

ГРОТЕСК КАК ОБЪЕКТ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В общем русле методологических поисков литературоведения XX ст. проблема гротеска занимает значительное место. Аспекты рассмотрения названной проблемы – самые разнообразные: от выяснения категориальной сущности гротеска до изучения целостных комплексов гротескных памятников, принадлежащих одной культуре или одному направлению литературы определенной эпохи. Современная теоретическая мысль интерпретирует гротеск (прием, жанр, принцип типизации, стиль) как один из типов вторичной условности, предполагающий сознательное нарушение жизненного правдоподобия, демонстративное сочетание несочетаемого. Тем не менее трехсотлетняя история изучения понятия (русским и зарубежным литературоведением), охарактеризованная значительным вкладом в освещение этой проблемы, свидетельствует об отсутствии универсальной, общепризнанной дефиниции, адекватно отражающей содержание термина "гротеск".

В интересах проводимого исследования имеет смысл остановиться на анализе наиболее актуальных концепций гротеска, активно представленных в русской литературоведческой традиции второй половины XX ст. Данный этап ознаменовался появлением целого ряда фундаментальных монографических исследований, благодаря которым были сделаны кардинальные шаги в изучении проблемы.

Как известно, в научной литературе не раз предпринимались попытки ограничить статус гротеска как одного из важнейших элементов системы художественных категорий сферой комического («гротеск – это высшая степень комического...»; «гротеск есть высшая форма комедийного преувеличения и заострения»²). Между тем реальный опыт мировой художественной культуры свидетельствует о том, что данный тип условности достаточно часто обнаруживается не только в области комического (с целью выявления аспектов смешного или абсурдного), но и в иных сферах. В этом смысле несомненный интерес представляет монография Л. Пинского «Реализм эпохи Возрождения», где впервые гротеск квалифицируется как самодовлеющий художественный метод искусства, выделяются следующие его разновидности: комический, трагический, юмористический, саркастический. Основываясь на текстологическом анализе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле и «Похвального слова глупости» Э. Роттердамского, Л. Пинский указывает на то, что найденные названными авторами гротескные формы поражали современников непривычным сближением взаимоисключающих начал. Апелляция к реалистическому творчеству художников эпохи Возрождения – *переходной*, переломной поры в развитии европейского общества – позволяет исследователю акцентировать внимание на моменте *перехода* различных начал в гротеске³. В соответствии с предложенным определением всякое проявление *переходности* в контексте произведений вышеупомянутых авторов трактуется Л. Пинским как гротескный прием.

Необходимым условием адекватного научного анализа сущности гротеска явилось признание его амбивалентности (М. Бахтин, Д. Лихачев, А. Гуревич)⁴. Обоснование амбивалентного характера содержания данного понятия (впервые намеченное в гротесковедении В. Белинским и Вс. Мейерхольдом) имело большое методологическое значение. Свою завершенную теоретическую форму концепция амбивалентности гротеска приобретает в творчестве М. Бахтина. Согласно его представлениям, гротеск, став характерной формой народной культуры (активно представленной в практике карнавалов) европейского Средневековья, выразил стихийно диалектическое понимание бытия народом. Органичным развитием идей данного авто-

ра, полезным для наших наблюдений, следует считать понимание гротеска как отражения определенного принципа видения мира. Суть этого принципа, по мнению М. Бахтина, состоит в том, чтобы "выразить противоречивую и двудликую полноту жизни, включающую в себя отрицание и уничтожение (смерть старого) как *необходимый* момент, неотделимый от утверждения, от рождения нового и лучшего"⁵. Излагая свое понимание сущности гротеска, литературовед отмечает, что анализ этой категории необходимо сочетать с анализом категории смеха, выступающего мощной движущей силой гротеска на рассматриваемом историческом этапе. Смех, для которого нет ничего "неприкосновенного", "недоступного", "священного", определяется в средневековой и ренессансной культурах амбивалентным характером: веселый и насмешливый, ликующий и высмеивающий, он отрицает и утверждает одновременно, чем отличается от чисто сатирического смеха Нового времени.

