

*кандидат педагогических наук,
доцент общеуниверситетской
кафедры мировой литературы
и культуры
имени проф. О. Мишукова*

ГРОТЕСК В СТРУКТУРЕ НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ: ДОКСЫ И ПАРАДОКСЫ.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

На рубеже XIX-XX века европейская теория и практика гротеска оказалась в центре научной полемики в связи с появлением принципиально новой, неклассической методологии в литературоведении. Эпоха модернизма привнесла существенные изменения не только в художественное, но и в научное сознание, предложив нетрадиционные принципы и подходы в интерпретации гротеска. Парадоксально, но право на свое толкование категории "гротеска" заявили и реалистическая, и модернистская платформы в литературе и искусстве, тем самым создавая разнонаправленные онтологические и идеологические подтексты этого понятия.

В свое время М. Бахтин, характеризуя картину развития новейшего гротеска как сложную и противоречивую, выделял две основные линии: "Первая линия – модернистский гротеск... Этот гротеск связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время он развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия – реалистический гротеск..., он связан с традициями гротескного реализма и народной культуры, а иногда отражает и непосредственное влияние карнавальных форм" [2, с. 54].

Культура модернизма, альтернативная традиционному реалистическому мировидению, во многом способствовала процессу поляризации концептуальной сферы в теории гротеска. Интерес к динамике внутренней семантики гротеска в классическом и неклассическом литературоведении продуктивен и сегодня, что и определяет цель данной статьи – исследовать концептуальные идеи конца XIX – середины XX вв., предопределившие становление и научное изучение категории гротеска в нереалистическом художественном дискурсе.

Существенное значение для становления методологии модернистского гротеска на рубеже XIX-XX вв. приобрели идеи английского философа, писателя и теоретика искусства Дж. Рёскина ([1819-1900](#) гг.). Развивая идеи немецких романтиков, ученый стал одним из вдохновителей искусства модернизма. Оригинальная теория гротеска была изложена в его работе "Камни Венеции" (1853 г.) [9]. Парадоксально, но в отечественной гротескологии эта работа практически не была востребована и до настоящего времени ожидает своего перевода на русский и украинский языки. Теория гротеска Дж. Рёскина, по убеждению исследователей, стала своеобразным "предтекстом" многих последующих научных концепций, в том числе, и теорий гротеска В. Кайзера и М. Бахтина [2, с. 26]. Гротеску посвящена последняя, третья, часть книги Дж. Рёскина ("Grottesque Renaissance") [9, с. 113-165] о венецианской карнавальной культуре XIV века. Говоря о художественном потенциале гротеска, Дж. Рёскин отмечает глубину и серьезность данной категории. Ученый подчеркивает, что гротеск способен давать самые высокие уроки, выражать самые глубокие истины [9, с. 144-145].

Дж. Рёскин полагает, что функциональное пространство гротеска формирует серия противоположных, но взаимосвязанных между собой категорий. Основными модулями,

порождающими гротескное мировидение, являются *смех* и *страх*, что и определяет его два основных типа. Первый тип обозначен как "sportive grotesque" – игровой, ("забавный", "потешный"); второй – "terrible grotesque" – ужасающий ("пугающий", "устрашающий"). Вместе с тем, эти модусы гротеска являются непреложными компонентами этого целостного разновекторного явления. Ученый отмечает, что "почти всегда в гротеске сосуществуют два элемента: один игривый, другой пугающий (...). Вряд ли найдутся примеры, в которых эти два элемента не смешивались бы. Не много найдется гротесков забавных, чтобы не падало на них ни тени страха, но и не много найдется столь ужасных, чтобы при взгляде на них исчезала и мысль о шутке" [2, с. 26].

