

Н. А. Хренов

**Архетип в его архаических и актуальных вариантах: между комедией и трагедией**

В статье ставится вопрос о зависимости комического от ментальности и типа культуры. В некоторых культурах комическое как признак ментальности не получило развития в форме самостоятельного жанра. Так, например, в русской культуре утвердился вариант, когда комическая стихия сопровождается драматической и трагической стихией. Об этом свидетельствует творчество Гоголя, Чехова, Булгакова и других русских писателей и драматургов. Несмотря на активность комического в ментальности русских, в России оно не получило выражения в самостоятельном жанре. Эта ситуация консервации ранних форм, не достигших выражения в самостоятельном жанре, характерна для ранних эпох. Но искусство в XX в. как раз и возвращается к этим ранним формам. Русская культура по-своему отреагировала на ту реабилитацию архаики, что оказалась характерной для XX в. Это проявилось в возрождении архаических форм смеха, когда эти формы оказывались обратной стороной трагического отношения к жизни.

Ключевые слова: жанры, комедия, трагедия, архетип, ментальность, тип культуры, модерн, эксцентризм, абсурдизм, архаика, трикстер, смеховой агон, катарсис, миф, ритуал, карнавал, апокалиптика.

N. A. Khrenov

**Archetype in Its Archaic and Relevant Options: between Comedy and Tragedy**

In the article the question on dependence of comic from mentality and a type of culture is raised. In some cultures comic as a sign of mentality was not developed in the form of the independent genre. For example, in the Russian culture the option was set when the comic elements are followed by drama and tragic elements. Gogol, Chekhov, Bulgakov and other Russian writers and playwrights' creativity testifies to it. Despite activity of comic in mentality of Russians, in Russia it was not expressed into the independent genre. This situation of preservation of the early forms, which were not expressed in the independent genre, is typical for early eras. But art in the XX century just also comes back to these early forms. The Russian culture in own way reacted to that rehabilitation of antiquity that was typical for the XX century. It was presented in renaissance of laughter archaic forms when these forms appeared to be a reverse side of the tragic relation to life.

Keywords: genres, comedy, tragedy, archetype, mentality, culture type, modernist style, excentrism, absurdism, antiquity, trickster, humorous agon, catharsis, myth, ritual, carnival, apocalypics.

Цитируя Вольтера по поводу того, что небеса дали людям в противовес тяготам в жизни две вещи – надежду и сон, Кант добавил: еще и смех. Если уж продолжать эту тему, то о значимости смеха и его творческом потенциале в мироздании свидетельствует изречение, найденное на древнеегипетском папирусе: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз – появились воды... Наконец, при седьмом взрыве смеха родилась душа». Здесь, конечно, возникает особая тема для размышления – отношения смеха и мифа. Но мы остановимся лишь на теме «смех и театр». Правда, при освещении этой, казалось бы, частной проблемы, нам потребуется и миф.

То, что мы называем смехом, является феноменом многогранным и очень зависимым от нашей к нему расположенности или нерасположенности. Один из наших практиков, пишущих

сценарии к комедийным фильмам А. Инин, признавался в том, что никогда невозможно предсказать, что вызовет смех. Видимо, часто это происходит потому, что смех покидает сцену и перемещается на улицу, в саму жизнь. Хотя спустя время он может туда вернуться. Сегодня мы смеемся (если еще смеемся) не так, как смеялись в 90-е гг., а в 90-е смеялись не так, как в 30-е. В «Архипелаге Гулаге» Солженицына сообщены факты, когда за анекдоты приходилось отбывать срок в лагерях. Но и вообще, в XX в. стали смеяться иначе, чем в XIX в. Ведь, например, в XIX в., как утверждал А. Белый, Гоголь не был понят. Но дело в том, что по-разному смеются в разные периоды и эпохи. По-разному смеются и в разных культурах.

Приведем в связи с этим суждение русского философа В. Базарова, который в статье «Заколдованное царство», опубликованной в журнале «Летопись» за 1916 г., этот вопрос уже поставил.

