но как художник только выиграл. Его карнавализованное сознание, допуская элементы «низкого», обнаруживая абсурд и гротеск, «остраняет» «сдвинутое» бытие из горизонтали «обыденного» в вертикаль «метафизическую», серьезные и смешные аспекты соединяются. Платонов спешил передать бумаге весь творящийся абсурд перепаханной идеей бытия, трагикомедию пустопорожней идеи, охватившей сознание большинства. И если он и прибежал к героям-дуракам, то только оттого, что такие фигуры не требовали морализаторского обрамления, так как несли в себе и осмеяние и осуждение действительности, являясь солью народной смеховой традиции.

В последнем параграфе «Трагический парадокс юродства» предлагается восприятие романа в свете народной смеховой культуры. Исследования А.Панченко и Д.Лихачева в области смеховой традиции Древней Руси разрешают соотнести гротескные образы Платонова с юродством, или образом юродивого, который всегда «балансирует на грани между смешным и серьезным. Он одновременно является и осуждением и осмеянием людей, эдаким двуликим поношением миру. По мнению А.Панченко, юродивый - это гротескный персонаж. «Движение» Д.С.Лихачев называет одним из самых характерных примет юродства. Роман «Чевенгур» буквально изрешечен трассирующими «*потоками жадных странников*», юродства ради. Потому, как нам думается, позволительно рассматривать феномен юродства в измененной категории - множественности, своего рода коллективном теле, групповом теле, который сообща несет вериги юродства. Заметим, номинативным регулятором феномена юродства в романе является именно Копенкин, собирая под свои Знамена всех встречаемых «юродивых», «дурачков», «прокаженных», сам, будучи не от мира сего, напустившим на себя дурь

крестоносцем, снаряжающим войско в поход за гроб Люксембургов. Его юродство не только вызов обществу - это провозглашение и распространение новой идеологии, это свидетельство воцарения «кромешного» мира, заместившего настоящий. Карнавализованное сознание выбирает именно этот прием амбивалентного замещения — перемены мест, как основного в традиции обряжения, оборачивания. Маска юродивости, обратив дионисийский лучом, оставляет героев Платонова в амплу «драматических психов», которые, совмещая осмеяние с осуждением, «*рассеивалитя ж ест ь горящей души народа*».

Так как антимир «Чевенгура» - это мир неупорядоченный, карнавалый мир спутанных отношений и амбивалентных образов, нелогичный мир с подвижным хронотопом, то он смешной. Но чтобы антимир стал смешным, как утверждает Д.С.Лихачев, он должен оставаться миром скитаний, неустойчивым. Таким образом, мы вернулись к установке стационарной хаотичной системы, что обуславливает взаимопроникновение мира и антимира. Итак, мир неблагополучия и несчастья, бывший «смеховой», свои несчастья, неустойчивость, неупорядоченность переносит в реальный мир, и, тем самым, внося в него элементы маскарадности. Он и несет с собой то карнавализованное сознание, что возникает в результате «бунта» кромешного мира, т.е. вследствие перехода элементов смеховой культуры в нормальную жизнь. И потому юродивые персонажи, расплывшись средой максимов, превращают мир в антимир, и численность их множится от страницы к странице, а чевенгурцы изъясняются по преимуществу парадоксами.

«Чевенгур» как раз являл собой тот мир рогожи, мир неустойчивых отношений, когда «массы людей скитались «меж двор»», что стал возможным вследствие социальной катастрофы, «кризисом явлений» распластавший и ввергнувший в безумие • всю страну. Перемещение верха и низа в карнавалый системе образов несет в себе амбивалентное отрицание, логика наоборот и наизнанку поселяется в сознании чевенгурцев глубоко и надолго. Всеобщее опрощение оборачивается несправедливостью для каждого отдельно взятого, он лишается своеобразия, инаковой штучности.

«Чевенгур» Платонова - это и есть «трагедия плюс сатирическая драма», в нем устами «дурака» дается онтологическое определение революции: «*ревачюция - носильная штука и сила природы*», и тем самым достигается апогей осмысления действительности происходящей, Чевенгур, как место, где постоянно происходит пространственное перемещение (а всякое движение, говорит Бахтин, есть перемещение топографически полярное), соотносящееся со становящимися координатами мира, становится тем «порогом», которому Бахтин отводит сюжетобразующую функцию. И не перешагивая этот «порог», как указывает ученый, но, застывая на нем, окунаясь в это «пограничье», возникает иерархическая перспектива мира рабочих и крестьян. И во все времена эта картина была ужасна. Однако, прозу Платонова

объявили надуманной, злостной пародией, не имеющей ничего общего с настоящим, не признавая реальные корни ее, застрявшие в историческом ландшафте народной культуры, осознавали, что это правда (рецензии Черняка, Соловьева), но не допустимая, страшная «Осмысление» было смерти подобно - кто же все-таки задумывался, то удел был определен строго топографически - вниз - в смерть. Платонов добился только собственной изоляции и как фигура «невнимания» он на протяжении десятилетия пользовался славой мрачного экзистенциалиста.

