

Марина Столяр

СОВЕТСКАЯ СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА



**Киев
Стилос
2011**

УДК 930.1
ББК 63.2
С81

Научные рецензенты:

Доктор философских наук, главный научный сотрудник
Института философии имени Г.С. Сковороды НАН Украины
Малахов В.А.

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник
Института философии имени Г.С. Сковороды НАН Украины
Пролеев С.В.

Столяр М.
С81 Советская смеховая культура. – К.: Стилос, 2011. – 302 с.
ISBN 978-966-2399-07-3

Советская смеховая культура, а особенно ее могучий «всплеск» в 60-е–90-е годы – уникальное явление, не знающее мировых аналогов в XX веке. Ни в одной цивилизации не было такой причины для смеха, как в СССР, потому что нигде в мире народу не обещалось царство Божье на земле. С такой идеологией не смогли бы просуществовать и благополучные (относительно) Соединенные Штаты. Контраст возвышенного (коммунистического идеала) и низменного (советской реальности) был настолько ярким, что не смеяться советский народ просто не мог.

УДК 930.1
ББК 63.2

ISBN 978-966-2399-07-3

© Столяр М., 2011
© ООО «Стилос», издание, 2011
© Каминская А., обложка, 2011

Содержание

Введение	5
I. Смеховая культура довоенного, военного и послевоенного времени	12
Феномен советского косноязычия в сатире 20-х–30-х годов	12
Философская сатира и ирония А.Ф. Лосева	35
Трюк как иерофания чуда: цирк и эксцентрическая кинокомедия	47
Частушка: историческая рефлексия и идеологическая пропаганда	66
Смеховая культура военного времени в поэме Александра Твардовского «Василий Теркин»	81
Философско-религиозный смысл сатиры Е.Л. Шварца	93
Иерофания духовного смеха в советском образе радости	108
II. Смеховая культура 60-х–90-х годов	120
Розыгрыш как ведущая фигура смеховой культуры 60-х годов	120
Смеховая культура научной интеллигенции 60-х–70-х годов	138
Праздники, зрелища, обжорство и пьянство по-советски	158
Марксистская идеология и советский политический анекдот	186
Профанация идеала титанической личности в образе Ивана Чонкина	210
Две парадигмы понимания комического (на материале фильмов Л. Гайдая и Э. Рязанова)	231
Хронотоп кинокомедий Эльдара Рязанова и постсоветские рождественские фильмы	248
Смеховая культура и идеология	265
Заключение	279
Литература	285

Дорогой читатель!

Нижеследующее введение адресовано, прежде всего, академическому сообществу – людям, профессионально занимающимся культурологией. Обычному читателю, который заинтересовался названием работы, введение лучше вообще не читать, чтобы не испортить себе впечатление о всей книге.

Автор

Уважаемый коллега!

Вашему вниманию предлагается книга, содержание которой игнорирует требование к научному исследованию, именуемое *актуальностью*. Всю свою сознательную (в смысле философской рефлексии) жизнь я мечтала поквитаться с *кумиром актуальности*, без ритуала поклонения которому не может обойтись ни одна работа. Сколько времени, сил, здоровья, талантов принесено в жертву этому чудовищу! Сколько прекрасных тем отвергнуто потому, что предпочтение отдается *идеологической конъюнктуре!* *Постсоветская гуманитарная наука, увы, по-прежнему находится в плену у идеологии.* Поэтому я отстаиваю *принципиальную неактуальность* своего исследования в административно-научном и идеологическом смыслах слова.

Итак, среди актуальных тем современной культурологии такой объект, как советская культура, можно сказать, отсутствует, и это объясняется отчасти, аналогией *современного от-*

ношения к «имперскому прошлому» с просветительским видением средневековья. Точно так же, как в эпоху Просвещения, его идеологи не заметили, что очень многое и, прямо скажем, не всегда позитивное они позаимствовали в средневековье, так же и мы сегодня подчас не замечаем, насколько сильно «загрузили» в советском прошлом. В частности, провозглашая вроде бы новую идеологию независимых государств, постсоветские власти по сути вернулись к тому же варианту *диктата идеологии* по отношению к другим сферам деятельности – религии, морали, науки, философии, который наблюдался в СССР.

Советская смеховая культура – это тема не актуальная, а просто интересная в научном смысле. Советская смеховая культура, а особенно ее могучий «всплеск» – в 60-е–90-е годы – уникальное явление, не знающее мировых аналогов в XX веке. Ни в одной цивилизации не было такой причины для смеха, как в СССР, потому что нигде в мире народу не обещалось Царство Божье на земле. С такой идеологией не смогли бы просуществовать и благополучные (относительно) Соединенные Штаты. Контраст *возвышенного* (коммунистического идеала) и *низменного* (советской реальности) был настолько ярким, что не смеяться советский народ просто не мог.

Однако несмотря на этот, смягчающий вину автора, фактор данную книгу многие в Украине даже не захотят взять в руки, потому что она написана на русском, а в России, потому что книгу написала украинка из провинциального города Чернигова. Националисты и коммунисты увидят в ней выпады против своих идеологий. Верующие не захотят читать о смехе, потому что «смех – это грех». А светские ученые не примут религиозную точку зрения автора. Академические философы и культурологи с презрением отмахнутся от текста, который сможет понять даже домохозяйка. А домохозяйке никогда в голову не придет покупать культурологическую книжку. Короче говоря, ни одна сплоченная группа, ни одно сообщество, скорее всего, не примет эту книгу. И ничего, кроме расходов, моим друзьям – Ю.В. Корзуновой и К.С. Малееву, благодаря усилиям которых публикация оказалась возможной, эта книга не сулит. Но с другой стороны, я ведь адресую эту книгу не толпе, а ду-

мающим, культурным людям, которых тоже должно быть немало...

Данная работа является продолжением книги «Религия советской цивилизации», вышедшей в киевском издательстве «Стилос» в 2010 г. В названии этой книги соединено, на первый взгляд, несоединимое – религия и советская цивилизация. Большинство людей, имеющих хоть какое-то представление об истории XX в., убеждены, что советская идеология была чисто атеистической, тогда как на самом деле она была вариантом титанической религии с элементами заимствований из христианства и, частично, из иудаизма, – заимствований, которые приобрели в марксизме-ленинизме и советском образе жизни искаженные, подчас откровенно карикатурные формы. Титанизм не отрицает *сакрального* и *допускает множество проявлений сверхъестественного* (например, превращение обезьяны в человека). Просто на место Бога ставится человек.

Рассматриваемый материал подтверждает мысль *М. Элиаде* о наличии *инвариантных* священных смыслов, которые присутствуют не только в религиозных, но даже и в атеистических культурах. Эти смыслы, а точнее проявления сакрального в профанном, Элиаде называет *иерофаниями*. Используя это понятие, я несколько его расширяю, вводя в *энергетический дискурс*. В моем понимании иерофания – не только проявление сакрального в профанном, но и определенная *энергия*, без которой не может воспроизводиться в культуре ни один ее артефакт, будь то идеология, феномен морали или права, художественное произведение или фигура народной смеховой культуры.

Первая книга «потянула» за собой вторую: изучая советскую идеологию, я обратила внимание на то, что *каждой марксистско-ленинской идеологии можно найти симметричное профанное соответствие в смеховой культуре*. Тогда в книге «Религия советской цивилизации» я ограничилась сочетанием двух эпиграфов к некоторым параграфам – один эпиграф брался из области сакрально-идеологического, а другой – из сферы смехового. Например, к главе «Будни и праздники. Иерофании советских праздников» я взяла эпиграф из Маяковского и анекдот:

«Идите!
Понедельники и вторники
Окрасим кровью в праздники!»

Вл. Маяковский

– Рабинович, почему вы хотите в Израиль?
– Надоели праздники!
– Какие праздники?
– Колбасу купил – праздник, туалетную бумагу достал – праздник...

Анекдот

Ощущение глубокой общности, близости советской идеологии и смеховой культуры не покидает меня, вопреки усвоенному еще со студенческой скамьи положению М.М. Бахтина о принципиальном противостоянии идеологии и смеховой культуры. В этой связи предстоит на материале конкретных артефактов советской смеховой культуры найти ответ на несколько основных **проблемных вопросов**:

Была ли советская смеховая культура по своему содержанию действительно антиидеологической или она была пронизана официальными идеологическими смыслами?

Если верно первое, то следует выяснить смысл этого противостояния: расхождение было в понимании идеала или в форме осуществления идеала? Также необходимо исследовать, насколько однородным или неоднородным было это противостояние. Здесь возможно нахождение нескольких течений в пределах единой смеховой культуры.

Если верно второе, то есть окажется, что советская смеховая культура была неотъемлемой частью идеологического поля советской цивилизации, то нужно посмотреть, имело ли место исключительно поверхностное пересечение сюжетов идеологии и смеховой культуры или существовала их более глубокая общность?

Возможен и третий вариант, совмещающий первые два в каком-либо отношении.

Помимо проблем, очерчивающих поле исследования и направляющих его в русло решения определенных задач, можно предварительно сформулировать и некоторые *гипотезы*.

1. Независимо от решения вопроса об определенном соотношении идеологии и смеховой культуры, сам факт такого соотношения налицо и, следовательно, предполагается присутствие некоторой симметрии идеологических тем и профанных сюжетов смеховой культуры. Иными словами, каждой идеологии или идеологическому культу должны соответствовать определенные смеховые фигуры и профанные аналоги, которые предстоит обнаружить.

2. Но поскольку даже относительно стабильная советская идеология претерпела определенную эволюцию, то говорить о смеховой культуре, тем более, следует в контексте ее динамики. Изменению, возможно, был подвержен *господствующий образ смеха*, его качество. Также можно предположить, что в разные исторические периоды советской культуры могло наблюдаться доминирование определенных смеховых форм. Например, всем знатокам советской истории хорошо известно, что пик расцвета политического анекдота приходится на 80–90 гг. XX в., но ведь, кроме анекдота, имелись еще и иные формы смеховой культуры, каждая из которых занимала определенное место в иерархии смеховых предпочтений каждого исторического периода.

Еще я хочу обратить внимание читателя на то, что *это книга по культурологии, а не по истории культуры*. Поэтому автор не связан обязательством назвать «все и вся», огласить полный список и т.д. и т.п. Многие имена представителей советской смеховой культуры – писателей, драматургов, режиссеров, актеров, сатириков и пародистов – упоминаются либо вскользь, либо вообще остались за скобками. Причиной этого является определенный *формат* работы – *крупным планом* берутся не столько конкретные личности, сколько определенные смеховые фигуры, оппозиции, профанные темы и т.п.

Что же касается методологии исследования, то я проводила его в поле действия силовых линий *структурализма* и *феноменологии*, прежде всего, феноменологических исследований

М. Элиаде и *М. Эпштейна*. Однако используемый автором этой книги метод феноменологической редукции существенно отличается от того, который предлагает Э. Гуссерль и другие западные феноменологи, которые *моделируют* использование этого метода, но, по сути, не практикуют его. Предлагаемое ими «очищение сознания» возможно с той же вероятностью, что и полное избавление воздуха жилой комнаты от всех пылинок, видимых в солнечном свете. Другое дело, что в отечественной духовно-интеллектуальной традиции со времен еще Киевской Руси имеется более радикальный способ очищения сознания, который предполагает *первичное очищение сердца* как центра духовной жизни человека. При этом сердце рассматривается как вместилище двух разнонаправленных энергий – страстной и духовной. Этот метод, в частности, использовали украинские философы Г. Сковорода (XVIII в.) и П. Юркевич (XIX в.)

Для феноменологического анализа смеха подобная методология дает прекрасные результаты. Для примера можно привести оригинальное понимание смеха, предложенное С. Пролеевым в статье «Смех и господство». В ней автор рассматривает смех как некоторое страстное начало, *овладевающее* человеком [см.: 124, 52]. Несомненно, к такому выводу можно прийти, выходя за границы анализа одного лишь сознания и внимательно всматриваясь в страстные движения сердца (хотя смех, с моей точки зрения, не сводится к смеху страстному; смех сопутствует практически всем чувствам человека, в том числе и не являющимся страстями; также смех бывает и внутренний, духовный, о чем пойдет речь в главе «Иерофания духовного смеха в советском образе радости»). В связи же со страстными проявлениями смеха автор считает не зазорным заимствовать отдельные наблюдения относительно смеха в психоанализе, поскольку культурные сублимации *страстных* импульсов здесь представлены достаточно подробно. Одним из важнейших методологических оснований работы является теория архетипов или первообразов К.Г. Юнга, переосмысленной в энергетическом дискурсе православной теории первообразов или логосов бытия (св. мученик Иустин Философ, святитель Василий Великий и др.).

Мощный интеллектуальный толчок к исследованию советской культуры в контексте определенной псевдорелигиозной идеологии я получила от чтения фундаментальных историософских работ *Н.А. Бердяева* и особенно – его книги «Истоки и смысл русского коммунизма», из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции прот. *Сергия Булгакова*. Понятие пассионарности для анализа «протуберанца» советской смеховой культуры 60–90 гг. позаимствовано из историософии *Л.Н. Гумилева*, однако я далека от того объяснения причин пассионарности, которое дает Гумилев. Также используются такие культурологические конструкты философии жизни, как *аполлоническое* и *дионисийское* начала, но в той традиции с этими началами связано движение *искусства*, а в нашей работе – различные проявления *титанизма как языческой религии советской цивилизации*.

Богатую эмпирическую основу и глубокие наблюдения за событиями истории XX в., в том числе отечественной истории, я нашла в книге известного украинского философа *М.В. Поповича* – «Красное столетие» и филолога *А.М. Селищева* – «Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926)».

Из обобщающих работ по смеховой культуре моими «настолевыми книгами» были исследования *М.М. Бахтина*, *А.Ф. Лосева*, *Д.С. Лихачева*, *С.С. Аверинцева*, *Ю.Б. Борева*, *А.В. Дмитриева*, *М.С. Кагана*, *Л.В. Карасева*, *С.Б. Крымского*, *В.А. Малахова*, *А.М. Панченко*, *В.Я. Проппа*, *Н.В. Поньрко*, *В.П. Шестакова*, *Р.Н. Юренева*.

Завершить вводную часть я хочу совершенно искренней признательностью тем, кто сознательно или бессознательно делал все возможное, чтобы я эту книгу *не написала*. Пишу это без малейшей доли иронии. Считаю, что именно они *вынудили* меня довести начатое до конца.

Столяр М.Б.

I. СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА ДОВОЕННОГО, ВОЕННОГО И ПОСЛЕВОЕННОГО ВРЕМЕНИ

Феномен советского косноязычия в сатире 20–30-х годов

Обычно думают, что я искажаю «прекрасный русский язык», что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком для того, чтобы насмешить почтеннейшую публику. Это неверно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица...

М. Зощенко

Одна из характеристик советской цивилизации, исходя из особенностей ее вербальной культуры, – это *косноязычие*. В результате революции и гражданской войны, то есть уничтожения нескольких классов и групп населения, огромное количество простых, неграмотных людей получили доступ к «вертикальным каналам циркуляции общества» (П. Сорокин). Они смогли не только научиться грамоте, получить образование, но и принципиально изменить свое социальное положение. Однако образование, полученное ими, основывалось не на языке «Илиады» Гомера и не на Вергилии; не на Евангелии и Псалтыри; и даже поначалу не на русской классической литературе (язык русских классиков позволит лишь со временем косноязычие преодолеть)... Основой нового языкового эталона была социально-политическая и экономическая лексика, состоявшая из слов «пролетариат», «эксплуатация», «экспроприация», «Антанта»,

«империализм», «коммунизм», «социализм», «интернационализм», «прогресс», «частная собственность», «мировая революция» и т. д. и т. п. Такой язык загонял людей в очень жесткие рамки идеологем как алгоритмов мышления и образцов суждений на все случаи жизни. *Всеобщая грамотность – этот поистине великий прорыв – имел, с другой стороны, и негативное следствие, поскольку коммунистическое зомбирование советских людей тоже было всеобщим.*

Если «низы» в СССР преодолели косноязычие приблизительно в 60-е–70-е годы, то «верхи» выступали по бумажке вплоть до падения системы, начавшегося во время правления последнего генерального секретаря ЦК КПСС, который говорил без шпаргалки и говорил, в целом, очень прилично – просто и, по советским меркам, разумно. Это был Михаил Горбачев – инициатор «перестройки».

Вроде бы оставшаяся в прошлом эпоха косноязычия сыграла с бывшими советскими людьми в постсоветское время плохую шутку: *они стали невероятно доверчивы по отношению к хорошо говорящим политикам.* Впрочем, в данном случае нас не интересует степень красноречивости современных политиков. Поговорим о косноязычии как о предмете смеховой культуры 20–30-х годов XX века.

Косноязычие, характерное для советской цивилизации периода ее формирования, нашло свое художественное осмысление в творчестве многих писателей и поэтов, среди которых, несомненно, первое место принадлежит *Андрею Платонову*. Однако Платонов не просто отражает существующие языковые инновации и искривления, – он сам творит новый язык. Народное косноязычие демонстрируется писателем на той грани, где оно перестает быть смешным, грубым, нелепым. *В массовом коверкании языка, характерном для его времени, он рассмотрел творческую возможность не просто постигнуть бытие в его сущности, но «войти в бытие», минуя шелуху его поверхностных значений, закрепленных старым языковым каноном за предметами и явлениями [см.: 188].* Искривление слов у писателя неподражаемо и сугубо индивидуально. Это язык одного человека – Андрея Платонова. И все же в некото-

ром смысле – это и язык эпохи, на котором она проговаривает то, что не осознает; не смеет даже помыслить, а не то, чтобы сказать. Платонов пишет не *о бытии*, а *в бытии*, затягивая читателя в его «хтонические недра», где *еще* нет смеха или *уже* его нет. Произведения Платонова начисто лишены смеховых ситуаций, потому что у Платонова снято противопоставление субъекта и объекта, лежащее в основе не только научного познания, но и юмора, сатиры. Мы потому и смеемся, что *объективируем* нечто как смешное. Недостатки других людей, нелепость внешних нам ситуаций, контрасты страшного и безопасного, величественного и ничтожного – это все относится к области постороннего, видимого *со стороны*. Над собой человек тоже может посмеяться, но только в том случае, если увидит и себя *как объект*, а не *как субъект*.

Таким образом, *Платонов – это фигура, которая принципиально стоит вне смеха и смеховой культуры*. В данной же главе говорится исключительно о тех советских писателях, в творчестве которых можно найти юмористический дискурс по поводу феномена советского косноязычия или сатиру как более глубокое, критическое осмысление причин этого явления. Речь пойдет о таких авторах, как М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров, а также, частично, о творчестве М. Булгакова.

Язык, если его рассматривать с точки зрения *социолингвистики*, выступает как инструмент воспроизводства отношений господства и подчинения. Господствующий класс или слой населения обеспечивает свое положение среди прочего (средств производства, капитала) *и* благодаря языку – определенному языковому стандарту или канону. Язык выступает своеобразным «лингвистическим капиталом» [см.: 55]. Кроме того, социальная роль языка предполагает изменение речи в случае смены субъектов социального доминирования. Понятно, что такие изменения наиболее удобно проследить в эпоху исторических сдвигов, попыток революционного изменения общества. Революция в данном случае выступает в качестве мощного источника энергии языковых изменений, стимулятора увеличения роли языка в жизни человека, генератора языковых инноваций особого рода, осуществляющих *дискредитацию* ста-

рого лингвистического капитала и утверждение нового языка, носителем которого выступает победивший класс, социальный слой или группа.

На уровне идеологии советская власть боролась за уничтожение какого-либо господства: пролетариат, согласно марксистской теории, призван Историей уничтожить себя как класс и тем самым уничтожить классовость как таковую, стереть с лица земли всякое социальное отчуждение – неравноправие, господство, зависимость и т. п. *Но те процессы, которые наблюдались в русском языке после революции, свидетельствовали, что происходит не уничтожение отношений господства как таковых, а просто кардинальная смена субъектов господства*. Революция в языке была зеркалом действительных, а не декларируемых изменений в обществе, давших социальные преференции людям неграмотным, а иногда и лишенным определенных нравственных принципов, но усвоивших все практические выгоды и социальные последствия своего нового, классово-привилегированного положения «трудящихся», «простых людей» из низов, «новых людей», представляющих советское общество [см.: 55].

Герои таких рассказов Михаила Зощенко, как «Богатая жизнь», «Жертва революции», «Аристократка», «Нервные люди», «Пациентка», «Хозрасчёт», «Рабочий костюм», «Прелести культуры», «Монтёр», – это и есть граждане новой страны, втянутые революцией в водоворот истории и ощутившие свою причастность к ней. Но их мещанские интересы настолько несопоставимы с тем псевдоэсхатологическим масштабом, в котором они пытаются мыслить свои действия и поступки, что этот контраст создает комический эффект. Правда, эффект этот не устойчив. Смех Зощенко чреват тоскливым взглядом на жизнь. Сам писатель смеялся над своими рассказами только в процессе работы над ними. Позже же он слушал их в чьем-то исполнении с большой долей недоумения: а что же здесь смешного?! Недоумение его, по словам свидетелей, постепенно переходило в мрачное состояние духа [см.: 195].

Интересно сопоставить наблюдения советских сатириков 20–30-х годов и *научный* взгляд на язык того времени. Блестя-

щую возможность такого сопоставления дает изданная в 1928 г. книга А.М. Селищева «Язык революционной эпохи: из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926)», в которой зафиксированы наиболее распространенные языковые инновации, связанные с «пролетарской» революцией и сменой субъектов социального доминирования. Несмотря на некоторую методологическую ограниченность этой книги, она по сей день признается филологами «лучшим, наиболее полным и наиболее профессиональным описанием тех перемен в языке», которые были вызваны революцией 1917 года [см.: 55].

Какие же языковые инновации фиксирует А. Селищев? В первых, речь идет о резком увеличении слов иностранного происхождения (в основном, немецких и польских). Размышляя над фактом наличия внутритекстовых русских соответствий заимствованным словам (такие соответствия называются «глоссы», например: гегемон (руководитель), превентивная (предупредительная) война и т. п.), автор замечает, что глоссы являются свидетельством *коммуникативной избыточности заимствований. Без этих новых слов можно было бы прекрасно обойтись*. Но из числа подобных слов были взяты многие наиболее важные единицы нового *потестарного дискурса* (комиссар, депутат, мандат, пролетариат, гегемон и т. п.). А это означает, что *заимствования выполняют не прагматическую, а символическую функцию*. Подобное широкое употребление заимствований было характерно и для эпохи Петра Великого – еще одного периода культурной революции в русской истории. Смысл этого употребления состоит в том, что оно символически осуществляет *отказ от национальной традиции, разрыв с национальным прошлым, которое отождествляется с ниспровергнутым социальным порядком* [см.: там же]. Иными словами, Селищев намекает на то, что эта характеристика нового языка свидетельствует об *антирусской политике большевиков в 1910-е–1920-е годы*.

Следующая черта нового языка, приводимая ученым, – *неудачное подражание рабочими и крестьянами речи революционеров*. Автор ссылается на выдержку из протокола одного рабочего собрания:

«Мы, молодежь, принимая во внимание все эти серьезные тенденции и проекты, хоть минимум, но направлены стремиться серьезно обдумывая к сему интенсивно преодолевая старые, закоренелые виды, должны идти принципиально вперед, пробуждаясь от вечной спячки и апатичности...» [там же].

Далее в книге приводятся примеры вульгаризмов, канцеляризмов и блатного жаргона. Наличие последнего явно свидетельствовало в пользу связей революционеров с уголовниками, но Селищев, конечно, об этом не пишет. Он объясняет этот факт следующим образом: «Фабрично-заводская молодежь стала считать слова и сочетания воровского жаргона такими чертами, которые отличают ее от интеллигенции. Это – «пролетарский язык» [см.: там же].

Близкий языковый пласт – слова, взятые из языка деревни, фабрики, низших городских слоев, которые вошли в речь партийной элиты и советской среды в целом, стали неотъемлемой частью речи субъекта, желающего продвинуться по лестнице социальной иерархии. Это слова и выражения, находящиеся в контексте дискурса «борьбы и войны, экстраполированном на все области социальной жизни (решительный бой, командные высоты, авангард, смотр, линия, даешь! и т. д.)» [там же]. Кроме того, речь идет об очень распространенной партийной терминологии (партиец, партийка, социал-предатель, прорабатывать, уклон, шатание, фракция, фракция и т. п.) и партийных риторических приемах. Ученый рассматривает также множество языковых форм, среди которых выделяются *фонетические адаптации* (леворюция, проталериат, квалисцырованный (квалифицированный), бирикады) и др. [см.: там же].

Как тут не вспомнить глубокие наблюдения над языком современного писателя Владимира Войновича, которые мы находим в его знаменитом романе «Приключения солдата Ивана Чонкина». В этом романе был отрицательный персонаж, некто Запятаев – сознательный враг СССР, который с помощью доносов постепенно уничтожал *подлинную* элиту советского общества – самых талантливых партийных руководителей, инженеров и других специалистов. Этот Запятаев в какой-то момент осознал, что он не сможет действовать успешно, если не

освоит *язык* тех представителей власти, которые отвергают стандарт классической литературной речи, поскольку большинство и сила были явно на «ихней» стороне. И он тоже начинает учиться говорить «по-ихнему». Он понимал, что этим языком надо владеть в совершенстве, иначе тебя не будут считать «своим» [см.: 32, 259–260].

«...и стал он ходить на разные собрания, заседания, конференции, и записывать не то, *что* там говорят, а *как*, а дома, запершись, он тренировался перед зеркалом: «Ну, такие слова, как силисиский-комунисиский, я более или менее освоил и произносил бегло, но, когда доходило до хыгемонии прилитырата, я потел, я вывихивал язык и плакал от бессилья. Но я проявил дьявольское упорство... (выделено нами – М.С.) Уже через год совсем без труда и даже механически я произносил километр, мулодежь, конкретно».

Войнович не случайно употребляет здесь выражение «*дьявольское упорство*». В данном случае имеется в виду не переносный смысл выражения, а самый что ни на есть прямой. Автор намекает на inferнальную основу революционных катаклизмов вообще и языковых в частности. Ведь ломалась не только литературная речь – уничтожалась ее основа – церковнославянский язык, сжигались христианские книги, рушились храмы, убивались выразители христианской веры – веры в воплощенного, распятого и воскресшего *Бога Слова*.

Эту же inferнальную основу нового языка подразумевает и М. Булгаков в «Собачьем сердце». И дело здесь не только в матерщине. Булгаков намекает на сатанистскую подоплеку новой власти, когда описывает *ненависть Шарикова к кошкам*. Это только для профанов ненависть к котам была у Шарикова результатом *генетического* отвращения к этим животным. На языке православного человека ненависть к котам всегда считалась одним из признаков сатанизма. На этот счет даже имеется *апокрифическая* история о том, как дьявол подбросил в Ноев ковчег мышь, чтобы та прогрызла в днище дырку, но кот вовремя рассмотрел злостные поползновения мыши, и, хотя на ковчеге звери не трогали друг друга, набросился на мышь и разорвал ее. С тех пор, согласно этой легенде, сатана ненавидит

котов, и все его последователи обязательно издеваются над котами, кошками и даже маленькими котятами. В некоторых русских монастырях сатанистов именуют кошкодавами, потому что те трупикам замученных животных пишат число 666. Как пишет Н. Павлова – автор современного православного патерика «Пасха красная»: «... старики по деревням еще помнят, как во время раскулачивания шли по дворам вооруженные люди..., стреляя зачем-то сперва в собаку и мозжа сапогами кота» [113, 134].

Михаил Зощенко далек от таких ассоциаций. Он искренне верит в коммунизм, прогресс и светлое будущее. И он старательно изучает новый язык, ставя при этом задачу художественно-практическую. За годы, проведенные в гуще народа, Зощенко сумел не только запомнить множество новых слов и выражений, перенять интонацию простых людей, но и раскрыть некоторые законы их речи. Однако его интересовал не язык сам по себе. Зощенко, как считал О. Мандельштам, *был моралистом* по своей природе [см.: 195]. Дикий язык для него являлся проявлением *нравственной* дикости, не сопоставимой с грандиозностью социальных задач новой эпохи, в наступление которой Зощенко *свято верил*. Приведем цитату из Мандельштама: «Чистый и прекрасный человек, он искал связи с эпохой, верил широковещательным программам, судившим всеобщее счастье, считал, что когда-нибудь все войдет в норму, так как проявление жестокости и дикости лишь случайность, рябь на воде, а не сущность, как его учили на политзанятиях» [там же].

Если мы внимательно прочитаем рассказы Михаила Зощенко, то заметим: каждый из них посвящен *какому-то отдельному недостатку* – скупости, мещанству, пошлости, эгоизму и т. п. Это был *новый жанр*, который по своему смыслу близок к христианскому перечню грехов с подробным их пояснением. Если бы этот жанр возник в пределах христианской традиции, то его, возможно, назвали бы *художественным амартологием* – учением о грехах (от греческих слов *ἀμαρτία* – грех и *λόγος* – слово, учение). Надо, однако, заметить, что в пределах *православной обратной перспективы* такой жанр невоз-

можен – перечень грехов предполагает видение исключительно *собственных* недостатков, а не рассматривание грехов на чужих примерах. Тем более невозможным считается высмеивать кого-либо. Но *Зоценко, с другой стороны, высмеивал, не людей, а их страсти и пороки...*

Именно во имя прогресса, а не для смеха Зоценко выгучил новый язык с его характерными вульгаризмами, неправильными грамматическими и синтаксическими формами («плитуар», «окромья», «хресь», «етот», «в ем», «брунеточка», «вкपालась», «для скусу», «хучь плачь», «эта пудель», «животная бессловесная», «у плите» и т.д.). Не реагировать на присутствие подобного мощного пласта речи было просто невозможно. Этот язык, по свидетельству современников, словно прорвав веками державшую его плотину, затопил тогда вокзалы и площади, улицы и рынки, собрания и митинги, институты власти... Освоить его самостоятельно в качестве «иного своего» было практически невозможно. По этому языку не было словарей, методических пособий и не существовало учителей, поскольку живые носители такой речи не рефлексировали по поводу особенностей собственного языка и, следовательно, не могли кого-то обучить.

И. Ильф и Е. Петров явно идеализируют способность к филологической рефлексии одного из персонажей романа «Двенадцать стульев» – мастера Безенчука, который дает *классификацию смертей* в зависимости от социального статуса или комплекции покойника:

«Старушки, они всегда представляются... Или Богу душу отдают, – это смотря какая старушка. Ваша, например, маленькая и в теле, – значит, преставилась. А, например, которая покрупнее да похудее – та, считается, Богу душу отдает... Вот вы, например, мужчина видный, возвышенного роста, хотя и худой. Вы, считается, ежели, не дай Бог, померете, что в ящик сыграли. А который человек торговый, бывший купеческой гильдии, тот, значит, приказал долго жить. А если кто чином поменьше, дворник, например, или кто из крестьян, про того говорят: перекинулся или ноги протянул. Но самые могучие когда помирают, железнодорожные кондукторы или из начальства кто, то считается, что дуба

дают. Так про них и говорят: «А наш-то, слышали, дуба дал».

Если статья на точку зрения М. Булгакова, то подобные филологические изыскания в устах малограмотного ремесленника в высшей степени не уместны. В «Собачем сердце» на филологические темы может рассуждать профессор Филипп Филиппович, но не Швондер и не Шариков. Образы последних символизируют *два словесных потока в новоязе – левацкую идеологическую риторiku и обычный мат*. Профессор и его ассистент несколько раз на протяжении произведения высказываются иронически по поводу нового способа выражать свои мысли. Вот несколько примеров. В первом Швондер требует, чтобы профессор освободил несколько комнат:

«– Мы, управление дома, – с ненавистью заговорил Швондер, – пришли к вам после общего собрания жильцов нашего дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир нашего дома...

– Кто на ком стоял? – крикнул Филипп Филиппович. – Потрудитесь излагать ваши мысли яснее».

Во втором фрагменте речь идет о застольной «беседе» Шарикова и помощника профессора:

«– Вот все у нас, как на параде, – заговорил он, – салфетку – туда, галстух – сюда, да «извините», да «пожалуйста», «мерси», а так, чтобы по-настоящему, – это нет! Мучаете сами себя, как при царском режиме.

– А как это «по-настоящему», позвольте осведомиться.

Шариков на это ничего не ответил Филиппу Филипповичу, а поднял рюмку и произнес:

– Ну. Желаю, чтоб всё...

– И вам также, – с некоторой иронией отозвался Борменталь».

Весьма характерным является рассуждение профессора по поводу слова «разруха», произнесенного его ассистентом, господином Борменталем то ли для объяснения происходящего, то ли для примирения с ним:

«... воздержитесь от употребления самого этого слова. Это – мираж, дым, фикция. ...Что такое эта ваша «разруха»? Ста-

руха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила лампы? Да ее вовсе не существует! Что вы подразумеваете под этим словом? – яростно спросил Филипп Филиппович у несчастной деревянной утки, висящей сверху ногами рядом с буфетом, и сам же ответил за нее: – Это вот что: если я, вместо того, чтобы оперировать, каждый вечер начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха. Если я, посещая уборную, начну, извините меня за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной получится разруха. Следовательно, разруха не в клозетах, а в головах. ... Невозможно в одно и то же время подметать трамвайные пути и устраивать судьбы испанских оборванцев! Это никому не удастся, доктор, и тем более людям, которые, вообще отстав в развитии от европейцев лет на двести, до сих пор еще не совсем уверенно застегивают собственные штаны!»

На этих мыслях чувствуется отпечаток типично позитивистского отношения к идеологии, с которым можно было бы согласиться, если бы оно распространялось не только на идеологию, но и на философию. Однако неудачный опыт с Шариковым отрезвляет профессора, и он уже не столь оптимистично оценивает возможности науки, то есть эволюционирует от классического позитивизма к постпозитивизму.

Итак, по языку человека сразу видно, к какому социальному слою он принадлежит – из «бывших» он или из числа прорвавшихся к власти низов, простого народа. При этом главное заключается в том, что *новый язык выступает каналом социальной, вертикальной циркуляции субъектов* или, попросту говоря, его носитель может продвигаться по социальной лестнице, делать карьеру, а то же самое для носителя старого стандарта, основанного на русской классической литературе, усложняется или становится невозможным.

Даже в 70-е–80-е годы, когда советские правители уже стеснялись говорить неправильно и поэтому читали свои речи исключительно по бумажке, неграмотная речь не служила препятствием для поступления в лучшие высшие учебные заведения страны. Напротив: только самый блестящий отличник

из интеллигентной семьи имел приблизительно такие же возможности для учебы, как малограмотный член коммунистической партии, которому предоставлялась возможность поступления в университет *вне конкурса* после прохождения определенных курсов (конечно, на технические специальности отбор был строже, а вот идеологами руководство страны предпочитало видеть не очень умных людей). СССР проиграл в идеологической войне Западу в значительной степени потому, что происхождение идеолога «из рабочих и крестьян» всегда ценилось выше ума и таланта (я не хочу сказать, что из рабочих и крестьян не вышло множество талантливых людей). Точно так же и постсоветские государства не смогут вырваться из экономического кризиса, если профессиональная карьера человека будет отражением его финансовых возможностей, а не наоборот.

Если все же найти основную составляющую нового языка, то это была в целом *левацкая политическая риторика*, высмеиванию которой посвящена идеологическая часть романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев».

Надо сказать, что «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа (Файнзильберг) и Е. Петрова (Катаев) являются по-своему уникальными произведениями советской смеховой культуры 20-х–30-х годов. *Но они совершенно выпадают из числа артефактов, которые подтверждают бахтиновскую концепцию о противостоянии идеологии и смеховой культуры.*

Знаменитые романы Ильфа и Петрова, как это ни странно, были написаны по специальному заказу, и были, с политической точки зрения, как нельзя более актуальными в год своего выхода – 1927-й. «Двенадцать стульев» – не просто идеологическое произведение – это *юбилейный* роман, написанный в честь 10-летия октябрьской революции, и его выводы сводились к тому, что надежды на скорое падение большевиков беспочвенны; СССР будет существовать, что бы ни предпринимали враги – внешние и внутренние, а сами эти враги – смешны, трусливы и бессильны.

Постараемся разобраться в сути политической подоплеки романа «Двенадцать стульев». А также посмотрим, что в

романе осталось от социального заказа, а что все же вышло за его пределы. В предисловии и в комментариях к полному изданию романа М.П. Одесский и Д.М. Фельдман пишут:

«...действие в романе начинается весной и завершается осенью 1927 года – накануне юбилея: к 7 ноября готовилось широкомасштабное празднование десятилетия со дня прихода к власти партии большевиков, десятилетия Советского государства. На это же время – с весны по осень 1927 года – пришелся решающий этап открытой полемики официального партийного руководства с «левой оппозицией» – Л.Д. Троцким и его единомышленниками. Именно в контексте антитроцкистской полемики роман – такой, каким он задумывался, – был необычайно актуален.

Оппозиционеры уже давно утверждали, что лидеры партии – И.В. Сталин и Н.И. Бухарин – отказались ради упрочения личной власти от идеала «мировой революции», а это неизбежно создает непосредственную угрозу существованию СССР в условиях агрессивного «капиталистического окружения». Апологеты же официального партийного курса доказывали в свою очередь, что оппозиционеры – экстремисты, не умеющие и не желающие работать в условиях мира и потому мечтающие о перманентных потрясениях «мировой революции», о возрождении «военного коммунизма», тогда как правящая группа Сталина-Бухарина – гарант стабильности, опора нэпа» [111].

Авторам романа следовало продемонстрировать, с одной стороны, что новая экономическая политика не угрожает реставрацией «старых порядков», что противодействие «враждебных классов» и слоев дореволюционной России (дворян, капиталистов и священства) если не сломлено полностью, то не опасно, а с другой стороны – показать, что советскому народу *следует сосредоточиться на решении конкретных хозяйственных задач, а не заниматься пустопорожними словопрениями по поводу мировой революции и международного положения страны Советов.*

Для Сталина важен был *тон* дискуссии с идеологическими оппонентами. Он прекрасно отдавал себе отчет в том, что в *серьезном* споре может проиграть. И это понятно, поскольку

сила революционной страсти во много раз превосходит сопротивление обыденной хозяйственной смекалки. Между метками «мировая революция» и «НЭП» на весах *революционного* марксистского сознания тогда не могло быть устойчивой «золотой середины», приближающейся к НЭПу и отводящей мировой революции место далекого будущего. Угрожающие интонации Троцкого по поводу предательства дела международного пролетариата были чреватые опасными последствиями. Главное возражение сторонников НЭПа о том, что советскому государству в *данный* момент никто не угрожает, – это возражение нельзя было выпячивать по идеологическим причинам. Ведь в этом случае идеологи вступали в противоречие с одним из основных догматов советской религии о «мировой революции», о постоянной военной угрозе со стороны «империалистических держав», а последний догмат будет выступать в роли козырного туза еще не раз в политической истории СССР. Поскольку *серьезная* полемика по существу вопроса была невозможна и опасна саморазоблачением, Сталин принимает тактику *высмеивания* своих врагов.

В.П. Катаев (1897–1986), великолепно осведомленный в политических перипетиях и прекрасно чувствующий конъюнктуру, находит исполнителей сталинского замысла – *высмеять троцкистов*. Он дарит Ильфу и Петрову приблизительный сюжет романа (первоначально Катаев, по его собственному признанию, хотел использовать своего брата и его друга как «литературных негров», но впоследствии полностью отказался не только от авторства, но и от соавторства – осталось только посвящение). Поэт *В.И. Нарбут (1888–1938)*, принадлежащий тогда к наиболее высокопоставленным советским литературным чиновникам, обеспечивал своей властью и авторитетом срочное издание романа.

Вот одна из *идеологически* ориентированных сцен «Двенадцати стульев», где авторы высмеивают Троцкого и его последователей, а также выдвигают аргументы в пользу нэповской политики Сталина и Бухарина. Речь идет о строительстве в Старгороде трамвайного депо и о митинге, посвященном пуску первого трамвая:

«Гаврилин начал свою речь хорошо и просто:

– Трамвай построить, – сказал он, – это не ешака купить.

(Попутно заметим, что высказывание «ешака купить» напоминает нам язык зощенковских героев, заменяющих букву «э» и «и» в начале слова на «е», например, «етот» вместо «этот», но в данном случае – это отдельное выражение, одно неправильное слово, и оно не грозит образом катастрофических смещений в речи и, соответственно, в духовном мире людей).

...в толпе внезапно послышался громкий смех Остапа Бендера. Он оценил эту фразу. Все заржали. Ободренный приемом, Гаврилин, сам не понимая почему, вдруг заговорил о международном положении. Он несколько раз пытался пустить свой доклад по трамвайным рельсам, но с ужасом замечал, что не может этого сделать. Слова сами по себе, против воли оратора, получались какие-то международные. После Чемберлена, которому Гаврилин уделил полчаса, на международную арену вышел американский сенатор Бора. Толпа обмякла».

Гаврилин требует, чтобы нашли главного инженера Треухова. Он надеется, что тот сможет сказать что-то по делу, по конкретному поводу. Докладчики сменяют друг друга на трибуне, но все они «съезжают» с темы трамвая на «международное положение». Они никак не могут «переплавить» революционный броневик своего мышления на обычный пассажирский транспорт. Уже вечереет. Толпа волнуется: а когда же наконец-то пустят трамвай?

«Наконец нашли Треухова. Он был испачкан и, прежде чем пойти на трибуну, долго мыл в конторе лицо и руки.

– Слово предоставляется главному инженеру, товарищу Треухову! – радостно возвестил Гаврилин.

– Ну, говори, а то я совсем не то говорил, – добавил он шепотом.

Треухов хотел сказать многое. И про субботники, и про тяжелую работу, обо всем, что сделано и что можно сделать. А сделать можно много: можно освободить город от заразного привозного рынка, построить крытые стеклянные корпуса, можно построить постоянный мост, вместо ежегодно снося-

щегося ледоходом, можно, наконец, осуществить проект постройки огромной мясохладобойни.

Треухов открыл рот и, запинаясь, заговорил:

– Товарищи! Международное положение нашего государства...

И дальше замямлил такие прописные истины, что толпа, слушавшая уже шестую международную речь, похолодела.

Только окончив, Треухов понял, что и он ни слова не сказал о трамвае.

«Вот обидно, – подумал он, – абсолютно мы не умеем говорить, абсолютно».

В данном случае предметом осмеяния является левацкая революционная риторика. Попутно досталось и связанному с ней искусству авангардизма: главными объектами иронии в обзоре литературно-театральной Москвы Ильфа и Петрова стали В.В. Маяковский, В.Э. Мейерхольд и Андрей Белый [см.: 111]. Вот одна из причин, по которой попал в немилость к власти один из них – Владимир Маяковский:

«...в июне 1927 года начался выпуск собрания сочинений Маяковского, но вскоре он стал объектом довольно жесткой критики. Поводом была позже признанная хрестоматийно-советской, юбилейная «октябрьская» поэма – «Хорошо!». В 1927 г. Маяковский читал ее с эстрады, печатал фрагментами в периодике, затем выпустил отдельным изданием. Описывая первое десятилетие советской истории, он традиционно упоминал Троцкого и других оппозиционеров среди вождей октябрьского восстания, уверял читателей, что партия едина и призывал готовиться к грядущим боям в «Европах и Азиях», то есть скорой «мировой революции». В общем, не уследив за перипетиями партийной борьбы, сделал все, от чего официальные идеологи рекомендовали воздержаться, высказался по-троцкистски» [111].

Но поскольку большую часть советской истории именно левацкая риторика была в ходу, а 1927–1928 года были своего рода исключением, то содержание романа «Двенадцать стульев» звучало как оппозиционное по отношению к идеологии на протяжении почти всей советской истории. Таким

образом, произошло невероятное: *идеологический заказ 1927–1928 годов вступил в противоречие с идеологией в целом, а «Двенадцать стульев» именно тем, что отвечали социальному заказу этого очень короткого периода, превратились в антиидеологическое произведение*. И неизвестно (или, наоборот, – известно), как сложилась бы судьба авторов романа, но поступил сигнал «сверху» о благожелательном отношении к роману. С тех пор роман рассматривался как критика *отдельных, незначительных недостатков* советского общества, перешедших в него из прошлого, но успешно изживаемых на фоне демонстрации победного шествия советской власти. Был вынесен «высочайший» вердикт: авторы «Двенадцати стульев» не только не вышли за дозволенные идеологические пределы, но и не собирались это делать вообще.

Но все же классикой советской литературы роман стал только наполовину – в школе его не изучали, как другие классические произведения эпохи. Даже в списке источников для *дополнительного* чтения по советской литературе его не было – это я хорошо помню. Такое *замалчивание романа идеологией* при том, что он пользовался просто бешеной популярностью у интеллигенции, тоже сказалось на судьбе книги самым *благоприятным* образом.

Помимо чрезмерной политизации языка своих современников авторы подвергают осмеянию особый *молодежный жаргон* того времени. Образчик такого «языка» авторы воспроизводят в лексиконе Элочки Щукиной. Мадам Щукина свободно обходилась тридцатью фразами и междометиями, «придирчиво выбранных ею из всего великого, многословного и могучего русского языка»:

Хамите.

Хо-хо!

Знаменито.

Мрачный.

Мрак.

Жуть.

Парниша.

Не учите меня жить.

Как ребенка.

Кр-р-расота!

Толстый и красивый.

Поедем на извозчике.

Поедем в таксо.

У вас спина белая.

Подумаешь.

Уля.

Ого!

Образ Элочки-«людоедки» близок к героям сатирических рассказов М. Зощенко, но у Ильфа и Петрова вульгарно выражается только Элочка, а у Зощенко невозможно найти *ни одного* персонажа, речь которого бы напоминала литературную, что отражается и на их моральном облике. Именно за это Зощенко и подвергался многочисленным нападкам. Некто А. Воронений, говоря о рассказе М. Зощенко «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова», писал: «Синебрюховых-то не мало, но непонятно: не то это – накипь, грязная пена революции, не то – сама революция» [35]. То есть открытым оставался вопрос: а что же на самом деле подвергает критике Зощенко. Такой «открытый» вопрос в те времена однозначно означал одно: «контрреволюцию».

Получился парадокс: романы Ильфа и Петрова – по форме идеологические, советские, заказные, но содержание их далеко выходит за границы социального заказа. Основной герой – человек умный, остроумный, веселый, неунывающий, предприимчивый, по-своему добрый – оказывается в СССР *лишним* человеком. Приспосабливаются к новой жизни голубой ворюшка, бездарный поэт Ляпис Трубецкой, даже Ипполит Матвеевич находит свою нишу в ЗАГСе до того, как бросается на поиски сокровищ... А самый лучший герой – не нужен, ему нет места... Разве можно представить Остапа Бендера управдомом (пусть он и собирается в конце «Золотого теленка», после неудачного перехода границы с драгоценностями «переквалифицироваться»)?!

А у Зощенко – наоборот. Он критикует мещанство именно потому, что считает мелочность жизни нового советского обы-

вателя несоответствующей великой эпохе революционных преобразований. *Метауровень его произведений мыслится автором как совершенно коммунистический. У Ильфа и Петрова есть защита в лице Сталина, а у Зощенко не только нет такой защиты, но, напротив, Сталин подозревает Зощенко в том, что тот однажды написал на него пародию. Дело в том, что в одной из новелл Зощенко о Ленине рассказано, как часовой, молодой красногвардеец Лобанов, никогда не видевший Владимира Ильича в лицо, как-то отказался пропустить его в Смольный потому, что Ленин, в задумчивости, не сразу нашел в кармане пропуск. Какой-то человек с усами и бородкой грубо крикнул Лобанову: «Извольте немедленно пропустить! Это же Ленин!», однако Владимир Ильич остановил грубияна и поблагодарил красногвардейца «за отличную службу». Пропуск нашелся, и все кончилось благополучно. Но не для Зощенко.*

Первоначально рассказ этот был напечатан в журнале «Звезда» (1940, № 7). Редактор посоветовал Михаилу Михайловичу лишить человека, который грубо кричит на красногвардейца, бородки, а то... он похож на Калинина (лучше бы он был похож на Калинина – М.С.). Бороду вычеркнули. Остались усы и грубость (ленинское письмо партии о грубости Сталина тогда было хорошо известно, усы тоже были символической деталью сталинской внешности). Сталин, естественно, вообразил, что это о нем. И участь Зощенко была решена [см.: 27]. Его держали в постоянном ожидании ареста и не давали никакой возможности заработать на кусок хлеба.

Если сравнивать таких авторов, как Ильф и Петров, с одной стороны, и Зощенко, с другой, то во многом характеристики их произведений будут противоположными. «Карнавальная стихия самозванства и тотальной некомпетентности» [там же] в рассказах Зощенко противостоит в романе «Двенадцать стульев» вполне организованный социальный процесс, в котором, несмотря на бесхозяйственность, воровство и прочие недостатки, все же чувствуется уверенная и, главное, *жизнерадостная*, поступь в будущее. Остаточное впечатление о советском обществе, отраженное в рассказах Зощенко, не оставляет надежд на возможность, пусть даже постепенного, фор-

мирования «нового человека»: основы житейской пошлости остаются неизменными, а ветер революции взволновал его и улетел, ничего не изменив [см.: 52], а скорее, еще усилил. Не случайно Сталин испытывал отвращение к творчеству Михаила Зощенко, говорил, что оно действует на него, как рвотный порошок [см.: 27].

Романы Ильфа и Петрова динамичны, а у Зощенко сюжет замедлен. Последнего интересует *нравственный* облик героев. Отсюда – «крупный план»: внимательное изучение человека, его речи и поступков. Образы же Ильфа и Петрова написаны четко, быстро, яркими мазками. Если рассматривается какая-либо деталь, то это тоже делается для эффектности и демонстрации остроумия.