Развивая идеи Ф. Шлегеля, задолго до появления известной игровой теории Й. Хейзинги, Дж. Рёскин связывал гротеск с субъектом игры – "homo ludens" ("человеком играющим"). Перечисляя функции игры и состояния субъекта игры, Дж. Рёскин выделяет разновидности игрового типа гротеска. Л. Геллер отмечает: "Способ игры, социальный ее статус, позиция, физическое и душевное состояние тех, кто играет, – все это определяет и прагматику, и форму гротескного образа" [2, с. 126]. Парадоксально, но игровой (потешной) формой гротеска Дж. Рёскин называет и знаменитые "арабески" Рафаэля (напомним, что именно Рафаэль Санти ввел понятие "гротеск" в искусство в начале XVI в., и его гротески и поныне украшают залы Ватикана), полагая, что его художественные шедевры "не более чем вычурная, перегруженная форма нонсенса... игрушка колосса, забывшего о страхе Божьем" [2, с. 26].

Дифференцируя внутреннюю семантику этого сложного явления, Дж. Рёскин в своей работе показывает, что игровой гротеск может быть истинным и ложным. Ученый убеждает, что "художественная окрошка" ("an artistical pottage") так же, как шутовская насмешка, не является истинным гротеском, а лишь "результатом активной деятельности ума фривольного" [9, с. 143]. Истинный же гротеск способна породить только мудрая игра, которая по природе идентична творчеству. "А тот, кто играет мудро, – полагает Дж. Рёскин, – шутит о малом и не шутит о важном, создает формы странные, но не смехотворные", склонен к возвышенному или ужасному виду гротеска [9, с. 132].

Помимо инстинкта игры генератором гротеска, как было отмечено, является и чувство страха, прежде всего, страха перед смертью и перед греховностью мира. Природа истинного гротеска, – по убеждению Рёскина, – заключается в присутствии в жизнеутверждающем творчестве священного страха перед неистребимостью зла и всепобедившей смерти. Теоретик искусства писал, что "истинный гротеск... творится ненамеренно, произвольно прокрадываясь к художнику из-за страха перед присутствием Зла в мире. И мастер истинного гротеска, который золотит буквы на странице или вырезает узор на камне..., помнит о том, что беспрестанно горит пламя ада и дым застилает дубовые листья его узора" [9, с. 142].

Выясняя специфику внутренней семантики гротеска, Дж. Рёскин отмечает, что гротеск может быть также благородным и низменным, жизнерадостным и пустым. Но какой бы ни была доминанта гротеска, шутовой или пугающей, – полагал Дж. Рёскин, – он может воплощаться в высоких и низких формах [9, с. 126]. Так, благородный гротеск в его смеховой форме отличается от низменного тем, что создатель первого знает глубину того, над чем он смеется, второй же возникает под рукой того, кто не чувствует и не понимает ничего и смеется над всем смехом глупца [9, с. 127].

Идеям Дж. Рёскина во многом созвучны положения немецкого литературоведа В. Кайзера. Его работы (*Das Grotteske in Malerei und Dichtung Kayser* и др.) [8] и сегодня остаются фундаментом теории модернистского гротеска. Парадоксально, но и эти работы, в советском литературоведении маркированные как идеологически чуждые, до настоящего времени не переведены на русский и украинский языки.

Гротеск у В. Кайзера представлен в проекциях подсознания как образ "отчужденного мира", что созвучно неклассической методологии модернизма и авангардизма. Ученый утверждает, что гротеск – это отчужденный мир, оформление той

неподвластной и непонятной человеку силы, которая предстает как "оно" [8, с. 198-199]. Чувство страха, принимающее экзистенциальные и психологические формы, составляет основу гротеска, и это роднит идеи В. Кайзера и Дж. Рёскина в их понимании принципов неклассической эстетики и литературы.

Прослеживая связь идей Дж. Рёскина и В. Кайзера, исследователи отмечают: "Когда Кайзер будет говорить о некоем фрейдовском нечеловеческом "Оно", власть над миром которого вызывает беспокойство у создателей гротеска и влияет на его формы, он повторяет то, что уже говорил Рёскин в ином стиле и с иным (протестантско-морализаторским) смыслом, но не менее, а, пожалуй, более точно" [2, с. 26].

