

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)**

Институт философии

**Философия смеха**

По направлению – 030100 «Философия»

Профиль – «социально-аксиологический»

Кафедра Социальной философии

Выпускная квалификационная работа  
соискателя на степень бакалавра

**Глазова Георгия Игоревича**

Научный руководитель:

д.филос.н., проф. **Пигров К. С.**

Рецензент:

к.филос.н., ст. преп. **Троецкий С. А.**

Санкт-Петербург  
2017

Содержание:

Предисловие -----	3
Введение -----	5
Часть I -----	8
• Бахтин -----	11
• Фрейд -----	30
• Бергсон -----	34
Антракт -----	38
Часть II -----	39
Заключение -----	50
Список литературы -----	51

## Предисловие

Ничего не знаю. С этой фразы хотелось бы начать свой диплом, чтобы не вводить уважаемого читателя в заблуждение, что некий человек, а именно - Я сам, при написании сего опуса, имел своей целью поделиться своим особым знанием о какой-то крохотной (ведь если бы часть была бы велика, то находилась у всех перед глазами и занимала умы каждого), но невероятно важной (раз она оказалась в поле моего размышления) части наших с вами вселенных.

Знание как процесс запоминания чего-либо о чем-либо в словесных формах, с какого-то времени превратился для меня в угнетающее занятие, потому как вместо того, чтобы чувствовать свою причастность к миру, я постепенно от него отдалялся, отделяясь формулировками о мире. Философский факультет способствует возвращению человеку к миру, так как философия начинается с личного удивления повседневному, тем процессам, которые в силу привычки превращаются из живого неопределенного чувственного мира в определенный и заточенный в слове. И ужас этого слова в том, что оно бессодержательно для самого человека, не пережившего его рождение для самого себя. Человек, не испытывавший чувства искренней любви, может сколь угодно долго перечислять всевозможные эпитеты, которые, по его мнению и мнению окружающих, могут быть связаны с любовью, он может притворяться (притом искренне считая обратное), что он владеет знанием о том, о чем ведет речь, и более того, если человек этот обладает красноречием, то он убедит другого в том, что любовь и есть тот набор слов, с которым связывают понятие любви. Исходя из искреннего ужаса, который должен нами овладевать перед масштабом такой отчужденности и лживости в первую очередь перед самим собой, можно утверждать ценность всевозможных путей, по которым возможно возвращение человека к его чувственности, к осознанию силы слова, которая позволит человеку нести за него ответ.

Отсюда поднимается тяжелый вопрос, который лежит на плечах тех, кто этот вопрос поднимает. Как отличить слово, наполненное смыслом от пустого? Как понять, что человек мыслит соразмерно своим чувствам, а не воспроизводит пустоту формы?

## Введение

Первоначальный инструмент существования человека – его интуиция, которая напрямую связана с удовлетворением его потребностей, регулируемая тем обществом, в котором ребёнок воспитывается. Интуиция завязанная на первоначальном желании зачастую вступает в конфликт с рациональным логическим мышлением взрослого, доводы которого не могут найти свое место в интуитивно-желанном аппарате ребенка. Однако со временем подчиняясь авторитетно-силовому механизму рациональной окружающей среды, ребенок перенимает рационально-логический стиль мышления и начинает его старательно укреплять, чтобы поскорее стать взрослым и получить достаточные свободы и права для осуществления всё тех же первоначальных желаний и потребностей. Желание познавать мир на своей шкуре через ошибки, через испытание природой, достаточно скоро переходит в необходимость познавать правила социальной жизни, которые построены над миром природы, хотя и содержат прямую с ним связь. Такое ускоренное познание мира, которое лишь ускоряется в современном обществе, создает разрыв между личным чувствованием мира и его оформленностью в языке и разумно-логическом объяснении «взрослом» социальном мире. Отсюда возникает внутреннее противоречие знания о мире, в котором постепенно возрастает разрыв между словом, возникшим от необходимости высказаться о мире, и словом, которое лишь несет в себе застывшую необходимость быть высказанным лишь для того, чтобы почувствовать себя причастным к социальному миру взрослых. Однако не впадая в некоторые критические формы зависимости от внешней искусственной смысловой среды, у ребенка, ставшего взрослым, остается внутренний аргумент интуиции, который позволяет ему выходить за рамки существующих логических цепей. Чаще всего эта интуиция проявляется на чувственном уровне в виде отчужденности, потерянности, ощущения бессилия и ложности той жизни, в которой новоиспеченный взрослый находится. Множество факторов влияют на то, найдет ли чувственная

интуиция выход в старом слове. Для того, чтобы наполнить известное уже слово своим новым ощущением-пониманием, необходимо преодолеть страх ошибки старого понимания, которое было навязано обществом, а также признать своё собственное заблуждение, с которого и может начаться изменение структуры понимания. Однако даже осознав понятие на новом уровне чувственности, необходимо создать новую логическую цепь для выражения-определения нового значения, чтобы появилась возможность передачи смысла другому человеку. Это необходимо для взаимодействия с другим, который придаст моему сугубо личному ощущению отдаленный признак объективности, а значит упрочит мое понимание как некую претензию на всеобщую истину. Таким образом, мы затрагиваем сразу же несколько проблем, необходимость решений которых затрагивает всех и каждого, кто не впадает в абсолютные зависимости от тех или иных точек зрения, и продолжает вечное движение между противоположными точками сознания, между да и нет.

Первая проблема – разрыв между личным чувственно-интуитивным восприятием мира, и его логически-разумным оформлением признанным обществом. Переходя на уровень упрощенной формулировки – разрыв формы и содержания.

Вторая проблема – осознав через личные переживания чувств отторжения и непонимания, то есть признав наличие первой проблемы, возникает необходимость создания нового смысла, который будет иметь прямую связь с личным переживанием. При этом необходимо выстроить логически определенную цепь, чтобы ухватить интуицию в словесной форме и провести связь между чувством и словом. В этом месте сразу же возникает масштабная проблема объяснения слов через слова, которые необходимо объяснять через другие слова и т.д. Поэтому очевидна необходимость в постоянной проверке актуальности логической цепи, и критическое к ней отношение, которое подскажет, нужно ли разрушать старую логическую

цепочку из-за отсутствия её стремления к полноте передачи нашего чувства в слове.

Третья проблема – даже уловив новую связь между новым личным переживанием и обновленным словом которое теперь наполняется личным переживанием, необходимо иметь возможность передачи своего субъективного понимания другому субъекту для создания объективности, которое подтвердит нашу связь с миром через другого.

Обозначив данные проблемы как насущные проблемы языка, лежащие в основе сущности человека, мы можем позволить себе искать ответ в любой области, которую выбираем для приближенного рассмотрения. И теперь мы можем перейти к рассмотрению темы комического в поисках возможных решений поставленных проблем.

## Часть I

Изучение темы комического весьма точно передается через сравнение с трудом жука скарабея, больше известного как жука навозника. Точно так же, как жук собирает разбросанные перед ним кусочки экскрементов, так и исследователь темы комического обязан собрать самые важные по его мнению уже существующие работы предшествующих ему авторов, чтобы затем собрать из них приличный информационный шар, в который можно уже будет закладывать личинки своих собственных мыслей в надежде, что накопленной пищи хватит для того, чтобы они нашли свое место в мире и продолжили дело самого жука.

И будучи не исключением, ваш покорный жук навозник должен собрать сперва свой шар различных теоретических концепций и знаний, чтобы у читателя не было такого открытого повода на претензию, что автор заново изобретает велосипед из-за отсутствия достойного изучения предшествующих работ на выбранную тему.

Однако, так как теоретическая часть содержится практически во всех трудах, касающихся подхода к теме комического в целом, то я ограничусь изучением тех авторов, которые в своих трудах уже опираются на многочисленные труды предшественников. Поэтому я буду ленивым жуком скарабеем, лапки которого, так сказать, останутся чистыми.

В поле моего зрения, достаточно широкого в силу европеоидной оснащенности, но по той же причине достаточно узкого, так как в исследовании будут указываться и вспоминаться лишь русско-европейские авторы, попали такие имена как М.М. Бахтин, В.В. Библихин и некоторые другие представители русскоязычной стороны, и А. Бергсон, З. Фрейд и др. с чужеземной стороны.



Так некоторые работы этих авторов частично заключаются именно в суммировании уже достигнутых результатов со сравнением и разбором актуальности подходов, то выбранный мною материал оказывается достаточно широким, чтобы создать необходимую теоретическую часть и позволить себе проложить свою тропинку, которая, разумеется, будет частично совпадать с теориями комического, проложенного ранее.