Читатели упиваются шутками Ильфа и Петрова, эти шутки становятся крылатыми фразами, но улыбнувшись по поводу языка и способа жизни зощенковских героев, читатель прекрасно понимает, что воспроизвести этот юмор совершенно невозможно из-за *неподдающейся описанию неправильности того языка, который когда-то затопил советские города и чуть не погреб под собой классическую литературную традицию.*

Смех Зощенко – это не смех ради самого же смеха. Зощенко разделяет иллюзию раннего Гоголя о сатире как средстве нравственного очищения человека, и его оскорбляет несерьезное отношение к его творчеству как к шутовству. У Ильфа и Петрова смех – не только функционален, он имеет и собственное самоценное значение.

Зощенко пишет о том, *как не надо* жить, мыслить, чувствовать, а Ильф и Петров дают некий образец. Правда, образцы речи и остроумия не совпадают с образцом жизни, но формируется некий синтетический образ, сочетающий черты инженера Треухова, журналиста Персицкого и самого Остапа Бендера. Пожалуй, Персицкий смог бы оказаться в роли позитивного двойника Остапа, если бы о нем было написано немного больше. Он не менее предприимчив, чем Остап, талантлив, остроумен. Но главное: в отличие от великого комбинатора, он удачлив. И эта удачливость объясняется авторами по-марксистски – социально. Персицкий делает ставку на новые коллективистские отноше-

ния и советские ценности. Бендер ориентируется на ценности «старого» общества – охотится за кладом. Персицкий выигрывает 50 тысяч и покупает новенький автомобиль, а Бендер униженно просит у него пару рублей.

Судя по всему, талант, предприимчивость, остроумие и удача – вот главные достоинства нового человека с точки зрения авторов «Двенадцати стульев». *Нравственные качества не отрицаются, но на них внимание не останавливается. Что же касается языка героев, то левацкому косноязычию эпохи противостоит именно речь Остапа. Она пишется авторами как образцовая, и она действительно становится образцом городской речи в 60-е–70-е годы XX в. Но об этом речь пойдет уже во втором разделе.*

Есть в «Двенадцати стульях» и *иерофания христианской эсхатологии, но энергетически она на роман влияет не позитивно, а негативно*, поскольку авторы использовали не первичную иерофанию христианских смыслов, а вторичную, позаимствовав «эсхатологическую» развязку романа в марксистской идеологии. В предпоследней главе романа описывается страшное землетрясение в Крыму, а в последней – клад оказывается материализованным в клубе железнодорожников. Здесь явно прочитывается все та же левацкая вера в разрушение «до основания» всего и вся и в построение нового общества на руинах старого. Железнодорожный клуб символизирует при этом иной, лучший мир, в котором утверждаются принципиально новые ценности, а старые теряют всякий смысл.

Не случайно *по-советски правоверный* читатель чувствовал некоторые угрызения совести по поводу того, как он совершенно не по-коммунистически воспринимал концовку романа. В глубине души ему хотелось совсем другого завершения. Он уже успел полюбить «турецкого подданного», как называл себя Остап Бендер. Читателю, в данном случае, было плевать на клуб железнодорожников, а хотелось не социальной, а узколичной справедливости. Конечно, в порядке исключения...

В целом, *тема косноязычия для советской сатиры является традиционной*, поскольку этот феномен во властных структурах так никогда и не был изжит. Вот, например, фраг-

мент из выступления Михаила Задорнова уже в 80-х гг. Рассказ называется «Что хотят, то и делают» (его можно найти в разделе книги «Задорнов энд Ко» под ядовитым, но совершенно точным названием-диагнозом «Страна с непредсказуемым прошлым»).

«Новый директор был суров. Так говорили все. В первый же день он вызвал меня к себе и, прямо глядя в глаза, спросил:

– Вы там, в вашем отделе, перевыполнить план на 150 процентов можете или не можете?

Я замялся. Дело не в том, что нам было трудно перевыполнить наш план. Мы могли его перевыполнить и на 100, и на 300, и на 800 процентов. Но я не знал, как мне выразить свое согласие словами. Вопрос был задан так, что отвечать на него надо было полно. Но ответить «можем» – означало указать новому шефу на его безграмотность. А ответить «могём» у меня не поворачивался язык.

– Ну что же вы молчите? – строго переспросил шеф. – Можёте или не можёте?

– Да! – ответил я.

– Что – да? – рассердился он. – Я вас конкретно спрашиваю, и вы конкретно отвечайте: можете или не можете?

– Конечно! – ответил я.

– Что значит «конечно»? – чуть не закричал он. – Отвечайте прямо, не виляйте! В последний раз спрашиваю... Можёте или не можёте?

Я собрался с духом и уверенно ответил:

– Можём!

– Тогда, – успокоился он, – ступайте к себе в отдел и получите согласие масс, мол: «Да, перевыполнить план на 150 процентов мы можём!». Я вернулся в отдел, собрал всех и неуверенно начал:

– Товарищи! Я собрал вас здесь, чтобы выяснить существенно важный вопрос. Как вы считаете... перевыполнить план на 150 процентов... мы с вами можём или не можём?

В комнате наступила тишина. Я опустил глаза и ждал. Первым, как всегда, нашелся единственный в нашем отделе профессор – Громов.

– Конечно, могём... – грустно вздохнул он» [56].

Но все же косноязычие второй половины XX века ни в какое сравнение с аналогичным феноменом первой половины столетия не идет...

Таким образом, романы Ильфа и Петрова, а также произведения М. Зощенко не отрицают и не подтверждают предположение об оппозиционности культуры по отношению к идеологии. *И идеологичность, и оппозиционность романов существуют как два взаимосвязанных качества.* Внешняя оппозиционность рассказов Зощенко является выражением его глубокого принятия коммунистической идеологии и сознательного служения революции. А за идеологической актуальностью вполне заказных романов Ильфа и Петрова скрывается совершенно антисоветский вывод о несовместимости яркой личности и советского образа жизни. Следовательно, этот материал подтверждает положение о *частичной* оппозиции смеховой культуры по отношению к идеологии, о *конвенциональности* идеологического и смехового.

Философская сатира и ирония А.Ф. Лосева

*Сатиру не интересуют вещи,
которые смешны сами по себе.*

Станислав Ежи Лец

Великий русский философ, оставивший нам бесценные образцы историко-философской рефлексии, – Алексей Федорович Лосев – может считаться в некотором смысле основателем *философской* смеховой культуры советского времени. Волею обстоятельств Лосев более преуспел в искусстве философской *иронии*, но начинал он с *сатиры*. И пусть сатира на марксизм-ленинизм не представляла для него чего-либо особенно содержательного и ценного (автор стремился, прежде всего, дать понятие о христианской, святоотеческой диалектике), но сатирические фрагменты в «Диалектике мифа» были своеобразной отдушиной для человека, не представляющего философию, загнанной в клетку господствующей идеологии.

Остроумие философа направлено и на марксистский материализм в целом, и на отдельные его идеи и принципы. Одна из самых ярких и широкоизвестных цитат, демонстрирующая лосевскую сатиру, – это подбор философом мифологических образов, которыми тогда особенно изобиловала коммунистическая идеология:

«С точки зрения коммунистической мифологии не только «призрак ходит по Европе, призрак коммунизма»... но при этом «копошатся гады контрреволюции», «воют шакалы империализма», «оскаливает зубы гидра буржуазии», «зияют пастью финансовые акулы» и т.д. Тут же снуют такие фигуры, как «бандиты во фраках», «разбойники с моноклем», «венценосные кровопускатели», «людоеды в митрах», «рясофорные скулодробители»... Кроме того, везде тут «темные силы», «мрачная реакция», «черная рать мракобесов»; и в этой тьме – «красная заря» «мирового пожара», «красное знамя» восстаний... Картинка! И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии» [95, 97].

Марксисты постоянно противопоставляли миф и науку, до-марксистскую философию и диалектический материализм,

буржуазное сознание и «единственно научно верное марксистское мировоззрение», превознося последнее до небес в прямом смысле слова, то есть возводя свою якобы научную идеологию в статус религии. Понятно, что контраст такого «возвышенного» статуса марксизма в обществе и вышеприведенной мифологической (то есть «низменной») картинки давал прекрасный комический эффект.

Попутно Лосев разделяется с прогрессизмом и верой в коммунизм, объединяя их понятием «мифология социального нигилизма»:

«Исповедали часто в Европе так, что одна эпоха имеет смысл не сама по себе, но лишь как подготовка и удобрение для другой эпохи, что эта другая эпоха не имеет смысла сама по себе, но она тоже – навоз и почва для третьей эпохи и т.д. В результате получается, что никакая эпоха не имеет никакого самостоятельного смысла и что смысл данной эпохи, а равно и всех возможных эпох, отодвигается все дальше и дальше, в бесконечные времена. Ясно, что подобный вздор нужно назвать мифологией социального нигилизма, какими бы «научными» аргументами ее ни обставлять. Сюда же нужно отнести и учение о всеобщем социальном уравнении, что также несет на себе все признаки мифологически-социального нигилизма» [95, 3–32].

Что же касается атеизма, то Алексей Федорович считал его настолько бессодержательным, что предпочитал полное игнорирование этого вида умственного помешательства («речет безумец в сердце своем: несть Бог» – Пс. 13:2), но иронизируя по поводу классового подхода, который в марксизме считался универсальной теоретической «отмычкой», философ все же не удержался, чтобы не завести своего атеистического оппонента в теоретический тупик, подобно тому, как это любил делать Сократ в диалогах Платона.

«Напрасно представители пролетарской идеологии усвоили себе систему атеизма и вероучение о примате знания. Наоборот, атеизм был оригинальным порождением именно буржуазии, впервые отказавшейся от Бога и отпавшей от церкви; и тут нет ничего специфически пролетарского.

Если же станут говорить, что буржуазное происхождение той или иной социальной ценности не мешает само по себе тому, чтобы она была усвоена пролетарским сознанием, то это указывает только на то, что, с точки зрения пролетариата, существуют внеклассовые социальные ценности. И одно из двух: или атеизм и миф о примате знания есть буржуазное порождение, тогда пролетарий не может быть атеистом; или он может и должен быть атеистом, и тогда пролетарское мировоззрение ничем ни отличается от капиталистического в самом существенном вопросе всего мировоззрения и, кроме того, существуют для него внеклассовые социальные ценности, т.е. марксизм в таком случае есть, с точки зрения пролетариата, ложная теория» [95, 108].

Лосев формулирует одно из противоречий марксистской парадигмы таким образом, что выход из этого противоречия один – отбросить и атеизм, и классовый подход, а заодно и марксизм в целом.

Советская власть по достоинству оценила сатиру философа. Его отправили строить печально знаменитый Беломорканал. Выпущенный на волю, наученный горьким опытом, Алексей Федорович решил в дальнейшем не прибегать к сатире, а обратился к иронии как более адекватному идеологической ситуации инструменту.

Всем хорошо сегодня известно, что Лосеву после освобождения было запрещено писать труды по философии. Он находит выход в том, что «траспонирует» интересующую его философско-богословскую проблематику в область эстетики, наполняя традиционные понятия марксистской парадигмы своим содержанием. Это был первый уровень иронии: Алексей Федорович занимался философией под видом эстетики – одной из «философских дисциплин», которую цензор не воспринимал как философию в строгом смысле слова. (Между прочим, до сегодняшнего дня многие постсоветские философы едва ли знакомы с трудами Лосева, поскольку считают, по старой традиции, что он является исключительно эстетиком.)

Второй уровень иронии – имея предметом исследования античную философию (под «вывеской» эстетики), Алексей Федорович всю жизнь занимается православным богословием.

А.Ф. Лосев внешне соглашается с предложенными ему идеологами ограничениями, принижает себя в этом «соглашении», но по сути не только отвергает наложенный на него строжайший запрет, но идет еще глубже – занимается тем, что запрещено не только ему, но и всем советским философам. При этом он совершенно честно, ссылаясь на понимание иронии Платоном, объясняет то, что он делает: «...это не просто обман... но то, что является обманом только с внешней стороны... Это – какая-то насмешка или издевательство, содержащее в себе весьма... обдуманную мысль, имеющее наиболее самоуниженный вид, – ради высших объективных целей» (то есть, Христа ради – М.С.) [97, 330].

Внешне соглашаясь с тезисом о диалектическом материализме как наиболее глубоком проникновении в суть бытия, Лосев многократно показывает несостоятельность, ограниченность, скудность мысли, примитивизм, непоследовательность и другие недостатки марксистской парадигмы. Читая тексты Лосева внимательно, мы видим, что термины «диалектика» и «материализм», как и многие другие традиционные понятия марксистской философии, он употребляет в нескольких смыслах – собственно марксистском (и тут он убедительно демонстрирует схематизм такого понимания) и в смысле, называемом «подлинно диалектическим». У Лосева понятие «подлинной диалектики» совпадает по содержанию с христианской диалектикой святых отцов, совершенно незнакомой марксистам. Эту диалектику он и называет последовательной, глубокой, чем иногда вводит в заблуждение наивного студента-марксиста. По сути Лосев переводит содержание христианской философии на язык философии марксизма. Но марксизм при этом разрушается до основания.

Понимание лосевской иронии предполагает знание всех работ философа, потому что отдельные намеки он делает в расчете на читателя, помнящего близкие по смыслу фрагменты из других его книг. Вот, например, цитата из первого тома «Исто-

рии античной эстетики» (ранняя классика): «...в каждый данный момент античный философ и эстетик имеет дело с космосом вполне конечным во времени и пространстве, прекрасным и величественным, в то время как современный материализм отрицает начало и конец мира и имеет дело только с бесконечным временем и бесконечным пространством» [96]. За этим намеком на связь между отсутствием красоты и истины в современном материалистическом мировоззрении стоит великолепный артефакт философской культуры – фрагмент из «Диалектики мифа»:

«Механика Ньютона построена на гипотезе однородного и бесконечного пространства. Мир не имеет границ, т.е. не имеет формы. Для меня это значит, что он – бесформен. Мир – абсолютно однородное пространство. Для меня это значит, что он – абсолютно плоскостен, невыразителен, нерельефен. Неумоверной скукой веет от такого мира. Прибавьте к этому абсолютную темноту и нечеловеческий холод междупланетных пространств. Что это как не черная дыра, даже не могила и даже не баня с пауками, потому что и то и другое все-таки интереснее и теплее и все-таки говорит о чем-то человеческом. Ясно, что это не вывод науки, а мифология, которую наука взяла как вероучение и догмат. Не только гимназисты, но и все почтенные ученые не замечают, что мир их физики и астрономии есть довольно-таки скучное, порою отвратительное, порою же просто безумное марево, та самая дыра, которую ведь тоже можно любить и почитать. Дыромоляи, говорят, еще и сейчас не перевелись в глухой Сибири. А я, по грехам своим, никак не могу взять в толк: как это земля может двигаться? Учебники читал, когда-то хотел сам быть астрономом, даже женился на астрономке. Но вот до сих пор никак не могу себя убедить, что земля движется и что неба никакого нет. Какие-то там маятники да отклонения чего-то куда-то, какие-то параллаксы... Неубедительно. Просто жидковато как-то. Тут вопрос о целой земле идет, а вы какие-то маятники качаете. А главное, все это как-то неуютно, все это какое-то неродное, злое, жестокое. То я был на земле, под родным небом, слушал о вселенной, «яже не подвигнется»... А

то вдруг ничего нет, ни земли, ни неба, ни «яже не подвигается». Куда-то выгнали в шею, в какую-то пустоту, да еще и матерщину вслед пустили. «Вот-де твоя родина, – наплевать и размазать!» Читая учебник астрономии, чувствую, что кто-то палкой выгоняет меня из собственного дома и еще готов плюнуть в физиономию. А за что?» [95, 31]

В данном случае Лосев формирует достаточно распространенный в последующей советской философии прием иронии, когда критика марксистской философии прикрывается разоблачением близкого по содержанию мифа, парадигмы, мировоззрения (в данном случае механистического мировоззрения Ньютона). Сам Лосев пользовался этим приемом многократно. Например, достаточно часто он «переводил стрелки» на ограниченность *западноевропейской буржуазной философии*, но было понятно, что критикует он именно марксистскую точку зрения.

«...Вторая неточность в традиционном изложении античного материализма заключается в том, что его обычно рассматривают не в контексте античной рабовладельческой формации, а в контексте западноевропейской буржуазной философии. Тем самым античный материализм очищается от всего того, что является характерным для рабовладельческой формации вообще. Так, например, часто считают, что если западноевропейский буржуазный материализм не признает никаких богов, то таковым же должен быть и античный материализм. Демокрита поэтому всячески очищают от теологии, которую он фактически проповедовал. Эпикура делают прямым атеистом, оставляя без внимания источники, гласящие об эпикуровских богах и о том, что сам Эпикур, например, посещал храмы. Из Лукреция делают настоящего Бюхнера, отрывая его учение от всей цельности его философско-художественного мировоззрения и оставляя без внимания его кричащую проповедь вечной мировой смерти. Но, теология, которую проповедают античные материалисты, не только является исторически подтвержденным фактом. Ее надо считать даже весьма характерным элементом античного материализма» [96].

В том случае, когда философ не может подвергнуть критическому анализу односторонность определенного понимания античной философии «некоторыми историками философии» (читай: марксистскими философами), когда речь идет о цитате одного из классиков марксизма (в данном случае, Ленина), он прибегает к более тонкой иронии. Правда, чтобы оценить эту маленькую капельку лосевской иронии, нужно старательно «облететь» огромное поле его мыслей, где каждое предложение заслуживает того, чтобы прикинуть к нему вниманием и снять с него крохотную пылинку аромата простой, ясно выраженной и одновременно глубокой мысли. Возьмем том истории античной эстетики, посвященный Аристотелю: «Аристотель и поздняя классика». Читаем не торопясь, смакуем добротный философский текст, в котором красота и глубина античной философии освещена предчувствием более глубоких смысловых слоев... И тут происходит нечто традиционное, но вместе с тем совершенно неожиданное: в конце четвертой части идет небольшой параграф (седьмой) под названием «Суждение Ленина». Традиционное – потому что без цитат классиков марксизма-ленинизма философия в Советском Союзе была в принципе невозможна. Любая философская работа начиналась цитатой из материалов последнего съезда или пленума партии, потом говорилось о методологической роли определенных положений классиков, а потом уже автор имел право высказать свои соображения на тему, не выходящие за пределы очерченного парадигмального круга. Неожиданное – потому что этот параграф на фоне вышеизложенного материала выглядит, как «приший кобилі хвіст». Рассматриваешь ничтожный фрагмент, объемом в одну страничку, и чувствуешь себя так, как если бы в Лувре, среди шедевров мирового искусства, вывесили картинку бедного «мазиль», торгующего жалкими копиями известных картин в подземном переходе провинциального городка. Но мало того – для этой картинки выделено дополнительное место сверх того, которое она занимает по своим очень скромным размерам. Великие полотна теснятся друг к другу, а картинка совершенно определенной художественной «ценности» претендует на непропорционально большое пространство, превышающее ее размеры в *четыре* раза. (Если

вы посмотрите оглавление, то у вас создается впечатление, что этот параграф занимает 4 страницы, а не одну, как это есть в действительности.)

Итак, требуемое идеологами исполнено, ссылка на классика присутствует, но что это за ссылка? Лучше бы Лосева оставили в покое: пишите, что хотите. А так сами потребовали ссылки, то есть вынудили философа выставить «Ильича» на посмешище.

Но и тут *ирония Лосева знает меру, она не зла*. Ведь не припоминает же философ ленинскую цитату про «сволочь идеалистическую», которой «Боженьку жалко»... Применительно к вышеупомянутому образу, Лосев стирает с маленькой неудачной картинки неприличное слово – это все, что он может сделать в смысле пощады своего оппонента.

Лосеву было весьма близко определение иронии немецким романтиком Шлегелем, который называл иронию *интеллектуальным шутством, обнаруживающим глупость мира* [см.: 97, 365]. Ведь не над Лениным посмеивается Лосев. Смех над мертвыми – не его профиль. Он показывает нам примитивность учения, которое большинство законопослушных граждан воспринимало в то время как «гениальное и самое прогрессивное».

Другой пример иронического обращения Лосева с цитатами классиков марксизма – это использование тех слов, которые можно обратить против самих же авторов: «Люди, хвалившиеся тем, что *сделали* революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали, – что *сделанная* революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории, той иронией, которой избегли не многие исторические деятели» [см.: 97, 366].

Лосевские тексты в советское время плохо воспринимались не только идеологами, но и людьми, чье отношение к философии было исключительно прагматическим: подготовиться к семинару, сдать экзамен и т.п. В этой плоскости книги Лосева были почти бесполезными, если не вредными. Но для человека, занимающегося философией ради собственного удовольствия и

имеющего хоть какие-то крупинки чувства юмора, страницы лосевской истории эстетики смакуются как хорошее вино многолетней выдержки. Понятно, что оценить Лосева на первом курсе университета, когда по программе студенты философского факультета изучали античную философию, было практически невозможно. Представьте себе, у вас семинар по философии Гераклита, а у Лосева вы находите по этому вопросу следующее:

«Нигде терминов «движения» (cinesis) и «покоя» (eremia, stasis) среди собственных выражений Гераклита не встречается, и знаменитого «все течет» невозможно найти ни у Диогена Лаэртция (IX 7 – II), ни у... Секста Эмпирика, ни даже у кого-нибудь из доксографов. ...Не найдем мы у Гераклита также и терминов «становление» или «совпадение противоположностей». Это все – более поздняя интерпретация Гераклита; с таким же успехом подобную терминологию можно было бы извлечь, например, из произведений Пушкина, Лермонтова или Тютчева, у которых ведь сколько угодно можно найти образов, связанных с текучестью жизни и с совмещением в ней противоречивых определений» [96].

В условиях советского образования гораздо более полезной оказывалась так называемая «серая лошадка» – одно из старейших советских многотомных изданий истории философии (под ред. Г.Ф. Александрова, Б.Э. Быховского, М.Б. Митина, П.Ф. Юдина, вышло в начале 40-х годов), представляющее античную философию в том самом виде, который был одним из предметов иронии Лосева.

Но проходило время, многократно тиражируемые положения господствующей парадигмы приедались, блекли, размывались... Душа искала чего-то *иного*. И тут происходило открытие текстов подлинного мыслителя и необычайно мужественного человека, подвижника, который постарался сберечь атмосферу живой рефлектирующей мысли. А.Ф. Лосев фактически воспитал новое поколение философов, для которых любовь к мудрости не означает один, совершенно определенный способ философствования ни в смысле исходных идей, ни с точки зрения типа рациональности. Например, когда Алексей Федорович рассуж-

дал по поводу философии Гераклита, он говорил об открытости его философии разным подходам, об особом типе мышления Гераклита, совершенно чуждом «всяких отвлеченных категорий», использующем интуицию и поэтические образы...

«...считать учение о противоположностях единственно правильной точкой зрения на Гераклита, совершенно невозможно. ...Раз перед нами поэзия, то подходов к ней может быть бесчисленное количество... Когда дано четкое логическое понятие, мы не вправе что-нибудь в нем менять и не вправе понимать его по-своему. Когда же дан поэтический образ или мифический символ, то единство подходов рушится, и содержащаяся здесь необходимым образом иррациональность всегда делает тот или иной логический подход неадекватным и условным...» [Там же].

То, что Лосев писал о иронии Сократа, он в некотором смысле говорил и о своей собственной иронии. Точнее говоря, иронию Сократа он увидел именно такой, поскольку философия Платона символизировала для него переход к духовно насыщенной философско-религиозной мысли. Сократ «расчищал место» для грандиозного философского учения Платона. Лосев то же самое пытался сделать для христианского учения. Сократ иронизировал по поводу самоуверенного всезнайства эллинов, Лосев пытался смирить марксистов, все для себя объяснивших и дерзающих коренным образом изменить бытие. Но в конечном счете, его целью было духовное воспитание человека – интеллектуальное, моральное, эстетическое, поскольку он был глубоко уверен в совпадении Истины, Добра и Красоты.

«Эта ирония имеет своей целью изменять жизнь к лучшему и быть активным рычагом во всем воспитании человека. Но она вся проводится исключительно в пределах человеческого субъекта, человеческого сознания и поведения; она всецело пронизана этикой и моралью. С виду барахтаясь в психологии, среди этих бесконечных изгибов человеческой души, даже как будто малозначащих, повседневных и житейских предметов, Сократ всегда имел в виду весьма большие и далеко идущие цели человеческой жизни, так что его ирония

медленно, но верно перевоспитывала людей уже на новый лад, являясь зародышем и могучим ферментом вскорости после нее возникшего идеализма Платона» [97, 365].

Особенно близким Лосеву было определение иронии, данное Т. Манном, в статье, посвященной Гёте и Толстому:

«Ирония – есть пафос середины; она является интеллектуальной оговоркой, которая резвится между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение: ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени «Ирония» [103, 603–604].

Ирония – не просто интеллектуальная игра, но такое состояние ума, когда он резвится, шалит, избегая скучной серьезности сформулированных, логически обоснованных противоположных позиций – материализма и идеализма, диалектики и метафизики, прогрессивного и регрессивного, науки и мифа... И поэтому ирония ближе к той гармонии, которая «лежит где-то в вечности». В этом смысле ирония не возможна лишь в адрес чужих мыслей. Она является результатом постоянной, скрытой самоиронии.

Но Лосев подчеркивает, что ирония и смех – это не одно и то же. Смех, если речь идет об *эгоистичном* смехе, имеет инфернальный смысл. Не имея возможности высказаться открыто на эту тему по цензурным соображениям, Лосев приводит цитату Шарля Бодлера, противопоставляющего сатанинской насмешке смех ребенка или человека патриархального, не знающих ни эгоизма, ни себялюбия [см.: 97, 367] и смеющихся от полноты чистого сердца, которому доступна подлинная радость жизни.

Таким образом, лосевская ирония – это ирония для «имеющих уши», – ее понимание предполагает не просто внешнее знакомство с православной аскетической традицией, но определенную степень участия в жизни православной

церкви. Великий русский философ, не имея возможности заниматься богословием по известным всем причинам, обращается к наиболее насыщенной духовными смыслами античной традиции платонизма и неоплатонизма, предполагая продолжение этой традиции в проблематике богословских споров, начиная эпохой Великих Вселенских соборов и заканчивая дискуссией, связанной с имяславием (которой философ посвящает свой труд «Философия имени») и др. современными богословскими проблемами.

И если бахтиновская концепция противостояния официальной идеологии и смеховой культуры приложима к смеховой культуре советского периода истории, то это, прежде всего, касается лосевского смеха.

Трюк как иерофания чуда: цирк и эксцентрическая кинокомедия

*...когда слышал в советское время
марш Исаака Дунаевского, я сразу
вытягивался по стойке смирно,
потому что для меня это был гимн
не просто цирковой, а гимн
Советского Союза.*

Ефим Бершин

- Сережа, а где твоя бабушка?
- Она пошла в цирк.
- Может быть, в церковь?
- А, да! Точно! ...в церковь.

Диалог советских времен

Приведенные эпиграфы свидетельствуют о том, какое почетное место в религии советской цивилизации занимал цирк и насколько этот, на первый взгляд, внеидеологический артефакт культуры был связан с идеологией невидимыми, глубокими связями.

Советский Союз можно с полным правом назвать великой цирковой державой: в стране действовало 76 цирковых стационаров – такого количества не было ни в одной стране мира [см.: 51]. А об отношении партии и правительства к цирку говорит хотя бы тот факт, что цирковым артистам щедро раздавались звания героев социалистического труда, народных и заслуженных артистов. Цирковой марш Исаака Дунаевского, действительно, одно время хотели сделать гимном СССР, но от этой идеи отказались – параллели цирка и советской реальности были чреватые саморазоблачением.

В советских анекдотах подобные аналогии были отмечены, но смысл их выражен не совсем удачно. Иногда с цирком ассоциировался беспорядок, иррациональность (а между тем, цирк предполагает высокую слаженность действий и строгий рациональный расчет). Например, в последние годы существо-

вания Советского Союза называли цирком то, что наблюдалось в армии («кто в армии служил, тот в цирке не смеется...»). Иногда говорили: «Цирк какой-то!» по отношению к бюрократии или другим негативным явлениям. В историческом развороте слово «цирк» применялось по отношению ко времени правления Н.С. Хрущева.

«При Ленине было как в туннеле: кругом тьма, впереди свет. При Сталине – как в автобусе: один ведет, половина сидит, остальные трясутся. При Хрущеве – как в цирке: один говорит, все смеются. При Брежневе – как в кино: все ждут конца сеанса».

Гораздо глубже были *серьезные* определения и ассоциации. Так, слово «история» в философии марксизма иногда украшалось цирковым «форшлагом» – не просто история, а «арена истории». Например, «выход на арену истории пролетариата положил начало...» [184, 5] и т.д. и т.п. «Арена истории» – достаточно распространенное крылатое выражение. При этом слово «арена» не имеет никакого занижающего смысла или оттенка. Наоборот. Арена – значит *лучшее место – центральное, передовое, важнейшее* и т.п. *Арена здесь выступает неким фокусом времени и пространства, концентрированным, уплотненным историческим временем, таинственно связанным с коммунистической перспективой.* Если моделью развивающегося бытия считалась спираль, то арена – это, по сути, одна из многочисленных бытийных плоскостей спирали, из которых образуется смысловой стержень происходящих в мире изменений.

В советское время цирк – это серьезно, а церковь – наоборот. В одном малоизвестном произведении советской литературы – повести «Милый Эп» Г. Михасенко – есть несколько цитат на эту тему: «Как-то, года два назад, пронесся слух, что церковь снесут и построят на этом месте цирк»; «Церковь не тронули, а цирк стали возводить рядом»; «...крест сердито и холодно поблескивает над голыми вершинами тополей, а левее сереет бетонная громада цирка. Только что начатый, он уже перерос церковную маковку, а по обхвату – бочка рядом с ведром»; «... у божьего дома был какой-то циркаческий вид»; «не

случайно, пожалуй, цирк и церковь оказались соседями – пусть соревнуются» [105, 45].

Парадокс «советскости» цирка заключается в том, что этот вид искусства, на первый взгляд, был одним из *наименее идеологизированных*. Не случайно советский цирк так хорошо принимался зрителями за рубежом, что приносило стране достаточно большие доходы в валюте. Но это было скорее выражением *внешней аполитичности, за которой скрывалась глубокая укорененность цирка в советской идеологии.* Дело в том, что цирк по сути был виртуальным *постидеологическим пространством* советской идеологии, островком «коммунистического будущего», в котором ни классовые, ни национальные, ни иные различия уже не имеют места. *Цирк демонстрировал образ преображенного человечества, усмиренной природы и бесконечных возможностей человека в его развитии.*

Цирк и советский титанизм. Если посмотреть на цирк как на систему определенных ценностей и идеалов, то возникает образ идеального мироустройства, очень близкий к тому, который лелеялся советской идеологией. Даже архитектура циркового сооружения напоминает о сакральном пространстве, потому что *имеет форму храма.* Цирк и является одним из советских *культовых* сооружений наряду с вокзалами, метро, «храмами» образования, науки, искусства (между прочим, факт обожествления государственной власти был всячески замалчиваем, почему, например, Кремлевский дворец съездов никогда не назывался храмом). Именно в советской цивилизации возникли *постоянные* здания цирка. До этого в качестве пространства циркового действия использовались *временные* сооружения – шатры. *Если марксистская идеология отвела церкви место, которое в средневековой культуре занимал цирк, то цирк, наоборот, возвысился и стал одним из храмов советской цивилизации.*

В чем же заключается общность циркового образа миропорядка и советской идеологии коммунизма? Дело в том, что в цирке моделируются отношения человека и природы, исходя из определенного идеала человека, который ставит себя на

место Бога, демонстрируя практически *беспредельные возможности в покорении природы*. Это даже не человек, а некий сверхчеловек, мечтой о котором вдохновлялись в эпоху Римской империи, Ренессанса, романтизма... Подобный же идеал является основой идеологии советского титанизма или марксизма-ленинизма. (В данном случае мы не останавливаемся на парадоксальном сочетании в титанизме идеала сверхчеловека и практики нивелирования человеческой личности.)

Н.А. Бердяев называет марксизм разновидностью *религии самообожествления человека*. Истоки этого самообожествления он видит в гуманизме эпохи Возрождения. Философ считает, что результатом ренессансного самовознесения человека было истощение творческой энергии и принижение человека вследствие перенесения центра тяжести человеческой личности изнутри на периферию, отрыва природного человека от духовного, удаление от внутреннего смысла жизни, от божественного центра, от глубочайших основ самой природы человека [см.: 16, 109].

А.Ф. Лосев высказывает близкие по смыслу мысли. В работе «Эстетика Возрождения» он вводит понятие *титанического гуманизма* как формы религиозного сознания, сущность которого заключается в присвоении человеческой личностью «*божественных функций*» [см.: 98, 75]. *Инквизиционное безумие эпохи Ренессанса философ выводит из богоотступничества и богоборчества* [см.: 98, 134], когда каждый человек возомнил себя богом, то есть тем, кто имеет право распоряжаться жизнью и судьбой других людей, не боясь ничьего суда. При этом Лосев совершенно недвусмысленно намекает на богоборческую сущность нового, советского титанизма.

Такая характеристика религии советской цивилизации прекрасно подтверждается словами представителей ее политической элиты, а также многочисленными идеологизированными артефактами культуры. Вот, например, как иллюстрирует природу *самообожествления* Ф. Дзержинский, анализируя собственные мысли и чувства: «*Быть светлым лучом для других, самому излучать свет – вот высшее счастье для человека, ка-*

кого он только может достигнуть» [109, 169]. Ему вторит пролетарский поэт В. Маяковский: «*Светить всегда, светить везде... Вот лозунг мой и солнца!*» А в поэме «Облако в штанах» поэт даже с дневным светилом не сравнивает себя, потому что куда солнечному блеску братья до того «света», который несут народу революционные души: «*солнце померкло б, увидев наших душ золотые россыпи!*» Такое самосознание, когда человек себя отождествляет с источником энергии, духовного света не только для всего человечества, но и для природы, по словам Дзержинского, «дает ему *исполинские силы* (то есть титанические – М.С.) и уверенность в победе. Тогда несчастье становится источником счастья и силы, ибо тогда приходит ясная мысль и освещает мрачную дотоле жизнь» [109, 170]. «Человек – это звучит гордо!» – знаменитые слова А.М. Горького, ставшие классической формулировкой одного из основных догматов советского титанизма. «*Людині гімн, людині, а не богу!*» – провозглашает украинский поэт П. Тичина. И таких цитат можно приводить очень много.

Если прочитать вышеприведенные высказывания в контексте православной аскетики, то становится понятно, что речь идет не о социально-психологической, а о *мистической* реальности. Механизм получения определенной энергии вскрывает и ее источник. Если смирение православного подвижника притягивает к себе Божью благодать, то *гордыня чревата всплесками темной, инфернальной силы* [см.: 156, 14].

Примером советской псевдорелигиозности как *титанизма* или *самообожествления* могут послужить многочисленные песни того времени, которые выполняли роль своеобразных религиозных гимнов. Из слов наиболее популярных песен, как из мозаики, можно воссоздать образ советского титана:

Шагаю вдаль гордо

И знаю я твердо...

(«Здравствуй, новый день!» – В. Гин)

Мы в труде и мастера, и боги,

Рукотворным верим чудесам

(«Новый день» – Н. Добронравов)

Мы сами – ритмы Времени...

(«Любовь, Комсомол и Весна» – Н. Добронравов)

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью

(«Все выше и выше» – П. Герман)

Я все смогу, я клятвы не нарушу,

Своим дыханьем землю обогрею...

(«Товарищ песня» – Р. Рождественский)

Наш острый взгляд пронзает

каждый атом...

(«Все выше и выше» – П. Герман)

Наша воля тверже, чем гранит

...Наших сил не счесть...

(«Мы за мир» – А. Жаров)

...И нашей силе нарастать!

И стоит руку протянуть,

Можно в небесах

Солнышко достать

(«Олимпийский марш» – Р. Рождественский)

[Там же]

Все эти песни, будучи великолепной иллюстрацией титанизма в целом, могли бы сыграть роль и цирковых гимнов, потому что в них не только постулируются *неограниченные возможности человека как бога*, но это самовозвышение осуществляется именно в плоскости отношений *человека и природы*.

Цирковой и советский титанизм объединяет идея возможного рая на земле, нового Эдема, города-сада. Архетип Сада обладает мощной духовной энергетикой, поэтому иерофанией сада питаются многие артефакты культуры на протяжении всей человеческой истории. Советская культура не является исключением.

Между прочим, не советская идеология разрушила священность первообраза Сада. Еще в XVII в. (в эпоху барокко) в отечественной культуре наметилась подмена религиозного чувства эстетическим. Романтизм возвращает религиозную символику уже полностью десакрализованной просветительством природе, но не преодолевает традиции эстетической редукции Сада. И, наконец, в советской идеологии образ Сада становится идеологизированным образом окончательного покорения человеком природы.

Но тем не менее, даже в самых светских или откровенно антирелигиозных образах Сада мы обнаруживаем ту ностальгию о Рае, о которой пишет М. Элиаде: даже «в идеологиях нудизма или движения за абсолютную сексуальную свободу можно обнаружить следы «ностальгии по Раю», стремление вновь обрести райскую жизнь, ту, что была до изгнания человека на Землю...» [186, 128–129]. М. Элиаде считает отказ от религии современного цивилизованного человека равноценным новому изгнанию из Рая, новому падению. «В глубине своего существа человек все еще хранит память о ней (религии – М.С.) точно так же, как и после первого «падения», его предок, первый человек Адам, даже духовно ослепленный, все же сохранял в себе разум, позволивший ему отыскать следы Бога, а они видны в этом Мире» [186, 132].

Но если коммунистическая идеология обещала рай в некотором обозримом или необозримом будущем, то цирк дает пусть превращенный, но *непосредственно-чувственный образ утраченного блаженства, возвращенного путем творческих усилий людей*. Идея рая на земле предполагает, в свою очередь, несколько *составляющих*, на которых зиждется цирк как определенный миропорядок, малый космос. Прежде всего – это *идея чуда*. Понятно, что речь идет о чуде в пределах *материалистического мировоззрения*. *Здесь чудо – это проявление беспредельных, и в то же время естественных возможностей человека*. Такое понимание чуда не приемлет подлинного чуда как явления сверхъестественного.

Цирк пользуется популярностью на протяжении всей советской истории, но как артефакт культуры он наиболее

полно выражает идеал жизни довоенного общества. Это можно проследить и на примере совершенно детской веры в материальное чудо, характерное для довоенной советской науки. «Образ «новой» науки, противопоставляемой «старой» «буржуазной» был тесно связан с ожиданием близкого *технологического чуда*... Любил поговорить о рукотворных чудесах основатель СССР – В.И. Ленин. При разработке плана ГОЭЛРО он явно противопоставлял «революционную фантастику» практике. Известна также слабость Сталина к различным «научным чудесам», то есть к изобретениям, сулящим немедленную и колоссальную практическую отдачу. Например, Сталин был убежден в том, что Лысенко сможет создать новый сорт ветвистой пшеницы [см.: 136, 63]. Если Вавилов демонстрировал биологию как очень затратную науку с весьма отдаленными перспективами, то Лысенко сумел заставить Сталина поверить в новое *биологическое чудо*.

Известно также, что Сталин до войны критиковал дарвинизм за то, что эта теория «отвергает ... диалектически понятое развитие, включающее революцию...» [136, 65], то есть дарвинизм отвергает чудо. Позже он несколько смягчил свою позицию: понятие революции *уже* не вызывало у него восторга, но академик Лысенко это изменение не уловил и продолжал критиковать дарвинизм как «теорию сплошной постепенности, не признающую в развитии прерывистости, перехода одного качества в другое» [136, 67]. Приведу еще несколько ярких примеров веры в чуда советских ученых и организаторов науки: нарком земледелия Я.А. Яковлев, выступая в сентябре 1931 г., призвал к новаторству, которое, по его мнению, неминуемо приведет к «открытиям, революционирующим жизнь животных и растений». Примечательно в этой связи само название доклада такого видного биолога, как М.М. Завадовский, на заседании коллегии Наркомзема (1931 г.): «Догнать и перегнать природу!» [136, 57].

Диалектико-материалистическое понятие революции как определенного качественного «скачка» в постепенном изменении определенных свойств (социальный или природных) также лило воду на мельницу титанического понимания чуда. Что

такое пресловутый «диалектический скачок» – этого никто из классиков марксизма-ленинизма никогда не мог пояснить вразумительно, потому что этим словосочетанием философы обозначали сферу непонятого, загадочного, таинственного, непознаваемого уже в пределах естественного. *Назвать* нечто – еще не значит *объяснить*. Констатация наличия нового качества не равнозначна пониманию, как это качество появилось. *Но сам факт именованья уже создает иллюзию познания смысла*.

Кроме того, считалось, что определяющий отношения человека и природы «скачок» должен произойти в социальной сфере через уничтожение частной собственности. Стоит этот переход осуществить – и природа откроет человеку свои тайны, тогда станут возможными самые невероятные чудеса. Такая наивная вера в неограниченные возможности науки была характерна и для времени Хрущева, когда чудеса должна была демонстрировать уже не биология, а космонавтика.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что *трюк как фигура смеховой культуры* (чудо в системе титанических координат) *совершенно четко отвечает определенным социальным иллюзиям народа и его правителей практически на протяжении всей истории советской культуры, но наиболее ярко эта фигура представлена все же в довоенный период*. Отвергая чудо как явление сверхъестественное, но не отрицая иерофании чудесного, являющейся источником духовной энергии в культуре, советское переживание бытия останавливается на трюке, который представляет собой нечто «среднее» между чудесным и естественным.

В цирке можно наблюдать несколько материализаций *иерофании чудесного*:

1) великолепное *владение телом* у канатоходцев, шпагоглотателей, гимнастов, воздушных акробатов и проч. вплоть до создания иллюзии освобождения человека от силы притяжения;

2) «*покорение предметного мира*» в отточенной технике жонглирования, когда жонглер превращается в центр вращающейся малой вселенной, состоящей из предметов-планет;

3) использование некоторых машин на уровне их предельных возможностей (например, аттракцион с мотоциклами, мчащимися по вертикальной плоскости);

4) и, наконец, господство над животным миром (дрессировка).

Цирк уверяет нас, будто падший Адам по-прежнему знает нужду каждого Божьего творения и вся тварь (то есть все существа, сотворенные Богом) не только слушает его, но и может находиться под его руководством в удивительной гармонии между собой. В основе идеологии цирка лежит идея абсолютной покорности природы человеку, которая демонстрируется на примере дрессировки. Эту же идею насильственного покорения природы (а не только всего человечества) могуществу Римской империи призвано было в свое время демонстрировать кровавое зрелище травли зверей. В современном цирке вместо убийства животных показывается их укрощение – абсолютное послушание зверя человеку.

Иерофанией райских отношений человека и животного в цирке является дрессировка и особенно дрессировка хищных животных. И в этом жанре демонстрируются действительно удивительные вещи – дрессировка котов, игра медведей в хоккей, прыжки львов сквозь огонь и т.п., но показать «высший класс» – продемонстрировать, как голодный хищник не трогает свою обычную жертву – это ни одному дрессировщику, естественно, не удалось.

Перед нами не что иное, как превращенный образ райской гармонии человека и животного, подлинно воспроизводимый исключительно в пространстве молитвы святого. В творении блаженного Иоанна Мосха «Луг духовный» рассказывается о старце, который достиг столь великого духовного совершенства, что «без трепета встречал львов, приходивших к нему в пещеру, и кормил их на своих коленях» [99, 13]. Другой старец, живший в монастыре аввы Петра, часто удалялся на берега святого Иордана и, оставаясь там, ложился спать в львином логовище... [99, 23–24]. Рассказывали также об авве (отце – М.С.) Павле, жившем в нижних странах Египта в Фиваиде, что он держал в руках змей и скорпионов. Сотворили ему братия поклон, говоря:

«Скажи нам, какое делание совершал ты, что получил такую благодать?» Он же сказал: простите мне, отцы. Если приобретет кто чистоту, все покорится ему, как Адаму, когда был он в раю, прежде чем преступил заповедь – (выделено нами – М.С.) [49, 381]. Хорошо известным является пример служения льва преподобному Герасиму. Свирепое в обычных условиях животное служило святому как домашнее. Из житий русских святых известны случаи «медвежьего служения» святым. Совершенно ручным возле преподобного Серафима Саровского был огромный медведь, который приходил за лаской и кусочком хлеба. Аналогичную историю рассказывает Летопись Хутынского монастыря XVII века. В данном случае настоятель монастыря «перевоспитал» медведя, который убивал овец гораздо больше, нежели ему нужно было для еды [см.: 110].

Можно обратиться и к рассказам наших современников, повествующих о подвижниках XX века. Их свидетельства очень похожи на истории древних патериков, с той лишь разницей, что они в отдельных случаях даже зафиксированы на фото- пленках и существуют в видеозаписях.

На острове Кефалония в Греции каждый год на праздник Успения Богородицы жители города и многочисленные паломники становятся свидетелями удивительного явления: ядовитые змеи со всего острова приползают в монастырь к чудотворной иконе Божьей Матери. В этот день они никого не кусают. Люди берут змей руками и гладят их. Во все другие дни змеи ведут себя обычно, то есть агрессивно по отношению к людям, о чем строго предупреждают приезжих многочисленные надписи на дорогах (запись этого факта можно увидеть в документальном фильме «Явленные чудеса», – автор сценария и режиссер – Михаил Роговой).

Святитель Лука Симферопольский, больше известный миру как Войно-Ясенецкий, выдающийся хирург и ученый, специалист в области гнойной хирургии, рассказывает удивительную историю, произошедшую с митрополитом Кириллом. По дороге в ссылку митрополита сбросили с поезда в далекой тайге. На владыке не было никакой теплой одежды. Очень скоро он стал замерзать. Но едва он начал сам себе читать

отходную молитву, из лесу вышел огромный медведь, улегся возле него и заснул.

«Долго колебался владыка, глядя на спящего медведя, потом не выдержал сковывающего холода и лег рядом с ним, прижавшись к теплоте животу. Лежал и то одним, то другим боком поворачивался к зверю, чтобы согреться, а медведь глубоко дышал во сне и обдавал его горячим дыханием. Когда начал брезжить рассвет, митрополит услышал далекое пение петухов. «Жилье близко», – мелькнула радостная мысль, и он осторожно, чтобы не разбудить медведя, встал на ноги. Но тот поднялся тоже, встряхнулся и вразвалку побрел к лесу. А отдохнувший владыка пошел на петушиные голоса и вскоре дошел до небольшой деревеньки» [110].

Отец Феофил Святогорец – подвижник XX века – «водил большую дружбу с дикими зверями, которые чувствовали его любовь и приходили к нему в каливу, когда имели какую-нибудь нужду. Однажды косуля, у которой была сломана нога, подошла к его келии и начала жалобно кричать, показывая старцу свою сломанную ногу. Тот принес ей немного сухарей, чтобы она подкрепилась, а сам тем временем изготовил две дощечки, наложил ей на ногу шину и сказал: «Теперь иди с миром, а через неделю приходи опять – я посмотрю твою ногу». Но удивительно, что косуля пришла к старцу именно через неделю [154, 155].

Иеромонах Дамаскин (Христенсен) составил описание жизни и трудов известного современного американского подвижника отца Серафима (Роуза) Платинского. В этой книге есть много мест, повествующих об удивительных отношениях, которые сложились у насельников монастыря с лесными животными, которые в их присутствии вели себя как ручные, но посторонних людей по-прежнему боялись [47, 486–491]».

В жизнеописании черниговского старца Лаврентия есть рассказ о том, как на монастырскую капусту напали гусеницы. Никакие средства не помогали, но после молитвы батюшки вся гусеница слезла с капусты и вползла в ближайшее озеро. Утром все увидели это чудо [см.: 54, 30].

Прошу прощения у читателя за несколько затянувшееся перечисление, но из таких примеров можно составить целую

книгу, а не иллюстрацию к одной главе. Между тем, все эти случаи не известны большинству наших современников, что уже говорить о людях советской эпохи. Однако потребность души в подлинных чудесах – неистребима. И именно эту потребность частично удовлетворял цирк с его подменой чуда любви, в частности – подлинной любви между человеком и животным – искусством дрессировки.

Помимо перечисленных иерофаний *чудесного* в цирке есть и *пародия на чудо*, то есть *профанация сверхъестественного* – это деятельность фокусника. Роль последнего заключается в том, чтобы продемонстрировать широкие возможности человека выдавать ловкость рук за чудо. (На inferнальный подтекст выступления иллюзиониста обратил внимание еще Михаил Булгаков в романе «Мастер и Маргарита». Именно этот жанр циркового искусства выбирает Воланд для своего публичного выступления в Москве.) С другой стороны, иллюзионист является частью той идеологической парадигмы, которая *редуцирует явление сверхъестественного к непознанному естественному*.

Надо еще раз подчеркнуть, что идеология советского титанизма не вещается в цирке, она вообще не проговаривается – просто создается виртуальный мир, в котором вышеизложенное отношение к чуду *воплощено*. Человек, пришедший в цирк, имеет дело не с чистой идеологией, а с соответствующим ей мироощущением, растворенным в цирковой программе. Он воспринимает эту идеологию опосредованно, но такое восприятие является гораздо более результативным с точки зрения воспитания титанической позиции, чем десятки уроков, лекций и политинформаций.

Выше мы говорили, что цирковой миропорядок зиждется на идее *радости как смеха*. Воплощению этой идеи служат выступления клоуна (шута) или группы клоунов, которые выходят на арену неоднократно и связывают своими репризами все цирковое действо в единое целое. Клоунада поэтому – не просто отдельный номер, – это среда, в которой находятся все остальные номера, это *атмосфера господства смехового начала, отождествляемого в пределах цирковой идеологии с радостью в ее высшем проявлении*.