Оно касается специфики русского смеха. В названии статьи В. Базарова не только метафора, но и архетип. Так философ представил Россию. В статье он попытался понять специфику русского смеха. Это предполагает анализ соотношенности смеховой стихии, российской ментальности и русской культуры. Смеемся ли мы? Как и над чем мы смеемся? Он пишет: «С тех пор, как начался так называемый “гоголевский период” нашей литературы и жизни, мы только и делаем, что смеемся, – смеемся, зачастую до колик, до слез, по самым разнообразным поводам и в самых различных смыслах» [2]. Да, много смеемся и продолжаем смеяться. Приведу пример из театра. Социологи просчитали: в конце 60-х гг. комедия драматургов Б. Рацера и В. Константинова «Десять суток за любовь» по количеству представлений и театров, поставивших ее, вышла на первое место. Вот что по этому поводу писал В. Дмитриевский. «В 1969–1970 годах “Десять суток за любовь” так или иначе отражала общественный вкус, на нее был исключительный спрос, и авторы ее стали тем самым законодателями эстетических, да и не только эстетических, оценок. И раз уж они ими стали, то право каждого – и зрителя и критика, в силу его профессии прежде всего – определить истинную цену этого явления. Она, хоть и горько в этом признаваться, подчас очень невысока – как говорится, ниже всякой критики» [7].

Вообще, отделить XIX в. от того, что мы называем Новым временем, невозможно. Эпоха Нового времени, или Просвещения – это эпоха модерна, смысл которой в возникновении фантастической веры в разум, породившей все революции, в том числе и русские, а вот Ю. Хабермас утверждает, что, в том числе, и сменяющие эти революции тоталитарные режимы. Разум и стал исходной точкой в понимании смеха. Не случайно А. Герцен говорил, что в смехе есть нечто революционное. Эту мысль иллюстрирует У. Эко в романе «Имя розы». Там воссоздается ситуация запрета на фрагмент текста Аристотеля, в котором философ рассуждает о смехе. Разум задавал норму. А все, что от нее отклонялось, подвергалось смеху.

Из этого положения в самом начале XX в. исходил А. Бергсон. Он единственный раз вышел из философской проблематики и заглянул в сферу искусства. Результат? Его сочинение под названием «Смех» [4]. Вообще-то, философия А. Бергсона, а он, как известно, представляет философию жизни, а не разума, ближе к роман-

тизму. Но что касается смеха, то в этом вопросе философ стоит на точке зрения модерна. Бергсон, разумеется, философ, но своей постановке вопроса он скорее социолог. Носителем нормы у него предстает общество. Индивид же может отклоняться от нормы, а потому и заслуживает осмеяния.

Отдавая должное Бергсону, З. Фрейд тоже один раз в сочинении об остроумии предпринял выход в сферу комического [11]. Но вот по части философии он предстает пессимистом. Он считал: философия не способна ответить на вопрос, что такое смех, несмотря на то, что о смехе высказывались еще античные философы, и прежде всего, конечно, Аристотель. Жаль только, что не все, что говорил Аристотель о смехе, до нас дошло. Таким образом, существует философская традиция осмысления смеха.

Но пессимизм З. Фрейда распространил не только на философию. Он ставит вопрос: а понимаем ли мы вообще, когда, как и по какой причине смеемся, что вообще есть смех? Не случайно он цитирует своего коллегу – психолога из школы Рибо (а Рибо – это тот самый психолог, которого штудировал Станиславский, создававший свою систему). А тот в своем сочинении «Психология смеха» вообще выражает сомнение по поводу способности науки объяснить смех. Когда-то так вопрос ставился по отношению к искусству вообще, и Гегелю и Шеллингу приходилось на него отвечать. Это во многом объясняет, почему Фрейд не берется разгадывать, в чем заключается природа комического, сводя свою постановку вопроса к частной теме – остроумию.

Правда, Фрейд все-таки в смехе кое-что объяснил. Например, он обнаружил, что смех – это всегда прорыв в инфантильные сферы, в те пласты психики, которые характерны для детского возраста. Исчерпывает ли такое открытие Фрейда проблему смеха? Конечно, нет. Но, с другой стороны, этот вывод Фрейда повлиял на С. Эйзенштейна, который, как известно, хорошо знал и почитал Фрейда. Вывод Фрейда об инфантильной природе смеха определил его разгадку популярности Чаплина. Что определило успех Чаплина? Эйзенштейн отвечает: регресс в инфантильное. Как это объяснить? Потребностью в бегстве из размеренного, расчерченного и расчеловеченного мира, из цивилизации. Отсюда такой взгляд на вещи. Способность видеть самые страшные, самые жалкие и трагические вещи глазами смешливого ребенка. В комическом све-

те предстает то, от чего у других мороз по коже [13].