Разумеется, что кроме краткого пересказа подхода к комическому каждого из авторов из которого будет выводиться суть комизма, мною будет истраться ответ на поставленные во введении вопросы. После того, как анализ выбранных работ будет завершён, я позволю себе предоставить читателю своё собственное видение определенных сторон комического, относительно уже не только поставленных вопросов, но и других различных переплетений поля комического с различными понятиями, которые окажутся в тесной взаимосвязи, и, следовательно, позволят нам ещё больше узнать о самом комическом.

Но перед тем, как приступить к непосредственному разбору выбранной литературы, необходимо втиснуть небольшую часть, в которой мы дадим первоначальные определения основным понятиям данной работы, чтобы дать состояться диалогу между автором и читателем и создать поле одного языка. Разумеется, что различные определения одних и тех же понятий будут возникать на протяжении всей работы, но отличаются они будут в некоторых деталях и тонкостях, а в самом начале я приведу несколько самых общих определений своего собственного толку. Во-первых, «Комизм» или «Комическое» - это некоторое специфическое поле в котором возможно существование тех явлений, которые вызывают у нас смех. Под «Смехом» мы будем понимать реакцию, которая может как проявляться внешне, как громкий и заразительный смех, так и некоторое внутреннее изменение настроения. И напоследок, термин «остроумие», который особо важен для понимания работы Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному», мы будем понимать, как некий инструмент нашего

разума, который в поле комического вызывает у нас смех. Разумеется, что данные определения нуждаются в уточнении, которые будут приведены по мере исследования литературы, а в начале необходимы для создания точек соприкосновения с читателем.

## М. М. Бахтин «ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА»

Основной работой моего исследования является произведение М. М. Бахтина, который изучает явление комического через творчестве Ф. Рабле и народную смеховую культуру – «Задача настоящего введения – поставить проблему народной смеховой культуры средневековья и Возрождения, определить ее объем и дать предварительную характеристику ее своеобразия»<sup>1</sup>. По мнению Бахтина, изучение смеховой народной культуры эпохи Средневековья было непростительно искажено ценностными ориентирами буржуазного нового времени, и, следовательно, требует нового изучения того пласта, который «противостоял официальной и серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального средневековья»<sup>2</sup>. Одним из ключевых понятий Бахтина являются понятие «карнавал», или «карнавальная культура», которая, по его мнению, объединяли в себе все возможные формы проявления смеховой культуры. Эти формы Бахтин делит на три вида:

1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.);
2. Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках;
3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.).

### Первая форма народной смеховой культуры

Первый вид, пронизывающий всевозможные поводы народных собраний, характеризовался своей основой, заключающейся в смехе и так же

---

<sup>1</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 2

<sup>2</sup> Там же – стр. 2

в своем резком противопоставлении серьезности церковных и феодально-государственных церемониалов. Таким образом, Бахтин вводит контраст двух миров, смехового и серьезного, которые берут своё начало из древних культов возвышения и посрамления божества. Однако различие двоимирия в древности и с момента появления классового и государственного строя заключалось в том, что «на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными»<sup>3</sup>. Однако, с развитием официального государственного строя, смеховой культ переходит на уровень неофициального аспекта и становится «основной формой выражения народного мироощущения, народной культуры»<sup>4</sup>.

#### О карнавале

Сутью карнавальных событий этой смеховой культуры являлась жизнь сама по себе, «оформленная особым игровым образом». Карнавалом живут, и живут все, потому что он всенароден. Пока существует карнавал, можно существовать только по правилам карнавала, по «законам карнавальной свободы». Карнавал это «особое состояние мира, его возрождение и обновление»<sup>5</sup>. Карнавал подразумевал «выход за пределы обычного (официального) строя жизни». «Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия»<sup>6</sup> – подытоживает Бахтин.

#### О празднестве

Далее он выделяет особую форму праздника, как первичную форму человеческой культуры, одухотворенную высшими целями, происходящими

---

<sup>3</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»- стр. 3

<sup>4</sup> Там же - стр. 3

<sup>5</sup> Там же - стр. 4

<sup>6</sup> Там же - стр. 5

из мира идеалов и противоположную процессу труду и целям обеспечения себя средствами для существования. Для любого празднества так же имеет место своё особое время для осуществления, которое обычно связано с определенными кризисными, переломными ситуациями, находящие свое выражение в смерти, рождении, глубоких жизненных переменах. В противоположность карнавальным народным праздникам, церковные официальные праздники не имели привязки во времени и были оформлены строгими рамками традиций, оглядывающихся в прошлое и конституирующие победу вечной и неизменной правды, закрепленной за государством. Но народное стремление к подлинной праздничности не истребимо в своем стремлении к стремлению в свободное незавершенное будущее. Особый акцент Бахтин делает на том, что во время карнавальных праздников отменялись всякие иерархические отношения в противовес официальным праздникам, которые освещали неравенство. На карнавале «Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений»<sup>7</sup>. Присутствовало реальное чувственное переживание возвращения самому к себе.

### Язык карнавала

Разумеется, пишет Бахтин, что вместе с особой культурой карнавала с его свободным типом взаимоотношений и прославлениями всего противного законченности и завершенности, приходит особый язык карнавальных форм и символов, обогащенный своей древней практикой использования. Язык этот характеризуется логикой «обратности», когда всё представляется наоборот или наизнанку. На исследовании этого языка Бахтин сосредотачивает своё главное внимание – «Понять этот полузабытый и во многом уже темный для нас язык – главная задача всей нашей работы»<sup>8</sup>.

### О карнавальном смехе

---

<sup>7</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 6

<sup>8</sup> Там же - стр. 7

Далее Бахтин обращает свое внимание на саму природу карнавального смеха. Он праздничен, из чего следует, что он наследует так же характеристики самого карнавального праздника – всенародность (смеются все), универсальность (смеются надо всем) и амбивалентность (смех как утверждает, так и отрицает, высмеивает и возвышает). Особо важно, что смеющийся на карнавальной празднике смеется не выделяет себя от мира, надо которым смеется, и этим он отличается от чистого сатирика, смех которого сугубо направлен на осмеиваемую им часть. Для Бахтина это различие важно, так как именно оно разграничивает его подход к творчеству Рабле как к проводнику амбивалентной народной смеховой культуры и подход нового времени, видящего в нем чистого сатирика, описывающего лишь развлекательный и бездумно веселый смех.

### Вторая форма народной смеховой культуры

Словесные смеховые произведения средневековья были пронизаны карнавальной культурой, языковыми карнавальными формами и амбивалентным праздничным смехом. Причем авторами данной литературы порой являлись сами представители серьезного официального класса. В пример Бахтин приводит монахов, которые в своих кельях писали пародийные трактаты, чтобы во время карнавала можно было отдохнуть от серьезности своих занятий. Практически все религиозные темы находили своё место в смеховой литературе, написанной на латыне - «Вечеря Киприана» («Coena Surliani») - карнавально пиршественная травестия всего священного писания, «Вергилий Марон грамматический» - «полупародийный ученый трактат по латинской грамматике и одновременно пародия на школьную премудрость и научные методы раннего средневековья»<sup>9</sup>. Также присутствовали пародийные завещания, пародийные литургии, эпитафии и т.п. . Все это допускалось церковью в рамках «праздников дураков» и «пасхального смеха» - карнавальных праздников. Также Бахтин отдельно

---

<sup>9</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 8

выделяет произведение Эразма «Похвала глупости» как завершение средневековой литературы и «одно из величайших порождений карнавального смеха во всех мировой литературе»<sup>10</sup>. Кроме этого Бахтин указывает на литературу, написанную народным языком, которая включает в себя не только пародийную религиозную литературу, но и пародийный героический эпос (комический Роланд), пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»), развиваются жанры смеховой риторики (прения, диспуты, диалоги, пародийные хвалебные слова). И конечно Бахтин говорит о смеховой драматургии средневековья, выделяя те виды, куда проникла смеховая культура (миракли, моралите, мистерии, соти) и указывая на прямую связь данного типа литературы, к которой можно отнести самого Рабле.

### Третья форма выражения народной смеховой культуры

К третьей форме народной смеховой культуры Бахтин относит «некоторые специфические явления и жанры фамильярно-площадной речи средневековья и Возрождения»<sup>11</sup>. Речь идет о том, что благодаря особой форме карнавального празднества, о которой уже было оговорено ранее, возникают такие же особенные свободные дружеские отношения, которые способствуют возникновению дружескому осмеянию и ласковой брани. Из особых видов речевой карнавальной жизни Бахтин выделяет следующие: ругательство, божба, клятвы и другие непристойности. Все они в условиях карнавала приобретают новое значение, отличное от серьезной среды: они «были амбивалентными: снижая и умерщвляя, они одновременно возрождали и обновляли...»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 9

<sup>11</sup> Там же - стр. 9

<sup>12</sup> Там же - стр. 10

Понимание этих трех смеховых форм приближает нас к понимаю Рабле. В его произведении преобладает материально-телесное начало жизни (образы тела, еды, испражнений и т.п.). Бахтин утверждает, что трактовка этого начала как «грубого физиологизма», экономического эгоистического человека (жажда материального) или «реабилитация плоти» после аскетизма средневековья, является искаженной трактовкой нового времени, отчужденного от той среды, в котором зарождалась данная литература, а именно – среды народной смеховой культуры. Эстетическую концепцию, которая выстраивается на данной смеховой культуре Бахтин называет «гротескным реализмом».