Клоун, с этой точки зрения, – своеобразный *цирковой жрец*, – центральная фигура в цирке. С ним не могут конкурировать другие артисты. Ему позволено вмешиваться в действие, руководить оркестром, направлять работу осветителя. Он запросто переходит барьер, отделяющий зрителей от выступающих, и ему прощается со смехом то, что другому артисту не простилось бы никогда. Клоун может запросто кокетничать с прекрасной женщиной, даже усесться ей на руки, не обращая внимания на сидящего рядом мужа. И несчастный супруг вынужден делать вид, что ему очень весело, потому что клоун служит могущественному кумиру смеха, отказ в жертве которому чреват позором. Клоуну прощается даже то, что в цирке считается *святотатством*. *Арена в цирке рассматривается не просто как своеобразная круглая сцена, но как алтарь циркового святилища, святое место*. По словам Гия Эрадзе, заслуженного артиста Грузии, в цирке запрещено садиться спиной к арене. Считается, что такое непочтение обязательно закончится «местью» – арена накажет «нечестивца». Исключение делается только для клоуна: он может повернуться спиной к арене. (*В храме во время богослужения спиной к престолу могут повернуться только служители алтаря, и то ненадолго*.)

Феномен клоунады использует иерофанию христианского юродства. И клоун, и юродивый изображают себя неразумными, неумелыми, некрасивыми, нелепыми и т.п. При этом на самом деле клоун является более умелым артистом, чем те, кому он пытается вроде бы неудачно подражать. Точно так же юродивый является *мнимо безумным*. В действительности он обладает во много раз более глубоким разумом, чем те, кто подвергает его осмеянию. Но юродивый смиряется пред Богом, а клоун угождает толпе. Смирение юродивого подлинное, а у клоуна мнимое: видимо подчиняясь толпе, клоун царит над ней, подчиняя ее власти своего кумира – смеха. Смешить – это самоцель действий клоуна. Юродивый демонстрирует глупость и ничтожность *мира сего* с точки зрения христианских ценностей. Он смотрит на мир глазами Христа [см.: 115, 56] А для клоуна как для определенной цирковой маски в пределе нет ничего святого, напротив, все может быть подвержено смеху и осмеянию.

Существует в цирке и определенная иерархия – цирковой вертикализм. В этой иерархии самое высокое и почетное место – под куполом цирка – самое опасное. Чем ты выше в цирке, тем меньше у тебя права ошибиться и тем страшнее ты можешь за ошибку заплатить. Это место нельзя купить за деньги или получить по вездесущему советскому «блату». Это место можно только *честно* заработать. В таком понимании ценностей также присутствует религиозный подтекст, отрицающий обычную социальную иерархию власти и денег, но, в отличие от христианства, здесь утверждается *верховенство риска, а не Любви*. Именно риск является той гранью, тем «лезвием бритвы», двигаясь по которому актер цирка демонстрирует, насколько языческий бог арены «любит» его. Только клоун в большинстве случаев не испытывается на эту «любовь», потому что он имеет ее по праву «последнего, ставшего первым».

Глубокая, кенотипичная «советскость» цирка стала понятна в эпоху его заката, которая последовала за крахом всей социальной системы и ее идеологии. (Я употребляю слово «кенотип», а не «архетип», поскольку считаю, что архетипом в данном случае является *Эдем, райский сад до грехопадения*, а кенотип – это видоизмененный образ, использующий энергию одного или нескольких архетипов, но собственной энергии не имеющий.)

Как всякое мироощущение, исключаящее веру в Бога, цирковое мироотношение предполагает целый комплекс *суеверий*, которые имеют форму жестких *табу*. Цирковой манеж артисты часто сравнивают с живым существом. Может и помочь при выступлении, а может обидеться [см.: 65]. Чтобы в цирке был сбор, здесь никогда не грызут семечки, не ходят с открытым зонтиком... Также нельзя спрашивать у артистов, когда они уезжают на гастроли, а тем более – когда возвращаются. Ведь могут и не вернуться. Нельзя в цирке... вязать. Считается, что новую программу обязательно примут «на ура», если первый билет купит мужчина. Давать кому-то свой инвентарь перед выступлением означает у цирковых артистов зарядить ее чужой, не всегда положительной силой. Слово

«последний» также табуировано: «последнего» выступления, как и «последнего» полета у летчиков, не бывает. Можно говорить только «крайний». А роль черной кошки может выполнить даже коллега по цирковому цеху. Гия Эрадзе говорит, что если актер уже стоит перед выходом, считается, что перед ним нельзя проходить. «Мы всегда кричим в таких случаях: «Назад, назад!» [см.: там же].

Но основное противопоставление цирка и церкви заключается в *принципиальном различии церковной и цирковой мистики: цирк, по словам его поклонников, затягивает, а привычка ходить в церковь не возникает никогда. Цирк – это определенная сила притяжения, а церковь – это свободный выбор, который не возможен без постоянного усилия.*

Те явления советской культуры, которые в значительной степени были обязаны своим безбедным существованием идеологической сфере, государству, в постсоветский период оказались в крайне невыгодном положении. Это наука и образование, мораль и философия, отчасти искусство, в том числе искусство цирка. Постсоветская культура «практически стоит спиной к цирку»; «цирк находится в опале» – жалуются деятели этого искусства. Но это не опала. Опала предполагает целенаправленную политику, а здесь – инерция упадка той сферы, которая когда-то развилась не только за счет внутренних потенциалов, но и благодаря своей находимости в системе коммунистических идеалов и государственной поддержки. И наоборот, запретные, гонимые в советской цивилизации явления – религия, национально-освободительные движения, торговля и другие – оказываются в центре нового социально-культурного пространства.

Исходя из вышеизложенного материала, цирк существует не вне идеологии. Цирк – это концентрированная и материализованная форма идеала *титанического* мировоззрения, взятого с точки зрения одного из его параметров – *возможностей человека в его отношении к природе (собственной телесности и внешней природе)*.

Цирк и советская кинокомедия. Значительная часть советских кинокомедий имеет самую непосредственную связь с цир-

ком. Тот же тип жизнерадостности, рискованные трюки, погони, использование дрессированных животных. *Фактически можно говорить о вторичности эксцентричной, трюковой кинокомедии как жанра по отношению к цирку.*

Эту связь видно уже в первой (1934 г.) советской кинокомедии «Веселые ребята» (режиссер – Григорий Александров). Огромное место в фильме занимает образ покоренной природы. Когда пастух Костя делает переключку в своем стаде, все животные послушно отвечают – каждый своим голосом. Вот они бегут на зов его сопилки (отдыхающие санатория просят Костю что-то сыграть, принимая его за известного музыканта). Еще больше покорность природы человеку из народа демонстрируют сцены, в которых домработница Аня и пастух Костя пытаются выставить или хотя бы спрятать разбушевавшихся животных, налакавшихся спиртного. Аня смело восседает верхом на быке и лупит его, выгоняя из гостиной (съемки этой трюковой сцены закончились серьезной травмой исполнительницы главной роли – Любови Орловой). Костя укладывает корову спать на кровать, прикрывает овцу шкурой тигра и т.п. Конечно, основные сцены фильма – музыкальные, но есть здесь место и чисто шутовским выходкам. Чего стоит сцена побоища музыкантов: эта традиционная в цирке сцена драки двух или трех шутов разрастается до колоссальных размеров шутовского побоища целого оркестра, чем-то напоминающего классовую борьбу в профанированном варианте.

То, что эксцентричная кинокомедия тяготеет к цирку, особенно ярко видно на примере знаменитой довоенной (1936 г.) кинокомедии «Цирк» (режиссер – Григорий Александров). Между прочим, сценарий этой кинокомедии, под названием «Под куполом цирка» написали И. Ильф, Е. Петров и В. Катаев, но поскольку они не согласились с версией режиссера, их имена в титрах фильма отсутствуют [177].

Если проанализировать этот фильм с *феноменологической* точки зрения, то есть осуществить редукцию предметности произведения, и выявить энергетически-смысловое, духовное начало, то таковым, с моей точки зрения, является, прежде всего, *иерофания соборности*. Эта иерофания подчеркнута двухуров-

невым ее опредмечиванием. Она присутствует в самом феномене цирка и, кроме того, в образе радостного единения людей разных национальностей и цветов кожи, строящих общее для всех светлое будущее. Даже любовь главных героев оказывается менее значимым, а точнее, растворенным в этой радости феноменом.

Согласно сюжету кинокомедии, звезда цирка, исполняющая рискованный номер под куполом, Мэрион Диксон, шантажируется и эксплуатируется создателем этого номера фон Кнейшицом, поскольку ему известно, что она родила ребенка от чернокожего. Но когда Кнейшиц пытается погубить Мэрион и раскрывает ее тайну в советском цирке, его «разоблачение» вызывает недоумение и смех: «Ну и что ж тут такого страшного?!» Негритенка зрители передают с рук на руки, пряча от разъяренного Кнейшица. Зал смеется над Кнейшицом и его злобой. А потом звучит прекрасная колыбельная песня засыпающему малышу, которую зрители цирка исполняют на разных языках, включая и идиш (позже этот куплет был убран из фильма, а затем опять восстановлен). Мэрион находит свою любовь в СССР.

Понятно, что такой конец не отвечал реалиям советской жизни, в которой брак с иностранцами, даже преданными делу коммунизма людьми, считался *табу*. Например, на моем курсе одна студентка полюбила молодого грека (члена греческой компартии, между прочим) и собралась выехать вместе с ним в Грецию. Другой студент влюбился в кубинку, то есть вообще представительницу дружественной социалистической страны. Едва обозначилась серьезность их отношений, комсомольские, партийные организации, силовые структуры начали против них всевозможные акции, закончившиеся тем, что второй брак не состоялся. Повторяю, это было в 80-е годы XX ст. Что уже говорить о 30-х годах, когда снимался фильм «Цирк»? В большинстве случаев иностранные коммунисты или просто иностранцы, эмигрировавшие в СССР из политических соображений, были репрессированы сами, репрессиям были подвергнуты их жены, мужья и даже просто хорошие знакомые.

Кинокомедия «Цирк» заканчивается парадом, на котором звучит *жизнерадостная* песня-гимн «Широка страна моя родная». В кадре широкой, бодрой поступью идут *светящиеся от счастья* люди и Мэрион с *сияющим* лицом идет вместе с ними.

Связь цирка и эксцентрической кинокомедии прослеживается и на материале кинематографа 60-х–80-х годов. *Наиболее ярко трюковый жанр советской кинокомедии представлен в творчестве режиссера Леонида Гайдая*, но об этом речь пойдет во втором разделе книги.

Феномен частушки: историческая рефлексия и идеологическая пропаганда

*Ой, спасибі Іллічу,
Що я хліба не печу.
Ой, спасибі Йосі,
Що ми ходим босі.*

Частушка

Изучая советскую культуру, мы не можем не обратить внимание на такую форму смеховой культуры, как частушка, расцвет которой в довоенное и военное время можно сравнить разве что с популярностью политического анекдота в 60-е–80-е гг. XX века. Но если анекдот по своему бытованию был явлением наднационального порядка, то частушка – это реакция на исторические события *русской* деревни. Попытки властей «привить» уже видоизмененную, идеологизированную частушку другим народам были практически безуспешными.

Впервые слово «частушка» употребил Глеб Успенский в очерке «Новые народные песни» (1889 г.). Как известно, частушкой называют короткую песенку-четверостишие, обычно юмористического содержания, исполняющуюся под аккомпанемент (гармони, баяна, балалайки и т. п.) или без музыкального сопровождения. Возникновение такого рода песенок большинство ученых относит к концу XIX века, поскольку в частушке не упоминается отмена крепостного права (1861 г.), но присутствует народная рефлексия по поводу русско-турецкой и русско-японской войн.

В советской России частушка как форма народной смеховой культуры существовала и во время Отечественной войны 1941–1945 гг., и в период хрущевской «оттепели»... Она также прекрасно сочеталась с анекдотами 60-х–90-х годов... Поэтому можно сказать, что *для советской смеховой культуры частушка является неким транслисторическим феноменом*. Но в качестве *ведущей формы*, которая в наиболее полной мере выразила особенности народного смеха определенного периода, частушка является артефактом *довоенной* культуры и культуры *военного* времени.

Реконструировать место частушки в смеховой культуре довоенного времени мы можем, исследуя ответную идеологическую реакцию по поводу этого вида творчества. Понятно, что частушка совершенно не случайно оказалась в центре повышенного внимания властей: в середине 30-х годов регулярно собираются семинары частушечников (районные, областные), издаются сборники. Народ в частушке смеялся над политикой, а политики пытались превратить частушку в часть идеологической пропаганды. Советские идеологи прекрасно понимали невозможность уничтожить частушку и направляли усилия на ее *перерождение*, превращение из формы *свободного* осмысления жизни и истории в *идеологический катехизис для неграмотных и малограмотных* («Краткий курс ВКП(б)» представлял катехизис более высокого уровня сложности – частушку попытались сделать «очень кратким» курсом ВКП (б) – в четверостишиях).

В том искусственно созданном «катехизисе» советской религии не нужно было подробно разъяснять догматы материалистической диалектики, – все содержание идеологии было сведено к информационно минимальным высказываниям типа: «До революции народу жилось невыносимо трудно, а теперь – радостно»; «Кто хорошо работает, тот хорошо живет»; «Советская Армия – самая сильная в мире»; «Советская Конституция – самая лучшая»; «Колхозный строй – самый передовой» и т. п. Каждое идеологическое положение определяло тему отдельного раздела сборника. В улан-удинском сборнике разделы озаглавлены строчками из частушек: «Мы живем теперь в колхозе по уставу Сталина», «Каждый знает, каждый любит сталинского сокола», «Стала женщина в почете бесконечно высока», «Смычку города с деревней закрепляет наш заем», «Кулаку колхозным строем мы всадили в сердце нож» и т. д. (всего тринадцать разделов).

Ю. Буртин достаточно убедительно восстанавливает логику такого составления сборников. Он пишет: «Соображения тут, по-видимому, были самые простые. Например, тема Красной Армии. Важная это тема? Безусловно. Достояна ли она, по важности своей, специального раздела в сборнике?»

Разумеется, достойна. И напротив: удобно ли, правильно ли будет, если столь важная тема не получит в сборнике специального раздела? Нет, конечно, неправильно и неудобно. Создается раздел о Красной Армии. А Советы? А Конституция? А антирелигиозная пропаганда? А подписка на заем? Да, конечно, отсутствие в сборнике любого из таких разделов нельзя не рассматривать как серьезное упущение... Но поскольку раздел создан, его нужно достойным образом «упаковать». Неудобно, если в нем окажется слишком мало частушек, – это может скомпрометировать важную тему. Вот и приходится к одной подлинной частушке прибавлять пяток «самодельных»... пренебрегать художественным качеством [материала] и т. д. Это с одной стороны. А с другой – всячески сжимать и просеивать тот раздел, где материала всегда в избытке, – раздел частушек о любви, – иначе другие разделы будут в соседстве с ним выглядеть слишком бедными. К тому же любовь – чувство личное, а личное, как известно, не может занимать в нашей жизни слишком много места... Быть может, люди, занимающиеся изданием частушки, не всегда рассуждали в точности таким образом, но поступали-то они именно так» [26].

Таким образом, восприятие частушки весьма затруднено для современного исследователя, поскольку соответствующее творчество дошло до нас, пройдя цензуру, выбраковку «классово незрелых» или «враждебных советской власти» частушек, литературную (идеологически выдержанную) обработку материала и т. п. операции. Для печати формировались сборники, в которые попадала только незначительная часть песенок-частушек в полном смысле слова. В коммунистических брошюрах такая избирательность объяснялась тем, что *не все частушки отвечают «духу нового времени»*. Так, А. Мореева писала: «... и если внимательно прислушаться к тому, что поют и как поют, можно убедиться, что не все в этом обильном песенном репертуаре одинаково ценно как с идеологической, так и художественной стороны. Бездарная халтура, пережитки буржуазного сознания, а порой и явные вылазки классового врага – вот отрицательная сторона частушечного репертуара в деревне, с которой победи-

носно борется жизнерадостная, остроумная советская частушка» [26].

Надо, однако, добавить, что *в то время соотношение народной и «победоносной» советской частушки было явно не в пользу последней*. Об этом прямо говорят составители советских сборников. Например, в предисловии к саратовскому изданию упоминалось, что в распоряжении составителя было около *десяти тысяч песенок*, а в сборник вошло около *ста* – одна *десятая* часть [см.: 26]. Более позднее, ярославское издательство 1959 г. имело в своем распоряжении несколько тысяч частушек. В итоге опубликовано было лишь 350 [см.: там же].

Сталину частушка была близка не только как форма, которую можно было использовать в агитационных целях. Судя по всему, его привлекала молодость и жизнерадостность частушки, ее бодрость, молодцеватость, удивительный оптимизм. Частушка аккумулировала в себе огромную энергию молодежи. *Это было молодежное творчество, молодежный способ выражения мыслей и чувств – простой, но энергетически мощный*. А для Сталина поющие после трудового дня девушки и парни были прообразом коммунистического будущего. Этот идеальный образ лучше всего воплотили советские довоенные кинокомедии «Веселые ребята», «Волга-Волга», созданные по личному заказу генсека. Если говорить о духе этих комедий, то они самые что ни на есть «частушечные». Однако от частушки здесь взята была преимущественно внешняя жизнерадостность, задорность – форма. При этом отсутствовало главное качество частушки – свободное, не знающее идеологических запретов, творчество народа. Советская идеология попыталась критический вектор частушки перенаправить с современных событий на дореволюционное прошлое и тем самым сделать ее неактуальной и несмешной, но оказалось, что частушка – свободная птичка и в клетке идеологической цензуры петать не хочет да и не может. На заданную «сверху» идеологическую тему не получалось сочинить не то чтобы что-то смешное, но и мало-мальски художественно ценное. Поэтому в «советской частушке» на первом месте оказался не юмор и не смех, а демонстрация бойкости и показного оптимизма.

Если подойти к вопросу о соотношении смеха и радости даже чисто психологически, то оказывается, что, по большому счету, подлинная, глубокая радость и смех действительно несовместимы. От самой большой радости человек может заплакать, но не засмеяться. Смех не является показателем счастья. Более того, смех чаще примиряет человека с неизбежным злом, чем противостоит злу.

Итак, в середине 30-х годов имел место всплеск народного смехового творчества в форме частушек, на что государство среагировало созданием мощной индустрии «советской частушки», под которой сегодня подразумевают псевдочастушку; поддельную, неподлинную, идеологическую, самодетельную, советскую или литературную частушку (последнее выражение является оксюмороном – соединением несоединимого – устного народного и литературного авторского творчества). В дальнейшем мы будем употреблять один из названных синонимов неподлинной частушки.

Вот хрестоматийный пример советской частушки:

*Прежде бабам жизнь какая –
Замужем век мучиться;
А теперь мои три дочки
В институтах учатся.*

Признаки неподлинности – неблагозвучность первых двух строчек, особенно второй – пропеть ее невозможно. Кроме того, частушка – молодежная песенка, а в данном случае героиня – немолодая уже женщина с тремя взрослыми дочками.

Народ в своих частушках мог заблуждаться, но он не лгал. Частушка – это народная правда. Литературная же частушка выдавала желаемое за действительное и не брезговала искажением фактов. Например, идеологическая частушка «*Дуют, дуют ветерки*» утверждает, что посещение церкви является разновидностью девиантного поведения:

*Дуют, дуют ветерки,
Дуют ветерочки.
В церковь ходят старички
И поповы дочки.*

При этом анонимный автор искажает действительность как минимум трижды:

– во-первых, процент людей, открыто заявляющих о своей православной вере в 30-х годах, был очень высок – об этом свидетельствуют результаты довоенной переписи населения;

– во-вторых, «старички» за посещение церкви преследовались государством, – относительно свободно могли ходить в церковь только пожилые женщины;

– в-третьих, даже дети священника не были исключением – им ходить в церковь запрещалось; а если они нарушали этот запрет, то родителей лишали родительских прав, а детей отдавали в детдома.

Народ такие псевдочастушки не пел. Но не все идеологические частушки постигла та же участь. Во-первых, были частушки, в которых крестьяне-бедняки совершенно искренне радовались приходу советской власти. Во-вторых, сама форма частушки иногда продуцировала юмор, не предусмотренный ее автором.

*Из колодца вода льется –
Вы ее не лейте,
Из колхоза не уйду –
Хоть меня убейте!*

Выходит, что люди шли в колхоз с риском для жизни?! Но ведь все знали, что все обстоит с точностью до наоборот. Такая частушка могла вызвать если не смех, то, по крайней мере, улыбку.

Используя частушку для пропагандистских целей, идеологи определенным образом рисковали, поскольку они не учитывали некоторую долю *самостоятельной продуктивности* этой формы, ее способность изменять содержание, иногда даже выворачивать смысл наизнанку, предлагать ряд «идеологически не выдержанных» ассоциаций, менять слова местами и т. п.

*Эх, яблоня,
Корни цепкие,
А советская власть
Дюже крепкая!*

В этой песенке напрашивается «ошибка» – перестановка слов «цепкая» и «крепкая»... После такой операции литературная частушка превращается в народную. Ну, а со словом «цепкая» ассоциируется, в лучшем случае, клещ. В худшем – костлявая рука смерти.

Можно предположить, что кроме поддельных, идеологических частушек были и частушки псевдоидеологические, а на самом деле совершенно настоящие. Дело в том, что в некоторых «заказных» частушках можно при желании найти двойной смысл:

*Ой, спасибо тебе, Ленин!
Ой, спасибо двести раз!
Да еще тебе спасибо
За советскую за власть!*

Такая гиперблагодарность в смеховой культуре есть уже нечто, благодарности совершенно противоположное. Здесь автор использует идеологическую форму, но доводит ее до абсурда – то ли сознательно, то ли по глупости. Гипербола оказывала не раз дурную услугу советской частушке. Вот еще один пример:

*У того блины и пышки,
У того в избе светлей,
У кого лежит на книжке
Сот под восемь трудодней.*

Тут напрашивается множество вопросов:

1) а сколько дней в году-то?

2) и как это надо было работать, чтобы за год заработать 800 трудодней? Это ведь получается даже не каторжный труд, если смотреть по дореволюционным нормам каторжанина.

И наконец, 3-й вопрос о результате *такого* труда. Одна лишь мука: хочешь блины пеки, хочешь – пышки. Но кроме муки – ничего.

Гимном нищете можно назвать следующую идеологическую частушку:

*Старый месяц на исходе,
Новый зарождается,*

*Кто работает в колхозе,
В хлебе не нуждается.*

Обещали богатую, счастливую жизнь, а теперь ничего, кроме хлеба, дать не могут, да и тот... отбирают. Единственное гарантированное богатство – «полна книжка трудодней».

*А вот еще один «шедевр»:
Пойду, выйду на крылечко,
Запою я, молода:
Дали землю нам навечно,
Будет наша навсегда.*

Когда к слову «навечно» добавляют слово «навсегда», то это значит, что первое «навечно» было недостаточно убедительным, раз его пришлось укреплять еще одним словом того же смысла. Такое усиленное утверждение очень сильно тяготеет к отрицанию, особенно, если учесть, что мы имеем дело с жанром смеховой культуры. Общий смысл получается в духе высказывания «дадут землю, догонят и еще раз дадут». Так сама форма сопротивляется попыткам наполнить ее идеологическим содержанием.

*Василечки, как глазочки,
Расцветают в полюшке.
За то Сталину спасибо,
Что живем на волюшке!*

Если Сталин – источник и «гарант» свободы, то, следовательно, он же и причина ее отсутствия.

Эти *двусмысленности*, возможно, были случайными и возникали из-за неумелого пользования словом. Но иногда в «заказных» частушках встречаются такие намеки, которые случайным совпадением или обратным влиянием формы на содержание никак не объяснишь. Например:

*Ветер дует на березу,
На березе лист дрожит,
Весь народ валит в читальню,
А на церковь не глядит.*

Поскольку упоминается один единственный лист, следовательно, остальные уже сорвало ветром и тот лист, что остался,

вот-вот упадет. А символ засохшего листа, колеблемого ветром, является настолько хрестоматийным, что ассоциации здесь возникают совершенно определенные: *засохший лист – символ погибающего человека, отпавшего от Бога*. Соответственно, в последующих строчках просто не может идти речь не то что о праведном, но хотя бы о правильном поведении. Наоборот. В первом псалме царя Давида, например, говорится о праведнике, который сравнивается с деревом, насажденным «при исходящих вод, еже плод свой даст во время свое. *И лист его не отпадет (выделено нами – М.С.)*, и вся, елика аще творит, успеет. Не тако нечестивые, не тако: но яко прах, его же возметает ветер от лица земли» (Пс. 1). Подобных примеров из Ветхого и Нового Завета можно привести множество. И если перевести символику отпадающего листа на язык православного человека, то получится, что у этой частушки есть иной, скрытый смысл: *народ, забывший Бога, подобен высохшему листу, который дрожит под напором ветра*.

«Заказные» частушки были не просто, чаще всего, бездарными, но и идеологически весьма сомнительными. Например, крайне неудачной в идеологическом плане является ассоциация Сталина и молодого дубка, выросшего на горе.

*Как на горке, на горе
Выросли два дубика,
Сталин говорит в Москве —
Слышит вся республика.*

Во-первых, *дуб он и есть дуб* (в 70-е–80-е годы репродукцию картины Шишкина «Дубовая роща» студенты дарили в подарок университетским военным кафедрам с вполне определенным намеком), а во-вторых – еще и не дуб даже, а слабенький дубик-недоросток. И наконец – а второй дубик кто? Не Киров ли? Вот и может появиться в результате таких размышлений настоящая частушка:

*Ой, огурчики, помидорчики!
Сталин Кирова чик-чик
в коридорчике!*

Приведенные выше песенки свидетельствуют, что сама форма частушки имеет в себе некоторый иммунитет против идеологического содержания. Эта форма искривляет, искажает идеологическое высказывание, превращая восхваление в гротескный образ; занижая то, что должно превозноситься (Сталин и маленький дубок); внося переносный смысл в сказанное и т. п.

Поскольку даже советская частушка могла рикошетом отразить удар против идеологии, то тем большим врагом власти была народная частушка. Одновременно с созданием заказных частушек шел процесс уничтожения тех частушек, которые противоречили официальной идеологии. Были изданы рекомендации для собирателей частушечного творчества, как отличить советскую частушку от «кулацкой». Но при этом *ни одного примера* «кулацкой» частушки не приводилось. Ну, хоть бы одну выбрали! Но нет – побоялись быть обвиненными в «кулацкой пропаганде». Сегодня некоторая часть этих частушек восстановлена по рассекреченным материалам следствий, по архивным материалам... Вот, например, частушка, которая привлекла внимание цензоров как идеологически чуждая:

*Нам не надо шить карманы,
Нынче нечего в них класть.
Нам не нужно старо право,
Нам нужна совецка власть.*

Частушка объявлена враждебной, несмотря на то, что ее автор признает советскую власть, правда, скорее всего, иронически. Эта частушка находилась в сборнике «Частушка колхозных деревень» Артема Веселого (псевдоним писателя Н.И. Кочкурова, расстрелянного в 1938 г.).

И, конечно, многие частушки сохранила, донесла до нашего времени живая память народа.

*Мой миленок с черным усом
Жарит с фронта напрямик.
Раньше был он просто трусом,
А теперь большевик.*

*Комитеты, комитеты,
Комитеты бедные,
Не от вас ли, комитеты,
Стали люди бледные?*

*Комитеты, комитеты,
Комитеты бедноты,
Не от вас ли, комитеты,
Стало много нищеты?*

*Пионеры юные,
Головы чугунные,
Сами оловянные,
Черти окаянные.*

В иных частушках высмеиваются Советы:

*Ох, Советы, ох, Советы;
Вы мои Советики,
Уж куда-то ни пойдешь –
Требуют билетки.*

*Ах, береза, ты береза,
Сорок сажень поперек.
Как советские кредитки
Никто даром не берет.*

Доставалось также Ленину и Троцкому:

*Сидит Ленин на березе,
Держит серп и молоток,
А товарищ его Троцкий
Высекает огонек.
– Ленин с Троцким, дай огня, –
Не курил четыре дня.
Ленин Троцкому сказал:
– Пойдем, товарищ, на базар,
Купим лошадь карюю,
Накормим пролетарию.*

Народ прекрасно понимал классовый, то есть *антикрестьянский* смысл советских «реформ»:

*Ты к чему, Федеративная
Республика, пришла, –
У крестьянина последние
Пожитки обрала?*

*Как лавровская деревня
Начинает богатеть:
Окна тряпкой затыкают,
Чтоб вороне не влететь.*

Ну, и конечно же, невозможно было пройти равнодушно против одной из самых типичных картин советского социального «пейзажа»: женщины с ломачами, лопатами, граблями, вилами и т. п. орудиями труда выполняют какую-то тяжелую работу, а рядом прохаживается мужчина и командует. Вестимо, знали, за что боролись...

*Бабы сеют и боронят.
Огороды городят.
Мужики сидят в правленье.
Папиросами чадят.*

Частушки создавались и в среде интеллигенции. Интеллигентские частушки, стишки, пародии, к сожалению, никогда никем не собирались. Это было слишком рискованно. Но некоторые до нас дошли. Например, частушка, ставшая реакцией на создание печально знаменитой ВЧК (Всероссийская чрезвычайная комиссия – будущее НКВД, а еще позднее – КГБ).

*Эх, раз, еще раз,
Спела бы, да что-то
На Гороховую, 2
Ехать неохота.*

(По вышеуказанному адресу помещалась петроградская ВЧК.)

В январе 1920 г. К.И. Чуковский записал частушку, которую сообщил ему девятилетний сын:

*Нет у хлеба, нет муки,
Не дают большевики.*

*Нету хлеба, нету масла,
Электричество погасло.*

Немало антииталианских частушек, куплетов складывалось и в годы сталинского террора:

*Родился в селенье Гори
Мне, тебе и всем на горе
У сапожника Васо
Трижды сукин сын Сосо.*

Имеются в виду Виссарион – отец Сталина, а сам Сталин – Сосо, сокращенное от Иосиф. «Трижды сукин сын» – профанирование выражения «трижды благословенный».

У частушки военного времени – своя специфика. Сегодня найдено очень много частушек военного времени. В значительной степени этому способствовало такое популярное движение в пределах исторической науки как реконструкция, одна из «ветвей» которого занимается воссозданием событий Великой Отечественной войны. Если днем реконструкторы заняты в батальных сценах, то ночью они собираются у костра и поют оригинальные частушки военного времени, собранные по крупицам.

Нижеприведенные частушки мне любезно предоставил студент Черниговского Института Истории, этнологии и правоведения имени О.М. Лазаревского Андрей Селецкий.

*Старшина ты, – старшина
Сделал пули из г-на.
Удивляется комбат:
Че воняет автомат?*

Отсутствие боеприпасов, нормального оружия вообще особенно остро ощущалось в первый период войны. Эту нехватку народ заменял образами телесного низа, матерными выражениями.

*У меня огромный танк.
У него есть дуло.
Я набью его г-ном,
Чтобы не продуло*

*Эх, мат-перемат!
Дайте новый автомат.
На переднем этом крае
Всех фашистов постреляю*

*Хороших командиров тоже не хватало:
В роте новый старшина, –
Из Москвы направили
Мало было нам г-на,
Так еще добавили*

Понятно, что значительная часть частушек подымала боевой дух весьма специфическим образом, выходящим за границы цензуры:

*Ай, ду-ду, ай, ду-ду.
Сидит фюрер на дубу.
Я из снайперской винтовки
Ему я...ца отшибу*

Приведенный образ победы над врагом является совершенно закономерным в частушке как форме смеховой культуры: здесь победить означает лишить врага мужской силы тем или иным способом. Аналогичный образ победы мы видим в следующей частушке, в которой источник агрессивности фашистской Германии определяется почти по Фрейдю:

*С неба звездочка упала
Прямо Гитлеру в штаны
А кому какое дело
Лишь бы не было войны*

Женщины ту же тему трактовали в своих частушках мягче, без матерных выражений, например:

*Гитлер вздумал угоститься –
Чаю тульского напиться.
Зря, дурак, позарился –
Кипятком ошпарился.*

Вообще тема женского одиночества, разлуки является очень распространенной среди частушек военного времени:

*Взяли милку на войну
Меня оставили одну.
Я с миленочком рассталась,
Сиротой кругом осталась.*

К этой теме добавляется мотив тяжелого труда, который в частушке потому и изображается еще более трудным, чтобы за счет смеховой формы лишить его хотя бы части тяжести:

*Вот окончилась война
Я осталась одна
Я и лошадь, я и бык
Я и баба и мужик*

Таким образом, частушка рассматривается нами как ведущая форма народной смеховой культуры довоенного времени. Сопrotивление народа, сочинявшего и распевавшего частушки, власть пыталась сломить запретами и жестокими наказаниями, с одной стороны, а с другой – ослабить распространением литературных частушек, созданных по заказу власти. Жанр частушки требовал от человека жизнерадостности, наперекор самым тяжелым временам и страшным событиям. Он задавал некий моральный «апломб»: вы нас и так, и эдак, а мы все равно держимся, да еще и смеемся.

Влияние частушки чувствуется и в смеховой культуре военного времени, особенно в знаменитой поэме А. Твардовского «Василий Теркин».

Смеховая культура военного времени в поэме Александра Твардовского «Василий Тёркин»

*На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.*
А. Твардовский

Чем больше времени проходит с момента написания какого-либо произведения смеховой культуры, тем тяжелее понять его именно в смеховом качестве. Повод к смеху можно сравнить с неустойчивым химическим соединением, которое очень быстро разлагается, при этом первоначальный смысл почти не поддается восстановлению.

Если какой-то период советского времени тяжелее всего понять нашему современнику, да еще и под углом зрения смеховой культуры (вот уж точно – не до веселья было), то это период войны 1941–1945 гг. А между тем, *смех как идеологическое оружие* был принят на вооружение совершенно официально. Об этом говорит огромный материал антифашистской сатиры, в которой одно из ведущих мест принадлежало карикатуре; этой же цели служили кинокомедии военного времени, частушки...

Однако поэму Твардовского «Василий Тёркин» нельзя поставить в один ряд с этими, иногда высокого художественного качества, произведениями. Она как дуб среди недолголетних растений: чем дольше стоит, тем больше в объёме. Интуиция подлинного художника увела Твардовского настолько далеко от казенно-государственного мышления, что его произведение не только не испытало никакого урона после смены идеологии, но даже помолодело, обновилось, заиграло новыми красками. И что удивительно – жизнерадостность Теркина остается живой и понятной.

Возможно, это происходит потому, что автор черпает вдохновение из глубоких фольклорных, мифологических истоков юмора. А может быть, потому, что сквозная тема всей поэмы –

тема *религиозно-аскетическая*. И это при том, что Александр Трифонович Твардовский был, как принято говорить, *махровым атеистом*. Об этом говорят не только его *печатные* высказывания по вопросам религии. Самые близкие писателю люди не оставили никаких воспоминаний, ставящих под сомнение эту характеристику. Однако основная мысль «Теркина», обращенная к воинам, ведущим смертный бой, в какой-то точке пересекается с одной из «максим» святых отцов, обращенной к *духовному* воинству – монашеству: «держи ум в аду и не отчаивайся» (преп. Силуан Святогорец).

*Все худое он изведал,
Он терял родимый край
И одну политбеседу
Повторял:
– Не унывай.*

Смех Твардовского понятен только в этом контексте: «не унывай!»

Один солдат из поэмы, потерявший кисет, говорит просто с отчаянием: «Потерял семью. Ну ладно. Нет, так на тебе – кисет!» [161, 121]. Даже в такой трагической ситуации автор допускает улыбку. *Потеря кисета на фоне потери семьи – просто смешна*, но именно эта потеря доводит солдата до отчаяния. *А там, где отчаяние, там Тёркин чувствует самую большую опасность на войне – гораздо большую, чем танковая атака*. (Между прочим, в святоотеческом перечислении грехов на одном из первых мест по опасности стоит грех отчаяния.) Герой отдаст свой кисет, приободрит солдата, а напоследок все же не выдержит и напомним ему, *что* такое самая страшная потеря.

Прибаутка как смеховая форма. Основной смеховой формой, выбранной Твардовским в поэме, является, по словам автора, прибаутка (см. эпиграф). Даже слухи о возможной смерти героя строятся в форме характерных «теркинских» прибауток:

*– Жаль, – сказал, – что до обеда
Я убитый, натоцак.*

Вот мы видим Теркина, сбившего из простой винтовки немецкий самолет. Какой-то сержант позавидовал солдату: «Вот

что значит парню счастье, глядь – и орден, как с куста!» На что Теркин отвечает: «*Не горюю, у немца этот не последний самолет...*» [161, 160].

Наиболее распространенной прибауткой из «Василия Теркина» в советское время были слова:

*– Нет, ребята, я не гордый.
Не заглядывая вдаль,
Так скажу: зачем мне орден?
Я согласен на медаль.*

(Эти слова знали и те, кто не читал поэму полностью. По программе средней школы дети читали и учили наизусть лишь небольшой отрывок из поэмы: «Переправа, переправа! Берег левый, берег правый...» [161, 45]. Власти Твардовского недолюбливали, и это отражалось на школьной программе.) Почему медаль предпочитается героем ордену? Дело в том, что в советское время медаль могла означать гораздо больший подвиг, чем орден. Орден можно было получить не только за свои, но и за чужие, так сказать, коллективные заслуги, а вот медаль – только за свои. Но главное: медаль – знак мужской чести, силы, отваги. Она не отделяет, не отчуждает одного человека от другого, наоборот – она притягивает людей. И особенно – женщин. Ради их внимания герой мечтает о медали.

Выбор автором *прибаутки* как ведущей формы смеховой культуры удачен в высшей степени. Во-первых, как уже говорилось, на войне – не до смеху, – быть бы живу, а вот улыбке место всегда можно найти. Во-вторых, духовная интуиция А. Твардовского подсказывает ему, что смеющийся народ победить страшного врага не сможет. Сильный смех, хохот ослабляет, вводит в состояние противоположное – уныние, печаль и тоску... Короче говоря, автор чувствует некоторую опасность сильного смеха. А вот улыбка, смешок, радость – без этого не прожить и в войне не победить. Соединение народной простоты и улыбки идеально представлено в прибаутке.

Но даже несмотря на совершенно безобидную с идеологической точки зрения улыбку Теркина, несколько сатирических штрихов автор все же себе позволил. Не устоял. Например, Теркин *иронизирует* по поводу советских военных сводок, в

которых огромные потери и разрушения назывались «частичными»: «*Был частично я рассеян и частично истреблен*» (выделено нами – М.С.) [161, 25]. Автор не может удержаться, чтобы не использовать свою находку еще один раз. Когда старый солдат, прошедший первую мировую войну, спрашивает Теркина, есть ли в окопах вошь, тот отвечает с улыбкой: «*Частично есть*» (выделено нами – М.С.) [161, 116].

В написанной Е.Л. Шварцем в 1943–1944 гг. пьесе «Дракон» есть похожий, но более сатирически острый момент. Рыцарь Ланцелот сражается с драконом, под властью которого многие века находится город. Падает одна из голов дракона. Генрих, секретарь дракона, получивший свое место за то, что отказался от своей невесты в пользу дракона, комментирует происходящее:

Генрих. Слушайте коммюнике городского самоуправления. Обессиленный Ланцелот потерял все и частично захвачен в плен.

Мальчик. Как частично?

Генрих. А так. Это – военная тайна. Остальные его части беспорядочно сопротивляются. Между прочим, господин дракон освободил от военной службы по болезни одну свою голову, с зачислением ее в резерв первой очереди.

«Младший брат» Василия Теркина, Иван Чонкин, в романе-анекдоте Владимира Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» тоже глубоко задумывается над смыслом пропагандистских высказываний:

«Чонкин слушал слова, произносимые с заметным грузинским акцентом, глубоко верил в них, но не все мог понять. Если лучшие дивизии врага и лучшие части его авиации разбиты и нашли себе могилу, то стоит ли так беспокоиться? Худшие части и дивизии разбить еще легче. Кроме того, непонятно было выражение «нашли себе могилу на полях сражений». Почему они не искали ее в другом месте? И кто эту могилу для них вырыл? И Чонкину представилось огромное количество людей, которые в поисках могилы ходят по неизвестным полям. Ему на какое-то мгновение даже стало жалко этих людей, хотя он хорошо знал, что жалеть их

нельзя. Размышляя таким образом, пропустил он многое из того, что говорил оратор, и теперь поднял голову, чтобы уловить нить».

Контраст эпохальных трагических событий и их идеологически изуродованного изображения сам по себе вызывал горькую улыбку у человека, который мог увидеть этот контраст.

Твардовский использует *искусство намека*, «*подмига*», *подтекста*, *условного знака*, и при этом удивительное чувство меры... Современный сатирик вряд ли смог бы что-то придумать веселое в условиях, когда эротика и политика не могли стать предметом сатирического образа в силу цензурных ограничений. Дар художника проявился и в том, что Твардовский писал правду тогда, когда за правдивое изображение войны можно было погибнуть в лагерях.

*А всего много пуще
Не прожить наверняка –
Без чего? Без правды сущей.
Правды, прямо в душу бьющей,
Как бы ни была горька.*

Еще одно принципиальное противостояние поэмы и идеологической пропаганды военного времени: в хронике говорилось о событиях войны, о военных действиях и их результатах, о движении огромных масс «живой силы» и техники, а у Александра Твардовского все эти грандиозные действия и перемещения – размытый фон, на котором яркими, сочными мазками рисуются конкретные люди, неповторимые, уникальные, бесценные личности.

Талант Твардовского раскрывается и в умении о серьезном говорить просто, без затей, что очень резко выделялось на фоне бездарной и утрашающе серьезной пропаганды. Например, автор перечисляет все возможные человеческие потери на войне – от кисета и до потери собственной головы («Потерять башку – обидно, только что ж, на то война» [161, 127]). Смех здесь по идее должна вызывать именно эта однопорядковость самого дорогого – родных, жизни и какой-нибудь мелочи типа кисета (в данном случае просматривается inferнальная изнанка

смеха). Заканчивается это перечисление тем, что называется потеря просто невозможная, которая страшнее всех потерь: «Но Россию, мать-старуху, нам терять никак нельзя» [161, 128]. И в этой простоте была не только правда и задушевность, – в ней ощущалась *подлинная* общность людей, дающая надежду на победу – *соборность* народа пред лицом страшной беды.

Иногда Твардовский допускает просто невероятные для той идеологической ситуации сочетания смыслов. Например, в то время «*всем сердцем славить*» [см.: 161, 194] можно было... Кого? Что? Ленина, Сталина, партию, советское государство и т.п. Но чтобы «всем сердцем славили» мать, отца, родных сестер, уголок родного леса, ручей, дворик, колодец и т.п. [см.: 161, 190–193] – это невозможное сочетание. Родных можно было любить, если они, конечно, не считались врагами народа; можно было уважать в том же случае, но чтобы «всем сердцем славить»... Последнее высказывание употреблялось в контексте *первой идеологической заповеди* – религиозной по своему содержанию. И в контексте этой «заповеди» относиться к родным так же, как к идеологическим «святыням» было проявлением политической незрелости (в лучшем случае).

Основной комический эффект поэмы проистекает от чередования автором страшного и безобидного, возвышенного и низменного, серьезного и смешного. Вот упал возле окопа снаряд, солдаты вжались в землю – ждут разрыва, а снаряд шипит, но не рвется. Поэт рисует снаряд, используя прилагательные «гладкий, круглый, тупоносый», которые подходят к характеристике свиньи. Но для тех, кто еще не догадался, что речь идет о свинье, автор добавляет: «...с поросенка на убой».

С точки зрения юмора, *образ свиньи*, свиного рыла чрезвычайно позитивный. Как пишет известный специалист по мифологии и философии смеха Л.В. Карасев, свиное рыло «до предела насыщено смехом. Здесь помимо сходства смеха и свиного хрюканья, плодородия, радости и солнца: шарообразное, за вычетом маленьких ножек, рождающее по десятку детенышей, – тут целый набор совпадающих, накладывающихся друг на друга смыслов [161, 81]. Таким образом, Твардовский «уби-

вает» страх дважды – низводя снаряд до свиньи и отправляя эту свинью на убой. Но полное уничтожение должно иметь *три* стадии. И Тёркин делает третий шаг: оглянув перепуганных друзей и оценив ситуацию, он встает в полный рост и орошает шипящий снаряд жидкостью из внутренних резервов.

Образы телесного низа. В духе народного юмора поэт использует кое-где образы телесного низа, распределяя их скупно (из-за цензуры, конечно), но равномерно по всей поэме. Эти образы, как правило, соседствуют с образами «земли-матушки», указывая на амбивалентное содержание (смерть и рождение) смеха, вызываемого этими образами.

*И лежишь ты, адресат,
Изнывая, ждешь за кочкой.
Скоро ль мина влепит в зад.*

Философия малых радостей. Основной вопрос, который ставит автор поэмы и на который пытается дать один и тот же ответ в разных вариантах – это вопрос о том, как выжить на войне, как вытерпеть все лишения, страдания и нечеловеческое напряжение сил? Твардовский ответ не формулирует, а иллюстрирует. Через всю поэму проходят *образы малых радостей*, которые можно найти даже в самых тяжелых, нечеловеческих условиях.

Сегодня это бы назвали психологическим тренингом. Первый прием этого «тренинга» – *найди то, чему можно радоваться, и радуйся*. И начинается поэма с *гимна воде* – воде во всех ее видах, в том числе и воде «из копытного следа».

На втором месте после воды идет *еда*. Из всех «малых радостей» пища встречается чаще всего (около 70 упоминаний). При этом, как правило, не говорится, какая пища – поел, отведал, угостился, а чем – неизвестно, наверное пшенной кашей, о которой где-то поэт говорит. Но в одной из глав («Два солдата») мы встречаем слово «сало» целых *семь* раз. Наверное, как символ *полноты* вкусовых ощущений.

Эта сцена согрета теплым народным юмором и напоминает известную *сказку* о служивом, возвращающемся домой с войны. Он устраивается на сеновале и видит в окно, как к хозяйке в отсутствие мужа приходит гость, и как хозяйка его угощает вкус-

ными блюдами. Неожиданно возвращается муж, видит солдата и приглашает его переночевать в доме. Хозяйка прячет своего тайного гостя и хорошее угощение, а на стол выставляет убогий ужин: «Больше ничего нет». В итоге солдат «наколдовывает» богатое пиршество из припрятанных запасов и избавляет жену от неприятных объяснений с мужем по поводу своего гостя.

В поэме Твардовского Теркин оказывается в гостях у двух стариков. Он ведет обстоятельную беседу с хозяином, а потом спрашивает старуху, не помочь ли ей поджарить сало. Старуха уверяет солдата, что никакого сала у нее в помине нет, но Теркин предлагает: «Хочешь, бабка, угадаю, где лежит оно в избе?» [161, 113]. Тогда хозяйка, охая, слазит с печи, достает припрятанное сало, и, «страдавая до конца, разбивает два яйца» [161, 114]. Старик и Теркин радостно перемигиваются: «Вот что значит мы, солдаты...» [там же].

Сон. После еды по количеству упоминаний в поэме идет сон – 57 раз. Даже смерть – самое распространенное на войне событие – Твардовский называет для смягчения сном – вечным сном. Казалось бы, как можно описать со вкусом сон? Сон – не еда. Поэтому поэт очень уютно описывает те ситуации, в которых можно поспать, подремать, прикорнуть на теплом солнышке или в теньке, возле журчащей речушки. Даже когда Теркин укладывается на сырой земле, под елкой, корни которой впиваются ему в ребра, он спит так «смачно», с таким удовольствием, как не спал даже в «раю» – специальной избе для отдыха, где солдат в награду за мужество мог высыпаться целую неделю.

Выпивка. Твардовский прекрасно понимает, что одно слово «выпивка» уже вызывает улыбку у мужчин, что уже говорить о солдатах. Экстремальная ситуация, когда Теркин переплывает реку с такой температурой воды, что даже рыбам холодно [см.: 161, 54], окрашивается мягким юмором за счет классической анекдотической ситуации. Теркина вытаскивают из воды, растирают спиртом, он приходит в себя и просит: «Доктор, доктор, а нельзя ли изнутри погреться мне?» [161, 56]. После стопки герой находит силы приподняться на кровати и доложить о положении дел на другом берегу реки, а потом просит еще одну стопку. Его спрашивают строго, не много ли

будет – сразу две, на что получают исчерпывающий ответ: «Так два ж конца» [там же].

Поэт вспоминает такие простые радости, как возможность погреться на солнышке, у печки, просушить портянки, простирнуть одежду... Но если ничего этого нет, Теркин радуется уже тому, что у него есть «суконная, казенная, военная шинель, – у костра в лесу прожженная, отменная шинель» [161, 38].

Минимальной, но совершенно необходимой является в ряду малых радостей *махорка*. (Папиросы – на войне роскошь, о них вспоминают лишь применительно к мирному времени.) Но дойдя до этого пункта своего «списка», автор показывает, что Тёркин отнюдь не эгоист, приверженный киническому варианту гедонизма: он отдает свой кисет расстроенному потерей ценной вещи солдату. Потом рассказывает, как потерял свою шапку и без нее не соглашался ехать в медсанбат, будучи тяжело раненным. Потеря крови большая, каждая минута на счету, а он ноет: «Шапку, шапку мне, иначе не поеду!» [161, 123]. Тёркин не укоряет солдата, напротив, он показывает на *собственном* примере, как смешна и глупа привязанность к вещам. Такой педагогический прием тоже имеет святоотеческие корни. Иногда святые специально придумывали себе какой-то грех, чтобы другому человеку легче было признаться в подобном же падении и раскаяться.