Но если попытки философов и психологов еще не исчерпывают объяснения природы смеха, то, может быть, больше возможностей имеется у эстетики. Ведь именно эстетика превратила комическое в одну из своих основополагающих категорий. Когда у нас на рубеже 50–60-х гг., в эпоху оттепели развертывается возрождение эстетики, на эту тему появляются книги. Однако достаточно открыть знаменитое сочинение М. Бахтина, посвященное природе смеха, чтобы обнаружить в ней скепсис по поводу эстетики и ее возможностей и способностей понять природу смеха. Эта наука о прекрасном, по мнению Бахтина, объяснить смех не способна.

Может быть, она не способна еще и потому, что рождена все той же эпохой модерна и, следовательно, в основе этой дисциплины оказываются установки все того же модерна. И кризис не только эстетики, но и всего мировосприятия модерна (а мы существуем уже в эпоху постмодерна) ставит нас перед открытием иных граней смеха, не замечаемых на протяжении нескольких столетий. Наверное, тоталитарные режимы XX в., возникшие, в том числе, как уже отмечено, не без влияния установок модерна, в частности, установки на разум, привели к сдвигу в понимании смеха. Результат этого сдвига – возникновение и распространение абсурдизма. У М. Фуко есть отличная книга об истории безумия и о том, как эпоха модерна жестко провела границу между разумом и безумием. Так вот: в XX в. границы между разумом и безумием очень сильно сдвинулись. От разумного остался лишь знак, слово, а сущность явления ускользала.

Этот сдвиг в мировосприятии оказался столь ощутимым, что его осмысление затронуло и комическую сферу. Театр, конечно, на этот сдвиг отреагировал. В России 20-х гг. возникает эксцентризм. Казалось, что ни Ионеско, ни Беккет еще не написали своих пьес. Но вот Г. Козинцев, касаясь эксцентризма, пишет: «Придумывая эксцентризм в 1919 г., я, право же, обладал инстинктивным даром провидения. Ионеско и Беккета, вероятно, еще и на свете не было» [9].

Конечно, театроведы о комическом жанре знают все, литературоведы, соответственно, тоже. Но мы поставим вопрос по-другому. И театроведы, и литературоведы часто грешат тем, что изолируют рассмотрение художественных процессов, в том числе жанров, от общих процессов культуры. Мы же поставим акцент именно на

этом. Попробуем вывести проблему смеха за пределы истории театра и литературы, вообще за пределы истории искусства. Впрочем, такая постановка вопроса не оригинальна. Это уже делало искусство XX в. Проблема лишь в том, чтобы этот сдвиг осознать.

У К. Ясперса есть мысль, которая поможет нам найти в этом вопросе новый ракурс. Он говорит, что разгадка настоящего и будущего сегодня находится в зависимости от того, что мы знаем о предыстории, что тогда случилось. А предысторией он называет то, что было до осевого времени. Что касается осевого времени, то это время возникновения великих религиозных систем, и особенно систем нравственности. Любопытно, что не все ценности, что уже были вызваны к жизни, остались в осевом времени. Это имеет отношение к смеху. Автор статьи «Парадокс о смехе» Л. Карасев пишет: чтобы разобратся в смехе, нужно вернуться в доисторию [8].

То, что происходит в последнем столетии и, пожалуй, происходит до сих пор, свидетельствует о какой-то глобальной переходности. Невольно возникает вопрос о том, а не закончился ли в истории какой-то длительный исторический период, в который вписывается осевое время в его традиционном понимании, и не переживаем ли мы эпоху перехода к новому осевому времени? Если так, то, может быть, развертывается радикальная переоценка ценностей, тот хаос и та смута, которые ныне становятся универсальными. Может быть, постмодерн реабилитирует то, что отверг модерн? Но ведь, пожалуй, это началось уже с Ф. Ницше. Но это уже другая тема. Вернемся к смеху.

Имя Ф. Ницше здесь упомянуто не зря. Ведь это его новое открытие античности привело к закату идей великого авторитета по Греции – Иоганна Винкельмана, на которого, когда речь шла о Греции, опирались и Гегель, и Гете, и вся великая эпоха классицизма. Известно, что восприятие классической Греции как образца, кроме положительных моментов, имело и отрицательные. Из обихода, точнее, из представлений об эстетическом, были выплеснуты великие имена, в том числе Рабле, Сервантеса, Шекспира и многих других. Романтикам пришлось эти имена реабилитировать. Кстати, тогда же был заново открыт и первый комедиограф Аристофан.