Материально-телесное и гротескный реализм.

Находясь в области гротескного реализма, который зарождается на почве народной смеховой культуры, телесно-материальная стихия перенимает все черты этой культуры, она становится универсальной, всенародной, противящейся замыканию, обособлению. Все образы преувеличения носят также положительный и жизнеутверждающий характер – это образ избытка, плодородия, роста - «Материально-телесное начало здесь – начало праздничное, пиршественное, ликующее, это – «пир на весь мир».носителем телесно-материального начала является не эгоистичный индивид, но народ.

Прием «снижения»

Одним из главных приемов, которые используются в поле гротескного реализма – это снижение, то есть сведение некоторых возвышенных и духовных тем к материально-телесной основе - «не только пародии в узком смысле, а и все остальные формы гротескного реализма снижают, приземляют, отелеснивают. В этом основная особенность гротескного реализма, отличающая его от всех форм высокого искусства и литературы



средневековья»<sup>13</sup>. При этом Бахтин уточняет, что понятие «снижение» следует трактовать в буквальном, а не переносном смысле. С топографической точки зрения, верх является небом, а низ – землей, могилой и материнским лоном, всепоглощающим и рождающим началом. С точки зрения телесности, верх - это голова, а низ – это живот, зад, половые органы, ноги. Как и все, что попадает в область карнавала, снижение также амбивалентно - «Снижение роет телесную могилу для нового рождения»<sup>14</sup>. Утрата амбивалентности в новом времени приводит к тому, что жанр пародии используется лишь в целях снижения без намерения к перерождению. Значительно теряется важность пародии как жанра.

### Дон Кихот

В романе Сервантеса «Дон Кихот» все еще присутствует карнавальная культура, хоть материально-телесная сторона разворачивается не во всей своей полноте из-за идеализма и оторванности от материальных основ самого Дон Кихота и частного характера вещей и тела. Этой стороне противопоставлен образ толстячка Санчо Пансо, который в свою очередь является прямым наследником карнавальной культуры и материально-телесного начала - «Материализм Санчо – его пузо, аппетит, его обильные испражнения – это абсолютный низ гротескного реализма, это – веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон-Кихота; в этой могиле «рыцарь печального образа» как бы должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и большим»<sup>15</sup>. На примере Дон Кихота Батин показывает двойственность ренессансного реализма, сочетание двух противоречивых линий народной смеховой культуры и «буржуазной концепции готового и распыленного бытия».

---

<sup>13</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 12

<sup>14</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 13

<sup>15</sup> Там же - стр. 13

## Тело гротескного реализма

В противовес классической эстетике, которая представляет из себя завершенное бытие, некий вечный непоколебимый идеал красоты, материально-телесное начало постоянно находится в становлении, так как оно так же и разрушается в тот же момент. Пример изображения такого тела в искусстве – статуя беременных смеющихся старух – их плоть разлагается, но внутри них зарождается новая жизнь. Тело стремится выйти за свои собственные начала, выйти к миру, поэтому внимание человека приковывается к предельным формам тела (его толстота, груди, фаллос, разинутый рот), к предельным актам изменения формы (деторождение, испражнение, поедание). И возраст тела тоже выбирается максимально приближенным к какой-нибудь грани – жизни и или смерти, старухи или младенцы.

## Развитие гротеска

Далее Бахтин повествует о историческом процессе развития гротеска, начиная с античности, в которой гротеском были наполнены кривляющиеся герои комедий, праздники сатурналий. Однако нас не так сильно интересует подробный разбор развития гротеска, так как эта работа больше о комической стороне вопроса, а значит именно на эту мы будем обращать внимание в работе Бахтина, упуская невероятно важные для него, но не для нас, части. Поэтому мы очень упростим достаточно подробный разбор Бахтина и скажем в целом, что пройдя свой расцвет карнавальных празднеств в средневековье, гротеск постепенно начинает терять свою силу и форму вечно изменяющегося и животворящего бытия красок и преувеличений, под давлением «официального» и преобладающей эстетики классицизма, завершенного бытия, совершенных форм – «Происходит, с одной стороны, огосударствление праздничной жизни, и она становится парадной, с другой – бытовизация ее, то есть она уходит в частный, домашний, семейный быт»<sup>16</sup>. Обедневшие формы гротеска сохраняются в таких явлениях как: комедия *del arte* (Мольер), в комических романах (Вольтер – «Нескромные сокровища», Дидро – «Жак-фаталист»). Их главной чертой становится сочетание разнородного, свобода от условностей, от привычного. В XVIII веке исследователями гротеска Бахтин называет Юстуса Мёзера («Арлекин, или Защита гротескно-комического») и Флэгеля («История гротескной комики»). Оба автора определяют гротеск лишь через смеховое начало, пародийное, искаженное воспроизведение действительности, не усматривая связи с амбивалентной народной смеховой культурой. Далее наступает эпоха романтического гротеска (представители Фр.Шлегель и ЖанПоль) в которой происходит возвращение к традициям эпохи Возрождения, к культуре произведений Сервантеса и Шекспира, однако через субъективно-личное переживание – «В отличие от средневекового и ренессансного гротеска, непосредственно связанного с народной культурой и носившего площадной и

---

<sup>16</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» стр. - 19

всенародный характер, романтический гротеск становится камерным: это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности»<sup>17</sup>. Формами выражения смешного в данном поле состояния гротеска становятся сатира, юмор, ирония, в которых присутствует, как уже указывалось ранее, лишь снижающая-уничтожающая черта комического, без тенденции к возрождению – «Смех был послан на землю самим дьяволом. Но он – смех – явился к людям под маской радости, и люди охотно его приняли. И вот тогда смех сбросил свою веселую маску и стал глядеть на мир и на людей как злобная сатира»<sup>18</sup>.

Еще один очень важный момент у Бахтина, касающийся характеристики карнавального веселья, это мотив «маски». Все элементы смешного, которые проявляются через карикатуры, кривляния, ужимки и притворства – всё это проявления различных игр в маски. Важное различие между масками в эпоху средневекового карнавала и возвращения его подобия в эпоху романтического гротеска в том, что во время празднества карнавала участники не испытывают страх, потому как нет правды, нет истины, за сохранение которой нужно ратовать и бояться – «Гротескные образы народной культуры абсолютно бесстрашны и всех приобщают своему бесстрашию. Это бесстрашие характерно и для величайших произведений литературы Возрождения. Но вершиной в этом отношении является роман Рабле: здесь страх уничтожен в самом зародыше и все обернулось весельем. Это самое бесстрашное произведение мировой литературы»<sup>19</sup>. В романтическом гротеске маска становится синонимом утаивания, предательства, обмана, потому что маска скрывает истину, претворяет её в ничто, в пустоту, скрывающуюся за ней. Так же Бахтин указывает на ночную эстетику гротеска романтизма, как опять же мотив утаивания и страха, который контрастирует со светом и яркостью образов карнавального гротеска.

---

<sup>17</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - стр. 21

<sup>18</sup> Там же - стр. 22

<sup>19</sup> Там же - стр. 22

Бахтин так же указывает на отношение к гротеску у Гегеля, который рассматривает его вне связей с смеховым началом, отчего не так интересен для Бахтина, и на отношение к гротеску у Ф.-Т. Фишера, который, наоборот видит в комическом главную движущую силу комического. В XIX веке происходит падение значения гротеска как комической формы до уровня вульгарщины и чистом отрицании сатиры. Главным представителем такой позиции был немецкий ученый Шнееганс («История гротескной сатиры») – «Он знает только чисто отрицательный, риторический, несмеющийся смех сатиры XIX века и в духе его истолковывает явление средневекового и ренессансного смеха»<sup>20</sup>. XX век Бахтин рассматривает через исследование новейшего гротеска Вольфганга Кайзера «Гротескное в живописи и в литературе», говоря о том, что Кайзер заблуждается в своем видении гротеска как «нечто враждебное, чуждое и нечеловеческое» («das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche», с. 81). – «Страх – это крайнее выражение односторонней и глупой серьезности, побеждаемой смехом» «...» «Только в предельно нестрашном мире возможна и та предельная свобода, которая свойственна гротеску»<sup>21</sup>.