Неотъемлемой чертой гротеска В. Кайзер считает "демоническое" начало. С точки зрения ученого, в основе гротескного образа лежат психологические комплексы и порождаемый ими страх. Анализируя развитие гротеска от зарождения понятия до середины XX века, В. Кайзер в своей работе обоснованно приходит к выводу, что подлинным является гротеск романтиков и современных ему модернистов (Т. Манна, Л. Пиранделло, Ф. Кафки и др.).

Парадоксально, но в отличие от глубоко усвоенной нами традиционной теории реалистического гротеска, В. Кайзер в свою теоретическую модель гротеска не включает формы и коннотации, связывающие это понятие с гиперболой, сатирой, комикой. (Нельзя не вспомнить, что в советском литературоведении, "неблагонадежный" в методологическом отношении гротеск включается только в спектр значений "комического", где он был "подчинен" задачам реалистической сатиры). Более того, В. Кайзером не включаются в понятие "гротеск" любые "формы, в которых гротескный хаос объективируется" [3, с. 57]. "Причина этой категоричности в том, что, по мнению Кайзера, названные формы, прочно связанные в обыденном сознании с понятием гротеска, придают гротеску (и как приему, и как форме отражения мира) известную устойчивость, что противоречит самой сути гротескного искусства", – отмечает А. Дежуров [Там же]. Гротескной же, с точки зрения Кайзера, является ситуация зловещей напряженности, возникающая накануне фатального преобразования и сопровождаемая ужасом, потому что в этой ситуации наш мир перестает быть знакомым и надежным, и мы чувствуем, что не смогли бы жить в этом изменившемся мире. "Гротескное" "вселяет страх жизни, а не смерти" [1, с. 58].

И. Смирнов, анализируя теоретическую модель гротеска В. Кайзера, определяет его специфические функции. Гротеск, во-первых, "выкликает из мира демонические силы, контрастируя тем самым и с Божьими, и с человеческими делами" [4, с. 204]; во-вторых, "выражает собой психическую работу, совершаемую в нас имперсональным, то есть оппозитивным продуктам, которые производят как "Ich", так и "Uber-Ich"; в-третьих, "творит образ отчужденной реальности, отпадающей, надо думать, от той, что выступает для субъекта в виде интимно знакомой и/или нормативной..." [4, с. 204].

Идеи Дж. Рёскина и В. Кайзера в том или ином аспектах находят свое осмысление в работах современных ученых и выступают базовыми при анализе гротеска в модернизме и авангардизме; уточним, прежде всего, – в западноевропейском литературоведении. В советском литературоведении эти идеи были камнем преткновения в идеологической конфронтации между идеализмом и материализмом как в гротескологии, так и в литературоведении в целом.

М. Бахтин, полемизируя с В. Кайзером на тему гротеска, находил в его теории отправные точки для обоснования различий между "модернистским гротеском" и предлагаемой им концепцией "гротескного реализма" [1, с. 38]. Характеризуя народную культуру средневековья и эпохи Ренессанса, М. Бахтин применяет новый научный инструмент для осмысления карнавалльно-мениппейного сознания данной эпохи, "условно" называя его "гротескным реализмом" [1, с. 38, 61]. Отдавая должное кайзеровской теории "модернистского гротеска", М. Бахтин обосновывает сущностные отличия "гротескного реализма". Так, у М. Бахтина основу концепции определяет

материально-телесная стихия, которая представлена универсальным, всенародным и глубоко положительным началом, которое противопоставляется отчужденному модернистскому мироощущению, "всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя, всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость" [1, с. 25].