Дальнейшее развитие и модификация концепции амбивалентности гротеска были осуществлены в работах А. Гуревича, продолжившего исследования в парадигме, обоснованной в трудах М. Бахтина. Бахтинскую интенцию на однозначность правильной постановки и решения проблемы гротеска во внецерковной культуре средних веков, в карнавале и фарсе, А. Гуревич экстраполирует на *всю* культуру указанного периода – от низового, карнавального уровня до уровня официальной церковности. Анализируя произведения латинской словесности раннего и классического Средневековья, А. Гуревич приходит к выводу о том, что гротеск данного исторического периода "коренился в *двумирности* мировосприятия, которое <...> соединяло вместе то, что невозможно себе помыслить единым, и <...> то и дело предстало взору человека на мгновение слитым в невероятный, но в высшем смысле реальный синтез"⁶. Иными словами, "гротеск был *стилем мышления* средневекового человека"⁷, нормой видения мира. Это обстоятельство обусловило отличие его от гротеска Нового времени, где названный тип условности выступает сознательным творческим приемом, карикатурой, намеренно разрушающей или деформирующей обычную структуру явления.

Анализ концепций, предложенных Л. Пинским, М. Бахтиным, А. Гуревичем, позволяет констатировать тот факт, что амбивалентность в культуре Средневековья и Возрождения является наиболее актуальной характеристикой гротеска. Позднее на первый план выступают другие его категориальные признаки – алогизм, фантастика. В искусстве XIX–XX вв. указанные характеристики гротеска, безусловно, являются доминирующими. Амбивалентность утрачивает статус первостепенного компонента в структуре анализируемой художественной категории. В связи с этим в сфере литературоведческой методологии оформляется особая исследовательская традиция в контексте которой гротеск нередко трактуется как *алогизм*, скрытый в реальном строе жизни, воспринятый и воплощенный писателем.

Данная тенденция отчетливо обнаруживается в книге Ю. Манна "О гротеске в литературе", сыгравшей выдающуюся роль в развитии представления об этом сложном и многоаспектном художественно-эстетическом явлении. В названной монографии искомое понятие подвергается глубокому и обстоятельному исследованию, в результате которого оформляется новая методологическая концепция, интерпретирующая гротеск как сложную мировоззренческую категорию. В соответствии с этой установкой акцентируется философский характер гротеска, который, по мнению Ю. Манна, выражается в стремлении "к крайнему обобщению, "подведению итогов", к извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории. Автор <...> делает это не иначе как путем предельного заострения, – *до нарушения привычных связей* (выделено мной. – Н. Х.), иначе говоря, до создания

своего, особого, гротескного микромира, который способен вобрать в себя самое существенное из лежащих вне его огромных явлений"⁸. Важным моментом концепции Ю. Манна является утверждение **алогизма** в качестве структурного стержня, доминанты содержания рассматриваемого типа условности. Данное обстоятельство предопределяет авторскую позицию в отношении иных категориальных признаков гротеска: признание фантастики, амбивалентности и других атрибутивных моментов как второстепенных характеристик, произвольно и опосредованно определяющих структуру указанной категории. Таким образом, Ю. Манн относится к числу литературоведов, придерживающихся мнения о том, что наличие или отсутствие фантастического элемента в гротеске выступает следствием индивидуальности художественного метода писателя, но не обусловлено историческим генезисом термина.