Все это исследование развития и видоизменения гротеска важно для Бахтина и отчасти для нас, чтобы показать, откуда проистекает это бесконечно глубинная тема смешного, так неразрывно связанная для Бахтина с гротескным реализмом, и, что самое главное, почему сейчас утрачена связь с этой амбивалентной смеховой культурой, которая стала синонимом уничтожающей, осмеивающей, освобождающей, но очень низкой и достаточно пустой областью существования человека.

Также Бахтин рассказывает о трех античных источниках философии смеха, которые весьма кстати, поэтому мы обязательно на них остановимся.

---

<sup>20</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» Стр. - 25

<sup>21</sup> Там же - стр. 27

Во времена Ренессанса отношение к смеху находилось на равноправном уровне по отношению к серьезности, смех был одним из форм существования правды. Ренессансная теория смеха строилась почти исключительно на античных источниках.

К первой теории относят теорию Гиппократов. Опираясь на его медицинские трактаты о важности веселого и бодрого настроения врача и больных для борьбы с болезнями, а также на «Гиппократов роман». В «Гиппократовом романе», главным героем которого является Демокрит, звучит смех Демокрита над всеми пустыми человеческими страхами и надеждами, которые связаны у людей с богами и загробной жизнью. Демокрит обосновывает свой смех как целостное мировоззрение, как некую духовную установку возмужавшего и проснувшегося человека, и Гиппократ в конце концов с ним соглашается.

Вторым, после Гиппократов, источником философии смеха в эпоху Ренессанса была знаменитая формула Аристотеля: «Из всех живых существ только человеку свойствен смех». Смех – это дар бога, который подтверждает его власть над всем миром и выделяет из царства животных. По Аристотелю, ребенок начинает смеяться не раньше, чем на сороковой день после рождения, – только с этого момента он как бы впервые и становится человеком.

Наконец, третий источник ренессансной философии смеха, это – Лукиан, в особенности его образ смеющегося в загробном царстве Мениппа. Особой популярностью пользовалось в эту эпоху произведение Лукиана «Менипп, или Путешествие в подземное царство».

Главными характеристиками для ренессансной теории смеха являлись положительность, способность к возрождению, творческое значение. Его «всемирность, радикализм, вольность, трезвость и материалистичность из стадии своего почти стихийного существования перешли в состояние художественной осознанности и целеустремленности». Другими словами,

средневековый смех стал выражением нового свободного и критического исторического сознания эпохи.

В контраст веселости и свободы смеха - серьезность в классовой культуре официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. В такой серьезности всегда есть доминирующий элемент страха и устрашения. Смех, напротив, предполагал преодоление страха. Не существует запретов и ограничений, созданных смехом

Острое ощущение победы над страхом – очень существенный момент средневекового смеха. Это ощущение находит свое выражение в ряде особенностей смеховых образов средневековья. В них всегда наличен этот побежденный страх в форме уродливо-смешного, в форме вывернутых наизнанку символов власти и насилия, в комических образах смерти, в веселых растерзаниях. Все грозное становится смешным.

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

В противоположность смеху средневековая серьезность была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив, – элементами насилия, устрашения, угроз, запретов

## ПЛОЩАДНОЕ СЛОВО В РОМАНЕ РАБЛЕ

Это те моменты в романе Рабле, которые, начиная с XVII века, служили камнем преткновения для его ценителей и читателей, которые Лабрюйер называл «утехой для сволочи» и «грязной испорченностью», а Вольтер – «нахальством» и «нечистотами»

Своеобразную защиту Рабле Бахтин проводит критикуя цитату Веселовского: «Если хотите, Рабле циничен – но как здоровый деревенский мальчик, которого выпустили из курной избы прямо на весну, и он мчится очертя голову по лужам, забрызгивая грязью прохожих и весело хохоча, когда комья глины облепили его ноги и лицо, раскрасневшееся от весеннего, животного веселья» (Избранные статьи, стр. 241).

Но Бахтин указывает, что «цинизм Рабле существенно связан с городской площадью, с ярмарочной и карнавальной площадью позднего средневековья и Возрождения»<sup>22</sup>, а отнюдь не с деревенскими образами.

И забрызгивали вовсе не грязью, а калом и мочой. Потому что испражнения играли большую роль в ритуале праздника глупцов. Во время торжественного служения избранного шутовского епископа в самом храме кадили вместо ладана испражнениями.

Образы мочи и кала амбивалентны, как и все образы материально-телесного низа: они одновременно и снижают-умерщвляют и возрождают-обновляют, они и благословенны и унижительны, в них неразрывно сплетены смерть с рождением, родовой акт с агонией

На площади звучала и особая речь – фамильярная речь, почти особый язык, невозможный в других местах и резко отличный от языка церкви, дворца, судов, учреждений, от языка официальной литературы, от разговорного языка господствующих классов (аристократии, дворянства, высшего и среднего духовенства, верхов городской буржуазии), хотя стихия площадной речи вторгалась – при известных условиях – и сюда.

Двухтонный образ, сочетающий хвалу и брань, стремится уловить самый момент смены, самый переход от старого к новому, от смерти к рождению. Такой образ развенчивает и увенчивает одновременно. В условиях развития классового общества такое мироощущение может найти выражение только в

---

<sup>22</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» Стр. - 72



неофициальной культуре, в культуре же господствующих классов ему нет места: хвала и брань здесь резко разделены и неподвижны, так как в основе официальной культуры лежит принцип неподвижной и неизменной иерархии, где высшее и низшее никогда не сливаются.

И во всякую эпоху есть свои слова и выражения, употребление которых воспринимается как известный сигнал говорить вольно, называть вещи своими именами, говорить без умолчаний и эвфемизмов. «Употребление таких слов и выражений создавало атмосферу площадной откровенности, настраивало и на определенную тематику, и на неофициальность самой точки зрения на мир»<sup>23</sup>.

Бахтин пишет о разнородные площадные «криках», ругательствах, проклятиях и клятвах, которые нужны Рабле как существенные стилеобразующие факторы. Именно благодаря им создаются та абсолютно веселая, бесстрашная, вольная и откровенная речь, которая нужна Рабле для предпринятого им штурма «готической тьмы». Эти бытовые площадные жанры готовят атмосферу для собственно народно-праздничных форм и образов, на языке которых Рабле раскрывает свою новую веселую правду о мире.

## НАРОДНО-ПРАЗДНИЧНЫЕ ФОРМЫ И ОБРАЗЫ В РОМАНЕ РАБЛЕ

В этой же плоскости встречаются и пересекаются кухня и битва в образах разъятого на части тела. В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, его затем всенародно же осмеивают, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет, подобно тому как осмеивают, бьют, разрывают на части, сжигают или топят еще и сегодня масленичное чучело уходящей зимы или чучело старого года («веселые страшилища»).

---

<sup>23</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» Стр.- 93

Брань – это «зеркало комедии», поставленное перед лицом уходящей жизни, перед лицом того, что должно умереть исторической смертью. Но за смертью в той же системе образов следует и возрождение, новый год, новая молодость, новая весна. Поэтому ругательству отвечает хвала. Поэтому ругательство и хвала – два аспекта одного и того же двутелого мира.

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

Господствующая власть и господствующая правда не видят себя в зеркале времени, поэтому они не видят и своих начал, границ и концов, не видят своего старого и смешного лица, комического характера своих претензий на вечность и неотменность. И представители старой власти и старой правды с самым серьезным видом и в серьезных тонах доигрывают свою роль в то время, как зрители уже давно смеются. «Они продолжают говорить серьезным, величественным, устрашающим, грозным тоном царей или глашатаев «вечных истин», не замечая, что время уже сделало этот тон смешным в их устах и превратило старую власть и правду в карнавальное масленичное чучело, в смешное страшилище, которое народ со смехом терзает на площади»<sup>24</sup>

Праздник – первичная и неуничтожимая категория человеческой культуры. Он может оскудеть и даже выродиться, но он не может исчезнуть вовсе. Нельзя оторвать праздник и от жизни тела, земли, природы, космоса. В праздник и «солнце играет на небе».

---

<sup>24</sup> М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» Стр.- 106

## ПИРШЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ У РАБЛЕ

Пиршественные образы в романе Рабле, то есть образы еды, питья, поглощения, непосредственно связаны с народно-праздничными формами, разобранными нами в предыдущей главе. Ведь это вовсе не будничная, не частно-бытовая еда и питье индивидуальных людей. Это – народно-праздничная пиршественная еда, в пределе – «пир на весь мир». Пиршественные образы в романе Рабле, то есть образы еды, питья, поглощения, непосредственно связаны с народно-праздничными формами, разобранными нами в предыдущей главе. Ведь это вовсе не будничная, не частно-бытовая еда и питье индивидуальных людей. Это – народно-праздничная пиршественная еда, в пределе – «пир на весь мир». Пир всегда торжествует победу – это принадлежит к самой природе его. Пиршественное торжество – универсально: это – торжество жизни над смертью. В этом отношении оно эквивалентно зачатию и рождению. Победившее тело принимает в себя побежденный мир и обновляется. Есть еще одна очень существенная сторона пиршественных образов, которой мы здесь не коснулись: это – особая связь еды со смертью и с преисподней. Слово «умереть» в числе прочих своих значений значило также и «быть поглощенным», «быть съеденным». Образ преисподней у Рабле неразрывно сплетается с образами еды и питья. Но преисподняя имеет у него также значение топографического телесного низа, изображает он преисподнюю также и в формах карнавала.