Специфическими чертами, отличающими средневековый и ренессансный гротеск от романтического и модернистского гротеска, – по утверждению М. Бахтина, – являются, "стихийно материалистическое и стихийно диалектическое понимание бытия", и такие принципы "адекватнее всего могут быть определены как реалистические" [1, с. 61].

Главной особенностью "гротескного реализма" ученый называет снижение, предполагающее "перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве" [1, с. 26]. В модернистском же гротеске "вовсе нет места для материально-телесного начала с его неисчерпаемостью и вечной обновляемостью. Нет в его концепции ни времени, ни смен, ни кризисов, то есть, нет всего того, что совершается с солнцем, с землей, с человеком, с человеческим обществом и чем как раз и живет подлинный гротеск" [1, с. 57].

Модернистский гротеск, как справедливо отмечают исследователи, детерминирован, прежде всего, процессами подсознания и обладает экзистенциальными и онтологическими параметрами. В этом плане характерным является кайзеровское определение: "Гротескное – есть форма выражения для "ОНО" [1, с. 57]. Кайзер интерпретирует "оно", прежде всего, в экзистенциалистском духе: "'оно" – это чуждая, нечеловеческая сила, управляющая миром, людьми, их жизнью и их поступками" [1, с. 57]. По логике же бахтинской теории, "в гротескном мире всякое "оно" развенчивается и превращается в "смешное страшилище"; вступая в этот мир... гротеска, – мы всегда ощущаем какую-то особую веселую вольность мысли и воображения" [1, с. 58].

Полярным в заочной дискуссии великих ученых становится и их видение краеугольной философско-эстетической категории – "смеха". Для В. Кайзера смех, "смешанный с горечью при переходе в гротескное", "принимает черты издевательского, цинического и, наконец, сатанинского смеха" [1, с. 60]. У М. Бахтина же гротескный смех характеризуется как "освобождающий", "возрождающий", "веселый", "творческий". Площадной смех пронизывает все формы карнавального гротеска. Смех в поэтике гротескного реализма "снижает", "хоронит", обновляет и выступает маркером его материализующей функции [1, с. 60]. Очевидно, что градус такой дискуссии обусловлен извечным противостоянием идеализма и материализма в науке, принявшего в XX веке крайние формы. Вместе с тем, заметим, что в художественной литературе, обладающей особым знанием о человеке и мире, эти полярные концепции парадоксальным образом дополняют друг друга, подтверждая взаимопроникновение эстетических кодов модернизма и реализма в эпоху постмодернизма.

Важно и то, что ученые, несмотря на идейное противостояние, в гротескном образе увидели акт "со-Бытия", переходности, амбивалентности; М. Бахтин отмечал: "Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы" [1, с. 31].

И. Смирнов убедительно и емко резюмирует потенциал идей гротескной теории М. Бахтина: "Гротескный реализм", наследующий обрядово-карнавальную культуру, размыкает у Бахтина границу, отчленяющую отдельное тело от окружающей его среды, нейтрализует таким путем свойственный нам страх смерти и неотрывен отсюда от победительного "праздничного смеха" и "радостного" преобразования материи. Гротеск ("вторая правда о мире", по определению М. Бахтина) есть в данном случае единственная

альтернатива любой серьезности, всяческой завершенности, так что *tertium non datur*" [4, с. 204].

Авторитет великих ученых В. Кайзера и М. Бахтина, их научная полемика породили стойкую тенденцию сопоставления их ключевых позиций как полярных координат современной европейской теории гротеска. "На Западе противостояние Бахтина и Кайзера (по параметрам: борьба против смерти – страх перед жизнью, сознательное освобождение через смех – чувство несвободы человека, социально-культурный оптимизм – экзистенциальный пессимизм, созидание – разрушение, и т. д.) превратилось в концептуальную основу любого анализа гротеска" [2, с. 24].