В списке малых радостей последней и по сюжету (последняя глава) и по смыслу стоит *баня*. Баня – это не только наслаждение, это и очищение. И очищается не только тело, но и душа. В бане Твардовский со вкусом парит, моет своего героя в самом конце поэмы. Согласно древнему языческому обычаю, воин, возвращавшийся с войны, должен был пройти специальный ритуал очищения.

Тема любви. Говоря совершенно серьезно о любви («Да, друзья, любовь жены, – кто не знал – проверьте, – на войне сильней войны и, быть может, смерти» [161, 219], автор неожиданно переходит на шуточный тон:

*Ныне жены все добры,
Беззаветны вдосталь,*

*Даже те, что до поры
Были ведьмы просто.*

И далее три столбика в том же духе: идет сравнение достоинств некоторых «жен-крошек» с опасностями шести непрерывных атак, бомбежек и прочих ужасов войны... в пользу последних:

*Смех – не смех, случилось мне
С женами встречаться,
От которых на войне
Только и спасаться.*

Но заканчивает этот фрагмент Твардовский опять же серьезно:

*Нет, друзья, любовь жены, –
Сотню раз проверьте, –
На войне сильнее войны
И, быть может, смерти.*

Даже в лицо смерти автор смотрит, не отступая от своей удивительной жизнерадостности. Вот фрагмент монолога героя «А в какое время года легче гибнуть на войне?»

*Летом солнце греет жарко
И вступает в полный цвет
Все кругом. И жизни жалко
До зарезу. Летом – нет.
В осень смерть под стать картине,
В сон идет природа вся.
Но в грязи, в окопной глине
Вдруг загнуться? Нет, друзья...*

Еще один прием «теркинской аскетики» – в невыносимо тяжелых условиях вспомнить ситуацию, которая была еще хуже, но ты ее пережил – переживешь и эту беду. Идет бой за небольшой населенный пункт, находящийся у болота. Бойцов не кормили уже третий день, идти приходится по грудь в грязи, а тут еще и минометный обстрел... Короче говоря, ситуация – хуже некуда. Но Теркин говорит, что «во сто раз бывает хуже» и что они теперь находятся «на курорте» [161, 204]. Тем самым сбли-

жаются такие полюса жизни, как праздник и смерть, непосильный труд и отдых. Теркин рассказывает, как он, отбившись от своих, пробирается на фронт, и везде, где он шел, уже были немцы. Однажды ночью, спрятавшись в копне, он слышал, как какой-то немец пел «Москва моя»... Теркин копирует этого немца, все смеются – «печенки вон» (между прочим, это единственное место в поэме, когда ее герои хохочут), а довольный Теркин говорит: вот видите, насколько нам сейчас лучше, тогда мне от такой песни хотелось не смеяться, а плакать [см.: 161, 210].

Смеховое снижение степени опасности какого-либо действия используется в рассказе про танковую атаку. Здесь А. Твардовский применяет прием «профанации чисел», известный еще по творчеству Франсуа Рабле [см.: 11, 513]. Благодаря этому приему числа из сухих цифр военных сводок превращаются в знаки карнавального, гротескного характера. Кроме того, здесь есть и «гротескное преувеличение, да еще с резким скачком» (там же) – от тысячи до пятиста, потом до двухсот и от двухсот до одного.

*– Вот ты вышел спозаранку,
Глянул – в пот тебя и в дрожь:
Прут немецких тыща танков...
– Тыща танков? Ну, брат, врешь.
– А с чего мне врать, дружище?
Рассуди – какой расчет?
– Но зачем же сразу – тыща?
– Хорошо. Пускай пятьсот.
– Ну. Пятьсот. Скажи по чести.
Не пугай, как старых баб.
– Ладно. Что там триста, двести –
Повстречай один хотя б...*

Таким образом, прибаутка преображает даже числа, приобщая их к борьбе смеха против страха.

Самые страшные испытания на войне Теркин называет «сабантуем» (слово, означающее веселую вечеринку с обильной выпивкой). Герой предлагает свою «классификацию» трех уровней страха [161, 15–17]. *Распредмеченный* теркинской

классификацией «сабантуев» страх теряет свою власть над сердцами солдат.

Твардовский создает образ героя, который может подбодрить своей шуткой-прибауткой в самой тяжелой ситуации, но, тем не менее, *в поэме обозначена область событий, которая находится вне смеха, – это первый год войны.* Помимо внутренних контрастов смешного и серьезного в каждой сцене, в произведении есть еще и фундаментальная оппозиция смешного и страшного. Автору удается избежать опасности идеологически искаженного образа *первого года войны* (реалистический образ этого времени тогда был просто невозможен, а врать Твардовскому не просто не хотелось – он не мог врать): поэт начинает свой рассказ с более позднего периода. Тем не менее, он чувствует свою ответственность за эту недосказанность, он не может мириться с ложью, и он понимает, что солдаты не смогут полюбить Теркина, если тот не знал ужасов первых дней войны. В этом случае герой не имел бы морального права и на веселое расположение духа.

*С первых дней години горькой,
В тяжкий час земли родной
Не шутя, Василий Теркин,
Подружились мы с тобой.*

Потому-то смех героя и имеет такую жизнеутверждающую силу, что душа поэта и его героя *выстрадала* оптимизм: «Я видал такую муку, я такую знал печаль...».

Философско-религиозный смысл сатиры Е.Л. Шварца

*Меня Господь благословил идти,
Брести велел, не думая о цели.
Он петь меня благословил в пути,
Чтоб спутники мои повеселели.*

*Иду, бреду, но не гляжу вокруг,
Чтоб не нарушить Божье повеленье,
Чтоб не завывать по-волчьи вместо пенья,*

*Чтоб сердца стук не замер в страхе вдруг.
Я человек. А даже соловей,
Зажмурившись, поет в глуши своей.*

Шварц Е.Л.

Когда один советский писатель попенял Евгению Шварцу – известному драматургу – на то, что он пишет одни выдумки, тот совершенно резонно возразил, что он-то как раз пишет *чистую правду*, тогда как многие, считающие себя авторами реалистических произведений, сочиняют чистейшей воды небывлицы. Шварц имел в виду идеализацию и сакрализацию советской жизни представителями соцреализма. Для Е. Шварца (пик творчества драматурга пришелся на конец 30-х и 40-е годы XX века) единственной возможностью говорить правду в условиях того времени была *сказка*. И он писал сказки не для того, чтобы что-то скрыть – свои мысли, чувства, спрятанную в кармане «дулю», а для того, «чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь» [78, 269].

Например, негативный образ царя в некоторых сказках Шварца («Обыкновенное чудо», «Снежная королева») имеет ярко выраженный антицарский смысл – *писатель подразумевал под царем не монарха, а тирана* и, соответственно, описывал не монархию, а тиранию. Сатирой на колхозный строй звучат требования сказочного кота, чтобы мыши, собирая зерно, смеялись, а то они разворуют или съедят все зерно. Он приказывает: «Смейтесь. А то худо будет» [183, 73]. Этот образ

Шварц прикрыл скрытой от цензуры цитатой. Если бы автора спросили: «А на что это вы намекаете, а?!», ответ был бы приблизительно таков: «...а намекаю я на тяжелую дореволюционную действительность, которую еще великий Пушкин описал в своем знаменитом романе «Евгений Онегин». (В «Онегине», действительно, рассказывается, как девок заставляли петь, чтобы они не ели барскую ягоду [128, 240]).

А вот сцена из «Золушки»: мачеха и сестры смотрят на роскошные наряды, спитые Золушкой, «недоверчиво, строго, холодно и мрачно» [183, 229]. (Так и видишь перед собой советского литературного или философского критика, который лишь *идеологически актуальное уродство* воспринимает позитивно.) «Недоверчиво, строго, холодно и мрачно»... Этими качествами писатель намекает на первичного по отношению к ним духа, плодами которого они являются. Если плодами Святого Духа являются «любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание [Гал.: 5, 22–23]», то в данном случае речь идет о противоположном духе.

Мачеха из Золушки демонстрирует один из механизмов действия советской коррупции, в условиях которой слово «работать» означает «делать связи» и воспроизводить эти связи с целью личной выгоды: «Я работаю как лошадь. Я бегаю, хлопочу, очаровываю, ходатайствую, требую, настаиваю... у меня столько связей, что можно с ума сойти от усталости, поддерживая их» [183, 229].

Однако сила слова Е.Л. Шварца не в критике тех или иных уродливых проявлений тоталитаризма, как это может показаться современному читателю или зрителю (многие произведения драматурга экранизированы и вошли в золотой фонд советского кино). Писателем исследуются не только конкретные, *исторические* формы зла, но и раскрывается его духовная основа, корни, которые Шварц видит отнюдь не в социальных или экономических условиях. Основной фронт борьбы добра и зла разворачивается не на широких полях, а в сердце человека. Это борьба за бессмертную душу человека.

Именно такой духовный подтекст сатиры Шварца ставит ее вне смеха. Смех – это радостная *иллюзия* окончательной по-

беды над страхом, ужасом и другими разновидностями зла уже *здесь, на грешной земле*. Смех – это вздох временного облегчения, всплеск мнимой радости. Он только намекает на существование подлинной радости, но сам таковой не дает. Смех чреват своей противоположностью – мрачностью, угрюмостью, тоской... От смеха к унынию – вот плоскость колебания душевного маятника, имеющего начальной точкой смех. У Шварца мы не найдем сцен или образов, вызывающих смех. Однако зритель или читатель время от времени может улыбнуться, потому что страницы шварцевских книг и кадры экранизированных пьес драматурга, помимо того, что они несут мощный сатирический заряд, пропитаны добрым юмором. Но в целом, *сатира Е. Шварца серьезна, ибо она связана с анализом феноменологии зла*.

Когда мы употребляем выражение «феноменология зла», следует иметь в виду, что в данном случае мы встречаемся с особой формой философствования, характерного для отечественного менталитета. В пределах последнего разум, мышление, сознание никогда не противопоставлялись чувствам, а рассматривались в их единстве через понятие «сердца». Так и «феноменологический метод» Шварца апеллирует не к очищенному сознанию, а к чистому сердцу.

И вот это очищаемое покаянием сердце смиренного борца со злом, видящего все свои внутренние страхи, грехи и немощи, открывает сознанию скрытые от других людей горизонты. Речь о том, что сатира драматурга демонстрирует еще одно свое качество – она *предвидит*, предсказывает, как произойдет смена одного обличья зла на другое и даже третье. При этом новый облик зла угадывается писателем заранее, задолго до того, как приход этой формы происходит в нашей истории. Например, в пьесе «Дракон» Шварц заглядывает в то время, когда падет диктатура Дракона (советский, фашистский или иной варианты тоталитаризма). Это время он отнюдь не идеализирует, напротив, «постдраконье» оказывается в каком-то смысле еще более страшным и циничным. Но и на «постдраконье» писатель не останавливается, – он предсказывает, какие обличья примет зло в «пост-постдраконское» время. Не будем

забывать, что драматург писал свою самую знаменитую пьесу в годы отечественной войны, а не в наше время. Тем не менее многие черты нашего «пост-пост-времени» он угадал с удивительной прозорливостью. Несомненно, что эта сторона творчества драматурга была проявлением его духовных качеств как личности. Известно, что Шварц был глубоко верующим, православным человеком. И, наверное, не случайно его похоронили на Богословском кладбище Санкт-Петербурга (тогдашнего Ленинграда) (писатель умер в 1958 г.).

В сказках Шварца добро побеждает, но никогда не побеждает абсолютно и окончательно, как это должно быть в классической сказке. В той сказке победа положительных героев была окончательной победой, потому что сказка возводила человека на место единственно возможного абсолютного победителя – Христа. Эта сказка была антропоцентрична. Точнее, в сказке сплетается *магический полицентризм*, когда признается существование множества источников чудесного, и *титанический антропоцентризм*, в котором могучий *от природы* человек получает еще и магическую поддержку в виде волшебных предметов или помощников. А у Шварца главный герой, с одной стороны, слаб – имеется в виду физическая немощь, а с другой – томим различными умствованиями и мечтаниями, чем напоминает некоторых героев Достоевского. У шварцевского главного героя нет волшебных помощников, но ему помогают все *честные* люди (и звери). Одновременно писатель ослабляет и флагман противника: Дракон, Снежная королева, Баба-Яга, Кощей, Прадедушка Мороз и иные представители сверхъестественных сил именно *сверхъестественных* проявлений лишены *практически полностью*. Они действуют страхом, подкупом, подлостью, обманом, физической силой... Они воздействуют на людей, используя совершенно приземленные принципы «разделяй и властвуй», «моя хата с краю», «деньги не пахнут», «любви не существует» и т. п.

Я употребила выражение «ослабляет противника» не в смысле недооценки зла – «ослабляет», если сравнивать злодеев из шварцевских пьес с волшебными злодеями из средневеко-

вой сказки, но обвинить Шварца в недооценке зла будет несправедливо. Его сказки заканчиваются предупреждениями о том, что на этом, добром финале повествования борьба добра и зла не закончилась – она продолжается и теперь приходит черед зрителю занять место героя. «*Но, друзья, смотрите в оба... Бесконечна волчья злоба*», – это концовка «Красной шапочки». А в кинематографической версии «Дракона», которую мы знаем под названием «Убить Дракона», рыцарь Ланцелот в конце фильма встречает некогда побежденного дракона, живого и невредимого, играющего с ребятишками. Ланцелот видит, как дети с радостью бегут к нему, и раскрывает свои объятия, но дети пробегают мимо, даже не заметив рыцаря, победившего дракона. Они бегут к... побежденному, который в человеческом облике запускает в небо бумажного змея. И Ланцелот понимает, что здесь его меч бессилен, что он не может убить дракона на глазах у детей. Битва продолжается. Но теперь это будет борьба за сердца нового поколения, которое не помнит или не знает о сражении с драконом и не способно оценить подвиг Ланцелота.

«Шварцевские негодяи – отнюдь не тупые громилы, сработанные долотом и топором и выкрашенные наспех черной краской, – пишет В. Камша. – Они умны, циничны, по-своему привлекательны. И с ними тяжело спорить. Но можно. И нужно» [68]. Вспомним хотя бы образ министра-администратора из пьесы «Обыкновенное чудо», который блестяще воплотил известный советский киноактер Андрей Миронов. Заметив красоту Хозяйки, жены волшебника, в доме которого оказываются король, принцесса и их свита, он обращается к ней с циничным предложением:

- *Ровно в полночь.*
- *Что в полночь?*
- *Приходите к амбару. Мне ухаживать некогда. Вы привлекательны, я привлекателен, чего же тут время терять? В полночь у амбара. Жду. Не пожалеете.*
- *Вы сумасшедший?*
- *Что вы! Напротив, я так нормален, что сам удивляюсь.*
- *Ну, значит, Вы просто негодяй!*

– Ах, дорогая, а кто хорош? Весь мир таков, что стесняться нечего... Придете?

– И не подумаю. Да еще мужу пожалуюсь, и он превратит Вас в крысу.

– Позвольте... Он волшебник?

– Да.

– Предупреждать надо! В таком случае забудьте о моем наглom предложении. Считаю его безобразной ошибкой, раскаиваюсь, прошу дать возможность загладить.

Тот же министр-администратор заявляет:

– Все люди – свиньи, только одни в этом признаются, а другие ломаются. А эти раздуватели чувств – это они лгут, будто совесть существует в природе, уверяют, что сострадание прекрасно, восхваляют верность, учат доблести и толкают на смерть обманутых дурачков. Это они выдумали любовь. Нет ее, поверьте солидному, состоятельному мужчине...

В данном монологе зло паразитирует на иерофании покаянного «все – грешники». Но «все – грешники» – это высказывание, имеющее смысл в обратной перспективе, то есть как относящееся к самому себе, а высказывание «все люди – свиньи» подразумевает, как правило, других.

Борьба добра и зла в сказках Евгения Шварца – это противостояние не только земных сил. И здесь заметна одна закономерность... Если вражеские происки всякой нечисти выступают в земных формах, формах падшего естества, то подвиг главного героя имеет в себе нечто не от мира сего. Этот герой внешне мало напоминает героя: он не возвеличивает себя, он скромнен, другие люди могут даже почитать его за придурка... И вот именно он в итоге оказывается тем человеком, который совершенно непонятным образом, из почти безнадежной ситуации противостояния выходит победителем. Герой напоминает чем-то православного юродивого, а такое напоминание является и намеком на тайну «неотмирности». Этой божественной тайной является смирение и решимость героя не жалеть себя в борьбе со злом. А по свидетельству святых отцов, это именно те качества, которые притягивают Божью благодать...

Классическая сказка использует иерофанию Страшного Суда как окончательного решения всех земных судов и противостояний: злые получают справедливое наказание, добрые наслаждаются счастьем. Но сказки Шварца отличаются от народных и авторских сказок тем, что в них нет и не может быть абсолютно хорошего завершения. Царство справедливости и любви не приходит, его в принципе не может быть на земле, где существует тление и смерть. Любящие соединяются, но в их счастье присутствует память про ограниченность земного счастья. Волшебник из «Обыкновенного чуда» говорит: «...блажен тот, кто отваживается любить, зная, что этому придет конец» (понятно, что в данном случае писатель имеет в виду земную любовь).

Эсхатологический мотив звучит в сказке «Дракон», в описании самопишущей книги – книги грехов и страданий человеческих:

«В пяти годах ходьбы отсюда, в Черных горах, есть огромная пещера. И в пещере этой лежит книга, исписанная до половины. К ней никто не прикасается, но страница за страницей прибавляется к написанным прежде, прибавляется каждый день. Кто пишет? Мир! Горы, травы, камни, деревья, реки видят, что делают люди. Им известны все преступления преступников, все несчастья страдающих напрасно. От ветки к ветке, от капли к капле, от облака к облаку доходят до пещеры в Черных горах человеческие жалобы, и книга растет. Если бы на свете не было этой книги, то деревья засохли бы от тоски, а вода стала бы горькой».

Память о страдании, несправедливости, зле не исчезает. Событие, которое имело место в прошлом, остается запечатленным навек. При этом информация передается не только от человека к человеку, но и от предмета к предмету, от стихии к стихии, пока не оказывается записанной на страницах таинственной книги. Писатель не совсем удачно называет ее жалобной. Не удачно, потому что название «жалобная книга» для советского человека звучало слишком уж приземленно – жалобные книги были, в основном, в торговых точках, и в них покупатель время от времени мог выразить свое недовольство

по поводу хамского отношения к рядовому покупателю, которое преобладало в советских магазинах. Но если иметь в виду, что люди, выросшие в постсоветское время, с таким артефактом культуры, как книга жалоб, дела никогда не имели, то для них словосочетание «жалобная книга» может и не иметь бытового, гастрономического привкуса. Речь идет, по сути, о книге грехов человеческих. Но в сказочном варианте эта книга раскрывается и прочитывается не в конце времен – существование книги и ее содержание становится известным благородным рыцарям, которые вступают в борьбу со злом. Один из них – Ланцелот, вызывающий дракона на смертельный бой.

Писатель вкладывает в концовку своих сказок не только некоторую долю грусти от того, что мы понимаем зыбкость победы, непродолжительность земного счастья, – он намекает и на то, что существует иная Победа, иной Суд, нежели тот, которому мы были свидетелями, радуясь вместе с главными героями. Счастливый конец – явление **трансцендентное** по отношению к сказочному сюжету, но, тем не менее, оно угадывается по тому, как в совершенно безнадежном для положительных героев противостоянии побеждают все же **они**, а не их враги, наделенные властью, силой и деньгами.

К примеру, процитирую слова доброго короля из эпилога «Золушки»: «Связи связями, но надо и совесть иметь. **Когда-нибудь спросят**: а что ты можешь, так сказать, предъявить? И никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу – большой, а сердце – справедливым» (выделено нами – М.С.) [183, 265]. Это «когда-нибудь» понятно было только «имеющим уши», но не стоит недооценивать то, сколько таких людей читало и смотрело произведения Шварца. А кроме того, даже те, которые не понимали до конца сказанное, впитывали *тайну благовествования*, скрытую за словами сказки, потайными, еще не раскрытыми в полной мере внутренним чувством. И очень часто эти семена истины падали на добрую почву и давали впоследствии обильные всходы.

Сатира Шварца направлена не против конкретных разновидностей тоталитаризма, а против тоталитаризма как вектора *любой земной власти*. При этом он ориентируется не только

на известные человечеству модели диктатур, но имеет в виду и самую страшную власть – власть антихриста. Он показывает *духовные истоки тоталитаризма*, которые находятся не в социальной структуре общества, не в форме собственности и не в типе правления, а в *душе* каждого человека. Писатель говорит о том, что на высшем суде душе нечем будет прикрыться, – все ее уродство или ее красота будут открыты, и тогда уродливые души сами захотят спрятаться от всех в темноте, где совсем нет света. Вот фрагмент диалога рыцаря Ланцелота и дракона; последний уговаривает рыцаря не класть своей головы в борьбе за жалких людишек, души которых уродливы или вовсе мертвы.

Дракон. Если бы ты увидел их души – ох, задрожал бы.

Ланцелот. Нет.

Дракон. Убежал бы даже. Не стал бы умирать из-за калек. Я же их, любезный мой, лично покалечил. Как требуется, так и покалечил. Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околеет. А душу разорвешь – станет послушней, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души. Знаешь, почему бургомистр притворяется душевнобольным? Чтобы скрыть, что у него и вовсе нет души. Дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души. Нет, нет, жалко, что они невидимы.

Ланцелот. Это ваше счастье.

Дракон. Как так?

Ланцелот. Люди испугались бы, увидев своими глазами, во что превратились их души. Они на смерть пошли бы, а не остались покоренным народом. Кто бы тогда кормил вас?

А вот еще один диалог из той же пьесы, в котором просто невозможно не увидеть определенный эсхатологический мотив. Речь идет о *теплохладной вере*, в которой любовь вытеснена обрядами. Ланцелот беседует с девушкой, которую город хочет принести в жертву Дракону:

Ланцелот. ... а ваш родной город? Вам не жалко его оставить?

Эльза. Но ведь как раз за свой родной город я и погибаю.

Ланцелот. И он равнодушно принимает вашу жертву?

Эльза. Нет, нет! Меня не станет в воскресенье, а до самого вторника весь город погрузится в траур. Целых три дня никто не будет есть мяса. К чаю будут подаваться особые булочки под названием «бедная девушка» – в память обо мне.

Ланцелот. И это все?

В этом фрагменте очень прозрачно звучит намек на секуляризованное «христианское благочестие», для представителей которого смысл страстной седмицы ограничивается запретом на мясо, а день Христова Воскресения – это праздник освящения пасхальных кулича и крашенок с последующим их вкушением. Точно так же праздник Рождества для них сводится к поеданию гуся и раздаче подарков. И Е. Шварц устами своего героя спрашивает в величайшем недоумении: «И это все?» Это все, чем вы можете ответить на безграничную Любовь Бога к вам?! Автор специально называет дни, имеющие *иную* символику в христианстве («меня не станет в воскресенье, а до самого вторника весь город погрузится в траур» – говорит Эльза из «Дракона» (выделено нами – М.С.)). Это делается для того, чтобы, во-первых, не путать грешное с праведным, во-вторых, избежать цензуры, а в-третьих – показать, дать прочувствовать страшное окаменение наших сердец.

Сатирические образы Е.Л. Шварца. В Советском Союзе допускалась критика лишь тех явлений жизни, которые считались:

а) отживающими (или «пережитками капитализма»);

б) не имеющими никакого отношения к деятельности руководящих органов партии и государства.

Чаще всего предметом сатиры выступал мелкий чиновник местного уровня, бюрократические действия которого объясняли народу, почему советский народ так медленно продвигается по дороге к коммунизму – всем сразу становилось «все» понятно: «искажения линии партии на местах».

Советский народ и его передовая по части создания анекдотов интеллигенция с этими ограничениями не считались (я имею в виду 60-е–80-е годы, то есть более поздний период, чем

тот, в который жил Евгений Львович). Но если перелистать тома советских анекдотов, то среди этого изобилия меньше всего анекдотов о КГБ и практически отсутствуют анекдоты о НКВД. Об этих органах говорили преимущественно шепотом, да и то косвенно, употребляя выражение, увековеченное в романе В. Войновича «Приключения солдата Ивана Чонкина» – «где надо» разберутся, «кто надо» узнает и т. п. А уж смеяться над этими институтами власти и подавно *никто не хотел*. И не смеялись. Но уже *почти* никто. Слово «почти» мы можем здесь употребить благодаря, прежде всего, Евгению Шварцу – писателю, который по части юмора и сатиры намного опередил свое время.

Прочитайте сказку Шварца «Два брата». Там есть такой персонаж – злой прадедуска Мороз (звание «прадедуска» – для того, чтобы злого Мороза не путали с добрым)... Так вот, этот злой прадедуска замораживает людей и животных. Но этого ему мало – он хочет заниматься подобным делом не в гордом одиночестве. И заставляет мальчика помогать ему замораживать лесное зверье, шантажируя ребенка тем, что его брат спрятан в одном из залов его дворца. Мороз говорит мальчику, чтобы тот побыстрее морозил птиц и маленьких зверушек над специальным «костром», огонь которого не согревает, а замораживает:

– Займись. Немедленно. Этим. Полезным. Делом. [183, 13]

В этих коротких, рубленых фразах слышится что-то знакомое, не правда ли?.. И если мы пороемся в своей памяти, то вспомним, что этот же стиль речи использует Владимир Войнович в своем романе «Приключения солдата Ивана Чонкина» для характеристики образа одного из следователей НКВД – подполковника Лужина. Вот небольшой фрагмент, когда подполковник Лужин предлагает Нюре отречься от Ивана (последний обвиняется в дезертирстве, шпионаже, бандитизме и прочих несовершенных преступлениях):

– Мы. Вам. Подберем. Кого-то. Другого. Еще лучше. Мы. Вам. Поможем. Но и вы. Нам. Помогите. Прошу. Очень! – Лужин закрыл глаза и приложил руку к груди.

К той же «славной когорте» борцов с собственным народом Шварц относит советника из «Снежной королевы», Бабу-Ягу из сказки «Два клена». Советник угрожает Герде и ее бабушке: «Я: а) отомщу; б) скоро отомщу; в) страшно отомщу» [183, 158]. А Баба-Яга сетует на загруженность «работой»: «Меня в тысяче мест ждут. Того ограбь, того побей, того накажи ни за что, ни про что!» [183, 65]. Когда читаешь в сказке о Красной Шапочке, как звери оповещают Красную Шапочку о том, что ее хочет съесть волк, – просто мороз идет по коже, – так иногда и очень тихонько предупреждали друг друга близкие друзья: «Тобой интересуются органы. Не могу тебе все сказать, но, пожалуйста, будь осторожен».

Почему при жизни Сталина пьесы Шварца не ставились (лишь в 1956 г. был издан первый сборник пьес Евгения Львовича) – это станет совершенно ясно, когда мы прочитаем хотя бы вот эти слова короля из спектакля «Обыкновенное чудо»:

«Во мне вдруг проснулся дед с материнской стороны. Он был неженка. Он так боялся боли, что при малейшем несчастье замирал, ничего не предпринимал, а все надеялся на лучшее. Когда при нем душили его любимую жену, он стоял возле да уговаривал: потерпи, может быть, все обойдется!»

Увы, слишком многих деятелей партии, правительства, академии наук, а также деятелей искусства можно было рассмотреть за маской этого трусливого короля.

Новую интерпретацию получает в пьесе популярный в советской мифологии образ Павлика Морозова, предавшего свою семью из «прогрессивных классовых убеждений». Генрих, помощник Дракона, бывший жених Эльзы – девушки, выбранной в жертву, получает задание от «патрона» проверить своего отца – бургомистра – на лояльность. Судя по всему, сыну обещано место бургомистра в том случае, если папочка «расколется» и скажет нечто, не совместимое с его должностью, а значит и с жизнью. (Немного раньше мы узнаем, что этот же Генрих покупает должность секретаря Дракона предательством любимой.) Вот этот фрагмент:

«Генрих. Папочка, скажи мне – ты старше меня... опытной... Скажи, что ты думаешь о предстоящем бое? Пожалуйста, ответь. Неужели Ланцелот может... Только отвечай попросту, без казенных восторгов, – неужели Ланцелот может победить? А? Папочка? Ответь мне!»

Бургомистр. Пожалуйста, сынок, я отвечу тебе попросту, от души. Я так, понимаешь, малыш, искренне привязан к нашему дракоше! Вот честное слово даю. Сроднился я с ним, что ли? Мне, понимаешь, даже, ну как тебе сказать, хочется отдать за него жизнь. Ей-богу правда, вот провалиться мне на этом месте! Нет, нет, нет! Он, голубчик, победит! Он победит, чудушко-юдушко! Душечка-цыпочка! Летун-хлопотун! Ох, люблю я его как! Ой, люблю! Люблю – и крышка. Вот тебе и весь ответ.

Генрих. Не хочешь ты, папочка, попросту, по душам, поговорить с единственным своим сыном!

Бургомистр. Не хочу, сынок. Я еще не сошел с ума. То есть я, конечно, сошел с ума, но не до такой степени. Это дракон приказал тебе допросить меня?

Генрих. Ну что ты, папа!

Бургомистр. Молодец, сынок! Очень хорошо провел весь разговор. Горжусь тобой. Не потому, что я – отец, клянусь тебе. Я горжусь тобою как знаток, как старый служака. Ты запомнил, что я ответил тебе?

Генрих. Разумеется.

Бургомистр. А эти слова: чудушко-юдушко, душечка-цыпочка, летун-хлопотун?

Генрих. Все запомнил.

Бургомистр. Ну вот так и доложи!

Генрих. Хорошо, папа.

Бургомистр. Ах ты мой единственный, ах ты мой шпиончик... Карьерочку делает, крошка. Денег не надо?

Генрих. Спасибо, не надо. Ну, а теперь скажи мне правду...

Бургомистр. Ну что ты, сыночек, как маленький, – правду, правду... Я ведь не обыватель какой-нибудь, а бургомистр. Я сам себе не говорю правды уже столько лет, что и забыл, какая она, правда-то. Меня от нее воротит,

отшвыривает. Правда, она, знаешь, чем пахнет, проклятая? Довольно, сын. Слава дракону! Слава дракону! Слава дракону!»

Мог ли в театре сталинского времени идти подобный спектакль? Совершенно ясно, почему его запретили сразу же после премьеры. Ведь предательство близких в среде советского начальства было весьма распространено. Смиряться с гибелью братьев и сестер, жен и мужей, даже смерть детей готовы были принять – и все это из страха – безмерного, животного, пожирающего разум и душу страха. И посреди всех этих трясущихся от ужаса людей был человек, который говорил правду и которого не посмели уничтожить – писатель Евгений Шварц. Как объясняют этот удивительный феномен некоторые исследователи творчества Шварца: «то ли интеллекта цензоров не хватало на то, чтобы под сказочным флером обнаружить горькую насмешку, то ли аналогии были столь чудовищными, что признать их было гораздо опаснее, чем не замечать» [68].

В 1956 г. был издан первый сборник пьес драматурга, это издание открыло путь сценичным постановкам – спектакли Шварца вышли на сцены СССР и некоторых зарубежных стран. По сценариям Шварца поставлены были такие фильмы: «Золушка» (1947), «Первоклассница» (1948), «Дон-Кихот» (1957), «Марья-искусница» (1959), «Каин XVIII» (1963, по сказке «Два друга»), «Обыкновенное чудо» (1964), «Снежная королева» (1966). Более современные экранизации его сказок – фильмы Марка Захарова «Убить дракона» и «Обыкновенное чудо». Большинство фильмов, поставленных по своим сценариям, автор так и не увидел.

Друзья и хорошие знакомые вспоминают о Шварце как о веселом, жизнерадостном человеке. Он учил людей радоваться, надеяться и любить тогда, когда, казалось, радоваться было совершенно нечему. Помимо сатиры есть в пьесах Шварца и теплый юмор. Вот, например, несколько фрагментов из пьесы «Дракон», которые, судя по всему, представляют собой выдуманные самим автором анекдоты.

1-й анекдот:

Кот. Ну тогда хоть поговорим. Дракон думает, что Ланцелот здесь, а его и след простыл. Смешно, верно?

Осел (мрачно). Потеха!

Кот. Отчего же ты не смеешься?

Осел. Побьют. Как только я засмеюсь громко, люди говорят: опять этот проклятый осел кричит. И дерутся.

Кот. Ах вот как! Это, значит, у тебя смех такой пронзительный?

Осел. Ага.

Кот. А над чем ты смеешься?

Осел. Как когда... Думаю, думаю, да и вспомню смешное. Лошади меня смешат.

Кот. Чем?

Осел. Так... Дуры.

2-й анекдот:

Кот. Прости, пожалуйста, за нескромность. Я тебя давно вот о чем хотел спросить...

Осел. Ну?

Кот. Как можешь ты есть колючки?

Осел. А что?

Кот. В траве попадаются, правда, съедобные стебельки. А колючки... сухие такие!

Осел. Ничего. Люблю острое.

Но юмор – это не только добрая шутка. Юмор – это «открытие необычного в обычном, неожиданный, но верный взгляд» на мир [78, 269]. Этим неожиданным в пределах советской культуры взглядом Шварц, несомненно, обязан христианству: философско-сатирические аллегории Шварца усилены духовно-религиозным содержанием, что и делает его пьесы текстами на все времена. Именно поэтому произведения Евгения Львовича Шварца не могут померкнуть с годами, но каждая эпоха находит в них свои рефлексии и эсхатологические переживания.

Иерофания духовного смеха в советском образе радости

Начало «ложной религии» – неумение радоваться, вернее – отказ от радости. Между тем радость потому так абсолютно важна, что она есть несомненный плод ощущения Божьего присутствия. Нельзя знать, что Бог есть и не радоваться... Страх греха не спасает от греха. Радость о Господе спасает. Чувство вины, морализм, не «освобождает» от мира и его соблазнов. Радость – основа свободы, в которой мы призваны стоять.

Александр Шмеман

В заключение первого раздела заметим, что применительно к рассматриваемому периоду можно говорить не только о наиболее распространенных смеховых формах, но и о специфически советском образе смеха в целом. Назовем условно соответствующий образ – «смех о», имея в виду, что существует еще и «смех над».

«Смех о» звучит в советской действительности там и тогда, когда его источником выступает исключительно позитивный, радостный, оптимистический в социально-личностном плане смысл, формируемый идеологизированной частью культуры. Особенно это касается кино, в том числе и документального, а также советской песни и частушки.

Понятно, что слово «радость» может употребляться в очень разных значениях. *Радость как переживание полноты человеческого бытия* исходит из предпочтения определенного образа этой полноты. Говоря о соотношении смеха и радости, нужно иметь в виду, что подлинная, высшая радость не сопровождается смеховой реакцией.

Давно уже доказано и на примерах массового поведения, и на личностных примерах, что смех – это, можно сказать, сямский близнец скуки. Смех – одна из сторон медали, другой стороной которой является уныние (я обращаю внимание в данном случае на *аффектную* сторону колебания от одного полюса

к другому, а не на моральную антитезу смеху, которую Л.В. Карасев совершенно верно определил как стыд) [71].

Если использовать метод вычисления «золотой середины» Аристотелем, то *подлинная радость* находится между двумя крайностями – избыточным внешним проявлением веселья и катастрофическим ощущением внутреннего дефицита позитивных эмоций. Согласно Аристотелю, «золотая середина» расположена не строго по центру между двумя недостатками, а сдвинута немного в сторону недостатка нехватки, то есть она лежит *вне сферы смешного*.

Также вне смеха находился и тот образ счастья, который стремилась утвердить советская идеология посредством не только политических, но и культурных средств. В этом идеале счастья можно рассмотреть *переплетение* нескольких уровней значений.

Во-первых, это была не всегда рефлектируемая *демонстрация лояльности* по отношению к советской власти, определенный идеологически «радостный» конформизм.

Во-вторых, «сияющие» лица советских граждан служили выражением их коллективного достоинства перед лицом иной социальной системы: «Смотрите, завидуйте, я гражданин Советского Союза!» (Владимир Маяковский). То была *радость как гордость за «передовой общественный строй», за свою страну, сумевшую первой вырваться «к сияющим далям коммунизма»*. То есть очень важную роль в формировании образа *радостного* строителя коммунизма имел *пропагандистский* момент – артефакты культуры призваны были *вещать всему миру*, насколько счастливо живет в СССР. Советские люди должны были не только выживать, – их призывали еще демонстрировать «во вне» более высокое качество жизни, нежели имелось в действительности. Кому-то это может показаться странным, но подобная демонстративность, рассчитанная на представителей других цивилизаций, наблюдается во многих культурах. Образ радостного, довольного жизнью человека был своеобразным идеологическим оружием, а на оружие в СССР средств не жалели.

Был еще в этом чувстве *энтузиазм* по поводу прекрасного будущего, рисовавшегося исключительно яркими и светлыми красками, а также чисто возрастной, молодежный оптимизм.

Советский энтузиазм – это социально окрашенная радость личного приобщения к грандиозным задачам построения коммунизма, индивидуального участия в этом великом «историческом прорыве» народа. Кроме того, радость понималась как *индивидуальное переживание* того, что *тебе* повезло родиться именно в этой *стране* и именно в это *время*. И наконец, все это сочеталось с «узко-личным» пониманием радости как чувства, связанного с любовью и семейным счастьем.

Из вышесказанного следует, что теоретики марксизма-ленинизма не совсем точно определяли собственное понимание счастья как соединения общественного и личного. Правильнее было бы сказать, что это – соединение общественного с общественно-личным, то есть социальное явно преобладало.

*Шагай вперед, комсомольское племя,
Пути и пой, чтоб улыбки цвели.
Мы покоряем пространство и время,
Мы молодые хозяева земли.*

(В. Лебедев-Кумач)

Эта радость восполняла, компенсировала все беды и несчастья, примиряла человека с нищетой, голодом, страхом. Она же была главным «брендом» *советского человека (подлинно советского, а не просто жителя страны)*. И, согласно прогрессивной схеме, это счастье должно было постоянно усиливаться: «все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц», «с каждым днем все радостнее жить», «жить стало лучше, жить стало веселей»... Кроме того, предполагалось, что счастье советского человека не сопоставимо с приподнятыми чувствами людей, живущих в иных социальных пространствах. В песне В. Лебедева-Кумача «Широка страна моя родная» об этом поется так:

*И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить* (выделено нами – М.С.)

Когда советские люди пели эту песню или слышали ее по радио, они переполнялись таким чувством гордости за свою родину и за самих себя, что их сердца начинали взволнованно биться в груди, а на лицах расцветали улыбки. Здесь срабаты-

вала *магия* музыки и слова одновременно, – магия, которая может вызывать или актуализировать в сердце любую страсть – гордость или уныние, любовную тоску или легкомысленность. Пожалуй, ни один жанр искусства не внес в сакрализацию коммунистической доктрины такой огромный вклад, как советская песня. Именно она формировала *образ советского смеха как радости, у которой нет границ*.

Согласно православной аскетике, гордость – это самая сильная страсть, притягивающая к себе все остальные страсти и питающая их. Чем больше гордость, тем сильнее и все иные страсти – зависти, злобы, властолюбия и проч. Следовательно, социальная практика и общественная психология, делающая акцент на развитии гордости, может обернуться и чаще всего обрачивается тем, что Ф.М. Достоевский называет *беснованием*. Поэтому, просматривая кадры из фильма «Цирк» (1936 г., режиссер Григорий Александров), где звучит гимн советской гордости, не следует умиляться: «Ах, какое время было!» Именно обратной стороной этой гордости были доносы и предательства, подсиживания и клевета, страх и тупая покорность власти.

Идеологическая доктрина утверждала, что уничтожение частной собственности должно привести к такой кардинальной смене образа жизни во всех его проявлениях, что человек впервые в истории сможет развернуть все свои творческие силы и ощутить себя «творцом истории» и «кузнецом своего счастья» одновременно. Советская эпоха имела в своем идеологическом арсенале огромное виртуальное пространство коммунистической мечты. И образы этого пространства давали настолько сильную надежду на прекрасное будущее, что даже *«среди упорной борьбы и труда»* (только последующие эпохи могут оценить, насколько тяжелый был тогда труд и какова по интенсивности была социально-политическая борьба) люди пели и смеялись как дети:

*Ведь мы такими родились на свете,
Что не сдаемся нигде и никогда.*

Правда, объяснение типа «мы такими родились» культурологическому исследованию явно претит. Помимо виртуального пространства коммунистической мечты было еще и реальное социальное поле, «очищенное» от правящих классов. Подобное

происходит в природе, когда спиливается старый, развесистый дуб. На освобожденном пространстве множество ростков вступают в борьбу за место под солнцем. Каждому из них открывается *реальная* возможность вырваться из своей природной ниши, завоевать новую сферу влияния и т.п.

То же можно проследить, как на примере смены одного из представителей власти, так и на материале значительных потестарных перемещений, касающихся общества в целом. Пока крупный начальник прочно сидит в своем кресле, ситуация в социальном пространстве, которым он курирует, является стабильной, но стоит ему состариться или оступиться в борьбе за власть – и начинается борьба не на жизнь, а на смерть за право занять освобождающееся место. И здесь в ход идут средства, эффективность и аморальность которых прямо пропорциональны власти, получаемой победителем. Пока между обычным гражданином и политической элитой общества лежит непроходимая пропасть (социального происхождения, уровня благосостояния, реальной власти, возможности использовать определенные силовые структуры государства и т. п.), этот гражданин занят воспроизводством собственной жизни в ее устоявшихся пределах или пытается хотя бы немного сдвинуть границы своего существования в рамках возможного (подзаработать, получить образование, немного повысить социальный статус, вступить в брак и т.п.). Но в революционные периоды истории правящий класс теряет свои возможности обеспечивать преемственность власти в пределах своего же класса или группы людей. Более того, эта группа или класс становятся преследуемыми, гонимыми. Соответственно, вакантными становятся не только отдельные места во власти, но и весь институт власти.

В обществе, полностью уничтожившем несколько классов и *регулярно* проводившем «чистки» руководящих органов, борьба за место под «солнцем» государственных благ была *систематической* и *постоянной*. Соответственно, надежды были у всех, кто подходил для карьеры по социальным параметрам. А это – *большинство* населения страны.

К этому следует прибавить еще и такой важнейший фактор, как *демографический*. Радостные надежды свойственны мо-

лодым людям, независимо от социального времени, в котором они живут. Даже в самые жестокие времена *молодежь любила, надеялась и веселилась без видимых на то причин, но только в силу избытка энергии и надежд*. Пусть гражданская война и репрессии унесли часть населения, но дореволюционные показатели рождаемости и количественного соотношения мужского и женского населения, стариков и молодежи были настолько позитивными, что даже эти трагедии не смогли сломить общую демографическую ситуацию в сторону преобладания пожилых людей в обществе, как это происходит уже в наше время. По материалам переписи 1897 г. (этой переписи мы еще можем доверять) младшие возрастные группы до 20 лет насчитывали почти 50% всего населения страны, а различия в распределении по возрасту мужчин и женщин были, в общем, совершенно незначительными (дети моложе 1 года составляли в европейской части России 1696,7 младенцев мужского пола и 1691,0 тысяч младенцев женского пола) [134, 264]. Таким образом, большую часть населения составляла молодежь. *А смех без причины – это отнюдь не признак дурачины, как принято говорить, – это признак молодости*. И с этой точки зрения, основания для массового энтузиазма тоже станут отчасти понятны.

Не нужно сбрасывать со счетов и факт *сублимации* новой идеологией энергии эроса. А.Б. Залкинд в статье «Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата» излагает «пролетарский катехизис» по вопросам половой жизни. Отвергая религиозное понятие греха и так называемые «ханжеские запреты» на половую жизнь, «налагаемые буржуазией», автор предлагает «пролетарское, революционное решение данного вопроса»: «Наша... точка зрения может быть лишь революционно-классовой, строго деловой. Если то или иное половое проявление содействует обособлению человека от класса, уменьшает остроту его научной (т. е. материалистической) пытливости, лишает его части производственно-творческой работоспособности, необходимой классу, понижает его боевые качества, долой его. *Допустима половая жизнь лишь в том ее содержании, которое способствует росту коллективистичес-*

ких чувств, классовой организованности, производственно-творческой, боевой активности, остроте познания...» (выделено нами – М.С.) [57].

В конце статьи А.Б. Залкинд говорит, что отныне половая жизнь перестает быть частным делом отдельного человека и становится одной из сфер социально-классовой организации победившего пролетариата: *«Бытие определяет сознание. Половое должно всецело подчиниться регулирующему влиянию класса»* [там же]. Это значит, что половая энергия должна была всецело служить социальным задачам, сублимироваться в русле построения коммунизма.

Описанное выше содержание понятия «радость» было знаком эпохи с ее рисками, страхами, неожиданностями, невероятным социальным динамизмом, головокружительными мечтами, надеждами и невиданным энтузиазмом. *Та эпоха играла в жизнь радостно и рискованно*, как играет дитя грубыми, простыми игрушками и опасными для жизни предметами одновременно. Дайте современному ребенку прекрасную пластмассовую лошадку с мягкой гривой, издающую электронный звук лошадиного ржания, и внимание ребенка будет занято такой дорогой игрушкой не больше нескольких минут. Но дети советской эпохи на обычной палочке восседали лихими наездниками раз в 10 дольше. Если же маленький наездник, кроме подходящей палочки, смог найти и настоящие патроны, то тут игру и вовсе было не остановить, вплоть до несчастного случая. *Яркая фантазия, мечта, с одной стороны, и реальный риск, страх, с другой, – ведущие компоненты стиля жизни.*

Если же мы рассмотрим мечту и страх не как мысли и чувства отдельных личностей, а как образ жизни целого общества, то бурная активность людей этого общества будет нам гораздо понятнее. Дело в том, что страх может воздействовать на человека подавляющим образом, но активный, авантюрный или *пассионарный* (Л. Гумилев) тип личности страх только стимулирует, и притом мощно стимулирует. Обстановка советского общества 20-х–30-х годов раскрывала широкие возможности для социального авантюризма: «Пан или пропал».

Другой тип советского человека – мечтатель. Мечтательность примиряет человека с социальным окружением, из которого он может выйти в любой момент и оказаться в желаемом виртуальном мире. Но советский мечтатель не воспринимал свои мечты как нечто несбыточное и компенсаторное. Если сам вождь мирового пролетариата считался великим мечтателем и его мечты «сбылись» (так внушалось советским людям, не ведающим о трагедии последних лет жизни Ленина), – почему бы и простому человеку не помечтать? Эти мечты и их содержание были *существенной частью жизни* человека, меняющими качество этой жизни в восприятии того же человека.

Возникающий в результате всех названных выше обстоятельств тип радостного возбуждения можно назвать словом «кураж». Владимир Даль пишет, что это слово употребляется в большинстве случаев тогда, когда веселость, бойкость связаны с опьянением: куражный означает хмельной, выпивший и на этой почве веселый. Кроме того, куражить употребляется в смысле «дурить, кричать, упрямиться, своевольничать» (противопоставлять свою волю воле Божьей) [см.: 46, 221]. Иначе говоря, слово «кураж» имеет смысл *веселого своеволия на почве алкогольного возбуждения*. То есть это слово выражает *нездоровый характер веселья*, а точнее, речь идет не о веселье, а о таком состоянии, которое называется «навеселе». «Навеселе» имеет *внешнее* подобие веселости, но внутренне, духовно чуждо подлинному веселью. *Точно так же, как слово «прелесть» в церковнославянском языке обозначает прельщающую, искушающую, мнимую красоту, так же слово «кураж» характеризует обманчивое и духовно нездоровое веселье, которое чревато унынием, тоской, мрачным состоянием духа.* Отвергая христианскую религию, Маркс и его последователи невольно открыли тайну социалистического «куража» – они создали идеологию, ставшую «опиумом», причем *опиумом именно для простого народа.*

Помимо «смеха о», который можно назвать условно «советский кураж», существовал и даже частично допускался идеологией «смех над», то есть смех негативный, смех по поводу контрастов советской жизни, которыми эта жизнь была

просто переполнена – с одной стороны недостижимый идеал богатой и счастливой жизни, а с другой – нищета, некомпетентность, хамство, бескультурье и постоянный страх. Достаточно точное представление об идеологически приемлемой пропорции соотношения радостного «смеха о» и «смеха над» человеческими пороками может дать фильм «Цирк» (1936 г., режиссер Григорий Александров). *Только в одном эпизоде звучит смех адресный, негативный* – зрители цирка смеются над фон Кней-шицом, который выдает тайну Мэрион Диксон, имеющей ребенка от *чернокожего*. Возмущение американца выглядит для советских людей просто смешным, иначе говоря, совершенно беспочвенным. В большинстве же сцен мы слышим смех молодости и счастья, ощущения полноты жизни и гордости за свою страну. Концентрированным выражением этой радости является песня на музыку Исаака Дунаевского «Широка страна моя родная» (слова В. Лебедева-Кумача).

*Широка страна моя родная,
Много в ней лесов полей и рек.
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек...
Всюду жизнь привольно и широко,
Точно Волга полная, течет.
Молодым везде у нас дорога,
Старикам везде у нас почет.
Но сурово брови мы насупим,
Если враг захочет нас сломать,
Как невесту, Родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать...* (выделено нами – М.С.)

(Между прочим, совмещение сравнений родины с *матерью* и с *невестой* подсказывает иерофанию, которой питается советский образ Родины, – это иерофания церкви. Припомним слова священномученика Киприана Карфагенского: «Кому Церковь не мать – тому Бог – не отец» и апокалиптическое сравнение Церкви с Невестой: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего [Откр. 21: 2]).