Книга А. Вулиса "В лаборатории смеха" явилась данью существовавшей в литературоведении (и, вероятно, до сих пор существующей) традиции, в рамках которой гротеск рассматривается в качестве отличительного признака сатиры, имманентно ее характеризующего. Исходя из ошибочного представления о том, что данный тип вторичной условности выступает несомненным атрибутом любого сатирического произведения, исследователь причисляет к явлениям литературного гротеска не только "Гаргантюа и Пантагрюэля", "Историю одного города", но и "Господ Головлевых", "Старосветских помещиков". Игнорирование автором монографии существенных, атрибутивных аспектов содержания категории "гротеск" приводит к неадекватности предложенных характеристик предмету исследования: в одном случае названный тип условности отождествляется с понятием художественного преувеличения/ преуменьшения ("изменение контуров предмета в интересах смеха называют ... сатирическим гротеском"⁹), в другом – идентифицируется с сатирическим заострением ("...при его помощи "отсекаются" лишние качества, укрупняются отобранные, словом шлифуется герой-формула"¹⁰). Очевидно, что приведенные характеристики оказываются недостаточными для того, чтобы исчерпывающим образом объяснить и корректно квалифицировать как содержательные стороны гротеска, так и особенности его функционирования.

С интерпретацией представленной тематики применительно к процессу развития стилевых течений в литературе социалистического реализма выступил А. Эльяшевич. В монографии «Лиризм. Экспрессия. Гротеск» основное внимание исследователя было сфокусировано на экспрессивном гротеске. Рациональное зерно авторской концепции заключалось в стремлении дифференцировать в словесно-художественном творчестве два способа субъективного моделирования действительности, один из которых определялся как «условный, синтетический». Данный способ моделирования, по А. Эльяшевичу, выражается в образном воспроизведении художником своих представлений о жизни. Определяющим фактором в этом случае является не то, как художник видит и чувствует реальную действительность, а то, как он ее понимает, как «проникает в ее невыразимые ни на языке объективных, ни на языке импрессивных форм слои»¹¹. Гротескная образность проявляется на данном (условном, синтетическом) уровне моделирования действительности. «Это, – констатирует автор, – мир художественных абстракций, мир гротескных и аллегорических форм, мир символов и иносказаний. Объективная реальность в нем подвергается либо деформации, либо строится заново как «вторая природа»¹².

Необходимым условием достаточно полной характеристики специфических черт гротеска как одной из основных форм условности явилось сопоставление его с другими формами. Д. Николаев осуществил теоретический анализ особенностей соотношения категории "гротеск" с понятиями "пара-



докс", "преувеличение", "гипербола", отражающими различные стороны сущности художественной условности. Дифференцированный подход к проблеме соотношения вышеназванных понятий дает русскому ученому возможность осмыслить единство и различие таких художественных явлений, как гротеск и парадокс. Родство данных форм, с точки зрения Д. Николаева, заключается в их функциональной сориентированности – "вскрывать противоречия действительности", а также в методе этого "вскрытия": "и парадокс, и гротеск ... сближают далекое, сочетают взаимоисключающее, нарушают привычные представления"¹³. Различие же обусловлено спецификой содержательной стороны и структуры: парадокс ограничивается *неожиданным взглядом* на "обычные – и в сущности ничего не утратившие в своей обычности – предметы"¹⁴, тогда как гротеск *переформирует* эти предметы таким образом, что они утрачивают свою ординарность и приобретают вид странный, небывалый, невероятный. Дальнейшая конкретизация исследуемой категории достигается посредством анализа соотношения гротеска с гиперболой, с преувеличением. В исследовании Д. Николаева убедительно показано, что гротеску свойственна более высокая степень преувеличения, степень деформации, нежели гиперболе. И гротеск, и гипербола выражают момент определенной трансформации, изменения вещи, явления, действия и т. д., но характеризуют его с различных сторон. Специфическим и существенным аспектом содержания, отражаемым в понятии "гипербола", является нарушение правдоподобия количественного в рамках правдоподобия качественного. "Гипербола – это преувеличение реальных размеров предмета, реального их числа, силы, интенсивности"¹⁵. В гротеске же отражается не только момент количественного изменения, который фиксирован в гиперболе, но и – в гораздо большей степени – процесс качественной трансформации объекта как результат смешения разных жизненных рядов, структурного пересоздания изображаемого. Таким образом, анализ соотношения и дифференциация данных понятий, предпринятые Д. Николаевым, позволяют углубить понимание гротеска как особой категориальной единицы и сформулировать специфические моменты его содержания.