Открывая по-новому Грецию, уже не как Грецию классического периода, Ф. Ницше открывает архаику вообще. Но кто только ее не открывает в

начале XX в. После Ф. Ницше история искусства осмысливается совершенно по-другому. По-другому осмысливается и смех. Всем известно, какой интерес к античности возникает в начале XX в. в России. Прежде всего, в среде символистов. В этом смысле показательными явились идеи Вяч. Иванова по поводу возрождения античного театра. Под воздействием этих идей находился и Вс. Мейерхольд.

Кстати, о Мейерхольде. В одной из книг, посвященных А. Островскому, можно прочесть резко отрицательное суждение о том, что этот режиссер делал с русскими классиками. Судя по тому, что там утверждалось, Мейерхольд прямо-таки уничтожал русскую классику. Это очень несправедливо. Хотя нельзя не отметить парадокса. В 20-е гг., когда все были предельно политизированы и идеологизированы, как, впрочем, и сам Мейерхольд, режиссер, наоборот, выявлял в этой классике то, что делало ее явлением всей мировой культуры. Он обращался к Лермонтову, Гоголю, Грибоедову, Островскому.

В связи с этим можно было бы вспомнить одно суждение М. Бахтина, но это суждение он делает не в этой своей знаменитой книге. Речь идет о том, что, как утверждал М. Бахтин, иногда в истории наступают эпохи, когда разрушается замкнутая среда развития искусства и каждое произведение начинает рассматриваться на фоне всей многовековой истории человечества. Позднее это назовут интертекстом. Человечество в такие моменты прорывается в пространство большого опыта [3]. В этом смысле интересно творчество Мейерхольда. Современники режиссера, оказавшись во власти великих сдвигов, ушли исключительно в политику. А Мейерхольд начал видеть классиков, прочитываемых или непрочитываемых и непонятых, как Гоголь, в соответствии с миросозерцанием XIX в. Он видел их сквозь призму именно большого опыта человечества, в том числе и сквозь призму тех форм, которые в истории, в том числе и театра, уже существовали, но были забыты. В том числе и истории таких культур, как античная или восточная.

Пока на этом остановимся. Продолжим свою мысль о Мейерхольде, когда подойдем к характеристике архаических форм смеха. Но обращение к великим эпохам театра в прошлом было присуще не только Мейерхольду. Вообще, интерес, например, к возрождению античного театра возник в Германии, когда М. Рейнгардт поставил трагедию Софокла. Он привозил свой спектакль и в Петербург, потом привозил и второй раз.

Спектакль показывался в цирке Чинизелли. Он был воспринят неоднозначно. Вообще, у Вяч. Иванова по поводу возрождения античной сцены были не только единомышленники, но и критики. Здесь можно сослаться на статью А. Белого «Театр и современная драма».

Но вот какое соображение было высказано в ходе этой дискуссии по поводу возрождения в XX в. античного театра. Журналист из «Ежегодника императорских театров» за 1912 г. утверждал, что, пожалуй, более актуальной для театра начала XX в. была не столько античная сцена, сколько те представления, что имели место в Средние века [1], когда то, что мы называем театром, еще не развилось в форму институционализованного, профессионального театра, с одной стороны, и когда такие представления, с другой стороны, не получали выражения в тех культовых формах, что практиковались церковью. Эти представления происходили на площади в форме карнавала. Поскольку они не были связаны ни с профессиональным театром, ни с церковью, то они сохраняли сложившиеся давно в истории народные традиции. Эта даже не столько собственно театральная, сколько смеховая стихия имела место параллельно истории искусства и сохраняла древние связи с обрядом и ритуалом, в которых еще не было того, что мы обычно подразумеваем под эстетическим и художественным. Эту сферу до сих пор изучают фольклористы, этнографы и этнологи или культурные антропологи.

Это как раз те формы, которые складывались еще в ситуации формирования осевого времени, задолго до того, как, опираясь на уже существовавшие в античности трагедии, Аристотель представит структуру жанров. Они предшествовали собственно истории искусства. Но, как ни странно, именно эти формы как раз и будут востребованы в XX в. В них-то как раз и обнаружат то, что связано с художественным содержанием. Вот тут-то и затрещит по швам та эстетика, что была вызвана к жизни философией и идеологией модерна. И заговорят уже о кризисе эстетики. В культуру XX в. прорвется огромный пласт, который в Новое время оказался вытесненным на периферию и существовал на положении бессознательного культуры.