Выше уже говорилось, что понять смеховую составляющую советской культуры, по большому счету, невозможно, если не иметь в виду религиозный подтекст такого явления, как советская культура, и если не рассматривать данную культуру в контексте всей отечественной истории с характерным для нее отношением к смеху как явлению *определенного* духовного спектра. Выявленное выше *различение* видов смеха («смеха о» и «смеха над») коренится, с нашей точки зрения, в традиционном для отечественной православной культуры *противопоставлении* – *духовного смеха* и *собственно смеха*. Особенно отчетливо отношение к смеху как к «неуправляемой и потому опасной «стихии» заметно в русской православной культуре, из которой очень многое неявно и в искаженном виде черпалось культурой советской.

И на украинском, и на русском языке «односложное, отрывистое, фонетически весьма выразительное слово «смех» систематически рифмуется со столь же односложным и отрывистым «гріх», «грех» [см.: 1]. Вот что пишет известный за рубежом исследователь сатиры Н.В. Гоголя инокиня Татьяна (Спектор): «*Собственно смех святые отцы называют также термином смехотворство, а духовный – терминами смех души, душевный смех, радость и веселие* (выделено нами – М.С.). Предаваться неудержимому и неумеренному смеху – знак невоздержности, необузданных движений и не сокращаемого строгим разумом надмения в душе. Душевную радость изъяснить светлою улыбкою не противно приличию, поелику только выражается написанное: «Сердцу веселящемуся лице цветет» [Притч. 15, 13].

«...Смехотворство и духовный смех противопоставлены друг другу по нескольким признакам. Во-первых, смехотворство входит в область греха и соседствует с такими бесспорными грехами, как ложь, алчность, пьянство, блуд и т. д. Духовный же смех, напротив, есть знак освобождения от греха...

Во-вторых, смехотворство привносится в человеческую жизнь диаволом и его слугами. Духовный же смех – это дар Божий...

Дар духовного смеха получает тот, кто много плачет, потому что слезами душа очищается от греха, и Господь ниспосылает в очищенную душу теплоту (огонь), свет и радость. Вот эта радость и есть духовный смех...» [160].

Украинский философ Г.С. Сковорода, защищавший христианские ценности против языческой по духу философии Нового времени, неоднократно говорил о христианстве как исключительно *радостном*, оптимистичном мировоззрении. Он настолько считал этот момент – момент *радости, счастья, духовного наслаждения* – существенным для подлинного христианина, что даже позволил себе слишком близко принять к сердцу философию Эпикура, считая ее предвестницей Христа не в меньшей мере, чем философию стоиков.

Но несомненно одно: святые, помимо всего прочего, – люди радостные. Причем радость их имеет удивительное свойство – она передается другим людям (даже очень унылым) и при этом сохраняет в душах людей несравненно большую устойчивость по сравнению с любой иной веселостью.

«Небеса убо достойно да веселятся, земля же да радуется: да празднует же мир, видимый и невидимый, Христос бо воста, веселие вечное» [Канон, песнь 1], – поется в *насхальном* богослужении православной церкви. А в пятой песне канона ко Пресвятой Богородице звучит такая молитва: «Исполни, Чистая, веселия сердце мое, твою нетленную дающи радость, веселия родшая виновнаго» (слово «вина» здесь означает причину, а не провинность – М.С.). Даже понятие «страха Господня» означает в православной традиции предстояние Богу с радостным трепетом, сердечное, духовное веселье: «Возвеселится сердце мое бояться Имени Твоего» [Пс. 85:11].

Отрицая и искажая христианское понимание смеха, советская идеология все же пыталась навязать смеховой культуре редуцированный вариант именно *духовного* смеха, но понимаемого в социально-прогрессистском духе. Светлые, открытые, радостные лица; сияющие глаза людей, белозубые улыбки, размашистая, уверенная поступь («к свету идяху Христе, веселыми ногами, Пасху хвалящее вечную» [Канон, песнь 5]) – вот

фрагменты, из которых складывается образ советской «подлинной радости».

С одной стороны, идеология использовала иерофанию духовной радости, духовного смеха, а с другой – стремилась всецело контролировать смех негативный, смех над чем-либо, направляя его в выгодную для себя сторону. То есть, помимо *смеха как выражения радости*, молодости, надежд, энтузиазма, в советской культуре существует еще одна разновидность – это смех *над чем-то или кем-то* – смех, имеющий адресата. Если радостный смех выражал чистую устремленность в будущее, то смех адресный был направлен против «пережитков прошлого», «болезней роста» и конкретных носителей социального негатива. *Этот смех преобладал в смеховой культуре 20-х годов (особенно в творчестве М. Зощенко), затем был вытеснен на второй план смехом первого вида вплоть до 60-х годов XX в.*

Вышеупомянутое соотношение жизнерадостного и негативного смеха в пользу первого наблюдается вплоть до 60-х–90-х годов – времени расцвета политического анекдота, возникновения самиздатовской сатиры. Люди радовались все меньше, а все больше смеялись от бессилия что-то изменить?

Итак, советский образ смеха как радости был материализованным вариантом *райского блаженства* – ни с чем иным тот образ соединения личного счастья (*веры, надежды, любви*), *коллективизма (псевдособорности)* и *исторического (эсхатологического) оптимизма* сопоставить просто нельзя. Иными словами: чтобы создать этот редуцированный образ коммунистической радости, нужно было иметь в культуре *духовный прообраз подлинного блаженства*. И в данном случае мы имеем еще одно свидетельство того, что *советская культура использовала энергию иерофаний христианских смыслов*.

II. СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА 60-х – 90-х годов

Розыгрыш как ведущая форма смеховой культуры 60-х

Периоду, о котором пойдет речь в этой главе, названному, может быть, не совсем заслуженно, «оттепелью», предшествовал достаточно длительный промежуток времени, когда страх проникал во все поры социальной и личной жизни. При этом страх был не только и не столько *конкретной* боязнью войны, голода или еще чего-либо определенного, сколько *ужасом перед неподдающимся никакому рациональному объяснению превращением самого обыденного и смехотворного по значимости события в причину необратимой жизненной катастрофы, страданий и смерти*. Кто-то сделал опечатку в статье о вожде, кому-то показалось, что в нарисованном на школьной тетрадке портрете Сталина можно прочитать сочетание букв «см» (а где «см», там уже и «смерть» разглядели), кто-то слушал анекдот и не донес на рассказчика, а кто-то, и вообще, сказал нечто совершенно безобидное, типа: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день...» и т. д. и т. п. Всех подобных случаев не перечислить. Да это в данном случае и не надо делать. Нам достаточно понять, что *в этих иррациональных, на первый взгляд, событиях есть своя логика. И логика здесь заключается в смене ничтожного повода ужасной катастрофой*.

Нечто маленькое, незаметное, совершенно нестрашное вдруг вырастает до огромных размеров и пожирает человеческую жизнь, счастье и благополучие семьи, иногда уничтожает

целый творческий коллектив... Что же это за ситуация с точки зрения ее *чистой структуры*? Да не что иное, как *антирозыгрыш, инверсия обычной смеховой ситуации*, когда все происходит как раз наоборот: нечто, кажущееся страшным, демонстрирует свою совершенную безобидность.

Думаю, что именно в этом контексте может быть понята смеховая культура 60-х. Несколько десятилетий до этого люди жили в плену у страха, который засел у них в подсознании... И освободиться от этого страха можно было только постепенно. *Розыгрыш – достаточно эффективная смеховая процедура такого освобождения, потому что строится наоборот: сначала идет нечто страшное, потом следует испуг, а затем становится понятной беспочвенность возникшего страха и смех звучит как облегчение*. Если в жизни советских людей первой половины XX в. воспроизводился антирозыгрыш, то начиная с 60-х годов, срабатывает *механизм социального иммунитета по отношению к страху – розыгрыш*.

Итак, общим знаменателем большинства розыгрышей 60-х годов является *победа над страхом*. Смех торжествует победу добра над видимым злом, которое в розыгрыше *раскрывает свою подлинную, то есть небытийную природу*. Зло здесь выступает некой мертвой маской, под которой скрывается нечто безобидное и совершенно нестрашное. И в этом основной смысл розыгрыша.

Этот смысл вскрывает куда более глубокое понимание добра и зла, нежели то, которое было представлено в прогрессивистской этике марксизма. По сути, мы здесь встречаемся с секуляризованным христианским пониманием *зла как несуществующей реальности*, как бытования ограниченной формы добра, справедливости, как уменьшения, умаления добра. Зло в христианском понимании не есть некая противоположность добра. Оно рассматривается как вариант недостаточности, неполноты добра. В энергетическом дискурсе соотношение добра и зла еще более рельефно демонстрирует то, что *зла в принципе нет*: даже если зло способно что-то сотворить, то лишь выдавая себя за добро, используя энергию добра – собственной энергии оно не имеет.

Примеров типичных советских розыгрышей могу привести множество, поскольку мое детство прошло в атмосфере смеховой культуры, центральной фигурой которой был розыгрыш. Представьте себе такую замечательную картину: зима, новогодняя ночь, легкий морозец, сверкающие в лунном свете сугробы снега... После веселого застолья в праздничном полумраке, пронизанном множеством бликов, блесков и огоньков лесной красавицы, после таинственных небольших подарочков, Новогоднего огонька на ТВ и застольных анекдотов из серии «Спросили армянское радио...» (взрослые хочут, а дети ничего не понимают, но тоже смеются) большая компания собирается выйти на двор – покататься на санках. И тут в коридоре на вешалке кто-то из гостей замечает солдатскую шинель моего молодого дядюшки, недавно вернувшегося из армии. Один миг – и розыгрыш готов. По дороге на гору, с которой предстоит умопомрачительный спуск на санках, решено зайти к одним знакомым и поздравить их с Новым годом. Естественно, речь идет не о скучном поздравлении с пожеланиями счастья в личной жизни. На каком-то завалывшемся бланке с печатью быстро изготавливается повестка «из военкомата». Дядюшка, переодевшись солдатом (благо, и солдатская выправка еще не утрачена), звонит в дверь к людям, которые с ним пока не знакомы, и говорит с казенной суровостью: «Вам повестка. Срочно собратся и явиться в военкомат».

И вот здесь-то происходило самое главное. Нельзя было поспешить и недопустимо было затянуть тот отрезок времени, когда люди воспринимали новость *серьезно*. Розыгрыш отнимал у людей счастье и покой на *некоторое* время, и это время определялось только опытным участником игры. Затянуть или поспешить – одинаково убийственно для розыгрыша. В первом случае хорошее настроение у разыгрываемых могло уже и не восстановиться, во втором – облегчение тоже не наступало, поскольку не успевал сработать страх. Поэтому тот, кто определял момент, когда компания с веселым смехом выскакивала из-за укрытия, был более важной фигурой, чем тот, кто имел в этой миниатюре какие-то слова.

Розыгрыш имел автора сценария – чаще всего коллективного, потому что к одной идее добавлялись еще разные выдумки. Все вместе решали, на кого этот розыгрыш подействует «лучше всего» и т.п. Кроме исполнителя главной роли, кто-то еще выполнял обязанности гримера и костюмера. И наконец был режиссер – человек с особым чувством меры – «душа розыгрыша», – от него зависел успех всего предприятия.

Общая структура розыгрыша такая:

- 1) слова или действия «актера», рассчитанные на испуг;
- 2) реакция испуга (иногда явная, а иногда и старательно скрываемая);
- 3) пауза;
- 4) смех массовки;
- 5) узнавание ситуации розыгрыша теми, кого разыгрывали;
- 6) радостное обнимание сторон, участвующих в розыгрыше, перед лицом поверженного страха;
- 7) застолье (чай, как минимум).

Розыгрыши получались чаще всего спонтанно. Сама обстановка жизни была какой-то предрозыгрышной – чуть-чуть изменялась концентрация социального «раствора» в сторону испуга – и розыгрыш получался сам собой. Любая неприятная непредвиденность могла «кристаллизироваться» в форме розыгрыша, что подтверждает следующий пример, взятый из жизни преподавателей и студентов философского факультета Киевского университета 60-х годов.

Студенты в тот день сдавали очень тяжелый экзамен – *немецкую классическую философию* (экзаменатор В.И. Шинкарук). На философском факультете считалось, что только после сдачи НКФ можно жениться, из университета уже не выгонят. После экзамена несколько студентов пригласили преподавателя (своего ровесника, между прочим) отметить в ресторане успешное окончание испытания и совершенно честно полученные оценки. Это предложение – часть первая розыгрыша, о котором еще не догадываются даже инициаторы. А дальше – все по схеме. Нешуточный *испуг* возникает тогда, когда студенты понимают, что их кошельки не были рассчитаны на ресторанные

цены. Глубокая и тягостная *пауза* сопровождает сцену оплаты счета преподавателем. Но после этого, как ни странно, компания в том же составе веселится уже дома у одного из студентов. Финал – дружба на долгие годы (записано со слов и с разрешения И.Н. Малеевой, супруги одного из участников этого «розыгрыша»).

Если бы та же ситуация произошла в культуре, чуждой розыгрышу, она бы никогда так хорошо не закончилась. Она, вообще, была бы по своей природе весьма сомнительной, независимо от итога. Но розыгрыш повернул сюжет в позитивную сторону: сработала *готовность превратить неловкую ситуацию в артефакт смеховой культуры*.

Розыгрыш демонстрирует победу не только над малым злом в виде нехватки денег или свободы, но и над... смертью. Классический пример хорошо известен в философских кругах из уст автора, основного исполнителя и режиссера такого розыгрыша – С.Б. Крымского. Сергей Борисович находился в доме отдыха вместе со своим коллегой по институту философии – В.И. Мазепой. Однажды в туалете С. Крымский увидел баночки с уриной, ожидающие анализа. Недолго думая, он подсыпал в баночку с наклеенной на ней фамилией Мазепы некоторое количество сахара. После чего преспокойно устроился рядом с ним на пляже. Долго ждать не пришлось (да здравствует советская – бесплатная для всех и высококвалифицированная для отдельных лиц – медицина!). Раздался вой сирены скорой помощи, подбежали санитары, уложили на носилки изрядно сопротивляющегося В. Мазепу и поволокли его в больничный корпус. К сожалению, С.Б. Крымский всегда в этом месте повествование заканчивал, поэтому о дальнейшем развитии розыгрыша ничего сказать не могу. (Между прочим, эта история в наивысшей степени соответствует понятию *народной смеховой культуры с ее использованием образов человеческих испражнений*, которые, как известно, символизируют амбивалентную природу смеха.)

Наиболее известные режиссеры розыгрышей не только сами придумывали веселые ситуации, но даже одним своим присутствием порождали соответствующее направление мышления у

других людей. Например, С.Б. Крымский должен был приехать в Тернопольский пединститут по какому-то делу. Принимающая сторона решила устроить ему поездку в Почаевскую Лавру (единственную действующую Лавру на территории Советского Союза). Но надо было как-то решить вопрос с транспортом. Ответ на этот вопрос нашелся в совершенно серьезной плоскости, но приобрел форму розыгрыша по инерции присутствия известного мастера этого смехового жанра: «А что, если мы скажем в обкоме, будто С. Крымский – это проверяющий, который направляется из Киева именно в Лавру?» Сказано – сделано. Обком выделяет киевскому «проверяющему» машину с соответствующими номерами. Свобода совести на такой машине обеспечена. Заходи в любой храм, крестись, даже бей поклоны, если хочешь, – никто тебя не тронет. Нужно только придумать что-то и для монахов, чтобы «проверяющий» был похож на того, за кого себя выдает. Сергей Борисович соображает, что бы спросить, но ничего не может придумать, кроме банального:

– А что это у вас так капустой воняет?

– Так ведь пост, – смиренно отвечает выделенный для сопровождения монах.

На том «проверка» и завершается. Все облегченно вздыхают. Монахи радуются, что проверяющий оказался не вредным, а Сергей Борисович доволен, что ему не пришлось слишком долго играть свою вынужденную роль. Даже в Тернопольском обкоме, и те удовлетворены: поставили галочку, что в этом квартале или месяце проверка монастыря производилась. А тернопольчане радуются, что попали совершенно легально в Лавру (за посещение церкви преподавателя могли запросто выгнать с работы).

Иногда «жертвы» розыгрышей пытались «отомстить». Естественно, возможна была только одна форма «настоящей» по тем понятиям мести – опять же розыгрыш. Одна коллега профессора С. Крымского направляла к нему бородатых дам, уверяя женщин, страдающих от гормональных нарушений, что Сергей Борисович является знаменитым специалистом в области косметики и что он многим уже помог навсегда избавиться от избыточного волосяного покрова под носом и на подбородке.

Так профессор стал предметом преследований со стороны уса-тых и бородатых женщин, которые пытались бороться со своим недугом в стенах косметического института, этажом выше которого в свое время жил этот удивительно жизнерадостный человек и глубокий философ.

Нельзя сказать, что разыгрывать друг друга советские люди стали только в 60-х годах. Но до этого времени подобные розыгрыши были редким явлением и обычно плохо заканчивались. Например, один из первых розыгрышей известного советского кинорежиссера Леонида Гайдая едва не стоил ему всей последующей карьеры.

Однажды Гайдай с приятелем выходил из института (это было начало 50-х годов – М.С.), а молодая сотрудница ВГИКа, боясь идти по темным улицам, увязалась с ними. Через несколько минут Леонид неожиданно остановился и, стараясь говорить как можно жестче и развязнее, обратился к девушке: *«А ну, снимай шубу!.. Я что, непонятно сказал? Или тебе помочь?»* Когда та, растерявшись, начала раздеваться, студенты рассмеялись. Однако преподавателям института подобные хохмы отчего-то не нравились – с первого же курса начинающий режиссер был отчислен за... профнепригодность. Осознавая всю несправедливость данного решения, Гайдай бросился обивать пороги начальственных кабинетов и вскоре был восстановлен во ВГИКе, хотя и с испытательным сроком [37].

Время для розыгрышей тогда еще не пришло.

Но в своих кинокомедиях Гайдай реализовал тяготение к розыгрышу в полной мере. Его фильмы – это цепь розыгрышей, представляющих смеховой акцент в завязке, кульминации и в финале комедии.

Уже первая знаменитая комедия режиссера, поставленная по его же сценарию в 1961 году, – «Пес Барбос и необычный кросс», состоит из двух частей, зеркально отражающих движение сюжета от веселого к страшному и наоборот. Три веселых друга – Бывалый, Трус и Балбес (эти роли исполняла

знаменитая впоследствии «троица» – Е. Моргунов, Г. Вицин и Ю. Никулин) идут на рыбалку. У них прекрасное настроение, красота природы под стать этому приподнятому состоянию духа. За ними бежит пес. Ему время от времени бросают палку, которую собака послушно приносит хозяевам. Дойдя до реки, друзья начинают готовиться к браконьерской «рыбалке». «Бывалый» (артист Е. Моргунов) достает динамит, привязывает его к палке, зажигает фитиль и бросает палку на середину реки. И тут верный пес бросается в воду и приносит палку с дымящимся шнуром. Друзья в ужасе бегут, преодолевая невероятные препятствия, но собака все же их догоняет. Раздается взрыв, перед которым собака благоразумно прячется в укрытие.

Собственно розыгрыш начинается с ужаса героев фильма и их панического бегства. Потом происходит взрыв и, когда дым рассеивается, зритель видит грязных оборванных «рыбаков» в самых смешных позах – один повис на ветке, другой, задрав ноги, лежит под сосной, а подошвы его ботинок дымятся... Окончательное торжество смеха над страхом демонстрирует торжественное шествие чумазных друзей, везущих на тележке смеющегося «Балбеса» (артист Юрий Никулин).

В фильме «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика» (1966 г.) первый розыгрыш – кража невесты; второй – кульминационный – сцена с прививками. А в финале неудавшегося жениха разыгрывают друзья главной героини – сцена «мести». Разыграна эта сцена по классическому образцу контраста страшного и смешного: ночь, темнота, черный ворон залетает в комнату, страшные тени врагов с ружьями и сидящая в кресле героиня – в покрывале, с неподвижным, суровым лицом. Страху напущено столько, что режиссер чувствует: немного перебрал. Чтобы чуть-чуть убрать возникший излишек страха для зрителя (а не для разыгрываемого), главная героиня незаметно улыбается, давая понять, что не стоит волноваться. Побег «товарища Саахова» и посланный ему во след выстрел – кульминационный момент «страшной» части. Разоблачение розыгрыша начинается с объяснения того, что стреляли солью и в определенное место – чуть пониже спины. А смех вызовет

сцена в зале суда, когда Саахов отказывается садиться на стул по уже известной всем причине.

Сама атмосфера съемок у Леонида Гайдая рождала классические ситуации розыгрыша. Например, для съемки одной из сцен «Брильянтовой руки» (1968 г.) нужна была кукла, изображающая главного героя – Семена Горбункова (актер Юрий Никулин). Этот манекен лежал где-то в подвале, накрытый простыней. На него наткнулась уборщица, перепугалась и подняла шум. Тут же по городу разнеслась жуткая весть о смерти любимого актера. К счастью, Юрий Никулин успел предупредить свою мать, и она не стала жертвой этого непридуманного розыгрыша.

Отношение режиссера к розыгрышу свидетельствует в пользу того, что *Леонид Гайдай является выразителем смеховой культуры именно 60-х годов*, даже несмотря на то, что последнюю свою кинокомедию «На Дерибасовской хорошая погода...» он снял в 1992-м. Именно в 60-е – начале 70-х гг. были созданы лучшие кинокомедии режиссера, вошедшие в золотой фонд советской культуры: «Пес Барбос и необычный кросс» (1961 г.), «Самогонщики» (1961 г.), «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965 г.), «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика» (1966 г.), «Бриллиантовая рука» (1968 г.), «12 стульев» (1971 г.), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973 г.) и др.

В отличие от Леонида Гайдая, режиссер Эльдар Рязанов очень редко использует такую форму как розыгрыш. *В творчестве Рязанова розыгрыш уже не является основной смеховой фигурой, он отступает на второй план, потому что не смеховая разрядка после розыгрыша является целью комедии, а уже совсем иные цели* (об этом речь впереди).

Классический розыгрыш у Э. Рязанова связан с одинаковыми квартирами в разных городах («Ирония судьбы»). Но задуманный одним из героев «Служебного романа» обман начальницы с целью повышения по служебной лестнице своего бывшего однокурсника – это принципиально не розыгрыш, а его противоположность. Самохвалов – человек системы, он мыслит и действует структурами той системы, которая не со-

зидает, но разрушает – при этом разрушает больше всего его самого. Но добро побеждает: обман оборачивается розыгрышем, то есть получает хорошее завершение.

Великолепный по степени драматизма розыгрыш я нашла в книге Аркадия Райкина «Воспоминания». Его, прославленного мастера смеха, разыграл другой блестящий юморист – К.И. Чуковский. Рассказ называется «В Переделкино» [130].

Аркадий Исаакович Райкин рассказывает, как его встретил и пригласил зайти к себе в дом Корней Иванович Чуковский. Райкин поднялся на крыльцо и остановился, чтобы пропустить Чуковского. И тут началась между ними «схватка» за право пройти *вторым*.

- *Вы гость. Идите первым,*— сказал Чуковский.
- *Только после вас.*
- *Идите первым.*
- *Не смею...*
- *Идите первым.*
- *Ни за что!*

После длительных классических (то есть известных нам по классической литературе) препирательств, описание которых заняло у Райкина целую страницу, Чуковский перешел к «устрашению». Он неожиданно встал на одно колено и произнес театральным голосом:

- *Сэр! Я вас уважаю.*
- Я встал на два колена:*
- *Сир! Преклоняюсь перед вами.*
- Он пал ниц. То же самое проделал и я. Он кричал:*
- *Умоляю вас, сударь!*
- Я кричал еще громче. Можно сказать, верещал:*
- *Батюшка, родимый, не мучайте себя!*
- Он шептал, хрипел:*
- *Сынок! Сынок! Не погуби отца родного!*

Надо заметить, дело происходило поздней осенью, и дощатое крыльцо, на котором мы лежали и, как могло показаться со стороны, бились в конвульсиях, было холодным. Но уступить никто из нас не хотел.

Из дома выбежала домработница Корней Ивановича, всплеснула руками. Она была ко всему привычна, но, кажется, на сей раз не на шутку испугалась. Попыталась нас поднять. Чуковский заорал на нее:

– У нас здесь свои дела!

Бедную женщину как ветром сдуло. Но через мгновение она появилась в окне:

– Может, хоть подстелете себе что-нибудь?

Чуковский лежа испепелил ее взглядом, и она уже больше не возникала. А он продолжал, вновь обращаясь ко мне:

– Вам так удобно?

– Да, благодарю вас. А вам?

– Мне удобно, если гостю удобно.

Все это продолжалось как минимум четверть часа, в течение которых Райкину несколько раз переставало казаться, что они играют, ему уже стало немного не по себе, если не сказать больше. Наконец, Корней Иванович встал, давая понять, что игра закончилась в пользу Райкина:

– Все правильно. Я действительно старше вас вдвое. А поэтому...

Я вздохнул с облегчением и тоже встал на ноги.

– ...а потому... потому... И вдруг как рывкнет:

– Идите первым!

– Хорошо, — махнул я рукой. И вошел в дом.

Я устал. Я чувствовал себя опустошенным. Мне как-то сразу стало все равно.

– Давно бы так, — удовлетворенно приговаривал Чуковский, следуя за мной. — Давно бы так. Стоило столько препираться-то! — На сей раз это уж был финал. Не ложный, а настоящий. Так я думал. Но ошибся опять.

– Все-таки на вашем месте я бы уступил дорогу старику, — сказал Корней Иванович, потирая руки...

К смеховой культуре 60-х годов принадлежит также роман В. Войновича «Приключения солдата Ивана Чонкина». И дело здесь не только в факте написания первой, самой известной книги трилогии в промежутке от 1963 до 1969 годов. Иногда

произведение, созданное в одно время, может по смыслу выражать, предвосхищать или воспроизводить реалии уже совсем другого периода культуры. Отпечаток 60-х заметен сильнее всего в предпочтении автором романа ведущей фигуры смеховой культуры этого времени, которой, как я уже говорила, является розыгрыш. И в этом смысле роман Войновича — это скорее роман-розыгрыш, нежели роман-анекдот.

Практически все основные сцены романа построены по законам розыгрыша. Сюжет разворачивается так, что все выдают себя сознательно или неосознанно за кого-то другого и каждое такое представление предлагает эволюцию от страшного к смешному. Маленького лопухого бойца Чонкина считают главарем банды, потомком князя и т.п.; энкаведешника Милягу принимают за офицера гестапо по его собственному признанию; прокурор, напившись, каждый раз выводит на расстрел свою жену — соседи совершенно спокойно комментируют это вроде бы страшное событие: опять, мол, расстреливать повел; старик-еврей невольно выдает себя за папу Сталина; немецкая шпионка скрывается в образе любвеобильной секретарши органов НКВД; лошадь принимают за человека и хоронят как героя, а люди во сне Чонкина превращаются в свиной... И уже первые страницы произведения представляют один из «розыгрышей» — Нюра видит над собой гигантскую птицу, падает от страха на грядки, пытается защититься от страшного видения крестным знаменем, но позже соображает, что это всего-навсего самолет.

Однако автор прекрасно понимает, что все эти розыгрыши происходят не в 60-х годах, а в начале 40-х. Поэтому он использует не только классический вариант розыгрыша: от страха к смеху, но и инверсию розыгрыша: от смехотворного по значимости повода к опасности и настоящей беде.

И если уж говорить о том, «что первично», то, наверное, популярность розыгрыша как смехового жанра народной культуры 60-х годов тем и объясняется, что в жизни людей предшествующего периода инверсионный вариант развития событий был достаточно распространен. И даже если редактора газеты не наказали за такой пустячный проступок, как

опечатка в тексте (вместо слов «мерило мудрости» – речь шла о Сталине – в газете оказалось слово «мерин мудрости»), то он сам приговорил себя к ужасу как высшей мере пожизненного наказания, результатом которого было умопомешательство.

Герои, естественно, не понимают того, что их разыгрывают: Чонкин верит подлому навету Плечевого на Ньюру; органы НКВД принимают все послания-розыгрыши анонимщика за чистую монету, «Великий Сталин» оказывается маленьким, рябеньким стариком с плохими зубами... С недоумением смотрят на этого человечка генералы, не понимая, что происходит и что это за явление – они привыкли видеть Сталина на портретах совсем другим. А неприметный, лопоухий солдат маленького роста оказывается парнем хоть куда и настоящим героем.

Но центральным розыгрышем книги и описываемого в нем времени (как я это понимаю), является то, что некое всем известное Учреждение выдавало себя за *всеведующее око и всеильное божество*...

«В давние, описываемые автором времена повсеместно существовало некое Учреждение, которое было не столько военным, сколько воинственным. На протяжении ряда лет оно вело истребительную войну против собственных сограждан, и вело с непременным успехом. Противник был многочислен, но безоружен – эти два постоянно действующих фактора делали победу внушительной и неизбежной. Карающий меч Учреждения висел постоянно над каждым, готовый обрушиться в случае надобности или просто ни с того ни с сего. У этого Учреждения создалась такая репутация, что оно все видит, все слышит, все знает, и если чего не так, оно уж тут как тут. Оттого и говорили в народе: будешь слишком умным – попадешь Куда Надо, будешь много болтать – попадешь Куда Надо. И такое положение вещей считалось вполне нормальным... – пишет В. Войнович и добавляет: «Учреждение это работало по принципу: бей своих, чтоб чужие боялись».

Развенчать это учреждение, выдававшее себя за некое «божество», разрушить страх (переходящий в ужас) перед данной

силовой структурой, показать *слепоту и бессилие* НКВД призван, прежде всего, тот розыгрыш, который разрастается у Владимира Войновича в целый роман.

Начнем со *слепоты*... «Всеведающее око» оказывается не в состоянии видеть даже то, что происходит у него под носом, в пределах самого учреждения: вражеский агент по кличке Курт работает секретарем-машинисткой, печатает материалы «для служебного пользования» и даже находится в интимных отношениях со своими начальниками, благодаря чему имеет самую секретную информацию; настоящий враг, который уничтожает посредством анонимок самых талантливых представителей новой власти, оказывается в роли почетного агента НКВД...

Бессилие зловещих органов прекрасно демонстрирует Иван Чонкин, когда с помощью одной лишь Ньюры берет в плен все районное отделение НКВД. Позже – когда заставляет энкаведистов работать на уборке картофеля ради того, чтобы их прокормить. При этом Чонкин создает прецедент подлинного исправления человека трудом (в отличие от ГУЛАГа, где порядочные люди уничтожались, а бандиты становились еще более жестокими). Что уже говорить об умеренной интенсивности труда и нормальном по тем временам питании в «исправительной бригаде» Чонкина! Не случайно председатель колхоза Голубев считает Ивана человеком с государственным мышлением.

Но дело не только в бессилии и слепоте органов. Страх, порождаемый НКВД, оборачивается против его работников. Я уже не говорю, что страху в обществе подвержены все. Сталин боится своих скрытых врагов, НКВД боится Сталина и каждой новой его «метлы», народ боится НКВД – круг замкнулся. В сцене с допросом старика-еврея маленький сапожник Мойша не только выходит победителем (причем уже не в первый раз) в борьбе со «всесильной» организацией, но и заставляет *испугаться* капитана Милягу. А все потому, что он носит фамилию Сталин. Из-за этого его арестовывают. Но из-за этого же его и отпускают.

«Капитан брезгливо раскрыл паспорт, посмотрел и глазам своим не поверил. Может быть, первый раз в жизни улыбка

сползла с лица капитана. Ему показалось, что в кабинете темно, он включил настольную лампу. Буквы, четко выведенные канцелярской тушью, прыгали перед глазами Миляги, он никак не мог их сложить. Слатин, Сатлин, Салтин... Нет, все-таки Сталин. Сталин Моисей Соломонович. Неужели родственник? Капитана знобило. Он уже видел себя приставленным к стенке. Бог ты мой, что же это такое! Ведь отец Сталина, кажется, был сапожник!

...Капитан отодвинул стул и, приняв стойку «смирно», произнес во весь голос, словно командовал:

– Здравствуйте, товарищ Сталин!

Сталин отнял от лица одну руку и недоверчиво покосился на капитана.

– Здравствуйте, здгаствуйте, – осторожно сказал он. – Мы уже виделись.

Надо было б помочь ему встать, но капитан не решался. У него дрожали колени и во рту появился керосиновый привкус.

– Вы... – сказал он и сглотнул слюну. – Вы – папа товарища Сталина?»

Из дальнейшего диалога выясняется, что сын этого Сталина – вовсе не вождь советского народа, а зубной техник. Миляга, стряхнув страх, возвращается в прежнее веселое расположение духа и вызывает своего помощника для продолжения допроса «с пристрастием»...

«– Вы хотите опять позвать сюда этого идиота? – забеспокоился Сталин. – Вы знаете, я вам не советую этого делать. Вы еще молодой человек, у вас все впереди. Зачем вам портить свою карьеру? Послушайте совета старого человека.

– Я вас уже слушал, – улыбнулся капитан.

– Послушайте еще. Я с вас денег за совет не возьму. Я вам только хочу сказать, что если кто-нибудь узнает, что вы арестовали и били Сталина, пусть даже не того Сталина и даже не его папу, а просто какого-нибудь Сталина, боже мой, вы даже не представляете себе, что с вами будет!

Капитан задумался. Пожалуй, старик прав. Положение действительно щекотливое».

Изорвав протокол допроса, Миляга бросает его в корзину. Затем он протягивает руку старику, давая понять, что тот свободен.

«Но гость уходит не спешил. Прежде чем покинуть Учреждение, он попросил вернуть ему голенища и выписать направление в областную поликлинику для ремонта зубных протезов.

– Это мы устроим. – Капитан вызвал Капу и приказал ей немедленно составить соответствующий текст.

Капа была потрясена приказанием, не зная, чем оно продиктовано. Учреждение всегда проявляло заботу о людях, но не до такой же степени!

– Может быть, вы отправите его на курорт? – спросила она насмешливо».

Данную сцену можно рассматривать как малый розыгрыш, предшествующий окончательному падению капитана НКВД – падению, символизирующему бесславный конец всей организации, причем любой организации, вызывающей страх и существующей за счет этого страха. Автор показывает, что все страшное рано или поздно становится смешным. И чем страшнее оно хочет казаться, тем сильнее будет вызванный его низвержением смех народа. Это и есть основной закон розыгрыша, инсценирующего падение страха.

Вскрыв подлинное бессилие «всесильных» как результат титанической попытки занять место Бога, автор переходит к кульминационному моменту в постановке центрального розыгрыша – сцене разоблачения капитана Миляги, по ошибке попавшего в плен к своим. Думая, что он у немцев, Миляга сознается в том, что он работал в ГЕСТАПО (энкаведешник находит адекватный перевод названия своей организации на язык немецких реалий того времени), расстреливал коммунистов и беспартийных (об этом он говорит с надеждой, что ему доверят это дело опять). Полученная контузия мешает ему сосредоточиться даже тогда, когда он видит своих знакомых военных. Но и тогда, когда он все понимает, инерция затягивает его в реальность самообнаружения. Миляга кричит: «Да здравствует

товарищ Гитлер!» и с ужасом хватается за голову. Его уводят на расстрел.

Таков был бесславный конец капитана Миляги. Но автор не удовлетворяется таким «воздаянием по заслугам». Все-таки Войнович причастен к народной смеховой культуре, в рамках которой обычная смерть чревата новым рождением, а автор хочет покончить с «милягами» раз и навсегда (даже если это желание в полной мере не выполнимо). Поэтому принятие Миляги в лоно земли-матери в романе невозможно. Рождающая и успокаивающая тела умерших земля отвергает останки капитана. Они исчезают. Вместо них пытаются предать земле найденные в поле череп и кости убитой лошади. Обман раскрывается, когда один из заказных поэтов, воспеваящих «героизм» работников НКВД (Войнович заодно и с этими субъектами рассчитался), споткнулся и не удержал гроб. Гроб упал, лошадиные кости и череп вывалились, начался всеобщий переполох.

Казалось бы, ниже опустить организацию, которую называли «Куда надо», уже невозможно. Достигнут предел падения. Но нет. Логика снижения всегда воспроизводит логику самовозвышения в зеркальном варианте. Череп убитой лошади оказывается во время оккупации в музее, под стеклом и с надписью: «Череп советского комиссара Миляги».

Возможно, я ошибаюсь, но мне кажется, что именно в этом сюжете заключается *смысловое смеховое ядро*, и это ядро имеет совершенно определенно структуру розыгрыша. Но в данном случае мы имеем дело не с отдельным проявлением страха. Тот ужас, который внушало людям НКВД, требовал и более глубокого, поэтапного искоренения, низвержения страха. Капитан Миляга не может, как любой другой, более безобидный «страшилка» просто свалиться в грязь, потерять штаны (или что-то в этом же роде). Происходит целый ряд разоблачений и низвержений – превращение грозной фигуры начальника районного НКВД сначала в идиота, под носом которого и даже еще ближе находится вражеский агент; затем – в труса, потом – в предателя и после этого – в пустое место, в ноль и, наконец, – в отрицательную величину. А вот в качестве трупа читатель

Милягу не видит. И это понятно. Образ смерти мог бы разрушить розыгрыш как форму *комического*. (Физическая смерть – такая фигура, которая тяготеет к трагическому, поскольку она притягивает иерофанию воскресения, оставляет возможность нового рождения. А вот духовная смерть – это смерть на веки вечные. Поэтому, собственно, конца бесславной жизни Миляги писатель и не запечатлел).

После развенчания культа личности сложилась интересная ситуация. С одной стороны, страх потерял значительную часть своей власти над людьми, а с другой – неуклюжие попытки новых идеологов восстановить старый или создать новый культ вызывали если не смех, то воспринимались как что-то крайне несерьезное. Сам вид нового генсека был совершенно несоответствующим образу руководителя великой державы – лысая голова, полуоткрытый рот, оттопыренные уши... Такой образ невольно провоцировал неприличные ассоциации и анекдоты. Не только в «здании» общей смеховой атмосферы 60-х царил розыгрыш, – розыгрыш и венчал это «сооружение» подобно куполу. Этим «куполом» был псевдокульт нового тирана. Но тирана на самом деле не существовало. Вместо него был некто в маске невежественного, грубого, лысого мужика – маске, которая могла оказаться на голове правителя супердержавы только по иронии истории. Сама история, казалось, устала стелать и плакать. Она как будто хотела играть, смеяться и разыгрывать людей.

Смеховая культура научной интеллигенции 60-х – 70-х годов

Выше мы говорили о розыгрыше как о ведущей форме смеховой культуры 60-х гг. В этом смысле можно говорить и о центрах этой культуры, в которых концентрация розыгрышных ситуаций была наиболее высокой, то есть к розыгрышу прибегали не только в дни праздников, но даже и в будни. Одним из таких центров являлся *институт науки*.

Другое дело, что будни *некоторых* научных институтов тогда были особые. Атмосферу НИИ как мир вечно длящегося праздника попытались выразить известные советские писатели – братья Стругацкие в фантастической повести «Понедельник начинается в субботу». Авторы описывают деятельность сказочного НИИЧАВО, в котором происходят настолько захватывающие события, что сотрудники этого института не желают иметь выходных. Чудеса здесь перемешаны с наукой, а наука с научной фантастикой. Но дело не только в этом. *Отношения* сотрудников института поражают своей человечностью, открытостью, искренностью. Даже недостатки коллег воспринимаются сотрудниками НИИЧАВО с мягким юмором (однако не лишне будет заметить, что в этом удивительном мире избранных интеллектуалов *нет воскресений*, то есть полностью отвергнута память про Христа. Сферой сакрального предстает исключительно наука).

Что же касается реальной, а не фантастической основы смеховой культуры научной интеллигенции, то *смыслом этой культуры как явления антиидеологического была десакрализация науки – одного из ведущих культов титанической религии*, «священного храма» советской цивилизации. Антиидеологичность здесь предстает сложной и опосредованной характеристикой: уровень обобщения происходящего явно не задействован, никто не называет то, что осуществляется *десакрализацией* науки. Однако называть вещи своими именами и не обязательно, коль скоро это опасно.

Аналогичные процессы происходят и в зарубежной науке. Если говорить о культурных предпосылках десакрализации

науки в XX в., то они возникли в *западной* культуре, а не в советской. И тогда, вначале, этот процесс не имел непосредственного отношения к смеховой культуре. Как это ни парадоксально, но падению кумира науки в значительной мере поспособствовали представители философии позитивизма, которые стремились к совершенно противоположному результату. А именно: они считали науку единственной носительницей истины и ратовали «за здравие» одной лишь естественной науки, опирающейся на факты и исключаящей всяческую философию и идеологию. Попытавшись таким образом укрепить положение науки в культуре, позитивисты попутно обратили внимание на проблему отличий естественнонаучного и гуманитарного знания, науки и философии, науки и религии. И тут решение оказалось не столь простым и очевидным, как это казалось О. Контю и другим позитивистам первой и второй (эмпириокритицизм) волны. Оказалось, что «чистых» фактов в науке не существует. Основной принцип проверки суждений на научность – *принцип верификации* – не всегда можно применить. Более того, сам этот принцип находится в противоречии с позитивистским требованием исключения из сферы науки всякой философии. В итоге пришлось признать, что принцип верификации является «догматичным, метафизичным, философским, но не научным, ибо сам он неверифицируем» [89].

Тогда К. Поппер предлагает иной принцип – *фальсификации*, который означает: *научно то, что можно опровергнуть*. И отсюда уже был один шаг до *эпистемологического анархизма* П. Фейерабенда, выдвинувшего *принцип пролиферации*, согласно которому нужно изобретать (размножать) теории и концепции, несовместимые с существующими и признанными теориями. Это означает, что каждый человек может и должен изобретать свою собственную концепцию и разрабатывать ее, сколь бы абсурдной и дикой она ни казалась окружающим. Такая свобода в научной деятельности, считал Фейерабэнд, является наиболее гуманной, ибо обеспечивает раскрытие способностей каждого члена общества. Никаких правил, законов, обязательств и ограничений в области научного творчества! – таков смысл эпистемологического анархизма.

С тех пор считается, что в лице Фейерабенда аналитическая философия науки дошла до выступления против самой науки и до оправдания самых разных форм иррационализма. Но это не совсем так. Однако при этом совершенно исчезла стена, которую так настойчиво возводили позитивисты между наукой и религией, наукой и мифом, наукой и философией.

Заметим попутно, что также исчезла и грань, разделяющая серьезную культуру, например науку, и культуру смеховую. Потому что иррациональны не только интуиция, вера, чувства, инстинкты, подсознание... *Иррационален в высшей степени смех.* Все попытки найти рациональное объяснение этого явления, свести его к одному знаменателю не увенчались и вряд ли когда-либо увенчаются успехом.

Возразить что-либо по существу против «анархической» точки зрения не смог никто, включая сциентистски ориентированных марксистских философов, критические замечания которых в адрес эпистемологического анархизма скорее напоминают восторженную популяризацию идей Фейерабенда.

По сути, *позитивизм в своей истории представил нам тоже своеобразный розыгрыш*, началом которого было достаточно жесткое и даже в каком-то смысле *страшное для философов* требование убрать долой философию. Но как всякий розыгрыш, эта история закончилась *осмеянием* всех догм позитивистского мышления в эпистемологическом анархизме и реабилитацией философии.

Если даже философские теории явно сциентистского направления «лили воду на мельницу» развенчания культа науки (позитивизм и советский неомарксизм), то что же говорить про антисциентизм? *Экзистенциальная* критика познавательной установки на раскрытие *сущности* человека и его бытия велась в том же направлении. Огромное значение в этом же контексте имела работа нидерландского философа, историка, культуролога Йохана Хейзинги «Человек играющий» («Homo Ludens»), вышедшая в 1938 году. Она сняла священное покрывало не только с идеологии и политики, но и с науки. Что такое *наука как вид деятельности*? Игра для взрослых, делающих вид, что они заняты чем-то очень серьезным [175]. Немного раньше об

этом же задумал свой основной роман немецко-швейцарский писатель, лауреат Нобелевской премии Герман Гессе – «Игра в бисер» (нем. Das Glasperlenspiel) писалась с 1931 по 1942 год (книга была закончена 29 апреля 1942 года). Как пишет Е. Маркович, уже в названии этой книги содержится «умная и горькая ирония. «Игра в бисер». Не дело, а игра в пустые стекляшки. Ведь не что иное, как духовные устремления ученых..., их штудии, их занятия теорией, науками и искусствами, автор осмелился назвать игрой. Что же такое эти устремления? – как бы задает вопрос Гессе. Действительно, всего лишь игра или жизненная необходимость? *А может быть, разновидность новой религии для интеллектуалов?*» (выделено нами – М.С.) [104].

Если рассмотрение науки *как вида деятельности* привело к выводу об отсутствии четких содержательных границ между наукой и мифом, серьезным занятием ученых мужей и игрой, то исследование науки *как социального института* способствовало десакрализации науки еще в большей мере. Наука, увиденная под этим углом зрения, предстала не только в виде плодотворных дискуссий и славных побед самых достойных ученых, но и в образах ненаучных и нерациональных побед менее достойных членов научного сообщества. Здесь и софистические формы ведения дискуссии, и секреты подлого замалчивания научных достижений своих конкурентов, различные виды подкупа влиятельных членов научного сообщества, использование института власти в корыстных целях, дезориентация общественного мнения и т. д. и т. п. Оказалось, что наука – это не только и не столько интеллектуальная борьба за истину, сколько самая тривиальная грызня за власть, деньги, но главное – за престиж.

Аналогично тому, как в Древней Греции на смену классическому искусству с его героической тематикой пришло искусство эпохи эллинизма, изображавшего быт, уродства, старость, страдания и смерть, – так на смену классического образа науки в XX веке пришел ее реалистический и одновременно страстный образ, в котором весьма заметен крен в сторону негативной, темной стороны. В результате *научная деятельность*

раскрылась во всей ее «наготе», без священных, идеологических (просветительских) покровов. Понятие науки теперь включало научный быт с его иногда не весьма привлекательными деталями.

Идея критики науки захватила советских ученых не меньше, нежели западных, а может, воодушевила их даже и сильнее, поскольку культ науки в СССР был частью общеидеологического культа, вступившего в стадию своего кризиса. Чего стоит такое нетрадиционное определение науки, которое дал известный советский ученый, академик Л.А. Арцимович: «Наука есть лучший современный способ удовлетворения любопытства отдельных лиц за счет государства»! *За этим определением скрывалась насмешка над прагматизмом в науке, который олицетворяла фигура Т.Д. Лысенко.*

Напрасно сегодня спорят сторонники и противники академика Лысенко о том, внес ли он в науку нечто ценное или был шарлатаном, загубившим биологию и уничтожившим генетику. Мне представляется, и я почти уверена в том, что смысл противостояния Лысенко и Вавилова заключался не только в борьбе различных научных парадигм (биологам хорошо известно, что благодаря Лысенко действительно были созданы прекрасные сорта пшеницы и проведено несколько масштабных и весьма эффективных мероприятий, обеспечивших страну на время войны продовольствием). Думаю, что, *по сути, произошло столкновение прагматической и теоретической науки.* Представители прагматизма не просили огромных государственных средств на *будущее* науки и на то, что академик Арцимович позже назовет «удовлетворением любопытства отдельных лиц за счет государства». Они предлагали принципиально иной, практический подход, результатом которого должны были стать весомые плоды в самом недалеком будущем – новые урожайные сорта сельскохозяйственных растений, а значит – борьба с голодом, подготовка к войне, экономия государственных средств, большие прибыли и т.п. Что могли противопоставить такому подходу в 30-е годы отцы советской генетики? Практически ничего. Но за ними числились весьма значительные расходы на *будущее* науки. И это в предвоен-

ные-то годы! Не доносы на своих оппонентов «суровой чести верному рыцарю», как назвал в сороковых годах Л. Берию поэт А. Лугин [146], дали победу Лысенко. Опираясь на исторические факты, а не на околонуточные сплетни, нужно признать: Лысенко такими делами не занимался. Победе Лысенко и поражению Вавилова способствовали определенная социальная политика по отношению к науке и реакция на эту политику ведущих ученых-биологов. В то же время можно предположить, что смерть Вавилова и его коллег была той жертвой, которая обеспечила мощную защиту советской теоретической науке в 70-е–80-е годы. Это выразилось не только в значительном финансировании определенных сфер науки (в эти годы Институт биоорганической химии им. Шемякина, занимавшийся, по сути, исследованиями в области генетики, был одним из самых богатых в АН СССР) [см.: 39], но и в факте достаточно высокой степени свободы теоретических исследований, когда государство *не смело* требовать *непосредственный* практический результат.

Произошел расцвет «внутренней науки», то есть науки, которая работала, в основном, сама на себя. И вместе с тем, расцвела жизнь института науки, одним из ярких проявлений которой была смеховая культура научных сотрудников. Это была фольклорная культура, и в текстах она практически до нас не дошла. Основными формами смеховой культуры были «капустники», розыгрыши, но делались и юмористические стенные газеты, которые в большинстве случаев, к сожалению, не сохранились.

В.Г. Табачковский вспоминал, насколько насыщенной юмором была среда философского факультета Киевского университета, Киевского института философии. Аналогичной была обстановка в Московской, Тбилисской, Ростовской, Одесской философской среде, где блистали такие тонкие ценители и творцы юмора, как О. Зиновьев, Э. Ильенков, Н. Чавчавадзе, В. Давидович, А. Уемов и другие [см.: 158, 139].