## ГРОТЕСКНЫЙ ОБРАЗ ТЕЛА У РАБЛЕ И ЕГО ИСТОЧНИКИ

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

Из всех черт человеческого лица в гротескном образе тела существенную роль играют только рот и нос, притом последний как заместитель фалла. Формы головы, уши и тот же нос приобретают гротескный характер лишь тогда, когда они переходят в звериные формы или в формы вещей. Глаза же вообще никакой роли в гротескном образе лица не играют. Глаза выражают чисто индивидуальную и, так сказать, самодовлеющую внутреннюю жизнь человека, которая для гротеска не существенна. Гротеск имеет дело только с выпученными глазами, так как его интересует все, что вылезает, выпирает и торчит из тела, все, что стремится прочь за пределы тела. В гротеске особое значение приобретают всякие отростки и ответвления, все то, что продолжает тело и связывает его с другими телами или с внетелесным миром. Кроме того, выпученные глаза потому интересуют гротеск, что они свидетельствуют о чисто телесном напряжении. Но самым важным в лице для гротеска является рот. Он доминирует. Гротескное лицо сводится, в сущности, к разинутому рту, – все остальное только обрамление для этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны. Гротескное тело, как мы неоднократно подчеркивали, – становящееся тело. Оно никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром.

Гротескное тело Рабле космично и универсально: в нем подчеркиваются общие для всего космоса стихии – земля, вода, огонь, воздух; оно непосредственно связано с солнцем, со звездами; в нем – знаки зодиака; оно отражает в себе космическую иерархию; это тело может сливаться с различными явлениями природы – горами, реками, морями, островами и материками; оно может заполнить собою весь мир.

В сфере образного творчества космический страх (как и всякий страх) побеждается смехом. Поэтому кал и моча, как смешная и телесно-понятная материя, играют здесь такую роль. Поэтому они и фигурируют здесь в гиперболических количествах и в космических масштабах. Космическая катастрофа, изображенная с помощью образов материально-телесного низа, снижается, очеловечивается и превращается в смешное страшилище. Космический страх побежден смехом.

## Зигмунд Фрейд «Остроумие и его отношение к бессознательному»

Так как работа Фрейда не является главной для нашего исследования, однако, не менее интересна как иная точка зрения на вопрос о комическом, то мы рассмотрим её весьма сжато, по самым главным пунктам.

По Т. Липпсу (*Komik and Humor*, 1898) остроумие является «чрезвычайно субъективным комизмом», то есть комизмом, «который мы сами производим, который относится к нашему поведению как таковому, и к которому мы всегда относимся как его субъект, и никогда как его объект, тем более как добровольный объект».

Жан Поль сам остроумно выразил эту мысль следующим образом: «Остроумие — это переодетый священник, который венчает любую пару». Т. Фишер продолжает: «И охотнее всего он венчает ту пару, к соединению которой родственники относятся нетерпимо».

Фрейд анализирует существующие уже исследования остроумия у других авторов и сводит их различные трактовки в следующем перечислении: «Указанные авторами и приведенные выше критерии и особенности остроумия — активное отношение к содержанию нашего мышления, характер игривого суждения, сочетание несходностей, контраст представлений, «смысл в бессмыслице», смена смущения из-за непонимания внезапным уяснением, обнаружение скрытого смысла и особый вид лаконичности остроумия»<sup>25</sup>. Однако Фрейд называет эти характеристики *disjecta membra*, которые он хочет объединить в одно целое.

Через большое количество различных примеров он выделяет главную черту, которая делает фразу остротой, эту черту он называет сгущением. Примерами такой техники служат у Фрейда такие остроты как «миллиардур» - сгущение слов миллионер и дурак, «анекдотизм» - то есть идиот который злоупотребляет использованием анекдотов и все случаи им подобные. Фрейд

---

<sup>25</sup> З. Фрейд «Остроумие и его отношение к бессознательному» Стр.-13

подробно разбирает различные виды сгущений (с образованием замены, с образованием составного слова), но мы не будем впадать в такие тонкости, тем более, что сам Фрейд периодически говорит о невозможности провести тонкую грань между разными видами остроумия.

Также Фрейд делает акцент на краткости как основной характеристики множества остроумия, в которой высказывается совсем немного, но понимается совершенно другой объем значений. Неоднократность использования одного и того же слова и двусмысленность также выделяются Фрейдом как различные техники остроумия. Причем двусмысленность может быть как между именем собственным и его вещественным значением, так и между объективным с метафорическим значением. В этот же раздел попадают все остроумия из разряда игры слов.

При этом Фрейду важно разделять смешную форму остроумия и смешное содержание. Из смешных форм Фрейд выделяет техники «сдвига» и «бессмыслицы», которые связаны между собой, так как сдвиг, под которым Фрейд понимает смену внимания с одного смысла слова на другое, или лишает главную часть предложения смысла, наделяя смыслом другую часть:

- ТОРГОВЕЦ лошадьми рекомендует покупателю верховую лошадь:
- Если вы возьмете эту лошадь и сядете на нее в 4 утра, то в полседьмого вы уже будете в Прессбурге! Покупатель удивляется:
- А что я буду делать в Прессбурге в полседьмого утра?

Вдобавок Фрейд приводит такие техники как выявление «ошибки мышления» или логической ошибки, и унификация (как определение одного понятия через другое, посредством ссылки на третье) – «В общем жители Гёттингена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов, каковые четыре сословия, однако, далеко не строго различаются между собою». Ко всему Фрейд добавляет такую технику остроумия как намек, который через не прямое изображение или созвучие отсылает нас к иному значению, не высказанному в прямой речи – «Что ни дюйм – то Король» (намек на

высокий рост). В эту группу Фрейд относит и метафору, однако он сам осознает, что эта группа самая сложная для рассмотрения, так как сложно привести пример остроты где применятся техника метафоры в чистом виде – «Почти невозможно пронести факел истины, не опалив кому-то бороду».

В третьей главе Фрейд говорит о тенденциях остроумия. «Словесная острота и острота по смыслу, с одной стороны, и абстрактная и тенденциозная — с другой, не стоят ни в какой связи по влиянию, оказываемому ими друг на друга. Это два совершенно независимых друг от друга подразделения острот»<sup>26</sup>. Остроумие можно называть абстрактным или нетенденциозным, если он безобидно, то есть является самоцелью и не имеет особых намерений. Тенденциозная острота, следовательно, имеет намерение, которое как позже Фрейд указывает может быть двух типов: недоброжелательная (обслуживающая агрессию) и непристойная (обслуживающая обнажение).

Исходя из этих двух тенденций Фрейд выводит следующую формулу получения удовольствия от смеха: «Итак, при смехе, согласно нашему предположению, даны условия для того, чтобы количество психической энергии, употреблявшееся до сих пор для занятия психических путей, получило возможность свободно реагировать. И поскольку, хотя и не каждый смех, но смех по поводу остроты безусловно является признаком удовольствия, то мы склонны привести это удовольствие в связь с прекращением существовавшей до сих пор траты энергии»<sup>27</sup>.

Проводя параллель между снами как главным объектом своего исследования бессознательного и остроумием, Фрейд указывает на то, что многие черты схожи в двух разных явлениях. Их главной чертой является сжатость происходящих смыслов, которые подменяются один другим,

---

<sup>26</sup> З. Фрейд «Остроумие и его отношение к бессознательному» Стр.-98

<sup>27</sup> Там же - Стр. 168



сосуществуют в сжатых формах и при этом самые разнородные смыслы и облики оказываются в способности существовать друг с другом.