Конечно, З. Фрейд, когда он обнаружил в смехе регресс в возрастной психологии, многое уже объяснил, но не все. К. Юнг продолжит это открытие З. Фрейда и истолкует его применительно не только к возрастной психологии, но к изжи-

тым историческим фазам, выражаясь гегелевским языком, фазам становления Духа. Смех, по К. Юнгу, – это возможность дать волю более древнему слою сознания со свойственными язычеству необузданностью, распутством и безответственностью [14]. Человек поздней цивилизации регрессирует к младенческим эпохам. Ну и, конечно, что означает этот регресс как признак той разновидности смеха, что становится значимой именно в XX в., объяснил М. Бахтин в своей знаменитой книге, во многом не только обогатившей, но и определившей гуманитарную мысль второй половины XX в. Ведь Бахтин не искусствовед и даже не филолог, хотя ему пришлось писать только о литературе, а именно культуролог.

Кстати сказать, идея регресса в психике как предпосылка смеха у Бахтина явно возникла не без влияния Фрейда, ведь в 20-е гг. он написал книгу о Фрейде. Только вот то, что З. Фрейд называет регрессом в психике, у Бахтина предстает совсем не регрессом, а скорее прогрессом. Почему? Наверное, выдающиеся мыслители не всегда делают все вытекающие из их открытий выводы.

Смысл открытия Бахтина можно истолковать так. Каждый раз, когда в истории искусства разворачивается смена циклов и отработанные, перестояющие осуществлять эстетически формы уходят в прошлое, происходит возврат к исходной точке цикла, к тому, что мы называем архаикой, которая включается в качестве составленного элемента в те новые формы, становление которых разворачивается в пространстве нового цикла. Нечто подобное уже утверждали наши формалисты в 20-е гг., но только имели в виду исключительно литературу и вопрос о смене циклов не ставили. Хотя мы должны отметить, да, собственно, после фундаментального исследования О. Ханзен-Леве это нельзя считать нашим наблюдением, В. Шкловский с его идеей деавтоматизации или остранения по-своему изложил идею А. Бергсона. Не случайно остранение как универсальный прием стал отмычкой при входе в стихию смеха.

Это касается и смеха. Тот прирученный современным смех, подвергающий уничтожению все, что отклоняется от нормы, то есть от разума, что имело место на протяжении всего Нового времени, свое отработал. Он выродился. Правда, именно этот вид смеха навязывался в тоталитарных режимах. Идея социализма была нормой, а все, что ей не соответствовало, подвергалось

осмеянию. Это был одномерный, сатирический, уничтожающий смех. Но это ведь не просто смех, который Бахтин обозначает как официальный. Этот смех, вызванный к жизни модерном, в то же время был показательным для всей европейской культуры в целом. Вернее, большого периода в ее истории. Иные формы смеха вытеснила не просто власть, а культура, функционирующая в том числе и как цензура.

Развертывающаяся в XX в. смена циклов в истории культуры потребовала иных форм смеха. И они приходят из доистории, из ритуалов и мифов, из тех форм, что еще продолжали функционировать в низовых, маргинальных формах. Ведь Чаплин-то, как показывает тот же Г. Козинцев, как раз и вышел оттуда. И вот следует, конечно, разобраться в том, что приходит на смену и что нами еще не до конца осмыслено. Применительно к этой проблеме выделим несколько принципиальных аспектов.

Первое – это то, что на архаических фазах в истории культуры, когда история искусства еще не началась, никакой изоляции комедии как жанра от других жанров не было. Аристотель прошел мимо того обстоятельства, что, оказывается, комедия в ее первоначальных формах есть не что иное, как пародия на трагедию [12], следовательно, рассматривать ее как самостоятельную не имеет смысла. Тогда ничего не понятно. Да и жанров-то еще не было. Просто по той причине, что сами жанры еще не сложились.

Это хорошо объяснила О. Фрейденберг. Критикуя опять же эстетику и подход Гегеля, она как ученица Марра выдвинула генетический подход и, следовательно, призвала рассматривать все формы комического и трагического, которые существовали в виде эмбрионов тех будущих жанров, которые впервые будут рассмотрены Аристотелем уже как сложившиеся и самостоятельные. В качестве примера обратимся к мифологическому герою или, что точнее, «культурному герою».