Сам *стиль общения* коллег в НИИ изменял статус науки как принципиально внеидеологического явления. В 60-е годы в моду входит фамильярное, запанибратское обращение подчиненных

к начальникам, дружеское, «на равных» отношение начальников к подчиненным. Научного руководителя за глаза и в глаза называют «старик» (независимо от возраста), «шеф», хлопают по плечу, рисуют на него дружеские шаржи и т. п. Например, директор Киевского института философии П.В. Копнин был недоволен стенной газетой, нарисованной нынешним директором института М.В. Поповичем, если не находил среди рисунков карикатуру на самого себя [там же]. Конечно, такое было возможно только по отношению к уважаемому и любимому руководителю, который по праву наиболее выдающегося ученого занимал свое место в системе академической иерархии. Но дело не только в любви к руководителю и степени компетентности последнего, а и в определенной жизнерадостной атмосфере.

Если в свое время цитаты классиков марксизма-ленинизма заменили советским людям цитаты из Нового Завета, Псалтири и Житий святых (наиболее часто цитируемых в православной культуре), то в 60-е–70-е годы вместо цитат классиков марксизма-ленинизма молодые ученые любили использовать высказывания ставших особенно популярными в этот период И. Ильфа и Е. Петрова. Книги «12 стульев» и «Золотой теленок» становятся «священными книгами» в культе смеха 60-х–70-х годов.

Известно, что в той или иной группе используются различные символы-маркеры, которые указывают на принадлежность к ней. Это одежда, язык, прически, шутки, жесты... Они работают как совокупность признаков, с помощью которых члены группы распознают себе подобного и выделяют себя из числа иных сообществ. Одним из таких маркеров для советской интеллигенции 60-х – 70-х гг. было использование крылатых выражений из «12 стульев» и «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова.

Приведу список наиболее распространенных высказываний в контексте их возможного употребления:

Автомобиль – не роскошь, а средство передвижения.

Употребляли это выражение чаще всего те представители интеллигенции, которые могли себе позволить роскошь владения автомобилем, потому что в СССР автомобиль был именно роскошью.

Бензин ваш – идеи наши.

Под бензином можно было подразумевать и угощение как целостный «феномен», включавший выпивку, и исключительно горячительные напитки в обмен на интеллектуальную помощь нуждающемуся в ней сотруднику.

Дело помощи утопающим – дело рук самих утопающих.

Эти слова могли означать, что вам в вышеупомянутой интеллектуальной помощи по той или иной причине отказано. У Ильфа и Петрова эти слова пародируют известный марксистский лозунг «Спасение пролетариата – дело рук самого пролетариата!»

Не делайте из еды культура!

В адрес соискателя, который излишне хлопочет по поводу банкета, надеясь, что это компенсирует слабые стороны его диссертации. (Хорошие были времена! Можно было защититься без разорения.)

С деньгами нужно расставаться легко, без стонов.

Могло быть сказано по поводу пропитой первой полочки нового сотрудника. Скупых, между прочим, не любили.

Всю контрабанду делают в Одессе, на Малой Арнаутской улице.

Такими словами однажды прокомментировали появление сотрудника в супермодном галстуке. Щегольство тоже чаще всего не одобрялось. Напротив, любовью пользовались те, кто не уделял особого внимания своему внешнему виду. В моде у мужской части научного коллектива был аскетический спортивно-походный стиль одежды и соответствующие прически, характеризующиеся повышенной «лохматостью».

Знойная женщина – мечта поэта.

Это могло говориться только за глаза и чаще всего не о своих коллегах – «знойные женщины» в науке были очень редким явлением до нашего времени, когда карьеру женщины в этой сфере деятельности стали определять и ее физические достоинства.

Тише, девушка! Женщину украшает скромность.

Высказывание могло адресоваться не в меру пылкой (на научной почве) коллеге женского пола.

Ключ от квартиры, где деньги лежат.

Извительный вопрос: «А ключ от квартиры, где деньги лежат, ты не хочешь (он не хочет)?» мог прозвучать в ответ на какое-либо чрезмерное требование. Если последнее исходило от научного руководства, вопрос задавался «за глаза».

На блюдечке с голубой каемочкой.

Выражение употребляется приблизительно в том же контексте, что и вышеупомянутое.

Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя жены.

Эти слова могли сопровождать какую-либо просьбу. Вместо жены можно было поставить имя начальника, отправившего сотрудника добывать что-то необходимое – технику, реактивы, бумагу, «копирку» (копировальную бумагу, благодаря которой можно было один и тот же текст напечатать в нескольких экземплярах) и т. п.

Командовать парадом буду я.

И так понятно, что речь идет не о праздничной манифестации, а о каком-либо мероприятии, в том числе и о розыгрыше.

Лед тронулся, господа присяжные заседатели.

Мне рассказывали, как некий аспирант в самом конце аспирантуры наконец-то соизволил принести первую главу своей диссертации. Обсуждение написанного материала предварялось именно этим крылатым выражением. И это был единственный позитивный отзыв на работу.

Вообще, что касается критических замечаний по поводу исследовательской деятельности аспирантов и младших научных сотрудников, то здесь было больше индивидуального творчества и меньше заезженных штампов. Например, один известный философ на полях работ, которые ему приносили на рецензию, писал три большие буквы – БСК. Рецензируемый не спрашивал, что это означает. От своих друзей по несчастью он уже это знал. БСК означало «бред сивой кобылы».

Нервных просят не смотреть.

Фраза, которая могла употребляться в том же смысле, что и БСК.

Нью-Васюки.

Грандиозные планы превращения научного городка в столицу всемирной науки. Отголосок таких утопических идей можно заметить и в фантастической повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу».

Пишите письма мелким почерком.

Например, напутствие командировочному.

Племя Мумбо-Юмбо.

Возможная инвектива в адрес конкурирующей в научном плане группы или в адрес особо тупых студентов (тогда такие были все же большей редкостью, нежели в наше время).

Хорошо излагает, собака.

Одобрительная реплика, сказанная шепотом соседу, по поводу содержательного выступления кого-либо на конференции или другом научном мероприятии.

Кроме фольклорной части смеховой культуры, имеются и письменные свидетельства. Одним из таких свидетельств является книга «Физику шутят» (М., 1966 г.), составленная в г. Обнинске Ю. Конобеевым, В. Павлинчуком, Н. Работновым, В. Турчиным. Первое издание состояло, в основном, из зарубежных источников. Несмотря на огромный тираж (300 тыс. экз.), книга была моментально раскуплена. Сборник «околонаучного юмора» имел такой успех, в редакцию поступили столь многочисленные требования переиздать книгу, что в 1968 г. выходит второе, дополненное издание под названием «Физику продолжают шутить» [171]. Это издание включало материал предыдущего, дополненного юмором советских ученых (раздел «Приложение. По родному краю»).

С какой разновидностью смеха мы встречаемся в данном случае? Оказывается, смешным может быть *простое* описание происходящего *так, как оно есть*, без всяких выдумок. Обыч-

ная констатация фактов – и это уже вызывает смех или улыбку, потому что так не принято говорить о божестве, о кумире, каким являлась наука в пределах советской псевдорелигиозности.

Например, автор «Инструкции для читателей научных статей» *расшифровал, рассекретил, десакрализовал* общеупотребительные в данном жанре научной (или псевдонаучной) деятельности выражения, то есть показал, что реально стоит за тем или иным научным высказыванием. Например, если исследователь пишет: «Хорошо известно, что...», то это означает, что пишущий просто поленился найти ссылку на работу, в которой об этом было сказано первый раз. (И это, конечно, правда. Практически все пишущие научные статьи исследователи могут это подтвердить, если у них есть хоть капля совести.) Далее: выражение «Имеет огромное теоретическое и практическое значение» означает только то, что автору лично это кажется интересным и он хотел бы удовлетворить свое любопытство (тоже правда). Ну, и так далее... Приведем наиболее удачные примеры перевода научного выражения на язык общеупотребимый и всем понятный:

«Очевидно...» – Я этого не проверял, но...

«При создании этой установки мы рассчитывали получить следующие характеристики...» – Такие характеристики получились случайно, когда нам удалось, наконец, заставить установку начать работать.

«Был выбран сплав висмута со свинцом, поскольку именно для него ожидаемый эффект должен был проявиться наиболее отчетливо». – Другого сплава у нас вообще не было.

«Для детального исследования мы выбрали три образца». – Результаты, полученные на остальных двадцати образцах, не лезли ни в какие ворота.

«Типичные результаты приведены на...» – Приведены лучшие результаты.

«На этот счет существует единодушное мнение...» – Я знаю еще двух ребят, которые придерживаются того же мнения.

«Можно поспорить с тем, что...» – Я сам придумал это возражение, потому что на него у меня есть хороший ответ.

«Можно надеяться, что эта работа стимулирует дальнейший прогресс в рассматриваемой области...» – Эта работа ничего особенного собой не представляет, но то же самое можно сказать и обо всех остальных работах, написанных на эту жалкую тему.

«Наше исследование показало перспективность этого подхода...» – Ничего пока не получилось, но мы хотим, чтобы правительство (институт) отпустило нужные средства» [там же].

Многие из приведенных выше высказываний употребляются с равным успехом и в естественнонаучной, и в гуманитарной сферах. Но «и там, и сям» они означают одно и то же. Хотя, конечно, встречаются люди, принадлежащие институту науки, которые используют эти высказывания без всякой рефлексии, то есть совершенно серьезно. Чаще всего это начинающие ученые.

Не менее смешно звучат признания людей, занимающихся наукой, относительно «научной кухни». Сфера «сакрального» *предстает здесь в самом что ни на есть профанированном виде*. Вот, например, как Л. Солимар описывает «рецепты» приготовления и редактирования научных статей. Если иметь в виду, что публикация научных статей – это наиболее распространенный вид научной продукции, на основании которого научное сообщество судит о степени успешности одного из своих членов, то станет понятен юмор автора. При этом он не скрывает то, что достаточно часто в науке свое социальное положение можно повысить «путем публикации большого числа статей, научная ценность каждой из которых равна нулю или даже отрицательной величине» [там же].

Л. Солимар начинает с причин, которые побуждают человека делать публикации. Таких причин он насчитывает четыре: 1) бескорыстное стремление к распространению знаний; 2) забота о собственном приоритете; 3) беспокойство за свою профессиональную репутацию; 4) стремление продвинуться по службе. При этом Солимар убеждает читателя, что «под влиянием первой причины пишут главным образом молодые люди, и то, по-видимому, лишь при подготовке своего первого науч-

ного труда. Число таких авторов невелико, и для большинства из них первая статья бывает последней. Следовательно, первую причину нельзя ставить в один ряд с другими, более сильными мотивами, хотя забывать о ней все же не следует».

Далее автор дает весьма разумные рекомендации по поводу оформления статьи – рекомендации, которые, будучи написанными в более серьезном тоне, но с сохранением общего смысла, могли бы претендовать на статус методического пособия по написанию научной статьи. Но тон изложения – юмористический, язык – простой, добавлены некоторые элементы быта ученых и... уже смешно. Однако, как ни странно, общая картина составления рецензии получается более глубокая, чем в том случае, когда подобные рекомендации даются совершенно серьезно.

Какие же обстоятельства следует учитывать начинающему ученому, подающему статью в научный журнал?

Обычно рецензенты подбираются из числа ведущих ученых, чтобы отфильтровать из общего потока рукописей те, которые стоит напечатать (после редактирования). К несчастью, у ведущих ученых, как правило, времени мало, а обязанностей много, и вдобавок они несут бремя административных забот. Они не могут уделить основную часть своего послеобеденного времени чтению какой-то одной статьи, и тем не менее именно они должны сделать критические замечания.

Далее описываются наиболее распространенные поводы отказа в публикации, которые «острый взор» опытного рецензента определит достаточно быстро (что, в свою очередь, освобождает его от обязанности читать статью внимательно – об этом речи вообще нет):

Если статья слишком длинная, автора обвинят в многословии, если статья слишком краткая, ему посоветуют собрать дополнительный материал. Если он докладывает о чисто экспериментальной работе, то будет подвергнуто критике «обоснование», если он предлагает на обсуждение элементарную теорию, его назовут «поверхностным». Если он приводит слишком большой список использованной литературы, его отнесут к «неоригинальным», если он вообще

ни на кого не ссылается, на нем поставят клеймо «самонадеянного».

В заключение автор советует, какой должна быть статья с формальной точки зрения, чтобы пройти в печать *независимо от своего содержания*:

«Статья должна иметь объем от 8 до 12 страниц и около одной трети ее следует занять математическими формулами. В формулах не следует скупиться на интегралы и специальные функции. Количество ссылок на литературу должно колебаться между шестью и двенадцатью, причем половина из них должна относиться к известным трудам (рецензент слышал о них), а оставшаяся половина – к неизвестным (рецензент о них не слышал)... Беглый просмотр такой статьи вызовет благосклонность рецензента. Далее все зависит от его реакции в течение следующих тридцати минут. Если за это время он сможет быстро сделать критические замечания по трем несущественным ошибкам, статья будет принята. Если рецензент не найдет очевидных пунктов, заслуживающих критики, его противодействие только укрепит. Он возьмет первое попавшееся на глаза предположение (причем именно то, которое является неуязвимым), объявит его необоснованным и посоветует возвратить статью для доработки.

Таким образом, главная задача автора – дать рецензенту материал для трех несущественных замечаний. Ниже мы приводим несколько рекомендаций для облегчения выбора такого материала.

- 1. Подберите неудачное название (все рецензенты любят предлагать свои заглавия).*
- 2. «Забудьте» определить одно из обозначений в первом же уравнении.*
- 3. Сделайте орфографическую ошибку в слове (только в одном!), которое часто пишут с ошибкой.*
- 4. Отклонитесь от обычных обозначений (речь идет только об одном параметре)...» [там же].*

Контраст крайне сложного и очень простого обязательно вызывает хотя бы улыбку. Поэтому смешным может быть даже по-

пулярное изложение научного открытия с использованием ярких примеров и образов, когда предлагается такое простое и остроумное объяснение, настолько яркий, запоминающийся образ, что читатель не только понимает *все*, но и запоминает «намертво» то, что ему казалось совершенно невозможным запомнить.

Вот, например, как Г. Петард в статье «К математической теории охоты» объясняет суть некоторых математических методов на примере охоты на льва в пустыне Сахара:

1. Метод инверсивной геометрии. Помещаем в заданную точку пустыни клетку, входим в нее и запираем изнутри. Производим инверсию пространства по отношению к клетке. Теперь лев внутри клетки, а мы – снаружи.

2. Метод проективной геометрии. ...мы можем рассматривать пустыню Сахара как плоскость. Проектируем плоскость на линию, а линию – в точку, находящуюся внутри клетки. Лев проектируется в ту же точку.

3. Метод Больцано – Вейерштрасса. Рассекаем пустыню линией, проходящей с севера на юг. Лев находится либо в восточной части пустыни, либо в западной. Предположим для определенности, что он находится в западной части. Рассекаем ее линией, идущей с запада на восток. Лев находится либо в северной части, либо в южной. Предположим для определенности, что он находится в южной части, рассекаем ее линией, идущей с севера на юг. Продолжаем этот процесс до бесконечности, воздвигая после каждого шага крепкую решетку вдоль разграничительной линии. Площадь последовательно получаемых областей стремится к нулю, так что лев в конце концов оказывается окруженным решеткой произвольно малого периметра» [там же].

Возможно, расцвет научно-популярных жанров и журналов в советской культуре был одним из знаков процесса десакрализации науки, но это *вероятностное* высказывание. В конце концов, наука всегда или почти всегда опирается на образование, а последнее требует облегченной формы подачи материала.

Своеобразной *кульминацией* сборника «Физики продолжают шутить» были получившие широкую известность «17

заповедей диссертанта», входившие в приложение «По родному краю». Эпиграф к этим «заповедям» гласил: «*Ученым можешь ты не быть, но кандидатом быть обязан*». Надо сказать, что более удачного «категорического императива» научного работника с тех пор так и не придумано. Текст разделен на несколько частей, каждая из которых может считаться маленьким шедевром:

«А. Подготовка диссертации»

1. Не пиши длинно. Диссертация не «Война и мир», а ты не Лев Толстой. Пухлая диссертация действует на оппонентов, как красный цвет на быка.

2. Не пиши кратко. Это свидетельствует либо о большом таланте, либо о скудости ума. Ни того, ни другого оппоненты тебе не простят.

3. Заглавие для диссертации – то же, что шляпка для женщины в летах.

4. Соблюдай меру в подборе литературы «за» и «против». Когда в диссертации много материала «против», вселяется сомнение в правоте твоих воззрений. Если же приводятся только данные «за», непонятно – в чем твоя заслуга.

5. Не хлопай по плечу классиков...

6. Не зазнавайся. Не думай, что все окружающие – дураки, а ты один умный. Избегай личных местоимений. Заменяй нахальное «я считаю» скромным «по-видимому, можно считать».

7. Проверь качество диссертации на домашних и коллегах. Нормальная диссертация у слушателей должна вызывать произвольную зевоту и последующий сон. Разделы, вызывающие веселые судороги или чувство гнетущего беспокойства, необходимо переделать. Не радуйся, если неискушенный слушатель говорит, что ему все понятно: это верный признак того, что ты не будешь понят ученой аудиторией.

Б. Подбор оппонентов

1. Оппонент – центральная фигура на защите.

2. Оптимальный оппонент должен иметь общее представление о предмете диссертации, но не должен быть специали-

стом в данном вопросе. Совершенно незнакомый с вопросом оппонент может оказать медвежью услугу, расхваливая как раз то, что нужно умеренно ругать. Специалист же вникает в детали, нежелательные для публичного обсуждения.

3. Избегай приглашать в оппоненты молодых кандидатов и докторов. Они только завоевывают себе «место под солнцем» и всегда рады воспользоваться случаем, чтобы показать себя и опорочить других. Гораздо удобнее приглашать маститых заслуженных деятелей науки, ибо к старости все мы делаемся если не добрее, то, во всяком случае, ленивее.

4. Предполагаемых неофициальных оппонентов постарайся сделать соучастниками защиты. Для этого обращай к ним за советами и поблагодари их за ценную помощь. Тем самым ты продемонстрируешь свое ничтожество и их превосходство. Таким образом ты сделаешь врага заинтересованным в благополучном исходе защиты, ибо кому хочется выступить против своих же собственных рекомендаций?!

В. Защита диссертации

1. Нет врага большего для диссертанта, чем сам диссертант. Именно он изображает свою диссертацию с точностью кривого зеркала. Закономерность этого явления, подтвержденная почти в 100% случаев, заставляет считаться с ним. Учитывая это, многократно репетируй свое выступление дома.

2. На кафедре веди себя пристойно. Не ковыряй в ушах, не крути указкой над головами сидящих в президиуме, не пей больше одного стакана воды, не плачь, не сморкайся.

3. Если доклад написан – не произноси его, а читай. Бормотание диссертанта вызывает возмущение слушателей. Старайся говорить однотонно. Чем больше членов Ученого совета будет спать или мечтать о личных делах, тем скорее и успешнее пройдет защита.

4. Очень важен иллюстрационный материал. Старайся пользоваться эпидиаскопом (заменим эпидиаскоп на мультимедийную систему – М.С.). Здесь можно щегольнуть количеством фактического материала. Для этого скомандуй механику: «Кривая № 25. Таблицы с № 8 по № 24 пропу-

стить!». Конечно, не обязательно подбирать нужный материал: пригодится что угодно. Механику все равно, что пропустить, а аудиторию пленит сам факт обилия материала.

Если есть таблицы, вешай их побольше. Само собой разумеется, что останавливаться следует только на некоторых. Остальные дают фон большого экспериментального материала.

5. В заключительном слове благодари и кланяйся, кланяйся и благодари. Строго соблюдай необходимую табель о рангах. Отсутствующих благодари меньше, присутствующих – больше.

6. После успешной защиты устраивай банкет.

Составлено скучающими членами Ученого совета во время защиты диссертаций; размножено благодарными диссертантами» [там же].

Между прочим, «народным» названием книги «Физики продолжают шутить» было «Физики шутили и дошутились», поскольку выход книги вызвал совсем нешуточную реакцию у представителей идеологического культа. Калужский обком КПСС информировал ЦК КПСС о том, что книга является грязным пасквилем «на работников советской науки, на утвержденный порядок защиты научных диссертаций, на проведение деловых совещаний и заседаний». Более того, сборник «ни в какой степени не может служить делу идейного воспитания нашей научно-технической интеллигенции, а в случае ее распространения за рубежом может дать искаженное представление о деятельности советских ученых». На этом документе стоит пометка: «Тов. Демичеву П. Н. Прошу Вас обратить внимание. М. Суслов» и число – 7.И.1969.

В результате вышел Приказ Председателя Комитета по печати при Совете Министров СССР № 01 от 17 февраля 1969 г., называвшийся «Об ошибке, допущенной издательством «Мир»:

«В издательстве «Мир» в декабре 1968 г. вышел в свет сборник «Физики продолжают шутить». Составителями-переводчиками сборника явились научные сотрудники физико-энергетического института из г. Обнинска Калужской

обл. Работнов Н.С., Конобеев Ю.В., Павлинчук В.А. и научный сотрудник Института прикладной математики АН СССР Турчин В.Ф. За распространение различных антисоветских публикаций Павлинчук В.А. исключен из партии, а на Работнова Н.С. наложено строгое партийное взыскание. Руководители издательства «Мир» настолько плохо вели дело издания книги, что до последнего времени даже не знали о факте привлечения составителей-переводчиков к строгой партийной ответственности.

Выпуск книги не отвечает профилю издательства «Мир», а 300-тысячный тираж привел к разбазариванию фондов бумаги, что указывает на негосударственный подход директора издательства «Мир» т. Сосновского С.Г. к порученному делу.

Приказываю:

1. За допущенные грубые ошибки:

а) директору издательства «Мир» т. Сосновскому С.Г. объявить выговор;

б) главному редактору издательства «Мир» т. Божко Н.Т., подписавшему сборник в печать, – объявить выговор;

в) заместителю заведующего редакцией физики издательства «Мир» т. Гусеву А.А. объявить выговор.

2. Указать т. Четыркину М.И. на то, что со стороны Главной редакции научно-технической литературы не было достаточного контроля за деятельностью издательства «Мир».

3. Обязать тт. Сосновского С.Г., Божко Н.Т. при составлении планов руководствоваться принципиальными соображениями и включать в планы редакции только те рукописи, которые этого заслуживают и отвечают профилю издательства» [171].

Но выговорами и указаниями дело не закончилось. Свидетель этой ситуации утверждает следующее: «...одному из авторов просто «забыли» дать баллон с кислородом после операции. Другого ... зачморили по партийной линии... В общем – там всем им стало весело...» [там же].

И все же факт существования смеховой культуры в стенах НИИ свидетельствовал в пользу расцвета советской

науки, которая после долгих лет жесточайшего давления и контроля смогла, наконец, регулировать свою деятельность, исходя и из своих внутренних потребностей. Кроме того, значительно уменьшились возможности венаучного устранения оппонента – с помощью доноса «куда надо», жалобы в партком и т. п., которые были весьма расхожими средствами внутринаучной борьбы в предыдущий период советской истории. И, наконец, работа в НИИ считалась престижной, отбор лучших кандидатов происходил на основе огромного конкурса и если научные руководители находились «на своих местах», то у них были большие возможности создать хорошо работающий коллектив ученых. Научный талант и остроумие – вот две основные характеристики, наличие которых давало возможность занять место сотрудника НИИ по рекомендации влиятельного ученого. Конечно, профессиональные качества – на первом месте, но юмор тоже кое-что значил.

Вопрос о том, что было бы с советской наукой, если бы этот процесс десакрализации с помощью смеховой культуры углублялся и расширялся, можно справедливо назвать неуместным. История, как известно, не живет в виртуальном пространстве «если бы да кабы». Но, тем не менее, в этом направлении стоит немного подумать, потому что, с одной стороны, смеховая культура разрушала культ науки как мертвый, аполлонийский, идеологический культ, но создавала взамен иной – дионисийский, неформальный, веселый. Десакрализация науки в смеховой культуре научной интеллигенции поэтому была непоследовательной и частичной. Более того, речь шла о замене одного культа, ставшего неэффективным, другим – более действенным, живым и неформальным. Это что-то, скорее напоминающее реформацию науки как сферы сакрального, нежели отрицание псевдосакрального как такового. И потом, этот дионисийский культ был сугубо внутренним, «жреческим» – культом для посвященных, свидетельствовавшим о принадлежности человека к научной элите. За пределы науки смеховая культура научной интеллигенции практически не выходила, а там, где утечка информации была обнаружена, хранители «аполлонического культа» сразу же навели «порядок» и восстановили *status quo*.

Праздники, зрелища, обжорство и пьянство по-советски

*Петька и Чапаев – делегаты
съезда. Слушают доклад и смеются. К
ним подходит человек в штатском:*

*– Как вы себя ведете во время
доклада Леонида Ильича?!*

– Ой, а мы думали, это Райкин!

Анекдот

Каждый советский праздник имел свою допустимую долю смеха, в котором идеологией предполагалось наличие преимущественно *смеха радостного*, который мы условно назвали «*смех о*». Однако некоторый, незначительный процент «*смеха над*» тоже имел место.

Если выделять в структуре празднования определенную долю смехового начала, то советские праздники разделяются на две группы.

Первую образуют *абсолютно серьезные* по идеологическому замыслу праздники – День Октябрьской революции (7 ноября), День Советской Армии (23 февраля), 1 Мая (День международной солидарности трудящихся) и 9 Мая (День Победы в Великой Отечественной войне). На этих праздниках народ должен был *изображать радование, а не смеяться*, то есть выражать ликование, энтузиазм, восторг. В сталинские времена образец идеально отрежиссированного радования демонстрирует кинокомедия «Цирк» (финальная сцена праздничной демонстрации). Чем ближе к нашему времени, тем требования партии к степени выражения радости народа были более скромными.

Во *вторую* группу праздников входили – Новый год и, со временем, – 8 Марта. Постепенно эволюция женского дня в сторону скрытой эротики потянула за собой идеологическое смягчение и праздника Советской Армии (одним из символов этого смягчения было выступление в праздничном концерте Аллы Пугачевой). Образовалось единое, растянутое во времени, симметричное празднование с двумя центрами. Однако в таком своем качестве эти дни вступили в противоречие с идеологиче-

ской «обязаловкой». Это многие чувствовали. Особенно страдали женщины – более тонкие натуры в смысле определения оттенков поздравления.

Был еще и неофициальный праздник, не отмеченный в календаре – 1 апреля – День смеха, который в наиболее массовом его варианте был днем господства конкретной смеховой формы – *розыгрыша*, а не праздником смеха вообще. Самым распространенным розыгрышем было восклицание по поводу выпачканной мелом спины или еще какого-либо непорядка в одежде. Хулиган в школе мог остановить девочку, которой симпатизировал, и предупредить ее, что у нее сзади, на платье, болтаются какие-то нитки. Та, естественно, оглядывалась, а мальчишка с наигранным сожалением в голосе говорил: «Ой, извини, это не нитки, а ноги». Иногда ученики из параллельных классов устраивали ложный вызов какого-то двоечника к директору, распространяли пугающую информацию о контрольной по математике и т.п. К 1 апреля выпускались юмористические газеты, иногда в творческих коллективах устраивались капустники. Культовым этот день был в Одессе, где его праздновали с некоторой долей размаха.

Идеологи по поводу 1 апреля не высказывались, но для них этот день считался пустым, абсолютно потерянным. «Новости» по телевидению, передовицы в газетах и другие сообщения должны были избегать в этот день даже минимальной новизны (этим идеология и так не баловала). Никакие серьезные решения не принимались, не звучали заявления, ноты протеста, не объявлялись почины передовиков, не докладывалось о каких-либо достижениях... *Идеология на день замирала*, чтобы затем компенсировать вынужденную паузу.

Для того, чтобы лучше понять механизм действия смехового начала советских официальных праздников, покажем его на контрасте с серьезной стороной. Основной идеологический праздник – день Октябрьской революции – претендовал на роль начала «новой эры» в истории человечества. Но поскольку энергия, связанная с иерофанией Начала, стихийно перетекла в неидеологический Новый год, то день социалистической революции ведущее место в культуре занять не смог. Энергети-

чески он был практически беспочвенным. Ситуацию можно было бы подправить допущением идеологически скорректированного смеха, но идеологи на этот шаг не пошли. В итоге получилось, что *революция – это серьезно и только серьезно*, тут невозможны никакие шутки и развлечения. Если организовывался праздничный концерт, то на нем звучали исключительно идеологические и патриотические песни, представлялось искусство разных народов, вошедших в СССР, и т.п. Даже традиционный мультипликационный фильм для детей на 7 Ноября был очень скучный – про крейсер Аврору. *Тоскливую* по настроению песенку из этого мультика в этот день традиционно пели детские хоры:

*...что тебе снится, крейсер Аврора?
Может, ты снова в тучах мохнатых
Вспышки орудий видишь вдали
Или как прежде в черных бушлатах
Грозно шагают твои патрули.*

(Автор текста: М. Матусовский, композитор В. Шаинский).

Обычно демонстрировали по телевидению и в кинотеатрах фильм «Ленин в октябре» режиссера Михаила Рома (снят и выпущен в прокат в 1937 г., в 1956 г. вышла перемонтированная версия фильма, а в 1963 г. фильм был повторно отредактирован) или еще какой-то фильм про Ленина из числа «канонизированных» произведений про вождя. Таким же серьезным предполагался и День международной солидарности трудящихся – 1 Мая.

Однако на дни Октябрьской революции и 1 Мая было предусмотрено мероприятие, которое *частично компенсировало* если не излишнюю серьезность официоза, то, по крайней мере, статичность идеологических праздников. Этим мероприятием была *демонстрация*. (Сама часть слова «демон» уже пугала верующих старушек, над которыми совершенно беспочвенно потешалась «образованная» молодежь – старушки были правы по существу, а не с филологической точки зрения.)

Торжественное шествие должно было показать (*продемонстрировать*) самим себе и всему миру единство советского народа в его любви к партии и идее коммунизма, выражаемое

радостными криками, здравницами, веселыми лицами, энтузиазмом, аплодисментами и т. п. Кроме того, ритуал демонстрации несколько усиливал крайне слабую энергетику праздников Октября и 1 Мая за счет использования *иерофании крестного хода*: вместо хоругвей – знамена, вместо икон – портреты основателей новой религии, фотографии членов политбюро, вместо пения Символа веры – Интернационал («символ веры» в... «проклятьем заклеянного»). Демонстрация символизировала неуклонное продвижение советского народа в «Царство Божие» на земле. Такие демонстрации проводились во всех областных и районных центрах, но основной парад, к которому было приковано внимание всех, проходил в столице будущего единого человечества – Москве. И новоявленный мессия – пролетариат – шествовал по дороге, символизирующей магистральный путь всего человечества к коммунизму, избравшая торжественный вход в земной Иерусалим.

Неуместность смеха в идеологической плоскости восполнялась *смешливостью* людей по поводу и без повода. *Народ смеялся надо всякой ерундой*. Пробежала черная кошка перед колонной демонстрантов – и все бросаются с дороги на тротуар, чтобы обойти опасное место. При этом, конечно же, смеются сами над собой.

В детстве я любила ходить на демонстрации с колонной медработников (у ребенка в большой семье был широкий выбор, с кем из родственников идти на парад). Дело в том, что у врачей в моем городке на любой демонстрации устраивалась какая-то инсценировка. Например, везли на машине «операционную» со склонившимися над столом хирургами, а на операционном столе под белой простыней лежал кто-то из интернов. Лежать приходилось долго, и практиканта начинал разбирать смех (иногда в самый ответственный момент, когда машина проезжала перед трибуной с местным руководством). «Оперлируемый» тихонько хрюкал от смеха и шевелился под белой простыней, а из колонны ему кричали: «Ваня, лежи тихо, ты же под наркозом!». Кто-то из числа голосистых молодых врачей выкрикивал время от времени не утвержденные в парткоме здравницы: «Да здравствуют сестрички реанимационного отделения!», «Да здрав-

ствуют советские гинекологи!». И вся колонна медработников кричала: «Ура!!!». Я тоже кричала «Ура!», и мне было очень весело, хотя я и не знала тогда, кто такие гинекологи и что такое реанимационное отделение. Детская интуиция подсказывала мне, что в этих лозунгах есть что-то запрещено-смешное. Конечно, такие спонтанно возникающие здравницы провозглашались не напротив трибуны.

В школьных колоннах мальчишки развлекались тем, что прокалывали воздушные шарики и привязывали косички девчонок к транспарантам. Однажды, когда на 1 Мая было уже тепло и появились майские жуки, в нашей школьной колонне стоял визг от того, что хулиганы засовывали девчонкам за шиворот майских жуков. На большее у детей юмора не хватало.

А вот смеховой фрагмент празднования киевлянами Дня победы в 1981 г.: ждали приезда генсека (в 1981 г. по поводу открытия мемориального комплекса «Музей Великой Отечественной войны» в Киев из Москвы железнодорожным транспортом прибыл Л.И. Брежнев). Ждали долго. Стояли уже больше часа по обочинам дороги, где должен был проехать кортеж Леонида Ильича, и начинали от скуки шутить.

И тут бежит по центру опустевшей улицы, ведущей от железнодорожного вокзала, собака. В народе радостный крик: «Едет, едет!!!» Этот крик передается от одной группы к другой, люди с нетерпением выглядывают на дорогу и видят бегущую дворнягу. Все начинают смеяться. От безделья и на контрасте с серьезной обстановкой смех переходит в неумный хохот. А что делать поставленным на каждом углу *людям в серых плащах*? Донос на *народ* не напишешь – смеются *все*, а не *кто-то один*. А то, что кто-то первым крикнул: «Едет!», так поди ж разгляди, кто это крикнул, и докажи, что он имел дурные намерения выдать пробег перепуганной собаки за проезд генсека.

Заканчивались все праздники застольем, за которым люди уже не вспоминали ни революцию, ни партию, ни международное рабочее движение, а просто желали друг другу счастья и здоровья. Если и произносился «официальный» тост «за солидарность трудящихся», то все смеялись, потому что понимали это как солидарность рядовых работников перед лицом

конкретной *советской* элиты, а не абстрактного мирового капитала.

Культ будущего занимал одно из ведущих мест в хронотопе советской цивилизации, но со временем он стал отодвигаться на второй план. Кризис этого культа отчетливо обозначился при Н.С. Хрущеве, объявившем, что уже *нынешнее* поколение будет жить при коммунизме. Уточнением этой идеологемы был догмат о построении в СССР общества развитого социализма. В итоге *акцент с будущего был перенесен на настоящее*, путем превращения далекого будущего в ближайшее, что отразилось на эволюции внутреннего, смехового содержания советских праздников [о внешней, идеологической стороне праздников см.: 156, 151–157].

Этот акцент материализовался, с одной стороны, в повышении уровня потребления продуктов и товаров. И здесь вырисовывается весьма интересная тема для культуролога, занимающегося исследованием культуры 60-х – 90-х годов – *тема советского обжорства и пьянства*.

Будучи формой профанации идеологического аскетизма, обжорство и пьянство – это, несомненно, явления, имеющие самое непосредственное отношение к смеховому миру, – причем явления культового порядка. Фундаментальным текстом, нарративной основой этого культа была гигантская книга по кулинарии, которую современные культурологи совершенно не случайно назвали кулинарной библией [см.: 40].

Примечательна история с названием книги о вкусной и здоровой пище. Нарком пищевой промышленности А. Микоян в острой дискуссии с аскетически настроенными сторонниками здоровой и только здоровой пищи настоял, чтобы прилагательное «вкусная» стояло на первом месте. Эта книга вплоть до прекращения существования СССР выходила в печать новыми изданиями и дополнительными тиражами почти *каждый* год. Общий тираж с 1952 по 1999 год (*не считая изданий 1939–1948 годов*) составил около 8 миллионов экземпляров [см.: 74]. Конечно, такой тираж нельзя сравнить с общим тиражом произведений Ленина, который на 1 июля 1985 г. составил свыше 622 миллионов экземпляров [см.: 29]. Но те *миллионы* экзмп-

ляров были востребованы, в основном, благодаря принудительной – официально утвержденным программам школ, техникумов и высших учебных заведений. Большая часть вышедших экземпляров хранилась в *государственных*, а не домашних библиотеках. (Даже в нашей семье, где мама была преподавателем философии, трудов Ленина в домашней библиотеке не было. Иногда ПСС – полное собрание сочинений классика – покупали студенты, особенно гуманитарных специальностей, из элементарной лени, чтобы не стоять в библиотечных очередях, а готовиться к занятиям дома. Труды Ленина включались в программы по истории партии, философии, педагогике, политике, экономике, научному коммунизму, то есть изучались в вузе все пять лет.) А кулинарная книга приобреталась по личному побуждению, исходя из *свободной* потребности, и украшала домашнюю библиотеку, была предметом интерьера. Кроме того, она одним своим видом напоминала Библию, в то время как в марксистской традиции иерофанию Книги можно усматривать в «Капитале» Маркса. С трудами Ленина такая ассоциация не возникала.

Тема обжорства и пьянства имеет опосредованное отношение к смеховой культуре. Это явления *смехового мира*, а не культуры. В культурах 60-х–90-х годов обжорство и пьянство являются неотъемлемой частью смеховой стороны праздника, непосредственно связанной с телевизионными зрелищами. *Накрытый стол и праздничная телевизионная передача – это самый распространенный в советское время образ домашней, неофициальной части праздника с присущей ему долей смеха.*

К праздникам обычно, «выбрасывались» в государственную продажу традиционные советские деликатесы: можно было раздобыть курицу, говяжий язык, свежую рыбу, майонез, сгущенку, шпроты и т.п. Но, как правило, люди не рассчитывали на этот плановый «выброс», а откладывали продукты на праздничные дни *заранее*. Именно поэтому небольшие морозилки советских холодильников почти всегда были забиты до отказа мясом, а то, что можно в морозильнике держать летние ягоды, людям даже в голову не могло прийти.

Если вывести общий знаменатель всех светских застолий 60-х–90-х годов, то им будет совершенно неумеренное потребление пищи. Будучи ребенком, я это отчетливо понимала, но отстаивать свои права еще не могла – приходилось хитрить, уничтожая излишки высококачественной пищи самыми извержескими способами. Особенно я не любила ходить в гости к тем знакомым, которые *заставляли* есть в самой жесткой манере. Казалось, нельзя было доставить большую радость этим людям, только как вычистить все блюда и тарелки до блеска. Но это не так. В том-то и состоял хозяйский гонор, чтобы после обильной еды накрытый стол выглядел так, как будто никто до него даже не дотрагивался (пустые тарелки быстро сменялись наполненными). И вот здесь-то раздавалось ритуальное восклицание хозяйки: «Ну, вот! Старалась зря! Никто ничего не поел!» Будучи любопытным ребенком, я в этот момент заглядывала в глаза вопиющей хозяйке, чтобы понять, шутит она или говорит серьезно. Но ритуальная форма исключала возможность распознать степень искренности человека.

Почти то же можно сказать и о выпивке, но на этот счет у меня нет примеров из жизни моей семьи. Достаточно взять статистику о потреблении алкоголя на душу населения в СССР. Однако некоторые интересные наблюдения остались. Одно из них касается *отношения народа к феномену пьянства.*

Комсомольские или партийные собрания философского факультета, на котором я училась, если там разбиралось *чье-то персональное* дело, были, чаще всего, страшным мероприятием. Обстановка принципиально менялась, если рассматривалось персональное дело, связанное с задержанием преподавателя или студента факультета в *нетрезвом* виде. Здесь серьезное лицо было только у председательствующего. Остальные улыбались, смеялись, отпускали остроты – короче говоря, потирали руки от возможности превратить серьезное мероприятие в балаган. Защитником «персональщика» выступала сама атмосфера мероприятия – *атмосфера благодушия и веселья.* «Пострадавший» понимал свое почетное место в этом действе и держался с достоинством, выражая всем своим видом, что и он рад бы посмеяться со всеми, но надо играть роль «искренне раскаявшегося»

человека, глубоко осознавшего свою вину перед коллективом факультета, университета, и даже перед всем советским народом. Если же у «персональщика» еще было чувство юмора, то собрание напоминало *маленький праздник – карнавал, на котором обвиняемый и обвинитель менялись местами.*

Например, одного моего однокурсника «разбирали» на открытом партсобрании за то, что милиция застала его «распивающим спиртные напитки на склонах Днепра». Председательствующий пожелал услышать объяснения, как все это произошло. Лучше бы он подобных требований не выдвигал, потому что этот студент обладал удивительным талантом юмориста. Когда он, к примеру, *совершенно серьезно* отвечал на семинаре по истории партии на вопрос об идейном содержании работы Л.И. Брежнева «Целина», мы, его одноклассники, время от времени сползали под парты якобы за упавшей ручкой, чтобы немного там посмеяться – отвести душу. В этой же своей манере, сохраняя абсолютно серьезное и даже торжественное выражение лица, «персональщик» стал выдавать подробности. Зал стонал от смеха. Здесь можно было не прятаться под парту. Увидев такую реакцию, но не имея возможности наказать всех (да и обвиняемый держался так, что не придерешься), председатель прервал откровения нарушителя порядка и спросил в лоб: обещает ли он своим товарищам больше никогда... «не распивать спиртные напитки... на склонах Днепра» (последние слова были прочитаны председателем по бумажке). Это вызвало новый смех. Тогда студент взял небольшую, эффектную паузу и торжественно поклялся, что *на склонах Днепра* он больше никогда пить не будет. Ответом был взрыв хохота. (Это было лучшее партийно-комсомольское собрание в моей жизни.)

С пьяницами и алкоголиками возилась милиция, ими занимались вытрезвители, их перевоспитывали в коллективах, их брали на поруки передовики производства, а в автобусах им уступали свои места сердобольные старушки. Пьяницы были своеобразными неформальными героями, и пьянство воспринималось как некий протест против идеологической лжи. *Никакие слезы, страдания, загубленные жизни и даже убийства*

не могли вывести тему пьянства из числа смешных. Пожалуй, именно на примере этой темы видно, что смех – это не форма борьбы со злом, а способ примирения с тем, что считается неизбежным злом.

Но если говорить о более глубоких, духовных причинах пьянства, то они коренятся, как мне кажется, в стремлении человека к обожению, к ощущению радости от полноты жизни. Я убеждена, что в душе каждого человека сохраняется что-то от мироощущения Адама *до* его грехопадения. И человек пытается вернуть себе это состояние посредством власти и денег, через успехи у женщин... Если же подобный путь самореализации закрыт (а богатство и бедность не во власти человека, как считают все великие мудрецы человечества), то самый простой путь ощутить себя красивым, смелым, умным, всесильным – *существом, имеющим божественное происхождение*, – это выпить. Конкурировать с этой мнимой радостью может только подлинная радость, но привычка пить редко кого-то выпускает из своих цепких лап к Богу.

Помимо упомянутого повышения уровня потребления произошло увеличение *свободного времени*. Начиная с 1967 г. (год празднования 50-летия Октября) промышленные предприятия Советского Союза переходят на *пятидневную* рабочую неделю. В тот же год сокращается срок службы в армии с трех лет до двух. Также уменьшается количество партийных собраний и митингов, уходят в небытие идеологические судилища и прочие мероприятия, отнимавшие значительную часть жизни людей и в прямом и в переносном смысле слова. А в эпоху «застоя» еще добавляется такой фактор изменения хронотопа, как неявная безработица. Время, которое теперь человек проводит не на работе (учебе) и не на «боевом посту», увеличивается.

Государство от преимущественно идеологического воспитания граждан переходит к практике сочетания воспитательной работы с развлечениями. Выделяются огромные средства на возведение кинотеатров в городах и клубов в сельской местности. Возникает новый вид искусства – телевидение. С 1967 г.

начинает действовать телецентр «Останкино», появляется цветное телевидение. Тем самым в советском хронотопе *увеличивается удельный вес виртуального настоящего, перед которым постепенно отступает виртуальное будущее.*

Тогда, в 60-е годы, конкуренция кино и телевидения как видов искусства только началась. И сначала искусство кино явно побеждало. Во-первых, в кинотеатре зрителю предлагался художественный фильм с незначительной идеологической «нагрузкой» в виде тележурнала о новых трудовых достижениях Страны Советов (в фильмах же превалировал не идеологический, а морально-нравственный смысл). Что же касается телевидения, то идеологические передачи забирали на себя львиную долю телевизионного времени. Кроме того, кинотеатр предполагал *свободный выбор* кинопродукции. Зритель, проходя мимо кинотеатра, рассматривал афишу и выбирал, на какой фильм, в какой день он пойдет. В областных центрах были специальные автоответчики, которые выдавали информацию о фильмах недели. Репертуар кинотеатров регулярно менялся. *Телевидение такого выбора не предоставляло.* Существовал один-единственный, максимум два канала – выбрать что-то интересное на телевидении было значительно тяжелее. Апофеозом телевизионной идеологической «тягомотины» была передача «Сельский час».

Остроумную пародию на заидеологизированность телевизионных передач мы находим в сатирических рассказах Михаила Задорнова (понятно, что такая сатира могла прозвучать только в канун краха системы, это был уже 1984 г.).

8.00 – Утренняя гимнастика. Прямой репортаж из Московского метрополитена.

9.00 – «Кем быть?» – так назвали авторы свою новую передачу о раздумьях выпускников технических вузов. 2-я серия – для тех, кто пошел работать по своей основной специальности, – «Как жить?».

10.00 – «Очевидное-невероятное». Рассказ о досрочном сборе урожая.

11.00 – «Мир и молодежь». Речь пойдет о судьбах советской молодежи, в частности о трагической судьбе молодой советской актрисы, которая вышла замуж за сына канадского миллионера, а он

так полюбил ее, что решил навсегда остаться в Москве и никогда не возвращаться на родину.

12.00 – «В рабочий полдень». В гостях у станкостроителей Москвы на этот раз будут модельеры Центрального Дома моды. Они покажут свою новую коллекцию, созданную специально для рабочих горячего цеха. Вы увидите, с каким вкусом украшены их спецовки вологодскими кружевами, хохломской росписью, каслийским литьем, гусь-хрустальным дутьем, уссурийским соболем.

13.15 – Учебная программа «Мнимые числа». Передача из Госплана.

14.10 – «Слияние города и деревни». Репортаж из залов ГУМа.

15.00 – Дню работников торговли посвящается. «Камера смотрит в мир».

16.00 – «Навстречу продовольственной программе». Рассказ о переименовании в городе Москве улицы Нижняя Масловка в Верхнюю Маргариновку.

17.00 – Кинопанорама. 1-я страничка кинопанорамы будет полностью посвящена на сей раз западному кино. Вы увидите отрывки из фильмов, которые никогда не увидите. После чего известные критики расскажут вам о безнравственной сути этих картин, о том, как противно им было смотреть их за границей.

19.00 – «Клуб кинопутешественников». Мы побываем с вами в Сибирском этнографическом музее, где посмотрим избу крестьянина-бедняка прошлого века на четыре комнаты, с отдельным курятником, коровником, свинарником, гаражом на две телеги и темным сырым погребом, где бедняга вынужден был хранить сало, колбасы, молочные и другие продукты, которые ежедневно спасали его от голодной смерти.

20.00 – «Спокойной ночи, малыши!». На вопрос Хрюши и Степашки: «Что такое Агрпропром?» – еще одну сказку о нем расскажет Владимир Ухни под именем «тетя Володя».

23.00 – Для тех, кто уже не может спать. Праздничный эстрадный концерт. Как всегда, в праздничном эстрадном концерте вас ждут интересные встречи: с потомственной дояркой колхоза имени 127-го км Можайского шоссе; со знатной мотальщицей челночно-прядельной фабрики имени Триумфа сбора озимых в период гниения яровых, с дочерью пионера Павлика Морозова. И закончит наше эстрадное представление мать-героиня из Средней Азии. Она приедет в студию с шестнадцатью своими детьми – все они сыновья знатных хлопкоробов [56].

Телесериалов как специфически телевизионного жанра было очень мало, даже учитывая их постоянные повторы, благодаря которым зрители, особенно дети, знали эти фильмы наизусть. Все сериалы, выходявшие на советский экран, можно пересчитать на пальцах. Самыми знаменитыми были – польский – «Четыре танкиста и собака» (режиссеры: Анджей Чекальский и Конрад Наленцкий; на экраны советского телевидения сериал вышел в 1968 г.), «Тени исчезают в полдень» (1971 г. выпуска, режиссеры: Валерий Усков, Владимир Краснопольский), «Большая перемена» – четырёхсерийный художественный телевизионный фильм, снятый в 1972 г. режиссером Алексеем Корневым, «Семнадцать мгновений весны» (режиссер Татьяна Лиознова, 1973 г.), приключенческие сериалы «Рожденная революцией» (снимался режиссером Григорием Коханом с 1974 по 1977 г.) и «Место встречи изменить нельзя» (режиссер Станислав Говорухин, премьерный показ состоялся в 1979 г.).

Но если попытаться перенести первенство кино на область смеховой культуры, то мы приходим к выводу, который не отвечает реальности. Несомненно, кинокомедия как жанр кино пользовалась огромной популярностью, *комедийные киноартисты* (Любовь Орлова, Фаина Раневская, Людмила Гурченко, Анатолий Папанов, Андрей Миронов, Андрей Мягков, Наталья Варлей, Юрий Никулин, Георгий Вицин, Екатерина Васильева, Наталья Селезнева, Евгений Леонов, Александр Калягин, Ольга Аросьева, Евгений Моргунов и др.) *были кумирами советского народа*, но говорить о том, что телевидение в отношении смеховой культуры уступало кино, мы не можем.

На телевидении среди самых любимых развлечений рассматриваемого периода первенство удерживали три артефакта смеховой культуры – *КВН* – Клуб веселых и находчивых, «*Кабачок 13 стульев*», выступления сатириков и пародистов, особенно непревзойденного *Аркадия Райкина*.