Трагикомичность - это тот абсолютный декор, без которого человеческое существование перестает быть экзистенциальным, или иначе гуманистическим. Считаем, что в «Чевенгуре» трагедия восставшего народа разыгрывается по всем правилам - это козлиный хор, нашептывающий тризну о самом себе, ибо чувствует смерть изнутри, своими кишками. И этот нестройный хор доказывает зрителям парадокс: «human band» коллективизмом разрушается.

В «Заключении» диссертационного исследования даются краткие выводы содержания работы, дается теоретико-философское обоснование явления «гротескного сознания».

Хаос представлений, вызванный эпохой постреволюционного кризиса, вследствие трагических переживаний, социально-политической нестабильности вырабатывает сознание, карнавализованное в диалоге с исторической драмой. Это сознание оказалось востребованным для преодоления тяжести индивидуального существования на период становления новой государственности, и именно оно создает те карнавалы образы, что отсылают к обратной перспективе мира - разрушенной, миру становящемуся, страшному, анархичному и, отчасти, невозможному. Можно сказать, что оно возникает в той «отчуждаемой» голове Орфея, что осталась пифийствовать в храме, утвержденного насилиями культа, осталась приглядывалась к оседающим частицам «взвихренной Руси». Когда бытие было неустойчиво, только упорядочивались отношения, пока бюрократичивалась (осерьезнивалась) власть «большинства», оттачивая свою стратегию и тактику «госзаказа», настраивало свое ироничное перо меньшинство, из чувства самосохранения втянутое вглубь собственного «я». И поскольку писатель должен раскрывать не готовое бытие, а, выражаясь словами Бахтина, «незавершенный диалог со становящимся многоголосым смыслом», то потрясения, кризисы, «бури и натиск» заставили писателя соединить серьезность страдания и гротеск формы. Писатели Ю Олеша и А. Платонов, остро переживая незавершенность своего диалога с обществом и бытием, создали произведения, в которых «обратная» перспектива мировидения запрятана в гротески. Используя метод гротеска «ироничное меньшинство» изображало - кто с легким изяществом, кто с виртуозным косноязычием - те чудовищные уродства, ту обыденность абсурдных ситуаций, что явились следствием тектонического разлома социального устройства общества.

Поскольку карнавалы пародии, отрицая, одновременно возрождают и обновляют, то «снижение» становится главным художественным принципом гротескного сознания. Устранение же амбивалентности делает образ серьезным, то есть однотонным, глухим, что равносильно заострению и смерти, из чего следует, что «стихийной диалектичностью» обладает только осмеяние. Образы амбивалентной сферы, отсылая читателя к серьезному восприятию мира, сохраняли трагическое мироощущение действительности под сатирическим колпаком, отражая восприятие «сдвинутого» бытия в его неразрешимых противоречиях. Аналогия с диссипативной системой и фрактальным аттрактором в главе о «Чевенгуре» способствует более глубокому пониманию механизма «гротескного сознания», которое действует как точка бифуркации в системе динамического хаоса, каковой предстает, по сути, вся постреволюционная ситуация. В силу приведенных выше сопоставлений и сличений можно заключить следующее: неравновесность, амбивалентность, дихотомия противоположных смыслов, диффузиционность гротескных образов, парадоксальность мышления и двойственность восприятия будут характеризовать сознание человека творящего именно в этот кризисный, катастрофичный отрезок времени.

Великие пересмешники - это те же юродивые, «частные мыслители», что всегда «на виду» и «на обочине», но способны раздвигать границы сознания свои метким амбивалентным словом, сравнением, парадоксом, несущим в себе особую метку объективной реальности. Их «поэтически» вольности - метафизические скрижали бытия.

#### Библиография.

Основные положения диссертации были изложены и опубликованы в следующих работах:

Меньшикова Е. Карнавальное сознание. // Дискурс, 2000, № 8/9. С. 19-26.

Меньшикова Е. Редуцированный смех Юрия Олеши. // Вопросы философии, 2002, № 10. С. 75-85.

Меньшикова Е. Экзистенция зависти. / Проблемы эволюции русской литературы 20 века: Материалы межвузовской научной конференции. Вып. 7. - М., 2002. С. 159-165.

Меньшикова Е.Р. Карнавальный гротеск как язык постреволюционной прозы. / Ломоносов - 2003. Материалы конференции. Секция «журналистика». - М., 2003. С.94-97.

Меньшикова Е.Р. Трагический парадокс юродства, или *карнавальная гротеск* Андрея Платонова. // Вопросы философии, 2004, №3. С. 111 -132.





04-15244