Пожалуй, самое важное, что характерно для смеха, сосредоточено в фигуре трикстера. Все выдающиеся комики, будет ли это Чаплин, Тото, Альберто Сорди, Игорь Ильинский, Бастер Китон или Аркадий Райкин, воспроизводят эту фигуру. Но ведь в истории культуры и, следовательно, мифологии было время, когда трикстера как самостоятельной фигуры не было. Это было второе лицо главного героя, который совершал героические подвиги и, преследуя какие-то благородные цели, погибал. Он сам себя возвеличивал, но

и сам себя подвергал осмеянию. Юнг пишет: трикстер – это бог, человек и животное в одном лице [14].

Вот тут-то придется снова вспомнить Мейерхольда. Когда в конце жизни он разрабатывал замысел постановки пушкинского «Бориса Годунова», у него возникла мысль главную роль поручить Игорю Ильинскому, за которым к тому времени уже закрепилось амплу комического актера. Этот замысел не осуществился, да и спектакль не был поставлен. Но это не была лишь какая-то минутная интуиция. Все было продумано и выношено. И об этом свидетельствует следующее высказывание мастера. Так, в докладе 1925 г., посвященном спектаклю «Учитель Бубус», В. Мейерхольд говорит: «Правда, мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, – мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии – через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков. Но если мы этот трюковый материал не будем проверять как таковой, не будем бдительно относиться к тому, что уже до нас выработано, то мы можем иметь свой комедийный штамп, который может нас погубить» [10].

Следовательно, этот прием совмещения трагического и комического уже трудно назвать архаическим. Это как раз прорыв великого режиссера в тот самый большой опыт человечества, о котором писал Бахтин. Просто удивительно, как практика и теория искусства одновременно отреагировала на культурные сдвиги.

Обратим внимание на еще одну архаическую черту смеха, которая сегодня, в эпоху обострившихся отношений между народами, что нередко оборачивается военными столкновениями и жертвами, особенно актуальна. Эта черта также позволяет поставить вопрос о функциях смеха, и совсем не в смысле Бергсона. Видимо, разобратся в природе смеха можно лишь в том случае, если поставить вопрос о наличии у смеха тех или иных функций. Но можно уточнить: социальных функций. Что это значит? Можно определить смысл смеха не только по тому, что таким редким талантом обладает тот или иной драматург или режиссер, но и по тому, есть ли у тех, кому смех предназначен, потребность в смехе, как, впрочем, в той или иной разновидности смеха. Значит, комическое – это не только содержание произведения, но и привносимое в это произведение публикой или обществом ожидание.

Для понимания смеха на ранних этапах истории, которые обычно из истории искусства ис-

ключаются, характерно не только тесное переплетение отдельных жанров, в частности комедии и трагедии, но и то, что можно было бы назвать диалогичностью. Чтобы выявить эту диалогичность, необходимо перестать связывать смех исключительно с театральными подмостками и найти его формы, пронизывающие отправления самой жизни. На ранних этапах истории смех неустраим из процессов взаимодействия между разными этносами, сообществами, территориями, а внутри названных коллективов – между их частями. На этих этапах истории смех был выражением агона, состязания, противостояния.

В реальной истории между названными сообществами постоянно возникали конфликты, которые могли перерасти в кровавые столкновения. Чтобы избежать жертв, а следовательно, и вообще столкновений такого рода, культивировали словесные поединки, в которых разрешались ругательства, оскорбления, инвективы и т. д. Искусством ведения таких агонов владели все стороны. Но было бы неверно подобные смеховые агоны исчерпывать оскорблениями и поношениями. Такое использование смеха как раз и характерно для Нового времени, когда смех свели к одной разновидности смеха – сатире. Именно эту особенность смеха как раз и пытался объяснить А. Бергсон.

Но нагнетание конфликтности и противостояния в агоне – лишь одна сторона. Это, так сказать, лишь способ довести агон до крайней степени провоцирования эмоций. Это только одна сторона такого смехового агона. Другая сторона связана с изживанием чувства вражды. Следовательно, предполагалось, что, кроме оскорблений, в таком агоне могли употребляться и смягчающие средства. Получается, что такие смеховые агоны разворачивались в духе катарсиса, как это описано у Аристотеля. Но на этот раз по принципу трагедии воспринималась и комедия. Выявляя эту диалогичность, происходящую в форме агона, мы и получаем возможность поставить вопрос об очень существенной проблеме – эффективности смеха, а следовательно, о его социальной функции. Наверное, таких функций у смеха может быть много. Но катарсическая функция, свидетельствующая об изживании, преодолении вражды и насилия, будет одной из самых существенных.