В одном из учебных пособий Н. Васильевой фиксируется следующее определение понятия: "Парадокс в искусстве, положенный в основу образа и мироощущения, – это и есть гротеск"¹⁶. В понимании сущности гротеска автор сближается с исследователями 20-х годов: основная черта этого типа условности – контрастность, столкновение противоположностей. Безусловно, такая формулировка исследуемой категории далеко не исчерпывает всего спектра составляющих ее основу функциональных и содержательных характеристик. Наиболее уязвимой оказывается концепция Н. Васильевой, когда встает вопрос о двойственной природе гротескного образа (героя), трактовка которого сводится к следующему: "...такой герой является одновременно и положительным, и отрицательным, то и другое в нем неразделимо". Следствием подобной интерпретации явилось отнесение к разряду гротескных таких литературных героев, как Остап Бендер, Осип Левинсон, Петр Первый, Клим Самгин, Григорий Мелехов. Гротескность последнего, согласно представлениям исследователя, заключается в использовании принципа колебаний, в пограничности ситуаций и двойственном (противоречивом) освещении личности и пути Мелехова. Строго говоря, названные характеристики не составляют своеобразие гротескного образа, поскольку не являются для гротеска конститутивными. Использование в обрисовке данного персонажа принципа колебаний, определяющего психологию и поведение индивида, акцентирование противоречивости природы Мелехова и других аспектов ее содержания выступают признаком художественной достоверности, а не гротескности (как полагает Васильева), являются свиде-

тельством глубины психологического анализа, высокого мастерства писателя-реалиста, создавшего полнокровный образ "правдоискателя из народа". В данном случае правомерно говорить о реалистичности отображения всего многообразия составляющих действительность контрастов, сплава противоречий и парадоксов, которые оформляются в сознании индивида в поливалентную целостность. Таким образом, абсолютизация парадоксальной, амбивалентной сторон содержания исследуемой художественной категории с необходимостью предполагает неполноту и односторонность трактовки гротескного образа: сведение его сущности к принципу сочетания контрастов.

Анализ природы гротеска, выяснение его структурных и функциональных характеристик стали одним из самых актуальных направлений в современных исследованиях феномена художественной условности. Фундаментальной особенностью этого направления явилась трактовка гротеска как типа вторичной условности, отмеченной сознательным, демонстративным нарушением художественного правдоподобия, преднамеренным пересозданием действительности, деформацией ее с целью создания новой, иной реальности. Заслуга и приоритет в научно-теоретическом обосновании этого концептуального вывода принадлежит О. Шапошниковой. В диссертационном исследовании "Гротеск и его разновидности" О. Шапошникова осуществила системное рассмотрение категории гротеска в кругу близких эстетических проблем, в первую очередь – понятий "условность" и "правдоподобие". Более того, ею был обоснован существенный вывод о том, что адекватная характеристика гротеска возможна лишь при условии анализа корреляции его с другими видами условности, а также со сходными безусловными фантастическими конструкциями (с образностью мифологии, религии, суеверий в исконном бытовании). На основе предложенного разграничения гротеск в литературе определяется О. Шапошниковой как "вид условной изобразительности, при котором фантастические сочетания элементов реальности ориентированы на соотнесение с художественным правдоподобием внутри образной системы произведения"¹⁸.