Свое исследование он резюмирует тем, что «Удовольствие от остроты вытекает для нас из экономии затраты энергии на упразднение задержки, удовольствие от комизма — из экономии затраты энергии на работу представления, а удовольствие от юмора — из экономии аффективной затраты энергии. Все три вида аналогичны в том, что представляют собой методы получения удовольствия из душевной деятельности, причем удовольствия, которое, собственно, было потеряно лишь из-за развития этой деятельности. Ибо эйфория, которую мы стремимся вызвать этими путями, является ничем иным, как настроением духа в тот жизненный период, когда мы вообще справлялись с нашей психической работой с помощью незначительной затраты энергии, — настроением духа в нашем детстве, когда мы не знали комизма, не были способны создавать остроты, не нуждались в юморе, чтобы чувствовать себя счастливыми в жизни»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> З. Фрейд «Остроумие и его отношение к бессознательному» Стр. - 273

### Условия возникновения комического по Бергсону

Свое произведение «Смех» Анри Бергсон начинает с того выделяет три основных, на его взгляд, условия для возникновения комического, его среда обитания. Первый фактор – комическое возникает лишь в человеке, порождается человеком и усматривается только им. Не существует комического самого по себе: «Не существует комического вне собственно человеческого».<sup>29</sup> Смех над природой и продуктами культуры может возникать лишь по причине усматривания в них неких человеческих черт, как например в собаке на задних лапках можно усмотреть танцующего ребенка, а в изрезанных склонах гор – человеческое лицо.

Следующим фактором необходимым для зарождения комического, является равнодушие и нечувствительность самого человека. Бергсон объясняет этот факт тем, что находясь в со-чувствовании с моментом, человек не способен смеяться, так как он непосредственно участвует в процессе жизни, но как только человек вынимает себя из области чувств, то в своем равнодушии он может усмотреть комическое в чем угодно. Пример, который приводит Бергсон – человек, затыкающий уши во время бала, может увидеть в танцующих людях объект для смеха, так как без музыки их движения становятся нелепыми. Приводя слова самого Бергсона: «Комическое для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца».<sup>30</sup>

Третье обстоятельство выражается Бергсоном как необходимость некой группы людей для возникновения смеха: «Наш смех — это всегда смех той или иной группы».<sup>31</sup> У смеха есть направленность на кого-то, он не уходит в пустоту. При этом важно понимать, что подойдет не любая группа людей, но

---

<sup>29</sup> А. Бергсон. «Смех» - Издательство «Искусство», 1992, стр. 11

<sup>30</sup> Там же, стр. 12

<sup>31</sup> А. Бергсон. «Смех» - Издательство «Искусство», 1992, стр. 13

лишь та, которая находится на достаточном уровне понимания друг друга. Важным подпунктом третьего обстоятельства является тот факт, что смех всегда играет некоторое общественное значение, так как он порождается именно в некоем обществе и несет определенные цели.

Сводя все три условия возникновения комического, Бергсон выводит следующее определение: «Комическое возникает, по-видимому, тогда, когда соединенные в группу люди направляют все свое внимание на одного, из своей среды, заглушая в себе чувствительность и давая волю одному только разуму».<sup>32</sup> Но возникает новый вопрос, кем же становится тот объект, на которого направлено внимание группы, как именно он привлекает их внимание?

### **Над чем смеется человек?**

На примере падающего на дорогу человека, Бергсон выводит первую причину привлечения внимания группы – причина машинальной косности. Вместо того, чтобы приспособиться к изменяющимся условиям, человек продолжает действовать по инерции, что приводит к комичной ситуации. Человек такого типа называется рассеянным человеком. Говоря о поверхностном комизме, связанном с банальным падением человека со стула/на улице, Бергсон так же связывает рассеянность и с глубоким комизмом, примером которого может служить образ Дон Кихота, мечтателя, воздыхателя, рыцаря, находившегося в своем вымышленном мире, следующего овладевшей им идеей, из-за которой герой теряет свою эластичность, способность приспосабливаться к изменяющемуся миру.

Но если рассеянный человек увлечен идеей, то характер человека может быть увлечен пороком, говорит Бергсон. Порочный человек становится объектом внимания как комедии, так и трагедии с той только разницей, что в трагедии человек представляет из себя протагониста, производящего борьбу

---

<sup>32</sup> Там же, стр. 14

со своим внутренним пороком всей своей душой. В комедии человек становится вписан в порок, он уже не личность, но сам порок, следующий не внутренней душе, но внешним рамкам порока. Интересная деталь, которую подмечает Бергсон – «комический персонаж смешон обыкновенно ровно настолько, насколько он не осознает себя таковым. Комическое бессознательно».<sup>33</sup> Поэтому, в отличие от персонажа трагедии, который самостоятельно сражается с пороком, персонаж комедии даже не замечает порой, что он порочен, и только смех, вызванный косностью порочного человека, заставляет его обратить внимание на самого себя.

Таким образом, говорит Бергсон, что рассеянный человек, что порочный, оба являются примером одного характера – закостенелости, автоматизма, которые и являются источником/областью комического, то есть того, на что направленно общественное внимание группы.

Далее Бергсон развивает свою основную идею о роли смеха в обществе. Тело, ум и характер (основные три части человека, выделяемые Бергсоном), обязаны постоянно находиться в напряжении, чтобы быть способными к изменениям, происходящем во внешнем мире. Человек должен быть, в противоположность косности и автоматизма, эластичным для того, чтобы выживать. Но проблема, которую выводит Бергсон, заключена в том, что как только человек научился выживать, он переходит на режим автоматического существования, которое привыкло поступать и делать одно и то же в схожих ситуациях. Обществу же, в свою очередь, необходимо не просто выживание, но хорошая жизнь: «Обществу недостаточно раз и навсегда установленного согласия между людьми, оно требует от них постоянных усилий ко взаимному приспособлению».<sup>34</sup> Таким образом, смех становится орудием в руках общества, оружием, способным указать на такого своего члена, который проявляет признаки закостенелости характера (пороки), тела

---

<sup>33</sup> А. Бергсон. «Смех» - Издательство «Искусство», 1992, стр. 19

<sup>34</sup> А. Бергсон. «Смех» - Издательство «Искусство», 1992, стр. 20

(рассеянность), ума. Главный вывод Бергсона из всего вышестоящего: «Эта косность и есть комическое, а смех — кара за нее».<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Там же, стр. 21

## Антракт

Разобрав произведения Бахтина, Фрейда, Бергсона у нас появилось разностороннее видение проблемы комического. У Бахтина комическое рассматривается через народную смеховую культуру, которая характеризуется своей материально-телесной основой и служит вечному перерождению, обновлению самой жизни через гротескный реализм, через всеединство и всеосмеяние всего того, что представляет серьезное и официальное идеальное-завершенное бытие. Таким образом, через Бахтина мы получаем доступ к глубокому и забытому пониманию комического как одного из способов существования вне рамок, доктрин, правил, норм и условий. Комическое – это состояние души, которая входит в безумие на всеобщем пире духа.

Фрейд рассматривает другую сторону комического, а именно остроумие. Ценность его заключается в том, что он, в отличие от других авторов, исследующих проблему комического, пытается затронуть чистую форму остроумия, понять, в чем заключена причина смешного в чистой форме, а также каким внутренним желанием человека служит та или иная форма остроумия. И приходит к выводу о том, что благодаря способности остроумия мы способны преодолевать психологические барьеры и получать удовольствие от экономия своей психологической энергии.

Бергсон усматривает смешное в автоматическом и костном, том, что противоречит живой душе. И смехом мы обличаем эту искусственность и подмену живого куклой, что позволяет нам сохранить живость духа и осмеять глупость.

А теперь перейдем ко второй части нашего исследования.

## Часть II

Теперь хотелось бы основываясь на осмысленных ранее теориях комического предоставить читателю своё видение вопроса, начиная с книги «Мир» В. В. Бибихина

### Комическое и «Мир» Бибихина

Задаваясь ранее вопросом о причинах комического, я пришел к осознанию некажистости его формулировки. Вопрос «почему смеется человек» кажется мне теперь в корне своем не правильным. Из него поиск ответа выходит на путь перебора ситуаций, которые вызывают смех. Внимание оказывается сконцентрировано не на самом смехе, но на бесчисленном количестве примеров, у которых философ безуспешно пытается найти общее, которое и должно стать ответом на столь грубо поставленный вопрос. Ситуация с поиском смеха, напоминает ситуацию с поиском мира путем перечисления всего, что в нём находится, что в итоге не приводит нас к пониманию мира, а наоборот мы оказываемся лицом к лицу с каждой частью, которую перечисляем и складываем. Мир не видимый и не осязаемый, но самый близкий и повсеместный, является фоном для существования всего. И возможно предположить, что и комическое является неким особым фоном, который позволяет существовать ситуациям, в которых человек смеется. Поэтому новым вопросом, который даст начало размышлениям о природе смеха, станет вопрос о последствиях, то есть о результатах, которыми обладает область комического. «Как смех меняет мир?», в том понимании мира, как моего в нем присутствия и мироощущения. Под впечатлением от книги «Мир» Бибихина, я не могу избавиться от мысли связи **настроения**, музыки или мелодичности, и смеха. Бибихин пишет, ссылаясь на Хайдегера, что человек присутствует в мире настроением. Именно оно является его подлинным существованием. В то же время, само слово настроение пронизано музыкальностью. Под музыкой тут можно понимать тот порядок, гармонию, в котором мы воспринимаем мир,

или как мир сказывается нам. Мы находимся в определенном настроении, направленным на мир, и в зависимости от настроения человек воспринимает мир так, как был им настроен. Осень у Пушкина вызывает чувства прекрасных пор очарования, когда у простого рабочего гражданина осень - это слякоть с грязью, вызывающее лишь разочарование. И поскольку человек присутствует в мире как настроение, а в настроении угадывается и узнается переменчивость и тональность музыкальной мелодии, то можно протянуть мост между мелодией настроения и областью смеха, как особой тональностью этой мелодии, как инструментом настройки нашего инструмента сосуществования с миром.