В качестве иллюстрации сошлемся на агон из истории средневековой Руси. Он происходил между тем, что позднее назовут Великороссией и

Малороссией. Так, в «Повести временных лет» повествуется об апостоле Андрее, путешествующем по земле и оказавшемся на берегах Днепра. Автор утверждает, что ему понравилось одно место. Он поставил в этом языческом месте крест. Отсюда началась христианизация Руси. Место это – Киев. «И утром, встав, сказал бывшим с ним ученикам: “Видите ли горы эти? Так на этих горах воссияет благодать Божия, будет город великий и воздвигнет Бог много церквей”. И, взойдя на горы эти, благословил их и поставил крест, и помолился Богу, и сошел с горы этой, где впоследствии будет Киев, и пошел вверх по Днепру» [5].

Совсем другое наблюдает апостол, когда появляется в Новгороде. Речь идет уже не о сакральном пространстве, а о таких нравах и привычках, которые являются истинно языческими. «И пришел к славянам, где нынче стоит Новгород, и увидел живущих там людей. Каков их обычай и как моются и хлещутся, и подивился на них. И пошел к варягам, и пришел в Рим и поведал о том, скольких научил и кого видел, и рассказал им “Диво видел я в славянской земле, когда шел сюда. Видел бани деревянные, и натопят их сильно, и разденутся и будут наги, и обольются мытьем, и возьмут веники, и начнут хлестаться, чуть живые, и обольются водой студеною, и только так оживут. И творят это постоянно, никем же не мучимые, но сами себя мучат, и то творят не мытье себя, а мученье”» [5].

Очевидно, что в этом впечатлении апостола о новгородском обычае есть оценка, а в ней – отношение к нижегородцам. Мы не поймем сути этого отношения, если не примем во внимание оппозицию между киевлянами и новгородцами. Судя по всему, автор предания о путешествии на Русь апостола Андрея представляет интересы киевлян. Автор ставит перед собой задачу продемонстрировать приобщенность Русской земли к учению Христа. Посещение апостолом Андреем Руси – свидетельство такой приобщенности. Это показатель христианской идентичности славян. Однако очевидно, что из всех территорий апостол выделяет именно Киевскую землю, на которой он ставит крест. Отныне славяне становятся христианским народом.

А вот что касается жителей Новгорода, то они предстают еще во многом язычниками, раз позволяют себе такой странный обряд омовения. Здесь явно ощущается осмеяние этого обряда, но в то же время и самих новгородцев. Не удивительно, что эта редакция киевской летописи име-

ла последствия. И не могла не иметь, ведь новгородцы поняли суть такой интерпретации и скрытую в ней насмешку. Они не могли на нее не отреагировать. Так появляется новгородская редакция летописи. Смысл этой редакции Е. Голубинский передает так: «Естественно, что новгородцы не желали остаться осмеянными. И вот в ответ на киевскую редакцию появилась редакция новгородская. Не хотел или не умев ответить на насмешку одинаковою насмешкой, новгородцы вознаграждают себя тем, что стараются возвысить себя над киевлянами. Говоря о Киеве то же, что и выше, редакция новгородская умалчивает о банях новгородских и вместо того говорит, что в области новгородской апостол проповедовал слово Божие и оставил на благословение свой жезл. То есть новгородцы отвечают в своей редакции киевлянам: у вас в Киеве апостол ограничился только тем, что поставил крест на пустых горах, у нас же сделал гораздо больше, заявил к нам свое благоволение более осязательным образом» [6].

Обратим внимание на то, что в таких смеховых агонах позволительны не только ругательства и инвективы, оскорбления и поношения, но только в шутовском, то есть игровом духе. Иначе такие агоны лишь подталкивают к насилию. Этот смех, следовательно, исключает преимущественно сатирический, то есть однонаправленный смех, направленный на того, кого подвергают осмеянию, то есть на сообщество чужаков, но, в том числе, и на себя. Лишь в этом случае смех в форме игры способен изживать взаимную агрессию и способствовать примирению.

Хочется задать вопрос: что сделало искусство за два последних десятилетия, когда непонимание между двумя славянскими народами – Россией и Украиной нарастало? Все занимались собой, все обогащались. И хочется вспомнить в связи с этим Ф. Достоевского, утверждавшего, что войны вызревают в мирное время, когда развращается вакханалия обогащения и, следовательно, разъединения. Следовательно, вина за жертвы, за кровь, что сейчас проливается в Донбассе, лежит на всех сторонах.