Первым литературоведческим исследованием, сориентированным на построение концепции гротеска в драматургии как особом литературном роде (типе художественного творчества), явилась монография Т. Свербиловой "Комедии В.В. Маяковского и современная советская драматургия". Согласно концепции Т. Свербиловой, в современной драме, интерпретированной как *коммуникативная ситуация* особого рода, основанная на акте взаимобщения персонажей, гротеск функционирует по принципу деформации не внешних физических форм, поведенческих и психологических норм, а *акта коммуникации*. Моделируемая коммуникативная ситуация в этом случае представляет собой буквальную реализацию метафорического словосочетания "говорить на разных языках": наличие внешней формы общения сопряжено с невозможностью по существу понять партнера по диалогу. Данный тип гротеска Т. Свербилова называет гротеском алогизма. В связи с речевой спецификой драмы этот тип выдвигается на первое место. Необходимость различения таких понятий, как гротеск и парадокс, ранее обоснованная Д. Николаевым, оригинально преломляется в монографии Т. Свербиловой на современную условную драму (комедию). Так, с ее точки зрения, "в гротескной комедии происходит **структурная деформация**, разрушение ситуации общения как таковой... В комедии же парадоксальной ситуация общения сохраняется, но представлена она с **неожиданных, необычных точек зрения**, которые все время меняясь, переходят в противоположность"¹⁹. Таким образом, предлагаемый Т. Свербиловой подход к проблеме соотношения вышеназванных понятий дает возможность сформулировать ряд однозначных критериев, позволяющих строго дифференцировать драматургию гротескную и парадоксальную.

Подводя итог сказанному, следует отметить: 1) литературоведением второй половины XX ст. были определены разнообразные аспекты подхода к проблеме гротеска, открывшие возможности для представления ее в целостном многообразии; 2) при разнице методологических позиций чрезвычайно ценным оказалось присущее всем авторам стремление рассматривать проблему в русле поступательного движения литературного процесса; 3) в своих теоретических и практических построениях исследователи опирались на богатейший материал исторического развития русской и мировой культуры. Достижения и просчеты литературоведческой науки в постановке обозначенной проблемы определили направление дальнейших изысканий в этой области как необходимость рассматривать концептуальные вопросы поэтики гротеска в контексте литературного развития.

¹ Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 3. С. 31.

² Боров Ю. О комическом. М., 1957. С. 212.

³ См.: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 119.

⁴ См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Лихачев Д., Панченко А. "Смеховой мир" Древней Руси. Л., 1976; Гуревич А. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

⁵ Бахтин М. Указ. пр. С. 71.

⁶ Гуревич А. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 283

⁷ Там же. С. 323.

⁸ Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966. С. 57.

⁹ Вулис А. В лаборатории смеха. М., 1966. С. 23.

¹⁰ Там же. С. 40.

¹¹ Эльяшевич А. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л., 1975. С. 25.

¹² Там же.

¹³ Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. С. 16.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 269.

¹⁶ Васильева Н. Об идейно-художественном своеобразии советской прозы второй половины 1920-х годов. Пермь, 1978. С. 18.

¹⁷ Там же. С. 37.

¹⁸ Шапошникова О. Гротеск и его разновидности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. С. 12.

¹⁹ Свербилова Т. Комедии В.В. Маяковского и современная советская драматургия. Киев, 1987. С. 155.

Хилько Наталья Аркадьевна – аспирантка кафедры русской литературы. Научный руководитель – профессор С.А. Лысенко

Т.Г. СИМОНОВА

КОМПОНЕНТЫ МЕМУАРНОГО ТЕКСТА

Мемуаристика – одно из порождений человеческой культуры, вызванное стремлением сохранить память о прошлом. Ценность мемуаров определяется не только фактографической точностью, но и индивидуальностью воспроизведенной ими картины былого, т. к. повествование осуществляется от лица очевидца и участника событий. Субъективность отражения действительности – одно из функциональных свойств жанра, особенно такой его разновидности, как литературные мемуары, созданные профессионалами, часто крупными художниками слова, соединившими документальность воспоминаний с богатыми возможностями словесного творчества. Сближение мемуаристики с художественной прозой в XX ст. стало неоспоримым фактом. Наряду с документальным вариантом жанра утвердились в своих правах мемуары литературные, ставшие заметным явлением искусства слова.

“Олитературивание” мемуаров привело к значительному обогащению и усложнению их текстовой структуры. Литературный текст концентрирует в себе содержательно-коцептуальный и художественный аспекты произведения, “это эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель кото-