Оригинальная концепция "гротескного реализма" М. Бахтина парадоксальным образом "примирает" ключевые противоречия уже в самом ее названии и тем самым прокладывает русло материалистическому толкованию гротеска, что в дальнейшем и составило основу советской гротескологии. Перевод книги М. Бахтина "Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" в 1969 году вызвал всплеск интереса к проблеме гротеска в западной гуманитарной науке, становясь отправной точкой в формировании немалого числа современных философско-лингвистических и литературоведческих концепций. Проблема гротеска в 70-80-х вновь актуализируется в контексте теории интертекстуальности (работы Ю. Кристевой, К. Тарановского, Ю. Лотмана, Ж. Деррида и др.).

За прошедшее столетие рецепция бахтинских идей сформировала целый раздел науки – "бахтиноведение". Интерпретация идей Бахтина ведется в полярных модусах – *pro et contra*. Парадоксально, но, ломая копья в стремлении поставить точку в бахтинском учении, наука по-прежнему ставит многоточие, так и "не завершив Бахтина" [5].

Литературная эпоха конца XX-начала XXI века засвидетельствовала глобальные методологические сдвиги по направлению к постнеклассической науке, что ставит перед исследователями ряд принципиальных вопросов о сущности гротеска в парадигме постмодернизма. Заметим, что теория гротеска М. Бахтина к этому времени приобрела небезопасные для науки черты монументальности и универсализма. Не будем забывать, что сам Бахтин подчеркивал, "гротескный реализм" – это методология, прежде всего, средневековой и ренессансной народной культуры. Избегая "общих" подходов, М. Бахтин признавал научную состоятельность и альтернативного "модернистского гротеска", фундаментальной основой которого считал теорию своего научного оппонента В. Кайзера.

Интерпретацию внутренней семантики модернистского гротеска современное литературоведение связывает и с научными принципами психоанализа (И. Смирнов, М. Ямпольский и др.). С психоаналитическими основами современной научной рефлексии гротеска связаны труды З. Фрейда "Остроумие и его отношение к бессознательному" (1905 г.), "Художник и фантазирование" (1908 г.), "Жуткое" (1919 г.). Обращаясь к текстам художественной литературы, З. Фрейд связывал гротескные образы произведений Э.Т.А. Гофмана с категорией "*heimlich*" ("жуткое"), которую некоторые ученые (И. Смирнов) употребляют без перевода. "*Heimlich*", по определению З. Фрейда, – "это слово, развертывающее свое значение в амбивалентных направлениях, вплоть до совпадения со своей противоположностью "*unheimlich*" [6, с. 268]. Его амбивалентность заключена в значении "скрытое, потаенное, таинственное", которое выступает синонимом "домашнего, своего, сокрытого от чужих", и в то же время приобретает противоположный оттенок – "непостижимое, чуждое, страшное" [7].

Идеи З. Фрейда о гротеске сформировали еще один вектор в его научной интерпретации. Важным вкладом в развитие психоаналитического дискурса в структуре современного литературоведения являются работы о гротеске И. Смирнова, в частности, "О гротеске и родственных ему категориях" [4]. Исследуя гротеск в системе смежных ему категорий, ученый поставил под сомнение общепринятые константы в дефиниции гротеска, связь гротеска с такими базовыми категориями, как "очуждение", "мимесис",

"смех". Смирнов проводит разграничение между "страшным" и "жутким" ("das Unheimliche"). По его утверждению, понятие "страх", в узком смысле слова, связано с "особым субдискурсом литературы, который имеет дело с борьбой двойников, с насильственной деидентификацией личности, с исчерпаемостью отдельной жизни и т.д." [4, с. 207]. Этот дискурс "снимается" героическим началом в литературе. "Жуткое" является смежной категорией, непосредственно связанной с гротеском. "Не по себе же (un-heimlich) нам становится при том условии, что психика ввергается во внутреннее противоречие" [4, с. 205]. Собственно гротескный образ Смирнов связывает с "гротескно-чудовищным": "Оно возникает из присоединения объектного к субъектному" [Там же]. Ученый вводит в научный аппарат современной гротескологии новые междисциплинарные дефиниции, уточняет природу и функции гротеска в векторе субъект-объектных отношений внутри образа ("субъектная объектность" и др.). Концепция И. Смирнова нам видится продуктивной в разработке новых подходов к анализу современных форм гротеска в неклассической и постнеклассической художественной литературе.