Тут пригодятся уже исследованные ранее Бергсоном и Проппом характерные черты комического, которые прослеживаются от одной различной ситуации к другой. Но мы будем использовать эти черты не для объяснения источника смешного, а для понимания того, какой фон создается этими чертами, и как мелодия нашего настроения меняется под их влиянием. Заразительность, направленность, человечность смеха – эти черты создают определенную тональность «расположения» или открытости, которая необходима различным людям для со-существования. Ведь настоящий диалог, направленный на взаимопонимание, невозможен между людьми, находящимися в различных настроениях. Невозможен он хотя бы оттого, что в тот самый момент диалога мир сказывается для нас и в нас совершенно по-разному, и одно и то же слово, высказанное разными людьми будет окрашено в различные или противоположные тона. Но намеренно прозвучавшая шутка или внезапная комическая ситуация позволяют настроить мир между людьми на один лад. Слово двух становится словом одного, диалог перестает быть сольным исполнением, появляется оркестр мысли. Разумеется, такое положение вещей не означает, что из любой шутки рождается единение разумов, напротив, юмор настолько многогранен, насколько ценна глубина взаимопонимания, рождающаяся из тонкости совпадения настроений,



рождающейся чувствами юмора. Именно из-за этого в момент сильнейшего совпадения мелодии мысли различных разумов, проявление комического будет сравни потрясению, проявляющегося не сколько в смехе, сколько в истерии, восторге вперемешку со слезами. Когда после пятьдесят четвертого прочтения такого-то трактата сякого-то философа до читателя доходит мысль, которую помыслил другой, его вполне естественной реакцией будет чувства переполняющей радости переходящей в от улыбки до сотрясающего тело хохота. Фон комического не только настраивает человека на определенную волну попытки взаимопонимания, он так же служит формой выражения попадания одной смысловой мелодии в другой. Иначе говоря, смехом мы вызываем одно настроение, и им же мы показываем успех нашей попытки. То, что невозможно выразить в словах, то есть, что именно мы поняли, мы высказываем с помощью музыкального логоса, то есть наборе звуков, говоря тем самым самому себе и своему со-беседнику (будь то присутствующий рядом человек, или же композитор, автор, который почтил уже сотни лет), «мы совпали в понимании мира, я понял его так, как ты мне его передал».

Вопрос о логосности, если можно так выразиться, звука, может показаться спорным, но мои рассуждения тут таковы. Если слово, за которым закреплено определенное понятие в языке, несомненно является частью логоса, как устоявшегося смысла, то в отдельной букве смысл разрушается, оставляя её сродни ноте или числу, которое само по себе понятия не несет, пока не встает в определенный порядок (настраивается). Однако даже отдельные буквы алфавита для человека несут определенный смысл как основы для будущего слова. Буква, являясь особым звуком, теряет свою полноту существования в бесконечности своих возможностей. Но звук мелодии, сам по себе, несет самую чистую бесконечность возможности проявления в логосе. Мы не можем закрепить смысл за нотой, звуком, но она сама несет в себе бесконечную потенцию такого, делая звук самым плодотворным источником никогда не сформированной мысли. Мир в словах не выразим, но в мелодии его выражаемость вечно приближается к

выражению, ведь как иначе можно выразить бесконечный мир, как не в бесконечном слове, потенция которого содержится в звуке.

Возвращаясь к комическому фону мира, мы уже пришли к двум важным последствиям его присутствия. Первое - комизм стремится создать такой порядок в существовании различных настроений, в котором они начнут сосуществовать в одном ладу (или лучше даже в гармонии, как трезвучие, в котором различные ноты создают целый аккорд). Нахождение настроений в гармонии позволяет людям вести диалог на одном языке, недаром существует словосочетание «работа пошла на лад», на лад с работой, с делом, с миром. Во-вторых, смех недаром имеет своей характеристикой продолжительность и заразительность. Искренний смех (тут подразумевается не механическая имитация, а эмоционально вызванный поток, хотя и механический смех может стать источником искреннего, в силу своей заразительности и причастности к комическому) часто становится неконтролируемым или создает атмосферу, в которой смех может вызвать любое движение в мире. Таким образом смех не только настраивает со-звучие с миром, но и поддерживает его пока не иссякнет и не станет лишним.

Разумеется, не стоит забывать, что настраивание взаимопонимания людей всегда происходит через мир, как первичный фон, который окрашивается комизмом в те тона, в котором об этом мире можно сказываться одним языком. Смех настраивает человека на понимание самого мира. Тут, опять же ссылаясь на Бибихина, надо уточнить, что понимание мира - это его принятие. Лишь в беззвучном согласии с миром можно начать его принимать, потому что только тогда человек позволяет вещи сказаться самим, а не насильно пытается наделить их смыслом. Сразу же рисуется картина, в которой беззаботный герой насвистывает песню где-нибудь в лесу, на природе, наслаждаясь гармонией и красотой самого мира, не смотря на то, что наслаждение его никак не связано с попыткой определить мир или

ограничить его в слове. Напротив, такие попытки часто приводят к обратному эффекту разочарования, когда красивый закат, после слов «какой красивый закат», внезапно приbedняется, будто теряя ту часть, которую наблюдатель не высказал, так как высказать было бы необходимо весь мир, ведь именно в нем закат приобрел ту самую красоту, с которой человек сталкивается. Однако возможна и другая ситуация, когда двое влюбленных (в данный момент формальность влюбленности необходима для того, чтобы люди находились в одном настроении) смотрят на закат, смотрят друг на друга и улыбаются, и каждый понимает, что другой чувствует то же самое.

Говоря о комизме, или о комическом, нельзя не затронуть противоположную сторону драматического. До его оснований сейчас путь не лежит, но говоря о тонах мира и способах изменения настроения, нельзя не упомянуть о чем-то серьезном, чтобы не сложилось ложное впечатление о главенствующей позиции комического фона в мире. Аристотель определяет драму тем, что она всегда имеет своё завершение, когда комедия, в свою очередь, бесконечна. В моей голове, в повседневной жизни комический и драматический фон испытываются людьми в их взаимодействии с миром как с бесконечным числом вещей, которые можно познать (но которые на самом деле таким образом не познаются). Различие между этими тонами, назовем их мажорным и минорным, чтобы быть ближе к музыкальной терминологии, будет проявляться во внешнем поведении людей, одна группа которых будет вести беседу на серьезный лад, или грустить над бедой (сочувствие), когда другая будет хохотать над удачной шуткой о том, или ином событии. Сравнение качественного восприятия/понимания мира тут невозможно, как и невозможен ответ на вопрос: «что лучше смех или слезы, веселье или серьезность». Настроения не измеряются успехом познания мира, они лишь являются различными тональностями, различными настроениями, через которые мы можем существовать в мире и со-существовать с ним.

Однако, интерпретируя «Мир» Бибихина, хотелось бы предположить, что в повседневности человек отдаляется от мира, именно потому, что делает из него сумму познаваемых вещей, и настроение человека необходимо ему больше, чтобы существовать в социуме, и в мире вещей без самого мира. Но когда человек вырывает из себя из повседневности и начинает слушать сам мир, то и тон его мелодии становится менее четким, более тонким. Это приводит к тому, что в моменты откровений, экзистенциальных моментов, сильных переживаний, минор и мажор сталкиваются. Мир окрашен во все тона, и слыша мир человек смеется и плачет, не имея в виду ничего смешного и ничего печального. Он слышит мелодию мира и принимает её, потому что его настроение, его существование ощущается как существование целого мира.

Но бытийствовать в таком состоянии невероятно сложно, как и сложно являться целым миром, после того, как долгое время являешься лишь его частью. Поэтому настроение человека возвращается из гармонии с миром, к гармонии через мир с вещами, и его тона приобретают более отчетливые мажорные или минорные краски.

Так же хотелось бы поразмыслить о том, можно ли найти связь между апполонийским и дионисийским началом, представив Апполона основоположником логосного порядка, который присутствует в драматическом настроении и способствует логическому упорядочиванию вещей в мире, и дионисийским хаотичным началом, которое присутствует в комическом ладу и настраивает человека на слышание мира как хаоса, то есть позволение ему быть тем, чем он является. Однако это уже выходит за рамки исследования области комического, или, по крайней мере, связь этой темы не так очевидна и требует более углубленного подхода.