КВН. Вот что пишет о КВН Википедия – свободная энциклопедия (далее следует пересказ основного содержания): эту аббревиатуру авторы передачи позаимствовали у названия советского телевизора 1949 г. выпуска – КВН-49 (Кенигсон, Вар-

шавский, Николаевский – фамилии конструкторов). В шутку об этом телевизоре говорили: «КВН – означает: «Купил, Включил – Не работает». Поскольку эта марка телевизора производилась до 1960 г., то получился КВН в «КВНе». У передачи КВН был прообраз – «Вечер веселых вопросов», который организовал журналист Сергей Муратов, взявший, в свою очередь, за основу идею чешской передачи «Гадай, гадай, гадальщик».

КВН представлял собой соревнование нескольких команд различных коллективов, чаще всего ВУЗов, которые боролись за право самой *остроумной* команды. Популярность КВН в СССР была огромная. По всей стране ширилось движение казвэнщиков. КВН устраивались в школах, вузах, пионерских лагерях... Отборочные турниры КВН проходили по всей стране, в результате чего на телевидение попадали самые лучшие команды. Одна моя знакомая – преподаватель философии – проводила в форме КВН даже семинарские занятия по марксизму-ленинизму (правда, в этом варианте КВН сокращался до КН – веселого в этом не было ничего. Но каков пример профанации идеологии!)

Игра в КВН состояла из отдельных конкурсов. Наиболее распространенными были такие:

Приветствие (Визитка). Этот конкурс обычно игрался (играется) в начале игры. В нём участники команды представляют себя и свою команду. Приветствие состоит, в основном, из текстовых шуток и миниатюр.

Разминка. Конкурс, в котором команды за тридцать секунд должны придумать смешной ответ на вопросы других команд или ведущего.

БРИЗ (Бюро рационализации и изобретений). Короткий литературный конкурс, в котором командам нужно представить в смешной форме какое-то изобретение или явление.

Музыкальный конкурс. Конкурс, в котором внимание уделяется музыкальным номерам – песням, танцам или игре на инструментах. Понятно, что тексты песен должны быть веселыми, остроумными.

Конкурс капитанов. Индивидуальный конкурс для капитанов соревнующихся команд.

Домашнее задание. Длинный конкурс, играется в конце игры. В отсутствие «Музыкалки» играется иногда как «музыкальное домашнее задание» [см.: КВН. Википедия].

КВН культивировал *остроумие как особое смеховое приложение ума, рассматривая его едва ли не как основную, базовую черту общей культуры личности.* Но в гораздо большей степени это касалось идеала мужчины, нежели женщины. Женщине достаточно было *понимать* юмор и адекватно реагировать: не хихикать глупо и без повода, понимать тонкие намеки и прочее. В этом, в значительной степени, выражалась ее женственность. Мужчины же демонстрировали свое остроумие как основное оружие в борьбе за женское внимание. Если мы посмотрим на состав команд КВН, то это были преимущественно молодые мужчины, юноши. Девушки, если и присутствовали, то, в основном, для украшения, вдохновения и в качестве певиц. Михаил Жванецкий как-то раз совершенно справедливо заметил, что женщине трудно быть смешной и красивой одновременно, а еще труднее быть просто смешной за счет принесения в жертву красоты.

КВН знаменовал изменение в советской культуре идеала мужественности: вместо сурового воина, мускулистого, белозубого рабочего или самоотверженного идеологического лидера с пламенным взором в очах на первый план вышел остроумный, ироничный и достаточно самоуверенный интеллект, физические качества которого практически не брались в расчет. И если в искусстве (кино, театр) в это время преобладает тип душевно чуткого героя (музыканта, художника, учителя, врача), то в КВН ведущими были «технари» – инженеры и студенты высших учебных заведений технического профиля. Иными словами, КВН знаменовал новый этап в развитии *городской* смеховой культуры, связанный с научно-техническим прогрессом.

Еще одним «хитом» смеховой культуры на телевидении была субботняя юмористическая передача «Кабачок 13 стульев», выходившая в эфир с января 1966-го по октябрь 1980-го. Действие по сюжету происходило в польском ресторанчике. Цензура потребовала заменить «панов» на «товарищей», а

пиво – на кофе. Понятно, что ни один режиссер не хотел браться за такой материал. Авторам удалось уговорить Георгия Васильевича Зелинского, но его упростили быть режиссером одного единственного выпуска. Спасти кабачок помогли телезрители. И не только спасти, но и отстоять европейский колорит кабачка. Если бы не мешки писем от зрителей, требовавших выпуска новых передач, то первый выпуск был бы и последним [см.: 66]. А в 1971 г. «Кабачок» получил своеобразную индульгенцию на дальнейшее существование от Л.И. Брежнева, который очень любил эту передачу (о *Брежнев как о покровителе советской смеховой культуры* нужно вспомнить на протяжении этой книги не один раз – многие советские кинокомедии никогда бы не вышли на широкие экраны, если бы не заступничество Брежнева; опального в Ленинграде Аркадия Райкина вместе с его театром перевел в Москву тоже Брежнев).

Главные роли завсегдаев кабачка исполняли, в основном, артисты Театра сатиры Михаил Державин, Спартак Мишулин, Валентина Шарыкина, Виктор Байков, Зоя Зелинская, Роман Ткачук, Ольга Аросева, Борис Рунге, Наталья Селезнева, Юрий Волынцев, Рудольф Рудин, Виктория Лепко и другие. Популярность этих артистов была огромная. Но у этой популярности была обратная сторона: если кто-то выступал в иной роли, его все равно именовали паном Профессором или паном Спортсменом. Поэтому режиссеры неохотно брали артистов из этого списка сниматься в своих картинах. Когда много лет спустя Ольга Аросева гастролировала в Украине, ее по-прежнему за глаза называли пани Моникой: «Не хотите ли пойти на спектакль с пани Моникой в главной роли?» Пожалуй, одному лишь Спартаку Мишулину удалось настолько перевоплотиться в фильме «Белое солнце пустыни» режиссера Владимира Мотыля (1970 г.), что его в той роли паном Директором никто никогда не называл.

Я хорошо помню, что выпуск «Кабачка» *казался очень коротким* (длина серии, в основном, составляла 50, реже – 70 мин., а если взять «чистое» время – без песенок и титров с дружескими шаржами на артистов, то еще меньше). С завсегдаями клуба не хотелось расставаться. Если перевести

нарративную основу этой передачи на язык остаточных впечатлений, то мы получим легкую, мимолетную улыбку, ощущение уюта, симпатию к артистам и несколько преувеличенное представление о собственном уме на фоне милых женских глупостей посетительниц этого клуба. Музыкально стиль этой передачи я бы передала мажорным стаккато, выражающим неакцентированное в смысловом отношении, легкое, необязательное, но приятное времяпрепровождение. На фоне классического советского хронотопа с его железо-бетонным культом будущего этот кабачок выглядел картинкой из совсем иного времени и социального пространства. На этом контрасте, пожалуй, и зиждился успех передачи.

В письмах благодарных зрителей писалось: «Улицы наших городов пустеют, когда вы показываете свой “Кабачок”!» «Это была первая народная телевизионная передача с постоянными героями, с единством места, композиции стиля. Для большинства телезрителей дурашливые, порой наивные сценки и репризы служили своего рода отдушиной в их зарегламентированной жизни, оазисом, светом в телевизионном окошке, обычно зашоренном глухим официозом» [66]. В 1976 г., к 10-летию кабачка, польское правительство присвоило всем участникам и руководителям передачи звание «Заслуженный деятель культуры Польши» [там же].

В собрании Гостелерадиофонда России сохранилось всего лишь 10 выпусков передачи: 1967, 1968, 1969, 1970, 1973, 1978, 1980 годов. Столь малое количество сохранившихся материалов объясняется отсутствием видеозаписи до 1969 г., когда выпуски приходилось пускать либо в прямом эфире, либо записывать на киноплёнку, а видеоплёнка, на которую записывали передачу после 1969 г., была остродефицитной [см.: там же].

Но даже на фоне КВНа и «Кабачка 13 стульев» первенство в смеховой культуре, представленной на телевидении, на протяжении трех десятилетий держал выдающийся, воистину *народный* артист *Аркадий Исаакович Райкин*.

Феномен Райкина уникален не только в отечественной смеховой культуре XX века. Райкин – явление *планетарной* ве-

личины. С ним не могут сравниться даже очень знаменитые мировые комики. Один из последователей Райкина, известный артист *Геннадий Хазанов*, сказал: «... я честно скажу, что не видел и не знаю ни одного артиста, который по мощи, по силе дарования и обаяния, по совершенно магнетическому воздействию на зал мог бы приблизиться к Райкину хоть на какое-нибудь расстояние. Пускай это не покажется громко сказано, честно говоря, нам всем так же далеко до него, как до ближайшей планеты Солнечной системы» [181]. Почти тот же вывод сделал критик лондонской газеты «Таймс», когда Райкин в 1965 г. был со своим театром на гастролях в Англии: «Среди ...современных комических актеров есть вполне сносные, и они даже вызывают смех, но почти все они не индивидуальны... На днях на наших телевизионных экранах засверкало изображение именно такого индивидуального комического гения, Би-Би-Си впервые показало нам прославленного русского комика А. Райкина. Это было настоящее зрелище, подлинное открытие, такое выступление, которого мы не видели давно. Одна из самых больших заслуг Райкина состоит в том, что он представляет собой полную противоположность отвратительным, «смешным до тошноты» комикам, которых мы в таком изобилии импортируем из Соединенных Штатов. У Райкина есть что-то от Чарли Чаплина: удивительная способность живо и наглядно изображать эмоции, способность создавать образы, которые не нуждаются в пояснении. Он обладает даром проникать в самую глубь человеческих чувств... Мне никогда не приходилось видеть такой игры!» [там же].

Сегодня уже хрестоматийным стало утверждение, что *вся советская эстрада разговорного жанра вышла из Аркадия Райкина* [там же]. Артистом было создано целое направление в советском искусстве, практически не имеющее аналогов за рубежом. Под непосредственным влиянием Райкина родились такие звезды эстрады, как Михаил Жванецкий, Геннадий Хазанов, Евгений Петросян, Роман Карцев и Виктор Ильченко. Благодаря Райкину новыми именами обогатилась и сатирическая литература [168]. Среди авторов, с которыми работал Аркадий Райкин, были известные советские писатели-юмористы –

Марк Азов, Владимир Тихвинский, Михаил Жванецкий, Виктор Ардов, Михаил Зощенко, Александр Хазин, Вениамин Скворский, Семён Альтов, Марьян Беленький, Михаил Мишин и др. [131]

В телевизионном фильме «Король и шут», посвященном творчеству артиста, есть такие слова за кадром: «Оглушительный, всепобеждающий смех... царил на каждом концерте Аркадия Райкина. Этого человека боготворили, ему преклонялись, им восхищались. Публика аплодировала ему до боли в ладонях, до изнеможения. Для зрителей ... он был самым успешным артистом советской эпохи. Любимым клоуном». И в то же время он был королем – королем смеха. Такой взаимопереход шутовского озорства и царской власти открылся в *постсоветское время* не только в Райкине (о нем это и тогда еще было известно), но и в... Брежнев. Так называемая эпоха «застоя» *короновала Райкина и превратила первое лицо государства – Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева – в шута. Райкина боготворили, обожали, над Брежневым смеялись, его пародировали даже школьники, о нем почти каждый день рассказывали новый анекдот. Даже над уже покойным генсеком еще много лет не стыдились насмехаться, низводя его образ до уровня, который соответствует полной утрате разумности. И многократно отыграв ритуал низвержения правителя в юродивого, вернули уже покойному «царю» его царское достоинство сравнительно недавно (закон лиминальной фазы ритуала работает не только по отношению к живым, но и умершим). При чем «реабилитировали» Брежнев даже последних лет его правления: я имею в виду художественный фильм «Брежнев» режиссера Сергея Снежкина (2005 г.) о последнем годе жизни Генсека (тот факт, что на роль Брежнева режиссер пригласил одного из самых обаятельных артистов – Сергея Шакурова – уже о многом говорит).*

Брежнев и Райкин «поменялись местами» еще в одном отношении. О Брежнев в последние годы стало известно много такого, что совершенно не вписывается в образ выжившего из ума тирана – разобрался, помог, оценил по заслугам, защитил, вступился и т. п. Возник совершенно новый образ в

общем-то неплохого человека, который вовсе не цеплялся за свою власть, но подчинился тому, что ему преподносилось приближенными как необходимость – находиться на посту до самой смерти. Что же касается Райкина, то раскрылись ранее неизвестные *тиранические* черты его характера, о которых эстрадные критики в советское время предпочитали умалчивать. Например, в беседе Е. Уваровой с А. Райкиным цитируются слова Фаины Раневской, категорически отказавшейся выступать на эстраде вместе с Райкиным: «Я буду нижней в цирке, а вы верхним». При этом фраза Раневской не комментируется. Автор, ведущий беседу, бросает вскользь: «Но это уже иная тема» [см.: 189, 49]. А вот более позднее по времени высказывание Михаила Жванецкого о «команде» Ленинградского государственного театра миниатюр под руководством Аркадия Райкина: «Во главе стоял абсолютно гениальный великий игрок, и все ему подавали мячи. Потому что он был кровопийца и тиран как художественный руководитель. Он не терпел, если кто-то играл и кто-то забивал. То есть играть – играй, но не забивай. Ты играй на меня, а я буду забивать, я знаю, как это делать» [131].

Между прочим, взаимосвязь шутовства и королевского величия достаточно прозрачно намекает на иерофанию юродства в фигуре Аркадия Райкина. Какой бы уникальный талант ни имел этот поистине великий артист, но без энергии иерофаний тут не обошлось. Убеждена, что *Аркадий Райкин – это уникальное явление смеховой культуры, которое могло появиться именно на почве отечественной духовной традиции с ее глубоким почитанием юродивых, благоговением перед ними.* (Если вспомним, явление юродства в эпоху его расцвета также было сугубо национальным явлением!)

Начнем с того, что факт личного знакомства Райкина и Брежнева (а до этого – Райкина и Сталина, который в свое время *аплодировал ему стоя четырнадцать раз подряд* на своем юбилее – 60-летию) – это достаточно распространенный сюжет жизни русского юродивого, определенный стереотип. «Одной из черт этого стереотипа было представление о возможности и даже обязательности прямого контакта юродивого

и царя» [94, 135]. Это шуты живут *при царе*. Юродивые с царем только иногда встречаются.

Подобно юродивому Райкин балансировал на грани серьезной идеологической традиции, в которую *свято верил*, и смеховой культуры, смехового мира. В его жизни соединилось *подобие* того, что называют *пассивной и активной* частями сущности юродства [94, 79].

Пассивная сторона юродства, *обращенная на себя*, связанная с умерщвлением плоти, стихийно присутствовала и в жизни Райкина. Он был очень больным человеком, пережил клиническую смерть, всего в своей жизни умирал три раза. Духовный опыт умирания даже для неверующего человека имеет огромное значение. Настоящие юродивые умирали каждый день для мира сего, распиная не плоть свою, но воюя против страстей, подчиняющих душу телу. Это было сознательное умирание. А Райкину три умирания выпали как его крест, который он вынес, приобретя невероятную чуткость души и выразительность лица. Вся жизнь артист был на строжайшей диете. Понятно, что диета – это не пост. Диета гораздо тяжелее, потому что она не компенсируется духовной энергией молитвы, церковных таинств. Для Райкина компенсаторным моментом выступало обожание зрителей, их сияющие, влюбленные глаза, их понимание и сочувствие, их безудержный смех.

Активная же сторона юродства предполагает обязанность «ругаться миру», то есть жить в миру, среди людей, обличая пороки и грехи сильных мира сего [см.: там же, 79]. Особенно перепадало от Райкина бюрократам, от которых наравне с простыми людьми страдал и король смеха, унижительно просиживая в вельможных приемных долгие часы. Но со временем эти обличения бюрократов, взяточников и просто пофигистов, прикрывающихся корпоративными интересами, стали гораздо мягче в личном плане. За спиной каждого из изображаемых персонажей вырисовывался еще один или несколько, тесно связанных между собой. И этот «другой» своей связью с первым намекал на существование более глубоких причин персонифицированных проявлений бюрократизма, равнодушия, брака в работе, дефицита и т. п. Например, в миниатюре «Телеграмма»

директор завода получает телеграмму, в которой от него требуют срочной отгрузки *насосов*, в то время как завод выпускает *колеса* и мягкие игрушки. Он понимает, что прямо написать «не можем», «не имеем», нельзя. И он делает вид, что не понял содержание телеграммы или что на почте произошла какая-то ошибка. В ответной телеграмме говорится, что колеса отправлены. Так он морочит голову директору другого завода, пока тот, наконец, не понимает, что насосов ему не видать. А вышестоящие инстанции требуют срочно именно эти насосы и уже угрожают расправой. Тогда он прибегает к приему своего коллеги и в ответ на новое требование шлет телеграмму о каких-то курах... В этой миниатюре предметом обличения выступает уже не отдельный человек, власть имеющий, а вся система так называемого *планового* хозяйства.

Если говорить о степени оппозиционности Райкина по отношению к системе, то нужно уточнить, что и с какой позиции высмеивал Райкин.

Прежде всего, Райкин всецело разделял иллюзию советского титанизма об очищающей силе смеха, которая досталась советской смеховой культуре в наследство от Н.В. Гоголя, несмотря на то, что последний разочаровался в своей надежде исправлять людей смехом. Факт такого разочарования был вынесен за пределы доступной информации, и духовные мотивы творчества Гоголя были не известны даже многим профессиональным литературоведам. Но тогда, когда основания для аналогичного разочарования были в наличии и у Райкина, он не поддался «искушению» правдой, держась иллюзии, в которой он обрел свой высший смысл. *Укрепляться в этом заблуждении ему помогал зритель, который всегда свято верил в возможность победы добра над злом, пока находился в сфере театра, цирка, кино – в храмах советской цивилизации* или виртуальном пространстве телевидения. Это в хаосе советской забюрократизированной иррациональности человек терял свою веру, восстановить которую он приходил к Райкину.

Меня иногда попрекают неуместными аналогиями из области религии: одним кажется, что я занижаю сферу сакрального, проводя параллели между духовными явлениями и совершенно

обыденными вещами, а другие считают культурные архетипы (прежде всего, мифологические) более глубокими, – упоминание о религиозных смыслах кажется им неуместным. Но помилуйте, как не увидеть в данном случае параллель: человек приходит в театр к Райкину или сам Райкин, благодаря телевидению, приходит со своим театром в дом человека для того, чтобы *восстановить веру* в справедливость, в разумность, посеять надежду на лучшую жизнь, дать импульс деятельной любви, творчества... Разве не подобным же образом восстанавливает свою веру человек, приходящий в церковь? И где бы была его вера, если бы он постоянно не преодолевал суету, суеверия, страхи, каждодневные заботы и вспыхивающие страсти, проходя через очистительную силу церковных таинств? Поэтому я и говорю, что явление Райкина – это не только явление культурного, но и религиозного порядка. Ясно, что это не новозаветная религия Христа, но ведь и без Старого Завета Нового люди просто не могли бы принять.

Между прочим, по поводу своего отношения к христианству Райкин ответил предельно точно: «*Я не видел такого человека*». Речь зашла о христианской заповеди подставлять другую щеку, то есть отвечать на зло добром. И тут артист сказал: «... я не видел человека, который жил бы по этому завету. Меня же, независимо от того, прав я был или виноват, били и по правой, и по левой щеке, а – за неимением третьей – все повторялось снова. Мне кажется, дело в том, что *надо искать справедливость, бороться за нее* (выделено нами – М.С.)» [168]. Эта фраза очень четко показывает, насколько глубоко в *апофатическом* смысле Райкин понимал первичное и вторичное в его выборе. По сути, он потому и вынужден искать *социальную* справедливость, что у него нет иного, лучшего образца. Люди не становятся христианами сами по себе, если они существуют вне церковной традиции, вне опыта общения с образцами подвижничества, со святостью как живой иконой Христа. Такие люди не ведают про силу духа и воспринимают заповедь подставлять щеку как галиматю, принимают силу – за бессилие. Им неизвестна действенность формулы преп. Серафима Саровского: «Спасись сам – и тысячи возле тебя спасутся».

Райкин не смиряется со злом – это главное, а то, что у него нет иного образа противостояния злу, – так сложилось и так, наверное, должно было сложиться. *Он воспитывал души и не ставил себе духовных задач, о которых просто не знал*. Каждому свое. Кроме того, прежде чем возникнет возможность духовной жизни в человеке, ему требуется возрастить свою душу, напитать ее душевной пищей, а потом уже искать пищу духовную. В противном случае получится не человек, а труп, в котором ветхий человек умер, а новый не родился. И этот труп не только не способен к подлинной вере как Любви, как радости о воскресшем Христе, он еще и другим может отравить жизнь, запрещая веселье, хмурясь, осуждая всех и вся; закрыть людям навсегда возможности узнать Бога, отвратить их от Христа своим мрачным видом и фарисейским образом поведения. «Я не видел такого человека» в этом контексте может означать: «если бы я увидел такого человека, то... кто знает».

Райкин критиковал реалии советской жизни с позиции человека, глубоко верующего в *коммунистические* идеалы. Сын Аркадия Исааковича Константин утверждает: «Диссидентской семьей мы вовсе не были, это легенды. Папа многое понимал, он заболел, когда сталкивался с очередной идеологической мерзостью, но *он был сыном своего строя* (выделено нами – М.С.). Жить по принципу «на службе верю, дома нет» он не умел. В этом смысле семья у нас была довольно жестко закрученная: когда я пошел в первый класс, родители мне очень серьезно объяснили, что хорошо учиться – это сейчас самое большое, чем я могу помочь своей родине. И в этом не было никакого воспитательного обмана, никакого цинизма» [7].

Миниатюры и спектакли А. И. Райкина отличались остротой сатиры, но в то же время были представлены *идеологически корректно* и интеллигентно, что обуславливалось внешним и внутренним обаянием артиста. Но столкновения с системой актеру избежать не удалось. К юбилею В. Ульянова (Ленина), который праздновался в СССР с особым размахом – весь год был объявлен идеологами юбилейным, Райкин ставит спектакль «Плюс – минус», построенный на цитатах, взятых из Ленина. Премьера состоялась в 1970 г. Казалось бы, спектакль был

верхом лояльности по отношению к власти, но общее звучание оказалось настолько критическим, что «Плюс – минус» был запрещен. Райкин столкнулся с титаническим идеалом и советскую реальность, в результате чего произошел «взрыв», отразившийся, прежде всего, на его судьбе и здоровье. Райкину было запрещено выступать в Москве и в Ленинграде. Он попадает в больницу с инфарктом, а выходит из больницы уже совершенно седым. В то же время запускается по линии ЦК отвратительная дезинформация о том, что Райкин пытался в гробу своей матери перевезти в Израиль золото и бриллианты. Эту сплетню повторяли во всех концах СССР [там же].

Я была еще совсем ребенком, но помню, что в моей семье эту «новость» тоже кто-то принес с закрытого партсобрании. Сказать, что эта клевета скомпрометировала Райкина в глазах моих родных, не могу. У нас в семье Райкина любили, но его не боготворили. Он не был кумиром, а дезинформация была рассчитана именно на тех, кто почитал Райкина как святого, кто считал его совестью всего народа, «гласом вопиющего в пустыне».

Выйдя из больницы после инфаркта, вызванного этой историей, Аркадий Райкин идет в ЦК и говорит ответственному за идеологию В. Шауро: «Давайте сыграем в открытую... Вы будете говорить все, что знаете обо мне, а я о вас. Мы оба занимаемся пропагандой, но не знаю, у кого это лучше получается. Вы упорно не замечаете и не хотите замечать то, что видят все. Как растет бюрократический аппарат, как берут взятки, расцветает коррупция... Я взял на себя смелость говорить об этом. В ответ звучат выстрелы. Откуда пошла сплетня? Почему она получила такое распространение, что звучит даже на партийных собраниях?» [там же]. Тот сделал вид, что не понимает, о чем речь, и перевел разговор на другую тему. Но самое смешное – это помогло. Как родилась сплетня, так она и умерла... [см.: там же].

В этом столкновении с главным идеологом города Ленинграда Райкин продемонстрировал, кто есть кто, то есть, кто действительно является главным идеологом (и не города даже, а страны), а кто просто занимает кабинет с соответствующей

табличкой. Аркадий Исаакович говорил в этой связи: «Эстрада – это кафедра, артист разговорного жанра – своего рода пропагандист, я говорил об этом много раз (выделено нами – М.С.). Пропаганда – вещь очень тонкая, особенно, когда существует контрпропаганда. Надо предлагать более умные, тонкие ходы. У нас же о том, что количество переходит в качество, знают все, кроме пропагандистов. Начинается какая-то кампания, она идет и на телевидении, и на радио, и так всем надоедает (чистая правда! – М.С.), что люди уже не способны воспринимать ее серьезно [132, 274].

Есть такой старый анекдот про китайца:

«Сизу, пью чай. Стуцат. Откльваю двель. Спласывают:

– Ты за белых или за класных?

– За класных.

– Снимай станы.

Снял станы, отлупили, усли.

Сизу, пью чай. Стуцат. Откльваю двель. Спласывают:

– Ты за белых или за класных?

– За белых.

– Снимай станы.

Снял станы, отлупили, усли.

Сизу, пью чай. Стуцат. Снимаю станы, откльваю двель, а там моя невеста присла ко мне пить чай».

Так вот, Райкин в отличие от этого китайца – всегда «за красных», а не «за белых», но его тоже всегда бьют. Он коммунист до мозга костей, идеолог. Свое призвание он понимает в том, чтобы поднимать те социальные проблемы, которых до этого не видели и о которых молчали, осуществлять идеологический прорыв. «То, что было сегодня в газете, эстраднему артисту брать уже поздно. Надо почувствовать время», – говорит Райкин.

Райкин ближе к юродивому, чем к шуту или скомороху, для которых функция смешить зрителя является главной. Смех для Райкина – это материализованное страдание, преодоление через трансформацию страдания опасного, чужого, враж-

дебного, страшного, бессмысленного, тупого... «Профессия сатирика трудна, она требует четкой гражданской позиции... если артист берется судить о явлении, которое его лично не волнует, такая сатира никому не нужна... Только глубоко пережитое, исполненное личной боли может быть объектом сатиры» [132, 272–273]. При этом артист неоднократно вмешивался в разные социальные ситуации, пытаясь добиться справедливости.

У Райкина есть замечательная миниатюра, которая выражает практическую направленность не только его эстрадной деятельности, но и жизненной позиции в целом. Это «Коммуналка». Сюжет такой: старенькая учительница артиста живет в *общей квартире* с жестокосердными людьми (*коммуналками* называли квартиры, в которых жило несколько семей, имеющих общие коридор, кухню и санузел). Они грубо притесняют свою интеллигентную соседку. Узнав об этом, бывший ученик и нынешний артист переодевается, перевоплощается и является перед своей учительницей и ее соседями наглым мужиком в дубленке нараспашку, с искрометными рассказами о своих многочисленных родственниках (горластых, пьющих и имеющих судимости), которых он планирует разместить не только в комнате, но и в обширном коридоре: «Бум меняться? Бум». Понятно, что после этого соседи начинают упрашивать добрую старушку не переезжать, возвращая ей законное место на кухне и всячески демонстрируя свое уважение.

Много раз Райкин не просто помогал людям, но даже спасал их от смерти. Истории об этом он вычеркнул, вымарал из своей книги «Воспоминания», которая записывалась с его устных рассказов Е. Уваровой. «Нельзя самому хвалиться сотворенным добром – пусть другие, если захотят, скажут, – так объяснил Райкин сокращения в тексте «Воспоминаний» [см.: 167]. И то, что эти рассказы «других» как-то затерялись в суете, с моральной точки зрения – очень плохо, а с христианской – просто замечательно. Потому что когда нас похвалили за добро, мы свою награду уже получили, а если доброе дело осталось втайне, то благодарность за него человек получит уже в вечности.

Однако, работая на эстраде, Райкин, прежде всего, врачевал раны и царапины в *душах* людей, полученные от всевозможных проявлений негативной социальности, – оружия против самих причин у него не было. И только искренняя вера в возможность реализации идеала делала эту деятельность в его глазах не только осмысленной, но и сочетала в большинстве случаев несоединимое – смех и высокий пафос.

Марксистская идеология и советский политический анекдот

– Как возникает анекдот?
Садятся и выдумывают?

– Нет, сначала придумывают, а потом садятся!

Анекдот

Советский анекдот был, прежде всего, *реакцией* на отсутствие свободы слова в СССР и одновременно *компенсацией* этого отсутствия.

Рабинович едет с женой в плацкартном вагоне. Он шумно вздыхает.

– Сколько раз я просила, – укоряет его жена, – на людях о политике ни слова!

Конечно, советская власть не стремилась специально создать благоприятные условия для анекдота как вида творчества. Напротив, она всячески боролась с этой контридеологией, но *стихийно* получилось так, что вся совокупность обстоятельств общественной жизни и особенно политическая ситуация 60-х–80-х годов служили *процветанию* анекдота.

Положение анекдота в советской цивилизации несопоставимо с местом анекдота в какой-либо иной культуре, включая современную, в которой анекдот тоже занимает не последнее место. *Исключительное* положение анекдота в советском обществе 60-х–80-х годов можно без преувеличения сравнивать с культурным значением философии в Древней Греции. Между прочим, древнегреческая философия также имела мощный антимифологический заряд, отсюда параллель между древнегреческой мифологией и советской идеологией и их культурными альтернативами – философией и анекдотом – мне кажется вполне уместной.

Анекдот – это *парадоксальная* свобода слова – вроде бы подпольная, запретная, личная, частная, но она *разрастается* до

размеров легальной (по умолчанию), общественной и всеобщей. Анекдоты в советское время рассказывали друг другу даже те, кто их запрещал. И не было практически ни одного дня, чтобы кто-то не поведал что-нибудь «свеженькое». А ведь в советском законодательстве была статья, предполагающая ответственность, вплоть до лишения свободы, за сочинение и распространение анекдотов. «За сочинение» – это само по себе смешно, потому что анекдот анонимен. Но «за распространение» – тоже смешно, потому что в 60-х–80-х годах уже невозможно было *всех* пересажать. Как теперь стало известно, даже Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Брежнев очень любил анекдоты, в том числе с удовольствием слушал и некоторые анекдоты о самом себе.

Один из исследователей советского анекдота М. Каган пишет: «Характерно, что в последние 10–15 лет (поскольку это было написано в 2002 году, то сегодня следует к этим цифрам добавить еще десять лет – *М.С.*) в России (и, тем более, в Украине – *М.С.*) почти совсем исчез политический анекдот (выделено нами – *М.С.*), и понятно почему: сегодня можно свободно и с любой степенью иронии и сарказма, шаржа и карикатуры изображать в прессе и на телевидении любых политических деятелей, включая президента страны, не говоря уже о действиях парламента, правительства и местных властей, и, значит, нет социальных условий, порождающих политический анекдот как фольклорную форму общественного сознания» [67, 10].

Следовательно, свобода слова не способствует развитию культуры анекдота; более того, она вытесняет анекдот на периферийное место в смеховой культуре.

Но анекдот был реакцией не только на отсутствие определенных демократических свобод: анекдот возник в условиях, когда люди смеялись не столько от радости и полноты жизни, сколько от *неверия в возможность что-то изменить в лучшую сторону или от разочарования в своих надеждах.* Кроме того, это был смех, в котором присутствовала значительная доля *злорадства.* Можно заметить, что такая причина интереса к политическому анекдоту явно просматривается в постсоветской

Украине во времена президентства Виктора Ющенко. С одной стороны, определенный набор демократических свобод здесь присутствует, но *второй фактор – разочарование и политический пессимизм* – налицо. Если же к этим факторам присоединить еще такой традиционный ритуал смеховой культуры, как *свержение кумира*, то картина причинно-следственных связей вырисовывается более-менее полная (в данном случае я привожу только один случай кумиротворения, но их было множество, например: «Не згадуйте ім'я нашого Президента всує», – сказал один депутат того времени).

Едва исторический шанс на реальное улучшение жизни, *с точки зрения городской интеллигенции, сочиняющей анекдоты*, появляется, количество политических анекдотов резко идет на убыль. Например, в первые годы правления Леонида Брежнева анекдотов было немного. Об этом тоже остался анекдот:

В 1965 году жители Одессы обратились в ЦК с просьбой вернуть Хрущева: лучше десять лет без хлеба, чем год без анекдотов.

Анекдот – это, в рассматриваемом нами случае, художественная, афористичная и яркая форма городского фольклора XX в. преимущественно на политические темы. А может ли современная дискуссия на самые острые и актуальные политические темы конкурировать в *художественном* отношении с анекдотом? Увы, нет. Карикатурное видение идеологического оппонента остается, как и в анекдоте, но оно здесь по-злему карикатурное и чаще всего совсем не смешное. Участники постсоветской политической дискуссии *непримиримы*: каждый отрицает все, что исходит со стороны оппонента как абсолютное зло. *Анекдот же, напротив, был и протестной формой, и одновременно некоторым примирением с системой, в пределах которой он только и имел какое-либо значение.* В современной политической дискуссии в смешном или злобном виде представляется *только противник*, а в советском анекдоте было место и для *самоиронии*. Например, еврейский анекдот советского времени смеется над евреями даже больше, чем над социальной системой социализма. А ведь авторами этих анек-

дотов были сами же евреи. Да и в целом, смеясь над своим обществом, *советский человек смеялся и над собой как представителем этой цивилизации.*

Анекдот как анонимное творчество. Говоря об анонимном творчестве народа, не нужно забывать, что помимо анекдота и почти параллельно ему существовал еще один жанр анонимного «творчества» масс – анонимка (неподписанный донос на человека или, реже, организацию).

Может быть, для кого-то такой поворот дела покажется, мягко говоря, неуместным... Дело в том, что анекдот в постсоветских культурологических исследованиях демонстрируется исключительно в положительном контексте – такая традиция. А про анонимку вообще не принято говорить – это сфера «социального небытия» и по своим аморальным основаниям, и по доступности информации. Что уже говорить о взаимозависимости анекдота и анонимки – такое «кощунственное» сопоставление никому и в голову не придет. Однако, как мне кажется, между этими явлениями существует гораздо более *непосредственная* связь, чем между идеологией и смеховой культурой рассматриваемого периода в целом.

Начнем с характеристики *противоположных* моментов этих двух артефактов советской цивилизации, поскольку достаточно часто именно противоположные стороны цивилизационных явлений указывают на их несомненную связь.

Анекдот – артефакт городской *смеховой* культуры, анонимка – стихия массового «творчества», имеющего непосредственное отношение к *идеологии*.

Анекдот связан со *смехом*, и он внеинституционален, а анонимка связана со *страхом* и воплощающими его силовыми структурами, прежде всего с КГБ.

Анекдот – анонимен из-за запрещающего государственного закона, а анонимка – из-за морального запрета. Анекдот – вне закона, а анонимка – вне морали. В феномене анекдота происходит совпадение морального и нравственного, а анонимка обращает внимание на факт противоположности *идеологически* понимаемого морального и нравственной позиции личности.

Анекдот *компенсирует* отсутствие свободы слова, а анонимка является реакцией на моральный ригоризм советского общества. Для автора анонимки цель оправдывает любые средства.

Автор анекдота утешается своей «неизвестной известностью», а автор анонимки упивается своим *мнимым, с духовной точки зрения, и в то же время отнюдь не иллюзорным социальным могуществом*, выразившимся в возможности влиять на успех или провал деятельности другого человека, решать вопрос о судьбе и даже жизни человека.

Не от славы бежит автор анекдота, а от наказания. Не своей совести боится анонимщик, а общественного осуждения. И в этом отношении автор анекдота и анонимщик меняются местами по отношению к идеологии. Автор анонимки глубже, нежели автор анекдота, понимает *инфернальную* сущность власти, а у автора анекдота еще остаются многочисленные иллюзии относительно теории коммунизма и практики социализма. Но анонимщик в то же время *является подлинным врагом* породившей его системы, тогда как автор анекдота лишь считается таковым с идеологической точки зрения. Последнее утверждение вытекает из того, что анекдот в большинстве случаев противостоит *недостаткам* системы, а анонимщик своей клеветой старается уничтожить *лучших* советских граждан, сочетающих личные таланты с преданностью советскому строю. В романе-анекдоте Владимира Войновича «Приключения солдата Ивана Чонкина» сознательный враг советского строя, стремящийся всеми силами этому строю вредить, «убирает» с помощью анонимок представителей советской элиты.

Можно ли купить честного человека?

– Купить нельзя, но продать можно!

Анекдот – форма доверия людей (политические анекдоты рассказывали только тем людям, в порядочности которых были уверены). Анонимка – способ выражения недоверия, подозрительности. Иногда в написании анонимок подозревали совершенно порядочных людей из-за все той же анонимности. Например, на партийном собрании говорилось: «Поступил сигнал...», а кто этот сигнал послал, об этом умалчивалось. Люди,

имевшие отношение к этой истории, невольно начинали подозревать всех заинтересованных лиц. Были даже особенно «подозрительные должности», на которые обычно назначали «стукачей», то есть доносчиков. Но «обычно» еще не значит «всегда». А между тем эти люди всегда были на подозрении у сотрудников, коллег, сокурсников. *Тем самым идеологическая подозрительность удваивалась, утраивалась помноженная на антистукаческую бдительность.*

Анекдот и анонимка прекрасно вписываются в религию советской цивилизации, каковой является титанический гуманизм с его подстановкой человека на место Бога. Здесь, возможно, уместна историческая параллель: *карнавал эпохи Ренессанса противостоит, с одной стороны, страху перед небывалыми масштабами использования черной магии, а с другой – не менее широкому движению доносительства.* Иначе говоря, между идеологией эпохи Ренессанса и *смеховой культурой* были опосредующие звенья. Если смеховая культура противостояла страху, то страх этот был не абстрактно идеологическим и, тем более, не религиозным (страх Божий, с христианской точки зрения, – это страх лишиться Божественной Любви). Сфера страшного была беспредельна и не ассоциировалась лишь с деятельностью инквизиции (в эпоху Ренессанса) или НКВД, КГБ (в советское время). *Страх этот становился действительно вездесущим и универсальным, прежде всего, благодаря «инициативе масс», а не только вследствие деятельности определенных государственных силовых структур. Именно такой универсальный страх мог породить и не менее универсальную смеховую культуру.* Как пишет А.А. Зиновьев, «реальный коммунизм вырастает не из застенков карательных органов, не из преступных партийных решений, не из концентрационных лагерей. Он вырастает из очень простых, привычных, широко распространенных явлений нашей жизни, порождая в определенных благоприятных условиях застенки карательных органов, преступные замыслы вождей, концентрационные лагеря и все прочие ужасы, хорошо известные всем» [58, 51].

Но между анекдотом и анонимкой есть нечто общее. И анекдот, и анонимка – это *карикатура*. Только анонимка – это

абстрагирование от духовной сущности человека (поэтому анонимка – это *всегда* клевета, даже тогда, когда в ней излагаются «реальные факты», потому что человек – это образ и подобие Божие), а анекдот – это отвлечение от позитивных сторон окружающей человека жизни – истории, общества, нации, народности, семьи ... Если метод соцреализма акцентирует внимание именно на *позитивной* стороне социализма и жизни человека в условиях этого строя, то анекдот выпячивает реальность в другую сторону, утрирует негативный аспект. Анонимка тоже деформирует – искажает образ человека.

Средневековый автор не подписывал текст (книгу, икону, фреску), потому что истинным Автором является Бог. А советские люди скрывали свое авторство в анонимках, потому что «первоисточником» такой анонимности является сатана.

Иногда совпадение анонимки и анекдота было буквальным. Так, кто-то написал анонимку на поэта М. Исаковского – автора слов песни «Лучше нету того цвета». Название песни неизвестный автор проинтерпретировал как восхваление учения о *потусторонней жизни*: «Лучше нету того света», а вместо слов «как увижу, как услышу, все во мне заговорит» бдительный товарищ услышал: «Каку вижу, каку слышу...». (А может, это был такой анекдот в форме анонимки? В любом случае, совпадение этих форм налицо.)

Всплеск анонимок как формы закрытого, тайного «творчества» приходится на более ранний период советской истории – 30-е–50-е годы, но в 60-х–80-х годах анонимки не только еще существовали, но и составляли значительную часть писем граждан в органы власти. Официально анонимщики осуждались, а реально одна такая писулька завистника могла закрыть человеку продвижение по социальной лестнице или затормозить его на несколько лет.

Когда я защищала кандидатскую диссертацию (а это было уже в 1988 году!), ученый секретарь научного совета философского факультета Киевского университета – Михаил Поликарпович Гончаренко (царство ему небесное!) проявлял по отношению к качеству оформления моих бумаг совершенно непонятную жесткость, даже жестокость. Как сурово он себя дер-

жал, как отправлял меня по *многу* раз с одной и той же бумажкой – каждый раз находил что-то неправильное. Надо мною уже сжалились даже неприступные секретари младшего ранга. Я никак не могла *тогда* найти объяснение такому поведению Михаила Поликарповича. Он знал меня как хорошую студентку, он был знаком с моими покойными на то время родителями... Теперь же даже совсем посторонние люди на факультете говорили мне: «Ну что? Опять зверствовал?» Но у меня сердце не лежало к осуждению этого человека или протесту против него. И я этому очень рада, потому что только со временем мне стало понятно: он меня *таким образом защищал* от анонимки в ВАК со стороны возможных недоброжелателей! *Он взял удар на себя*, выставил себя самодуром, а меня прикрыл. Ведь любой, самой бессмысленной и анекдотичной анонимки было бы достаточно, чтобы меня не признали кандидатом наук. И тогда все годы работы над диссертацией пошли бы насмарку. Но понять его поступок может только человек *того* времени. А ведь это были *последние* годы существования советской власти! Что уже говорить о времени правления Сталина? Тогда анонимками убивали.

Общей для анекдота и анонимки является среда, почва, на которой они вырастают. Этой почвой, как мне представляется, был крайний иррационализм всех *переходных* состояний субъекта культуры (связанных с естественным ростом или борьбой за повышение статуса) и всех ситуаций, вызванных необходимостью противостоять естественной энтропии – голоду, холоду, жилищным проблемам. Однако подобные ситуации существуют сплошь и рядом и в современном обществе. Но они не вызывают всплеска анекдотов и анонимок по той причине, что *власть четко отстранилась от решения большей части человеческих проблем*. Она не объявляет себя всесильной, более того, она регулярно демонстрирует, что работает исключительно на себя. Субъекту предлагается рыночная модель решения всех вопросов, и если он не вписывается со своими доходами в рынок, то это его личная проблема. *И анекдот, и анонимка существовали в особом потестарном дискурсе, обо- жествляющем власть: они апеллировали к власти как к той*

силе, которая может и должна что-то изменить, которая знает все и отвечает за все.

(Однако если мы хотим иметь картину *реального* советского общества, то нам не следует доверять *полностью* ни анекдоту, ни произведениям авторов, работающих в стиле соцреализма. Что уже говорить об анонимках? Между прочим, совершенно неисследованная сфера советской цивилизации – можно интересную диссертацию сделать при желании, имея доступ к информации.)

Из вышесказанного можно сделать вывод: советский анекдот был одной из стихийно возникших сфер свободы слова, наряду с анонимкой, о существовании которых предпочитала не рапортовать официальная пресса. Иначе говоря, *советский анекдот и анонимки – специфически отечественный вариант свободы слова.*

Что же касается анекдота с точки зрения его стилистики, то отталкивается он от метода соцреализма. Анти-соцреализм – это и есть стиль анекдота.

Ниже мы развиваем мысль об *амбивалентном* отношении политического анекдота и коммунистической идеологии. *С одной стороны, анекдот отрицает идеологию и разрушает ее. С другой – анекдот создается в определенной идеологической среде и даже принимает некоторые тезисы официальной идеологии (хотя бы в форме предпосылки).*

Первый – *оппозиционный* по отношению к идеологии – смысл анекдота раскрыт в многочисленных исследованиях на тему анекдота, но, к сожалению, в самой общей форме. Что же касается второго аспекта – момента *конвенциональности* идеологии и смеховой культуры в анекдоте, то об этой стороне вопроса материала практически нет.

Попытаемся перечислить формы отрицания советским политическим анекдотом официальной идеологии. Начнем с того, что анекдот, который просто карикатурно изображал советскую реальность или облакал в форму анекдота обычную контридеологическую клевету в духе примитивной антисоветчины, был

не частым явлением культуры, поскольку он был просто не смешон.

К этой группе анекдотов мы относим те, которые были идеологическими, но «навыворот», то есть однозначно выражали идеологию противостоящей СССР системы. Эти анекдоты были действительно клеветническими по отношению к тому, о чем они заявляли. Например:

- *Что такое подонок?*
- *Писатель, работающий на Дону.*

В данном случае имеется в виду, судя по всему, известный советский писатель Михаил Шолохов, которого, возможно, *некоторые* советские писатели или писатели, эмигрировавшие из СССР, ненавидели, но рядовые советские граждане уважали, любили и читали с удовольствием.

Еще один пример. По западным голосам, которые запрещено было слушать (поэтому передачи типа «Голос Америки» постоянно глушились), достаточно часто передавали «новости» об отсутствии хлеба в СССР, о страшных очередях, о начавшемся голоде. И это – на фоне видимого благополучия в «хлебном» вопросе. Если бы все передачи, транслирующиеся на СССР, были такими же «правдивыми», то, возможно, СССР продержался бы немного дольше.

- *Где больше всего хлеба в Советском Союзе?*
- *В котлетах.*

Уж чего-чего, а хлеба в СССР было столько, что свиней им кормили, на дороге, в пыли, валялись один раз надкушенные сдобные булочки... Буханка черного круглого хлеба стоила 16 копеек, белый батон – 22.

Из первомайских призывов ЦК КПСС:

Советское образование и здравоохранение ничего не стоят!

Советский народ настолько привык к благам бесплатной медицины и образования, что эти блага совершенно не ценил.

Вот вам и почва для искажения реальной ситуации.

Воспитательница в детском саду говорит детям:

– В Советском Союзе каждый сытно ест и красиво одевается. В Советском Союзе люди живут в прекрасных квартирах. У всех детей в Советском Союзе много красивых игрушек...

Вовочка расплакался:

– Хочу... Хочу... Я хочу в Советский Союз!..

Во-первых, советские люди были совершенно уверены, что так оно и есть, как говорит в анекдоте воспитательница (сравнивать им было не с чем), а во-вторых, дети в СССР были действительно привилегированным слоем общества и уж чего-чего, а игрушек им хватало.

И еще один типично антисоветский анекдот:

Два глиста высунулись наружу:

– Мама, а что это большое и светит?

– Это, сынок, солнце.

– А что это плещется и сверкает?

– Это, сынок, море.

– А что это зеленое и хорошо пахнет?

– Это, сынок, лес.

– Мама, а почему мы живем в ж... ?

– А это, сынок, наша родина!

В этом анекдоте подразумевается, что люди во всех странах живут в прекрасном мире, а одни лишь граждане СССР своей родиной имеют зловонное место. Если советский человек и смеялся, услышав этот анекдот, то только по недоразумению – представлял себе диалог настоящих глистов. Ассоциация со своей родиной тут была просто невозможной. Любовь к родине у советских людей в значительной степени состояла из любви к действительно прекрасной природе, к необъятной стране, в которой, между прочим, редкий человек не мог позволить себе летом отдых на море.

Для того, чтобы советский политический анекдот вызывал смех, он должен был иметь под собой реальную почву – историческую, социальную или догматическую. Определяющим по отношению к форме отрицания выступает содержание конкретной идеологемы, подвергаемой осмеянию или профанации.

Иными словами, сам догмат должен содержать в себе возможность своего отрицания либо как антитезу, либо как выявление определенного противоречия в идеологеме, а также между идеей и реальностью. Кроме того, анекдот развивает те аспекты идеологических положений, которые оказались вне внимания классиков марксизма-ленинизма.

Форма отрицания идеологического содержания является производной от тематики анекдота, Поэтому выявить наиболее распространенные формы этого отрицания удобнее всего в пределах тематической классификации анекдота.

Анекдоты про коммунизм составляют одну из самых больших тематических групп всех советских политических анекдотов. Эти анекдоты отрицают марксистскую идеологию в ее наиболее существенной, сакральной сфере – *псевдоэсхатологии*. В этой тематической группе можно найти нижеперечисленные формы *десакрализации, профанации советской религии*.

Наиболее распространенная форма – *выдвижение противоположного по отношению к советскому догмату тезиса*. Например, идеология использует модель абсолютного прогресса, следовательно анекдот выбирает модель абсолютного или относительного регресса. Также может применяться вариант специфически *анекдотического прогрессизма*: в СССР осуществляется прогресс техники или сознательности людей, но ситуация с продуктами ухудшается. Вообще, *тема регресса* достаточно часто встречается в анекдотах именно в пределах темы коммунистического будущего. Это, можно сказать, особый, парадоксальный, комический пафос регресса!

– Скажите, это уже коммунизм или будет еще хуже?

Один старый большевик другому:

– Нет, дорогой, мы-то с вами до коммунизма не доживем, а дети... Детей жалко!

Расцвет коммунизма. Объявление на дверях продуктового магазина: сегодня в масле потребности нет.

Один еврей другому:

– При коммунизме у меня будет свой самолет!

– Зачем тебе самолет?

– А вдруг, скажем, в Калуге муку дают. Полчаса лету – и я там!

Еще один пример опоры анекдота на противоположный по смыслу догмат. *Идеологема*: коммунизм – это светлое будущее всего человечества, которое *приближается* «по мере продвижения советского народа» и т. п. и т. д. Соответственно, в анекдотах обыгрывается такое понимание коммунизма, как *отдаляющегося, темного, относящегося не ко всему человечеству, а к худшей его части* и т. п.

Лектор говорит, что коммунизм уже на горизонте. Ему – вопрос:

– А что такое горизонт?