Важным для современного понимания внутренней семантики гротеска в современном литературоведческом дискурсе является и проблема соотнесения базовых категорий "ожутчение" (З. Фрейд) и "остранение" (В. Шкловский). Анализу соотношений понятий посвящена работа М. Эпштейна "Жуткое" и "странное". О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского" (2003 г.). Исследуя семантику понятия "жуткого" на примерах произведений Э.Т.А. Гофмана, В. Гауфа, А. Шеффера и др., З. Фрейд констатирует, что "жуткое" проявляется в формах гротескного, сверхъестественного: "То, что принадлежит человеческому телу, начинает жить самостоятельной жизнью, тут отчуждение действует как ожутчение" [4, с. 221]. По концепции Фрейда "эта жуть происходит из сближения с комплексом кастрации", что и представляет собой самый наглядный пример "своего, ставшего чужим" [4, с. 221].

Независимо от идей Фрейда, В. Шкловский вводит понятие "остранение", т.е. "превращения вещей из привычных в странные, что и составляет, по его убеждению, основной закон искусства" [4, с. 221]. "Странное и жуткое, – по мнению М. Эпштейна, – категории симметричные. Они "расходятся в противоположные стороны эмоционально-экспрессивного спектра искусства: от нелепо-забавного до сверхъестественно-страшного... Вероятно, это обусловлено разной динамикой психического в случае забывания привычного и вытеснения запретного; соответственно первое возвращается в виде странного (В. Шкловский), второе в виде жуткого (З. Фрейд)" [7].

Рецепцию этих краеугольных категорий, генетически связанных с идеями Дж. Рёскина и В. Кайзера, М. Эпштейн показывает как психогенез современной категории гротеска. Попытки сближения эстетической категории "гротеск" и понятий "странное"/"жуткое" характерны для постсоветской литературы, где "можно найти множество самых типичных и тривиальных иллюстраций к фрейдовской теории" [4, с. 221]. В этом аспекте интересны произведения Ю. Мамлеева, В. Сорокина, Л. Петрушевской, Вл. Маканина, анализу которых нами были посвящены отдельные статьи.

Таким образом, в исследовании основ модернистского мировидения гротеск занял одно из краеугольных мест, обнажив целый ряд проблем, связанных с категориями "игры", "смеха" и "страха". Гротеск предстал в проекциях онтологических, экзистенциальных психоаналитических, в реалистической и модернистской версиях. Основы современной научной семантики этой категории были заложены учеными неклассического типа мышления, среди которых Дж. Рёскин, В. Кайзер, З. Фрейд, М. Бахтин, И. Смирнов и др. В модернистском гротеске определяющими концептами выступают дуализм жизни и смерти, духа и материи в точке их взаимного про-Явления (экзистенциальный "страх жизни" В. Кайзеру) Снятие же такой оппозиции в акте разрушающего/возрождающего смеха, порожденного народно-карнавальным

материалистическим мировидением предстает детерминантой "гротескного реализма" М. Бахтина.