#### Библиографический список

1. Ашкинази, З. Г. Трагедия, мистерия и моралите [Текст] / З. Г. Ашкинази // Ежегодник императорских театров. – 1912. – № 7. – С. 10.
2. Базаров, В. А. Заколдованное царство [Текст] / В. А. Базаров // Летопись. – 1916. – № 4. – С. 204.
3. Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов [Текст] /

М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1996. – С. 731.

4. Бергсон, А. Смех [Текст] / А. Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – С. 127.

5. Библиотека литературы Древней Руси [Текст]. – Т. 1. XI–XII века. – СПб. : Наука, 1997. – С. 543.

6. Голубинский, Е. Е. История русской церкви. – Т. 1. Период первый, киевский или домонгольский. 1 пол. 1 тома [Текст] / Е. Е. Голубинский. – М. : Напечатано Императорским Обществом истории и древностей российских при Московском университете, 1901. – С. 951.

7. Дмитриевский, В. Н. Кто смеется последним [Текст] / В. Н. Дмитриевский // Театр. – 1970. – № 12. – С. 31.

8. Карасев, Л. В. Парадокс о смехе [Текст] / Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 53.

9. Козинцев, Г. М. Собрание сочинений : в 5 т. – Т. 3 [Текст] / Г. М. Козинцев. – Л. : Искусство, 1983. – С. 502.

10. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. – Т. 2 [Текст] / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – С. 644.

11. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному [Текст] / З. Фрейд // Фрейд З. Художник и фантазирование. – М. : Республика, 1995. – С. 398.

12. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – С. 448.

13. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6 т. – Т. 5 [Текст] / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1968. – С. 600.

14. Юнг, К. Психология образа трикстера [Текст] / К. Юнг // Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – С. 383.

### Библиографический список

1. Ashkinazi, Z. G. Tragedija, misterija i moralite [Tekst] / Z. G. Ashkinazi // Ezhegodnik imperatorskih teatrov. – 1912. – № 7. – S. 10.

2. Bazarov, V. A. Zakoldovannoe carstvo [Tekst] / V. A. Bazarov // Letopis'. – 1916. – № 4. – S. 204.

3. Bahtin, M. M. Sbranie sochinenij : v 7 t. – T. 5. Raboty 1940-h – nachala 1960-h godov [Tekst] / M. M. Bahtin. – M. : Russkie slovori, 1996. – S. 731.

4. Bergson, A. Smeh [Tekst] / A. Bergson. – M. : Iskustvo, 1992. – S. 127.

5. Biblioteka literatury Drevnej Rusi [Tekst]. – T. 1. NI–III veka. – SPb. : Nauka, 1997. – S. 543.

6. Golubinskij, E. E. Istorija russkoj cerkvi. – T. 1. Period pervyj, kievskij ili domongol'skij. 1 pol. 1 toma [Tekst] / E. E. Golubinskij. – M. : Napecha-tano Imperatorskim Obshhestvom istorii i drevno-stej rossijskih pri Moskovskom universitete, 1901. – S. 951.

7. Dmitrievskij, V. N. Kto smeetsja poslednim [Tekst] / V. N. Dmitrievskij // Teatr. – 1970. – № 12. – S. 31.

8. Karasev, L. V. Paradoks o smehe [Tekst] / L. V. Karasev // Voprosy filosofii. – 1989. – № 5. – S. 53.

9. Kozincev, G. M. Sbranie sochinenij : v 5 t. – T. 3 [Tekst] / G. M. Kozincev. – L. : Iskustvo, 1983. – S. 502.

10. Mejerhol'd, V. Je. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Be-sedy. – T. 2 [Tekst] / V. Je. Mejerhol'd. – M. : Iskustvo, 1968. – S. 644.

11. Frejd, Z. Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatel'nomu [Tekst] / Z. Frejd // Frejd Z. Hudozhnik i fantazirovanie. – M. : Respublika, 1995. – S. 398.

12. Frejdenberg, O. M. Pojetika sjuzheta i zhanra [Tekst] / O. M. Frejdenberg. – M. : Labirint, 1997. – S. 448.

13. Jeizenshtejn, S. M. Izbrannye proizvedenija v 6 t. – T. 5 [Tekst] / S. M. Jeizenshtejn. – M. : Iskustvo, 1968. – S. 600.

14. Jung, K. Psihologija obraza trikstera [Tekst] / K. Jung // Jung K. Dusha i mif. Shest' arhetipov. – Ki-ev : Gosudarstvennaja biblioteka Ukrainy dlja junoshestva, 1996. – S. 383.