Однако это лишь та часть возможного восприятия комического, которая возникла под воздействием прочитанного «Мира» Бибихина, и она не раскрывает полностью того понимание, которое мне доступно на данный момент.

Для того, чтобы полностью раскрыть свое видение истоков комического, мне необходимо начать с истоков вообще. С того момента, когда все было целым, когда не было времени и пространства, поскольку все было всем и всегда. Разумеется, тогда не было вопросов и проблем, не было разумности в том смысле, как мы понимаем её сейчас, не было необходимости в различии и в именах, потому что всё было одним, а одно было всем. Но в какой-то момент единое начало делиться, появилось время и пространство, как форма и содержание. И в тот же момент, когда произошло деление, часть наполнилась решимостью вернуться к целому, к своему первоначальному состоянию, но так как было время, то часть не могла вернуться к целому двигаясь назад, поэтому единственной её возможностью было движение вперед с единственной целью – наполнить себя, воссоединиться с единым. Возможно, что тут же появятся возражения о том, что часть, не наделенная разумом, не наделенная чувствами, не может «желать» или мыслить о возвращении куда либо, ведь она тупо и бессмысленно существует по случайности. Однако, когда я говорю о том, что часть «наполнилась решимостью», то это лишь художественное описание физического процесса, такого же, как притягивание противоположно заряженных частиц, с одним лишь отличием, что нам неизвестно пока что точное название этой физической силы, которая влечет все части к единому.

Таким образом пошел процесс образования и преобразования всех космических форм материи, единственной целью которых было возвращение к первоначальному состоянию бесконечного единства, которое вдруг стало конечным множеством. Отсюда возникает взаимодействие атомов, образование молекул, частиц и самое главное **первые языки взаимодействия**, то, что мы называем силами природы, физическими

законами, течение тока, притяжение – всё это языки, необходимые для служения одной цели – образования взаимодействия. Но в силу некоторой ограниченности либо нашего разума (чтобы усмотреть какой-то работающий «план» природы), либо «разума» природы, части мира не смогли прийти к тому единому, из которого вышли, и научились лишь поддерживать некий порядок, тот самый, который так любили созерцать древние греки. И порядок поддерживался вместе с тем, как усложнялся язык взаимодействия частей, усложнялись формы, возникшие в результате продолжительных попыток образовать хотя бы какое-то подобие единого-бесконечного. Так возникали космические тела, так возникали простейшие организмы, цель которых была не просто взаимодействие с удержанием, но уже взаимодействие с обеспечением целостности своей новообретенной структуры, состоящей из многих частей. Разумеется, что подробно перечислять эволюционный процесс от простейшего до *homo sapiens* не представляется уместным в данной работе, посвященной именно философии смеха, а не происхождению видов. Поэтому поскорее перейдем к тому виду сложной организации материи, который мы, людской род, из себя представляем.

Человек, отличающийся от ранее присутствующих форм жизни способностью слагать и изрекать мысли, оказался полностью отчужденным от целого мира, между которым встал человеческий разум, различающий части и дающий самому человеку не только находиться в мире как часть, но и осознавать свою отчужденность. Это ключевое отличие от всего остального мира также позволило человеку перейти на новый уровень взаимодействия с миром. Если физически ни одна часть мира не способна вернуться к состоянию бесконечного единства всего и всегда, то есть выйти за рамки собственной временности и пространственности, то разум человека наделил его способностью складывать пережитый опыт в идеальные и вневременные конструкции разума, которые мы называем мыслями или словами. То есть человек перешел на новый уровень взаимодействия с миром, стал новым языком, особенностью которого возможность сказывать о мире так, чтобы

ухватывать его бесконечность, его всеобщность. Однако, будучи по-прежнему физическим телом, человеку недостаточно лишь мыслить абстрактными понятиями о мире. Ему нужно жить, как и любой другой части, поддерживая порядок вещей, чтобы в этом порядке, в постоянном повторении можно было чувственно прийти к пониманию полноты и всеединства всего сущего и несущего. И в этом состоит уникальное положение, в котором оказался человек, уместая в себе чувственное ощущение множественности и, в то же время, разумное осознание единства, стремясь к которому, человек достигает всё новых и новых горизонтов развития, недоступных ранее никаким частям мира.

Но какой бы потрясающе радостной и ошеломительной не была возможность воссоединения с Единым, выхода за пределы времени и пространства, и самого себя, к этому состоянию человек обречен стремиться всю жизнь и даже обрета оттенок такого состояния не у каждого хватит сил и храбрости удержать себя в состоянии, которое древнегреческие философы, явно осознававшие все вышеперечисленное, называли мистическими актами, и которые в средневековье будут оглашаться откровениями, воссоединением с Богом. Поэтому жизнь человека - это его борьба с самим собой и с другими в целях самопознания и прихода к гармонии своего мироощущения и миропонимания, которые должны сойтись как сходятся форма и материя, чтобы схлопнуться в единстве и позволить пресечь временной барьер.

Но при чем же тут комическое и смех? Отвечая на этот вопрос, а также на поставленные вопросы о проблемах человеческого языка в самом начале работы, которые, после вышесказанного, возможно, стали более проблемными для читателя, мы будем использовать как уже полученные ранее глубокие мысли Бахтина, хорошо отточенную примерами теорию Фрейда, тезисы о борьбе автоматизма и живой души Бергсона, а так же

определенные идеи Бибихина. Всё это, возможно, приведет нас к достаточно гармоничной концепции, связующей вместе все части теорий.

Начнем с вопросов, как комическое и смешное позволяет нам вернуть слову содержание, вернуть форме наполненность и поспособствовать воссоединению опыта и понятия. Как чрезвычайно глубоко отмечает Бахтин в своем исследовании, во время Карнавала человек освобождается от всех серьезных и официальных доктрин, путем высмеивания и спуска всех идеалов в тот материально-телесный низ, откуда они пришли. Это как раз и позволяет разрушить то слово, которое в постоянно текущем и меняющемся чувственном мире теряет свою чувственную опору. Безумие карнавала необходимо для возвращения к миру за новой глубокой чувственностью, которая будет питать старые слова по-новому. Тут также гармонично вписывается Бергсон, со своей теорией о смехе как каре за косность и автоматизм, который не так глубоко и красиво, как это делает Бахтин, однако в том же направлении озвучивает идею необходимости смеха для обнаружения закоренелых частей живой души и скорейшее их исправление. При этом, если перевести Бергсона в область проблематики языка (в самом широком понимании), то пустые формы, не наделенные жизнью, чувством как раз и становятся той областью в которое мы направляем свое остроумие. К слову об остроумии, Фрейд описывает нам техники остроумия, в который проводит достаточно подробную классификацию, которая, однако, сводится у него к тенденциозным и простым формам. Простые смешны потому, что играя словом и находя в нем одно множество смыслов и сталкивая множество пластов мы усматриваем неполноценность сказанного и существующего слова в данном контексте. Это важно, что слово само по себе смешным быть не может, а приобретает окраску смешного только в заданном контексте, будь он сознательный или бессознательный. Тенденциозные формы смешны от того, что они позволяют по Фрейду осуществить свои тайные желания насилия или обнажения другого. Поэтому смех по Фрейду так же можно отнести к способности человека обходить закоренелость



формы и получать удовольствие при сохранении психологической энергии для получения свободы и совершения своих внутренних желаний.

## Заключение

Но если подводить под всем вышесказанным черту, греки действительно сказали всё. По крайней мере, следуя классическим определениям комического у Аристотеля, как безобразного, но безобидного, и у Демокрита, как всего суетного, то есть имеющего слишком большое значение, можно понять, что наше понимание комического углубилось, но не изменилось, поскольку нам смешно всё, что безобразно, а безобразно всё, в чем можно усмотреть пустоту за высоким содержанием. Однако, если кто-то понял что-то до вас, это не снимает ответственности понять это самому и продолжить понимать, со смехом, чтобы понимание никогда не превратилось в пустую форму без содержания, без плодотворного низа Рабле, без живой души Бергсона, без настроения Бибихина, без бессознательного остроумия Фрейда.

Пока человек не вернулся в лоно, откуда он вышел, пока он обречен творить слово, в смехе он будет находить свою свободу, свое безумие, которое необходимо для возвращения к чувственности, к телесности, к самому себе. Поэтому будем продолжать смеяться и продолжать творить слово, которым мир творит через нас.

## Список литературы

1. М. М. Бахтин «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»-М.: «Букинист» - 1990.
2. А. Бергсон «Смех»-М.: «Искусство» - 1992.
3. В. В. Биbihин «Мир»-Спб.: «Наука» - 2007.
4. З. Фрейд «Остроумие и его отношение к бессознательному»-Спб.: «Азбука» - 2015.