Литература:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 545 с.
2. Геллер Л. Из древнего в новое и обратно. О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рёскине // О. Буренина. Абсурд и вокруг: сборник статей / Отв. ред. О. Буренина / Л. Геллер. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 20-29.
3. Дежуров А.С. Полемическое осмысление проблемы гротеска в эстетике Германии конца XVIII в. / А. Дежуров // Филологические науки. – 1995. – №№ 5-6. – С. 57-65.
4. Смирнов И.П. О гротеске и родственных ему категориях. Семиотика страха. Сб. статей. Сост. Н. Букс и Ф. Конт. / И.П. Смирнов. – М.: Русский институт: Европа, 2005. – С. 204-221.
5. Липовецкий М., Сандомирская И. Как не "завершить" Бахтина? Переписка из двух электронных углов // НЛО. – 2006. – № 79. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2006/79/li1.html>
6. Фрейд З. "Жуткое" // Фрейд З. Художник и фантазирование. Перевод Р.Ф. Додельцева / З. Фрейд. – М.: "Республика", 1995. – С. 265-281.
7. Эпштейн М. Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского. // "Русский Журнал". – 2003, 14 марта // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/krug/razbor>
8. Kayser W. Das Grotleske in Malerei und Dihtung// W. Kayser. W. – Oldenburg; Hamburg, 1957; The Grotlesque in Art and Literature // W. Kayser. – N. Y.: Columbia Univ. Press, 1981.
9. Ruskin John . Grotlesque Renaissance //The Stones of Venice. Volume the Third: The Fall // Ruskin Works. Vol. 5. / John Ruskin. Chikago-N. Y.: Belford, Clarke & C\ 1897. –
p. 113–165.

Анотація

Н. НЕВ'ЯРОВИЧ. ГРОТЕСК У СТРУКТУРІ НАУКОВОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ: ДОКСИ ТА ПАРАДОКСИ. СТАТТЯ ДРУГА.

В статті піднято проблему полісемії дефініції гротеску в літературознавстві та естетиці, питання природи та функцій гротеску в XIX-XX століттях, у неklasичній естетиці модернізму. Досліджуються ідеї Дж. Рескіна, В. Кайзера, З. Фрейда, М. Бахтіна, І. Смирнова та ін. З'ясовуються витоки та сутність основних підходів до наукового тлумачення терміну "гротеск", їх логіка та парадоксальність. У статті досліджено внутрішню семантику "модерністського гротеску" у його сходженнях та розмежуваннях з поняттям "гротескний реалізм".

Ключові слова: гротеск, парадокс, концепції гротеску, дефініції гротеску, полісемія гротеску.

Аннотация

Н. НЕВЯРОВИЧ. ГРОТЕСК В СТРУКТУРЕ НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ: ДОКСЫ И ПАРАДОКСЫ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

В статье поднимается проблема многозначности определения гротеска в литературоведении и эстетике, вопрос о природе и функциях гротеска в XIX-XX вв., в неклассической эстетике модернизма. Исследуются идеи Дж. Рёскина, В. Кайзера, З. Фрейда, М. Бахтина, И. Смирнова и др. Выясняются истоки и сущность основных подходов к научному истолкованию термина "гротеск", их логика и парадоксальность. В статье исследуется внутренняя семантика "модернистского гротеска" в его сходжениях и различиях с понятием "гротескный реализм".

Ключевые слова: гротеск, парадокс, концепции гротеска, дефиниции гротеска, полисемия гротеска.

Summary

N. NEVYAROVICH. GROTESQUE IN THE STRUCTURE OF THE SCIENTIFIC AND ARTISTIC AWARENESS: DOXES AND PARADOXES. ARTICLE 2.

The article deals with the problem of the multiple meaning of the grotesque definition in literature and aesthetics, the question of the grotesque nature and functions in the XIX-XX centuries, in the non-classical modernism aesthetics. In this work it is also researching the ideas of J. Reskin, W. Kaiser, Z. Freud, M. Bahtin, I. Smirnov and others. It is also defining some sources and essence of the main approaches to the scientific definition of the term "grotesque", their logic and paradoxicalness. In the article it is researching the internal semantics of the "modernistic grotesque" in its similarities and differences with the conception of the "grotesque realism".

Key words: grotesque, paradox, grotesque conceptions, grotesque definitions, grotesque polysemy.