– Это воображаемая линия, в которой небо сходится с землей и которая удаляется от нас, когда мы пытаемся к ней приблизиться.

Следующий вариант оппозиционного смысла фиксирует противоречие в самой идеологеме. Коммунизм – это не слишком далекое будущее. Н.С. Хрущев внес новый догмат в коммунистическую теорию: «Нынешнее поколение будет жить при коммунизме», то есть советский народ уже приступил к строительству коммунизма, но в стадию коммунизма еще не вступил. Этот достаточно расплывчатый тезис иногда иллюстрировали с помощью образа двух ног – «одной ногой мы уже стоим в коммунизме».

– Одной ногой мы стоим в социализме, а другой уже шагнули в коммунизм, – говорит лектор.

Старушка его спрашивает: – И долго, милок, нам эдак раскорякой стоять?

Достаточно распространенный вариант десакрализации идеологии в анекдоте демонстрирует советскую реальность реалистично, без малейшего искривления происходящего. Например, поскольку партия и ее генеральный секретарь моно-

полизировали право на вынесение суждения о степени приближения общества к коммунизму, то на это так отреагировал смеющийся народ:

– Когда наступит коммунизм?

– Об этом будет сообщено в закрытом письме ЦК.

Констатация приближения коммунизма совпала с продовольственным кризисом, что не прошло мимо внимания авторов анекдотов.

– Правда ли, что при коммунизме продукты можно будет заказывать по телефону?

– Правда. Но выдавать их будут по телевизору.

Следующий анекдот сочетает поощряемую идеологией утопичность и реализм советских будней с их постоянной материальной озабоченностью:

– Как будет выглядеть человек коммунистического будущего?

– У него будут маленькие руки, т. к. он ничего не будет делать руками – за него будут работать машины. У него будут маленькие ноги, т. к. он не будет ходить, а только ездить, плавать или летать. У него будет маленький живот, т. к. он будет питаться высококалорийными пиллюлями. У него будет очень большая голова, т. к. он будет очень много думать... Думать, как достать эти пиллюли.

Сочетание фантастической мечты с отсутствием материальной основы не то что фантастических проектов, но и производства элементарно необходимых предметов потребления минимального качества; контраст коммунистических образов изобилия и реальной нищеты – все это становилось предметом сатиры:

На повестке дня колхозного партсобрании два вопроса: строительство сарая и строительство коммунизма. Ввиду отсутствия досок сразу перешли ко второму вопросу.

«Возле магазина с надписью «Мясо» собирается большая очередь: кто-то пустил слух, что завезли мясо. Завмаг пытается успокоить людей и заставить их разойтись. Он выходит на крыльцо магазина и обращается к толпе с речью:

– Товарищи! Наше общество идет к коммунизму семимильными шагами... и скотинка за нами не поспевает».

Следующий анекдот – это редкий вариант пародии на диалектический метод марксистской философии. В *профанной диалектике анекдота* тема денег при коммунизме принимает такой вид:

– Будут ли при коммунизме деньги?

– Югославские ревизионисты утверждают, что будут. Китайские догматики утверждают, что нет. Мы же подходим к вопросу диалектически: будут, но не у всех.

В этом анекдоте, с одной стороны, тонко подмечен марксистский вариант определения золотой середины: ничего не преувеличивать, но ничего и не преуменьшать. Кроме того, этот анекдот, несомненно, является продуктом деятельности профессиональных идеологов – простой народ вряд ли различал такие разновидности марксизма, как югославский и китайский.

Но, пожалуй, наиболее глубоким в тематической группе *профанной диалектики* выглядит анекдот об *антиномиях советской цивилизации*:

Семь чудес советской власти:

Безработицы нет, но никто не работает.

Никто не работает, но план выполняется.

План выполняется, но купить нечего.

Купить нечего, но всюду очереди.

Всюду очереди, но у всех все есть.

У всех все есть, но все недовольны.

Все недовольны, но голосуют «за».

К анекдотам про коммунизм примыкают *анекдоты про теорию социализма*. Достается и ленинским догматам о возмож-

ности социализма в одной, отдельно взятой стране и мирном варианте перехода от капитализма к социализму:

– Можно ли построить социализм в одной, отдельно взятой стране?

– Можно, но тогда придется переехать жить в другую.

– Можно ли в Швейцарии перейти к коммунизму мирным путем?

– Конечно, можно. Но тогда будет упущена такая возможность!

Последний анекдот, помимо отрицания ленинского догмата, профанирует и диалектический метод, на использовании которого построен парадоксальный ответ: «мирным путем» к коммунизму перейти можно, но... тогда возможность мирного пути будет упущена.

Достаточно часто пародируется в анекдотах традиционный в «научном коммунизме» *метод идеологического противопоставления* недостатков капитализма как «последней стадии развития эксплуататорского общества» и достоинств социализма, по которому при социализме все «наоборот». В этом контексте звучат такие противопоставления, как: частная собственность – общественная; эксплуатация – свободный труд; репродуктивная деятельность в условиях конвейера – творчество масс – в основном, женщин, с лопатами и тачками.

– Какая разница между социализмом и капитализмом?

– При капитализме человек эксплуатирует человека, а при социализме – наоборот.

Советская рабочая делегация в Америке.

– Это чей завод?

– Форда.

– А чьи это автомобили стоят?

– Рабочих.

Американская рабочая делегация в СССР.

– Чей это завод?

- Он принадлежит рабочим.
- А чей это автомобиль стоит?
- Директора завода.

Одна из тем политического анекдота – неизбежность войны между капиталистической и социалистической системами, о которой, вопреки несколько расплывчатым идеологическим определениям о возможности мирного перехода к коммунизму, вещают советские офицеры на занятиях по военной подготовке (практически все население, включая женщин и учащихся учебных заведений всех уровней, постоянно «обрабатывалось» военными на предмет угрозы атомной атаки). Эта тема – *традиционная страшилка для взрослых* в СССР.

У детей в Советском Союзе были страшилки про черную перчатку, и они с восторгом рассказывали их друг другу в темноте, перед сном, а у взрослых была очень нелюбимая страшилка про третью мировую войну. Даже в анекдотах на эту тему ощущается преимущество страха перед смехом – юмор здесь *черный*. Общий смысл всех советов в связи с угрозой атомной бомбардировки хорошо выражен в следующем анекдоте:

- Куда бежать в случае атомного нападения?
- Завернуться в белую простыню и медленно ползти в сторону кладбища.
- Почему медленно?
- Чтобы не создавать паники.

Весь предательский по отношению к народу смысл власти здесь налицо: лишь бы не было паники, лишь бы все было внешне в порядке, то есть в пределах «организационной и направляющей» роли партии – человеческая жизнь на весах этой идеологической парадигмы ничего не значит по сравнению с авторитетом государства. Наглядно этот момент идеологии был продемонстрирован во времена Чернобыльской трагедии.

Особенно нелепой рисуется теория *развитого социализма* как «переходной стадии к коммунизму» на фоне серьезных кризисных явлений в системе:

- Что такое развитой социализм?
- Это значит, что трудности роста сменились ростом трудностей.

Постоянные нехватки продуктов, элементарных предметов быта, вечные очереди, в основном, не вызывали активного сопротивления – недовольство люди срывали друг на друге, на «торгашах», а то и вовсе «молчали в тряпочку»: как возмущаться, если ты сам сбежал с работы, чтобы часть *рабочего* времени простоять в очереди. Одно было ясно, коль скоро партия официально принимает Продовольственную программу, значит дело и впрямь худо.

Но там, где бессилён человек, там вступает в свои права анекдот, который *силен бессилием* людей что-то реально в жизни изменить; который, кроме того, не верит в возможность позитивных изменений в силу своего пессимистического взгляда на *жизнь как совокупность прогрессирующих недостатков*. В этом смысле *кредо анекдотического видения мира: «Погибать, но со смехом!»* Это кредо как никогда подходило к социальной ситуации в СССР.

- Какое самое распространенное блюдо?
- Вырезка из «Продовольственной программы».

- Что будет после «Продовольственной программы»?
- Перепись оставшегося населения.

В магазине необыкновенно чисто, красиво.

- Заверните, пожалуйста, кило мяса.

Продащица в ослепительно белом халате вынимает ослепительно белую бумагу:

- Давайте ваше мясо!

Практически отсутствуют *анекдоты о тонкостях марксистской идеологии*. Анекдот должен быть понятен, а углубление в нюансы догматических определений, необходимое для развертывания анекдотической ситуации, делало анекдот

узкопрофессиональным. Кто, например, из людей, не имеющих высшего образование, *знал* ленинское определение материи? А кто из людей, имеющих высшее образование, *помнил* это определение? Конечно, анекдот, в основу которого положено подобное *знание*, – это сугубо профессиональный анекдот.

- *Что такое дефицит с марксистской точки зрения?*
- *Это объективная реальность, не данная нам в ощущениях.*

Соответственно, профессионалы значительно меньше посмеивались над *философской* частью марксизма, которая в 70-е–80-е годы эволюционизировала в сторону достаточно выразительной, с профессиональной точки зрения, антропологической школы (советский экзистенциализм), деятельностной гносеологии; логики, философии и социологии науки (советский вариант нео- и постпозитивизма), неогегельянской эстетики и т. п. [см.: 159]. *Основным предметом сатиры и юмора для философов был научный коммунизм.*

- *Какая разница между математикой и научным коммунизмом?*
- *В математике что-то дано и что-то требуется доказать, а в научном коммунизме все доказано и ничего не дано.*

Преподаватель, который вел на нашем V курсе (отделение философии) семинарские занятия по научному коммунизму, промучился с нами пару семинаров и больше вообще не приходил. Наши вопросы, облеченные в форму искреннего недоумения: «Объясните, дескать, как такое возможно?!» – были очень неудобными. Речь шла о многочисленных противоречиях между марксизмом в философском его понимании и так называемой теорией научного коммунизма. Особенно ярко проявлял свой универсально-неуживчивый характер по отношению ко всякой законченной системе идеологием *диалектический метод*, знатоками которого мы себя уже на пятом курсе вправе были считать. Теперь я понимаю, что у преподавателя был один выход – сбежать. Если бы он стал на нас жаловаться, то это дело наверняка бы разбиралось в парткоме и оказался бы виноватым не только наш курс (все не могут быть виноватыми!):

почему преподаватель не смог объяснить, научить и т. п.? А кроме того, у нашего «научника» (так мы называли всех представителей данной специальности) были веские основания бояться провокации (среди студентов были разные люди – некоторые держались в университете благодаря доносам). Но, несомненно, он был разумным человеком, и ему самому, наверное, было понятно, что научный коммунизм не является наукой даже с чисто логической точки зрения, не говоря уже об экспериментальной основе теории.

- *Является ли коммунизм наукой?*
- *Нет. Если бы он был наукой, его бы сначала попробовали на собаках.*

Особая тема анекдотов – роль личности и народных масс в истории. Если теория туманными рассуждениями о диалектике личного и коллективного, общественного давала недостаточно определенный с точки зрения сатиры ответ, – ответ, который трудно было обыграть юмористически, то реальная иерархия социализма настолько четко выражала приоритет личности генсека по отношению к народу, что одну из наиболее обширных групп анекдотов 60-х–80-х гг. составляли анекдоты о первом лице государства.

Чукча приезжает в родной совхоз и рассказывает о съезде КПСС, на который его послали делегатом:

- *Там говорили: «Все во имя человека, все для блага человека...» Чукча даже видел этого человека!*

По отношению к выдающимся историческим личностям, популярным героям и просто правителям анекдот выполняет роль «*лиминальной фазы ритуала*». Этим понятием структурлист В. Тернер обозначает *фазу перехода человека из одного социального статуса в более высокий*. Он считает, что такой переход в древних культурах чреват ритуально обыгранным унижением, которое пропорционально степени повышения статуса: чем выше статус, тем больше унижение. В новейших культурах унижительные действия десакрализуются и выходят за пределы *ритуального действия*.

Несомненно, каждый генсек проходил лиминальную фазу, связанную с унижением и разными другими трудностями своей жизни, но он проходил ее не в форме ритуала и не при том собрании людей, которому он, в итоге, был представлен в качестве первого лица государства. *Народ мстил за «закрытость» лиминальной фазы тем, что в анекдоте подвергал лидера уже открытому ритуальному унижению.* Понятно, что в этом ритуале участвовал не живой человек, имеющий свои достоинства и недостатки, а маска, изображающая определенный, ведущий недостаток – злость, мстительность, глупость, самовлюбленность, косноязычность и т. п. Однако эта маска не только выполняла роль ритуального унижения, – она еще и защищала конкретного носителя маски: согласно древним языческим и современным неоязыческим представлениям – поношения отводят зависть богов.

Анекдот «смиряет» правителей, но это смирение не перед Христом – Богом и совершенным человеком, а склонение головы перед кумиром всех кумиров – идолом смеха, потому что для смеха нет ничего запретного и святого.

Анекдот пишет ярко выраженные карикатурные портреты лидеров державы, а также совершает некоторую *специализацию* генсеков на содеянном ими зле. Сталин фигурирует убийцей, Хрущев, мягко говоря, рисуется недалеким человеком, Брежневу перепадает за его неразборчивую речь (анекдотов времен правления сравнительно молодого Брежнева, судя по всему, нет – по крайней мере, я таких не нашла). И Сталин, и Хрущев, и Брежнев обвиняются в преувеличении собственной роли в жизни общества. Кроме того, Брежневу приписывается неосталинизм.

С точки зрения духовного смысла, эти анекдоты о партийных лидерах выражали *одну* из тенденций советской сатиры, содержанием которой было высмеивание *конкретной личности*. Справедливости ради надо сказать, что для советской смеховой культуры в целом такая тенденция была не характерной. *Смех – это смех над недостатком, а не над человеком, – вот вариант советского «не судите – да не судимы будете».* В значительной степени анекдоты о генсеках были спровоцированы

теми идеологами, которые делали карьеру, восхваляя деятельность первых лиц державы, создавая ситуацию цепной реакции – никто из других идеологов уже *не смел* остановиться в этих восхвалениях. При этом дифирамбы в честь генсека очень быстро превращались в *необходимую* часть всякой речи или публичного выступления на любые темы.

Эротическая тема в советских анекдотах соседствовала с темой партии и партийной ответственности за семью. Этот факт отражал реальную ситуацию контроля государства за личной жизнью своих граждан и в то же время низводил пафос партийного руководства семьей до комизма уровня телесного низа.

– *Чем жена удерживает мужа?*

– *Немка – делом, француженка – телом, испанка – грацией, русская – парторганизацией.*

Тема контроля государством *личной* жизни советских граждан была частью *темы всеобщего контроля над людьми.* Институтами и организациями, осуществлявшими этот контроль, были парткомы разных уровней, КГБ, комсомольские, пионерские и даже октябрятские организации. Кроме того, существовал еще и «неформальный» институт «стукачества», то есть доносительства в устной, письменной форме, анонимно или за подписью. Главная тема этой группы анекдотов – страх. Соответственно, *анекдот пытается противопоставить этому страху смех*, но не всегда удачно. Чаще всего, в анекдоте преодолевается страх в одной, единичной ситуации, но закрепляется ужас как общая атмосфера.

1937-й год. Муж с женой чутко спят в своей квартире. Вдруг среди ночи – шум и топот ног на лестнице. Резкий звонок в дверь, сопровождаемый громким стуком. Ни жив ни мертв, муж пошел открывать. Через минуту он возвращается:

– *Не волнуйся, – говорит он, – это всего лишь наш дом горит.*

Приезжий спрашивает у москвича, показывая на здание КГБ на Лубянке, принадлежащее раньше страховому обществу «Россия»:

- *Теперь здесь, наверное, Госстрах?*
- *Нет, теперь здесь госужас!*

Гораздо эффективнее в плане борьбы со страхом была такая форма советской смеховой культуры, как розыгрыш (см. главу «Розыгрыш как ведущая форма смеховой культуры 60-х»).

Говоря об анекдоте как оппозиции идеологии, не будем забывать об амбивалентном отношении анекдота к официальной идеологии. Л.Н. Столович считает, что анекдот комичен за счет антипафосности [см.: 155, 46–53], но комическое – это тоже разновидность пафоса – пафоса профанированного, наигранного, симулянтского. Оппозиционный смысл анекдота должен быть противоположен официальным определениям или содержать в себе логические следствия, неразвитые идеологией в силу их явного противоречия с парадигмальным ее ядром.

Кроме того, анекдот существовал в условиях некоторого единодушия по тем вопросам, на которые он откликался. *В анекдоте советские люди проявляли свое неподдельное единомыслие, действительное единство.* Сегодня тоже существуют политические анекдоты, но когда смеются одни, – другие хмурятся. Один и тот же анекдот кажется одним смешным, а другим – кощунственным или просто глупым. В СССР 60-х–80-х годов такого разделения не существовало. *И это единство в какой-то мере делало огромную массу людей и народов СССР единым народом* (помимо экономических отношений, конечно, – последнее очевидно).

Политический анекдот исходит из общеизвестного содержания идеологии, обыгрывая те варианты смысла, которые остались вне коммунистических догматов. То есть анекдот апеллирует к положениям идеологии как к той «печке», от которой «танцует», развивается рассуждение на заданную тему. И в этом смысле анекдот не только не порывает с идеологией, но, по большому счету, и не собирается это делать.

Однако анекдот не повторяет идеологически общеизвестное – он олицетворяет свободу высказывания, выбирая сферу комически обыгрываемого запретного. В отличие от оппозиционной прессы в демократическом государстве, которая в смысле идеологической свободы пересекается с анекдотом, пресса не владеет искусством создания смеховой ситуации, она сама по преимуществу серьезна ибо тоже продуцирует определенную идеологию.

Особенностью большинства советских анекдотов о политических деятелях является *идеализация Ленина*. Как это ни странно, но анекдот 60-х–80-х гг. имел свою *чисто советскую подоплеку* – он стремился разрушить не все «до основания», но неявно предлагал *реформаторский* подход к теме социалистического строительства – *вернуться к истокам* и возродить подлинный, *ленинский* образ построения социализма.

Воскрес Ленин. Через неделю он получил вызов из Израиля от родственников по материнской линии и подал документы в ОВИР.

- *Куда вы, Владимир Ильич?*
- *В эмиграцию, батенька. Все надо начинать сначала!*

Ленинский мавзолей в анекдотах, профанирующих все и вся, *еще* выглядит *святыней*, в которой недостойны находиться последующие лидеры партии.

- *Почему после удаления Сталина из мавзолея там увоили охрану?*
- *Возле мавзолея видели Хрущева с раскладушкой.*

Следующий анекдот смешит человека того времени тем, что огромную разницу с его, *сугубо советской* точки зрения, превращает в ничтожное различие.

Черт спросил Брежнева, на каких условиях тот согласен продать душу.

- *Я хочу после смерти в мавзолей.*

На следующий день утром пересекавшие Красную площадь могли прочесть на мавзолее: Л Ё Н И Н.

Роман-анекдот В. Войновича в советское время относили к антисоветским произведениям, но с этим невозможно согласиться. Все оценки автором происходящего – это оценки советского человека. Анонимщик у Войновича – враг, уничтожающий лучших советских людей. Автор рисует его портрет с явной неприязнью. Он относится к нему именно так, как относились порядочные советские люди к доносчикам и клеветникам. Критикуя советский колхозный строй, Войнович, опять же, показывает, что и в условиях этого строя можно было добиться неплохих результатов («звено» Ивана Чонкина, составленное из арестованных им энкаведистов, бьет все рекорды на уборке картофеля). Я уже не говорю, что главные герои – Иван и Нюра – прекрасные образы простых советских людей «из народа» – добрых, работающих, терпеливых, надежных, любящих и глубоко порядочных. Однозначно отрицательными в романе написаны только судопроизводство 30-х гг. и деятельность органов НКВД, но и в этом отношении критика опять же не выходит за пределы того, что было известно после XX съезда КПСС.

Эти факты демонстрируют несводимость отношения советского анекдота и официальной идеологии к оппозиции. Отсюда логически вытекает необходимость изучения достаточно сложной градации различных форм связи смехового и идеологического. Наиболее отчетливо конвенциональность анекдота и идеологии видна на материале анализа структуры анекдота.

Вопрос о структуре анекдота затраивает М.С. Каган. Он говорит, что сюжетная структура анекдота «должна возможно более четко выявлять классическое трехчастное строение повествовательного сюжета: «экспозиция – завязка интриги – развертывание действия с неясным его завершением – неожиданная развязка», тем более эффектная, чем более она неожиданна» [67, 16].

Нас же в данном случае интересует вопрос структуры анекдота с точки зрения соотношения смехового и идеологического. Исходя из разбора существующих вариантов соотношения идеологического и смехового, выделяются следующие варианты структуры.

Вариант 1. Берется идеологическое понятие или высказывание и помещается в смеховой контекст, который может задаваться в начале анекдота, в середине, в самом конце либо очерчивает контекст предложения и со стороны его начала, и в окончании (смеховой контекст будет выделяться курсивом).

Например: «Самый короткий анекдот: коммунизм» – здесь смеховой контекст задается в начале. Или: «Молодоженам предлагают трехспальную кровать «Ленин с нами» – контекст задан в середине.

Еще один пример:

«Сталин спрашивает Горького:

– Алексей Максимович, а не кажется ли вам, что пришло время написать роман «Отец»?

– Ну, я не знаю, я попытаюсь...

– Попробуйте, попробуйте. Попытка – не пытка. *Правильно я говорю, товарищ Берия?»*

В этом случае контекст задаваемых Сталиным вопросов обозначается при упоминании имени Берии.

«Часы с кукушкой – каждый час выезжает Ленин на броневичке, стирает руку и говорит: «Товагищи! Габочая и кгестьянская геволуция, о необходимости котогой все вгемя говогили большевики... *Ку-ку!*»

– Широко известное высказывание вождя октябрьской революции замыкается с двух сторон рамками смехового поля.

Владимир Войнович в одной из сцен своего романа-анекдота «Приключения солдата Ивана Чонкина» использует в качестве смехового контекста для идеологической информации обычный сельский туалет (деревянную кабинку, установленную над ямой для испражнений): Иван Чонкин, уединившись в этом месте, читает обрывки советских газет, висящие на гвоздике. В этом случае чисто идеологическая информация берется в двойную смеховую рамку – места действия и обрывка бумаги для совершенно определенного употребления. Например, заметка в газете называлась «Гобелен «Ленин и Сталин в октябре», часть названия была оторвана и получилось: «Обелен Ленин и Сталин

в октя...» [32, 96]. (В целом ситуации, связанные с телесными отправлениями, служат в смеховой культуре традиционной смеховой рамкой, профанирующей любой текст.)

Вариант 2. Анекдот, состоящий из двух высказываний, каждое из которых в отдельности не содержит ничего смешного или антиидеологического, а *одно из высказываний вообще является чисто идеологическим*, но их сочетание дает смеховой эффект:

Лектор говорит, что коммунизм уже на горизонте. Ему – вопрос:

– *А что такое горизонт?*

– *Это воображаемая линия, в которой небо сходится с землей и которая удаляется от нас, когда мы пытаемся к ней приблизиться.*

Самая распространенная идеологема «временные трудности» как универсальное объяснение для кризисных явлений советской экономики отзывается смехом, если постоянные трудности назвать так, как принято в идеологии – временными.

– *Что в Советском Союзе самое постоянное?*

– *Временные трудности.*

Вариант 3. *Предпосылкой*, находящейся вне текста анекдота, является идеологическое (общеизвестное в данной цивилизации) высказывание.

Археологи раскопали пещеру каменного века с лозунгом над входом: «Да здравствует рабовладельческий строй – светлое будущее всего человечества!»

В данном случае рассказчик анекдота исходит из того, что его слушатель знает марксистскую теорию общественно-экономических формаций хотя бы в общих чертах – названия каждого этапа, последовательность и т.п.

– *Что унаследовала Германия от Маркса?*

– *Восточная – коммунистический манифест, западная – капитал.*

Смешным этот анекдот был только для тех, кто знал хотя бы названия упомянутых работ Маркса – «Коммунистический манифест» и «Капитал».

Вариант 4. *Посылка* анекдота, то есть его первая часть, является идеологической, а вывод – антиидеологическим.

Однажды здесь восстал народ и, став творцом своей судьбы, извел под корень всех господ, *теперь вокруг одни рабы.*

В Ленинграде возле Зимнего идут съемки фильма об октябрьском перевороте. Большевики наступают, юнкера отстреливаются. Из глазющей толпы кричат:

– *Родненькие! Держитесь до последнего!*

Плакат: «Мы не можем ждать милостей от природы *после того, что мы с ней сделали!*»

Вариант 5. *Посылка* анекдота, наоборот, – антиидеологическая или задает профанный контекст, а *вывод* – идеологический, но на фоне посылки он получает юмористическое звучание.

Муж застал жену с любовником:

– Не будь я членом партии, я бы поломал тебе все ребра! Не будь я членом партии, я бы выбросил тебя из окна! – кричит муж.

– *Слава КПСС! Слава КПСС! – воздевает руки жена.*

Вариант 6. *Отдельное слово*, добавленное в идеологему, измененное в ней или переставленное в другое место предложения, принципиально меняет сакральное высказывание на профанное.

На гранитном берегу канала – трехметровые буквы: «Да здравствует советский народ – *вечный* строитель коммунизма!»

– *Что такое электрификация всей страны?*

– *Это коммунизм минус советская власть.*

Космонавты, запущенные в космос при Хрущеве, а вернувшиеся при Брежневе, рапортовали:

– Готовы выполнить задание любого советского правительства!» – здесь просто изменено место слова «любого» – в анекдоте оно относится не к заданию, а к правительству.

Вариант 7. Весь текст звучит как чисто идеологический, но двусмысленность текста в целом, отдельного высказывания или слова превращает текст идеологемы в анекдот. Например, «Берегите природу – мать вашу!».

– Я Ленина живым видел!

– А я в гробу!

– Можно ли построить коммунизм на Кавказе?

– Нет. В программе партии ясно сказано, что коммунизм не за горами.

– Рабинович, вам нравится гимн Советского Союза?

– Хорош гимн, слов нет!

Вариант 8. Берется чисто идеологический текст, но в нем в юмористической форме подчеркивается некоторое противоречие.

Одной ногой мы стоим в социализме, а другой уже шагнули в коммунизм, – говорит лектор. Старушка его спрашивает:

– И долго, милоч, нам эдак раскорякой стоять?

Телеграмма: «Москва, Кремль, Ленину. Товарищ Ленин, помогите бедному еврею. Рабинович».

На следующий день Рабиновича вызывают куда надо:

– Вы в своем уме? Вы что, не знаете, что Ленин давно умер?

– Ну да, у вас всегда так: если вам нужно, так он вечно живой, а если нужно бедному еврею, так он давно умер!

Вариант 9. Часть анекдотов являются маленькими реалистическими зарисовками. Например:

В сумасшедшем доме выступает агитатор и расхваливает советскую действительность. Аплодируют все, кроме одного, стоящего в стороне.

– А вы почему не хлопаете? – интересуется агитатор.

– А я не сумасшедший, я санитар!

– Откуда советские люди узнают о новостях в мире?

– Из опровержений ТАСС.

– Какая страна самая богатая?

– СССР. Пятьдесят лет ее разворовывают и никак разворовать не могут.

Вариант 10. Анекдот, построенный по принципу ложной симметрии:

– У нас свобода, – говорит американец. – Я могу выйти на улицу и кричать «долой Рейгана!»

– Подумаешь! – говорит русский. – Я тоже могу выйти на улицу и кричать «долой Рейгана!»

– Какая разница между математикой и научным коммунизмом?

– В математике что-то дано и что-то требуется доказать, а в научном коммунизме все доказано и ничего не дано.

Вариант 11. Анекдот иногда подымается до уровня исторического, социально-экономического или культурологического обобщения.

– Как расшифровывается ВКП(б)?

– Второе крепостное право (большевиков).

Какие основные препятствия перед советским сельским хозяйством?

– Их четыре: весна, лето, осень и зима.

В некоторых анекдотах мы встречаем глубокое понимание системы в целом. Например, вопрос о виновности. Система была построена таким образом, что, независимо от того, что делал человек, его можно было *при желании* выставить в качестве виновного. (Система всеобщей виновности перед властью была в советской цивилизации превращенной формой христианского понимания вины перед Богом.)

Инспекция ездит по совхозам, выясняя, чем там кормят кур. «Отборным зерном», – отвечают в одном совхозе. «Разбазаривать на кур отборное зерно?!» Следует страшный разнос. «Отбросами», – отвечают в другом – предупрежденном – совхозе. «Советских кур – отбросами?!» Следует страшный разнос. Директор третьего совхоза Рабинович говорит комиссии:

– Сколько полагается в день на курицу? Две копейки? Вот мы каждой курице и даем деньгами!

Один человек опоздал на работу – его уволили за саботаж. Другой – пришел на работу раньше – его арестовали за шпионаж.

Третий пришел на работу минута в минуту – его арестовали, потому что он носил швейцарские часы.

Вариант 12. Смешной выглядела *просто правда* в лаконичной форме – то есть советская реальность глазами не ослепленного идеологией человека, которого принято было называть «несознательным» за то, что он способен был видеть происходящее своими собственными глазами, а не глазами идеологов.

Плакат в колхозе: «Колхозники! Поможем студентам наполнить закрома Родины!

Почему мы так медленно движемся по генеральной линии партии?

– Потому что каждый съезд – крутой поворот.

- Что это за очередь? – спрашивает иностранец.*
- Масло дают.*
- О! У нас только продают! А это что за очередь?*
- Ботинки выбросили.*
- Какие – вот эти? У нас такие тоже выбрасывают.*

Продукты в СССР действительно были настолько дешевыми, что о них можно было сказать «дают», а не продают, а вот обувь в те годы делать не умели – она была либо некрасивая, либо неудобная, а чаще – и то, и другое вместе.

Не случайно именно последний – реалистический метод – избрал известный сатирик *Владимир Войнович*, создавая роман-анекдот «Приключения солдата Ивана Чонкина». Какой-то критик подсказал писателю эту идею (не случайно же сказано: «Любите врагов ваших...»). Но вот слова самого Войновича: «Знаете, я себя не считаю в полной мере сатириком. Я просто пишу... Мою первую повесть один критик отметил большой ругательной статьей, в которой было написано буквально следующее: «Войнович придерживается чуждой нам поэтики изображения жизни как она есть». Мне это очень понравилось, и я дальше старался изображать жизнь как она есть» [33].

Таким образом, советский политический анекдот был не столько формой отрицания государственной идеологии, сколько формой ее профанации, жизненно заинтересованной в существовании первоисточника. Анекдот – это «свое иное» идеологии, ее сиамский близнец. Исходные псевдорелигиозные аксиомы у них общие. *Расхождения в оценке происходящего зависят от того, обладает ли оценивающий субъект политической властью или нет.* В первом случае он принимает решение (или уклоняется от него), а во втором – критикует любое решение или отсутствие «политической воли». Критикует потому, что, во-первых, критика запрещена, а смеховая культура расцветает на почве запретного; а во-вторых – сделанное (или не сделанное) критиковать намного легче, чем сделать нечто альтернативное. Что уже говорить о реальной практике глазами диалектического метода? Это такой взгляд на вещи, для которого в принципе нет ничего, что бы не заслуживало унич-

тожения. Сократ использовал подобный метод для того, чтобы смирить афинских гордецов и многознаек. Он вынуждал своего оппонента дать дефиницию чего-либо, а потом направлял диалектический метод против предложенного ему определения. Анекдот выполняет роль Сократа по отношению к советской гордыне, изображавшей СССР самой прогрессивной, самой свободной, самой богатой и самой счастливой.

На примере анекдота хорошо видна его *дополняющая* по отношению к псевдорелигиозной идеологии функция: М.В. Попович считает, что во всем мире, во всех культурах существовала взаимосвязь холодных и официальных «аполлонических» и страстных полушаманских «дионисийских» культур [см.: 120, 184]. Если провести эту аналогию в отношении идеологии и анекдота, то получается, что идеология и смеховая культура были взаимодополняющими сторонами религии советской цивилизации – аполлоническим и дионисийским культуром советского титанизма. А почему бы нет?

Профанация идеала титанической личности в образе Ивана Чонкина

На Пасху в кремлевском коридоре чиновник встречается с Брежневым:

– Христос воскрес, Леонид Ильич!

– Знаю, мне уже докладывали.

Анекдот

Центральный образ романа Владимира Войновича – образ солдата Чонкина – рассматривается автором под несколькими углами зрения. То Чонкин представляется маленьким человечком, заброшенным в совершенно отчужденную ситуацию – военная муштра, занятия по политподготовке, допрос, тюрьма, суд... И тогда Войнович концентрирует внимание на *обстоятельствах, среде*, а герой как бы уходит на второй план. Под другим же углом зрения, Чонкин – это сложная личность, которая раскрывается *постепенно*. При этом мнение читателя о герое существенно меняется. Напрасно думают некоторые читатели, будто образ Ивана Чонкина имеет лишь нигилистическое содержание (по крайней мере, я несколько раз слышала подобные обвинения), – это *в высшей степени позитивный, подлинно народный и реалистический* герой. Но эти качества существуют принципиально в иной плоскости, нежели те, которые соотносятся с принципами реалистического изображения и народности в соцреализме. *Образ героя создается на контрасте с идеалом личности*, как он представлялся в советской идеологии. Речь идет не об отрицании идеала как такового, а об ином понимании этого идеала.

Центральный образ романа В. Войновича является удивительно динамичным. Чонкин, каким мы его видим в начале романа, и Чонкин, с которым мы расстаемся в конце первой книги «Лицо неприкосновенное», – это вроде бы два разных человека. Направление эволюции героя, выбранное автором, является для русской литературы классическим – от изображения внешней неприглядности к раскрытию внутренней красоты и цельности. Та же эволюция наблюдается и в сказочных персонажах, когда Иванушка-дурачок превращается в прекрасного царевича.

Вот Иван Чонкин в начале повествования:

Красноармеец последнего года службы Иван Чонкин, маленький, кривоногий, в сбившейся под ремнем гимнастерке, в пиlotte, надвинутой на большие красные уши, и в сползающих обмотках, стоял навытяжку перед старшиной роты Песковым и испуганно глядел на него воспаленными от солнца глазами.

За таким портретом следуют характеристики Чонкина старшими по званию:

- ... не боец, а одно недоразумение...
- ... и зачем такое чучело в армию берут
- ... боец у тебя есть такой зачуханный, на лошади ездит.

Автор тут же спешит вступить за своего героя, как мать за родное дитя, возбуждая сочувствие к сироте и симпатию к человеку доброму, не умеющему никому ни в чем отказать [см. 32, 23]. Это прямое заступничество, однако, сначала не находит отклика в сердце читателя – Чонкин пока остается все тем же «зачуханным» бойцом. Но стоит нашему герою оказаться за пределами своего полка в качестве постового возле сломанного самолета, и он начинает понемногу преображаться. Первая же встреча с жителями села показывает, что над Чонкиным никто не собирается насмеяться – его принимают и принимают весьма дружелюбно. Здесь он оказывается *своим*. Вот мимо Ивана проезжает телега, в которой сидит десять баб, они радостно реагируют на приглашение Чонкина («Давай сюда!»), чем еще более поднимают и так не низкий жизненный тонус героя.

Далее Чонкин демонстрирует себя таким неутомимым тружеником и любвеобильным героем, хозяином, мастером на все руки (вплоть до вышивки крестиком), мужественным солдатом, что он оставляет далеко позади всех представительных мужчин, занимающих в романе более высокое социальное положение и имеющих гораздо более импозантную внешность. Автор ненавязчиво предлагает читателю сравнить Ивана Чонкина с несчастным председателем колхоза, пьющим горькую от отчаяния. И мы видим, что Чонкин – на удивление не унывающий герой, пытающийся найти выход и находящий разум-

ное решение в самой безнадежной ситуации. Сравнение с местным «ученым-самородком» тоже не в пользу последнего. Когда Гладышев пытается объяснить Ивану теорию эволюции Дарвина и обосновать гипотезу происхождения человека от обезьяны, малограмотный Чонкин не только ставит селекционера-самоучку в тупик своими вопросами, но и приводит весьма разумный довод против трудовой теории происхождения человека: лошадь трудится больше, чем обезьяна, а в человека не превращается. Гладышев не только не находит, что можно Чонкину возразить, но и сам, рассуждая над аргументами Ивана, постепенно теряет под ногами почву материалистического объяснения мира. Сцена допроса Чонкина в НКВД обнажает иррациональное содержание процедуры дознания, которое раскрывается благодаря «разумному неразумию» героя.

По сути говоря, сцены борьбы и победы (пусть временной) Чонкина над грозным Учреждением являются кульминационными. Главный герой – невысокий и, на первый взгляд, неказистый – берет в плен и заставляет трудиться в колхозе целое районное отделение НКВД! Страшного Дракона побеждает маленький Катигорошек. Казавшееся всесильным чудовище, «сожравшее» столько народу (а среди них и многочисленных официально признанных героев), берется в плен невысоким и послушно выполняет приказы Иванушки-дурачка. Даже последующий арест и заключение уже не могут изменить соотношения сил, которое остается в пользу главного героя. Бесславная гибель капитана Миляги символизирует неизбежный и бесславный крах Учреждения.

К этому же периоду и относятся слова председателя, который безо всякой лести говорит Ивану:

«– Ты, Ваня, человек очень умный, – пытаюсь нашарить в темноте засов, говорил председатель. – С виду дурак дураком, а приглядеться – ум государственный. Тебе бы не рядовым быть, а ротой командовать. А то и батальоном».

Если советская идеология взывала к человеческой гордыне как идеальному самосознанию личности, то образ Чонкина ориентирован совершенно противоположным образом: – герой

романа смиренно понимает свою незначительность. Но тем не менее, этот маленький человечек с большими ушами, худой и кривоногий, в глазах других людей, в итоге, оказывается настоящим героем. Да он и есть *подлинный* герой. Не случайно цепочка сравнений Чонкина с другими персонажами романа завершается образом Сталина.

«... генералы увидели перед собой невзрачного человечка в засаленном суконном мундире без знаков различия. Человечек сосал погасившую трубку и, шевеля выцветшими усами, волочил по лицам собравшихся цепкий настороженный взгляд. Генералы сперва удивились: что еще за явление, потом обмерли, и Дрынов, первым оценив обстановку, рывкнул, как на параде: – Великому полководцу, товарищу Сталину, Ура!»

Роман начинается описанием неказистости главного героя, а заканчивается, напротив, его возвышением. Параллельно же демонстрируется невзрачность того, кому тогда поклонялись, как богу. Можно привести множество цитат, подтверждающих религиозный характер почитания Сталина. Например, Демьян Бедный писал: *«Нам радость жизни создал Сталин и воплотил ее в Закон»*, отождествляя Сталина и Творца. В. Василевская имя Сталина рассматривает как молитву: *«В непроходимых лесах Бразилии, где в каучуковых зарослях в рабском труде вымирают целые поколения, имя Сталина горит звездой надежды. Это имя повторяют губы греческих детей, чьи отцы пали в борьбе. Это имя, как присягу, произносит испанский партизан, тринадцатый год сражающийся в горах Астурии»* [180]. А Алексей Горький в речи на 1-м Всесоюзном съезде советских писателей произнес: *«Мы выступаем в стране, освещенной гением Владимира Ильича Ленина, где неутомимо и чудодейственно работает железная воля Иосифа Сталина»* (выделено нами – М.С.) [180].

Автор же «Чонкина», напротив, сравнивает своего главного героя и Сталина, как бы спрашивая читателя: а почему бы на место Сталина не поставить Чонкина?

«И что с того, что ростом он невелик, лопух и кривоног немного? Ведь если разобраться по совести и без горячки, так

и тот, который сидел в метро, был тоже ничем не лучше. Ростом полтора метра с фуражкой, морду имел побитую оспой, руку сухую, лобик шириною в два пальца, а зубы кривые и желтые. А вот же, несмотря на эти вопиющие недостатки, вошел в историю и выведен в бесчисленных сочинениях...».

Наибольшей высоты достигает образ Ивана Чонкина в сцене, следующей за тем, как Нюркина корова сожрала ПУКС («Путь к социализму») – бесполезный сорняк, выведенный непризнанным селекционером. Разъяренный сосед стреляет в Ивана из ружья, но, к счастью, ружье оказывается незаряженным. И вот Иван от всей души прощает человека, который только по чистой случайности не убил его. Более того – он еще и просит у своего неудавшегося убийцы прощения:

«– Слышь, что ли, сосед, – сказал он, дотронувшись носком своего ботинка до сапога Гладышева. – Ты это... ничего, ты больно не переживай. Я, это, война кончится, на тот год билуюсь и тогда пухом этим и твой огород засодим, и Нюркин. В знак примирения он дотронулся до плеча Гладышева. Гладышев дернулся, зарычал, схватил протянутую руку и хотел укусить, но Чонкин вовремя вырвался и отскочил. Стоя в отдалении, он смотрел на селекционера с опаской и жалостью, не зная, как дальше быть.

Подошла и накинута на Чонкина Нюра:

– Ах ты, горе луковое, да кого ж ты уговариваешь и кого жалеешь? Он тебя жалел, когда из ружья целил? Он тебя убить хотел!

– Ну так что ж, что хотел, – сказал Чонкин. – Вишь, человек в расстройстве каком. Ты уж, Матвейч, не это самое... – он переступал с ноги на ногу, но приблизиться не решился».

Основой динамики образа главного героя является архетип Преображения. Поэтому иерофания Преображения в значительной степени определяет «энергетику» романа. Не случайно, кинематографическую интерпретацию романа так хотел создать известный кинорежиссер Эльдар Рязанов, для которого тема преобразования человека является одной из самых любимых

(вспомните превращения невзрачного Жени Лукашина из комедии «С легким паром!», мужеподобной «мымры» из «Служебного романа»). К сожалению, Рязанову *навязывали* определенного актера на главную роль – это было условием контракта (так, по крайней мере, об этом написано в материале «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» из Википедии – свободной энциклопедии). То ли тот актер не смог бы воплотить замысел автора так, как это требовала динамика образа, то ли была иная причина, но Рязанов от съемок отказался. А жаль! Правда, когда читаешь подобную информацию, начинаешь более-менее реалистично оценивать возможности человеческого творчества, затиснутые либо в рамки эстетических предпочтений тех, кто оплачивает это творчество, либо в колодки феодальных разборок типа «чей холоп будешь?» Уж если *самому* Рязанову не дали возможность пригласить того актера, которого *он* хотел видеть в главной роли, то... Помолчим и смиримся, как говорится, «до зела».

Жанр произведения определен автором как роман-анекдот. С таким определением можно согласиться, если в *понятии анекдота* вкладывать расширительный смысл. Если же употреблять его в том значении, в котором фигурирует анекдот в советской культуре 60–80-х годов, то место *такого* анекдота в романе будет не столь существенным, чтобы определять жанр произведения в целом. Может, это и не скромно, но я, в отличие от В. Войновича, склоняюсь к тому, что в данном случае мы имеем дело с *романом-сказкой* (а не с романом-анекдотом), *центральной фигурой которого является розыгрыш*. Несомненно, отдельные анекдоты в романе встречаются. Например, глава, рассказывающая об аресте старого еврея по фамилии Сталин, – это цепь великолепных еврейских анекдотов, созданных Войновичем на мотивы еврейского фольклора. Но если мы посмотрим на произведение в целом, то оно структурировано, скорее, как сказка, чем как анекдот.

Если мы будем анализировать образ Чонкина, стирая в некотором плане его уникальность, а также рассматривая этот

образ в *структуре* произведения, то мы заметим, что автор наделяет своего героя чертами типичного *сказочного* персонажа. Достаточно сверить это утверждение со ставшими уже классическими оценками выдающегося отечественного литературоведа-структуралиста В.Я. Проппа. В своей работе «Исторические корни волшебной сказки» он исследовал сказку с точки зрения ее необходимых элементов, а также их соотношения. В этом контексте «Приключения солдата Ивана Чонкина» – это «сказка» об Иванушке-дурачке, превращающемся в «претендента на престол», то есть... в Ивана-царевича.

Уже рождение героя является *загадкой* и, пытаясь эту загадку разгадать, односельчане называют Ивана князем, подозревая, что его появление на свет стало результатом пребывания на постое в доме вдовы некоего князя Голицина. Такое подозрение, конечно же, не в духе волшебной сказки. Но загадка напоминает множество сказочных ситуаций появления ребенка в бездетной и бедной семье неким сверхъестественным образом – из чурочки, из снежной фигурки, из цветка, животного или птицы.

Начало романа традиционно сказочное: читатель встречается с главным героем в тот момент, когда «Иванушка-дурачок» сидит на конюшне и всячески отлынивает от службы, за что получает нагоняи от начальства (в сказке это могли быть еще родители или жены старших братьев). Далее происходит какая-то неприятность или даже беда в хозяйстве, в царстве-государстве и оказывается, что никто, кроме Иванушки, сладить с этой ситуацией не может (в романе сломанный самолет охранять больше *некому*). Обстоятельства вырывают героя из его налаженного уклада (банька, получение нового обмундирования, ужин и т. п.) и забрасывают его за тридевять земель (но в данном случае царство-государство пока что остается тем же). Тут Иванушка и встречает прекрасную принцессу. Правда, принцесса эта заколдованная, и никто, кроме домашних животных и птиц, о ее удивительной красоте даже и не догадывается. Женщины отвергают заколдованную принцессу по разным, совершенно смехотворным причинам, а она все надеется, что когда-то появится тот, кто ее разглядит, и вот тогда-то она раскроется ему во всей своей красе. И даже если он окажется

неказистым Иванушкой-дурачком, она сможет сделать из него достойного себя царевича волшебной силой любви. И вот долгожданный Иванушка прилетает на «железной птице». И садится его птица не где-нибудь, а именно там, где другая, сломанная птица упала. (Здесь самолет играет роль посланной в неизвестность стрелы, которая падает в болото и попадает прямо к царевне-лягушке.)

Итак, история уже развивается в направлении к сказочной развязке – «пирком да за свадебку», но не тут-то было. Стоило Иванушке и царевне разглядеть друг друга как следует, как вражеские силы начинают вмешиваться в их жизнь, стараясь разрушить счастье героев. В сказке это, как правило, завистники – братья жениха или сестры невесты. Первое вмешательство – клевета – нелепая, чудовищная... И здесь перед нами предстает персонаж, весьма похожий по своим функциям на *черта* из народных сказок. У Плечевого отсутствует мотив зависти, мести или еще чего-нибудь в этом роде. Он сочиняет наговор на Ньюру *просто так, на ходу, не из личной неприязни, не по роду службы, а исходя из своего образа существования – образа искусствителя*. Клевета, помноженная на похабщину, – это его конек, его творчество, смысл его жизни. Даже погрязший в дерьме (в прямом и переносном смысле) селекционер Гладышев, пытающийся убить Ивана, а потом отправляющий донос на «дезертира» «куда надо», не выделяется из естественного хода жизни советского села – он *органическая часть того образа существования*, пусть в данном случае, здорово несет самой зловонной органикой. Он враг наших героев, но враг *посюсторонний* (вспомним хотя бы клеветника из сказки Ершова «Конек-горбунок» или сестер царицы в «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина). А вот Плечевой выказывает свою *потусторонность* существующей реальности. И эта потусторонность имеет откровенно *инфернальный* смысл. При этом искусствитель, враг оказывается еще и хохмачом, причем *единственным хохмачом* на весь роман. Он один смешит народ, придумывая неприличные истории из жизни своих односельчан – истории, по сравнению с которыми даже содомские сцены бледнеют. Иными словами, *пер-*

сонаж, который развлекает жителей села своими похабными выдумками, и черт – один и тот же субъект...

В данном случае автор романа демонстрирует совсем не советское и, тем более, не постсоветское отношение к смеху. В советское время смех рассматривался в контексте прогрессизма как явление *позитивное*, которое помогает людям *весело расставаться со своим прошлым*. Великие сатирики почитались как моральные наставники человечества. Считалось, что отечественные сатирики высмеивали социальные пороки феодальной и буржуазной жизни дореволюционной России.

Переход от советской цивилизации к постсоветской выразился, среди прочего, в могучем всплеске смеховой культуры, в резком расширении границ смешного и поддающегося осмеянию. В результате сфера высмеиваемого стала принимать невиданные ранее размеры – занижению, профанации, опошлению подвергаются уже лучшие человеческие чувства (между прочим, вышеупомянутый персонаж В. Войновича, Плечевой, выглядит как совершенно органическая фигура постсоветской цивилизации), а сам смех становится настолько плоским и примитивным, что отличить смешное от несмешного слушателю или зрителю помогают голоса смеющегося зала за кадром. Манипулируя сознанием людей, массовая культура пытается добиться от них, чтобы они смеялись как можно более часто.

Таким образом, общим знаменателем и советского, и постсоветского периодов является оценка смеха как позитивного явления человеческой жизни и культуры. *В романе же В. Войновича отношение к смеху в целом негативное. Положительные персонажи Войновича, вообще, ни разу не смеются. Да и с чувством юмора у них дела обстоят плоховато. Они иногда улыбаются, но не хохочут и не ржут.*

Правда, главный герой один раз радостно хрюкает, но только в страшном сне и только под жестким давлением «окружения». Припомните сон Чонкина, в котором он оказывается на свадьбе, где все гости и сам жених оказываются свиньями. *Эта жуткая подмена жениха свиньей, а брачного пира демоническим сборищем полусвиней-полулюдей демонстрирует скрытую инфернальную основу происходящего. Царство Божье на*

земле оказывается не брачным пиром избранных в чертоге Отца, а возней свиней возле едва наполненного рожками корыта. Блудный сын оказывается не в состоянии противиться настойчивым просьбам свиней хрюкать вместе с ними. Но свиньям оказывается этого мало: они требуют, чтобы он не просто хрюкал, но *радостно* хрюкал. Чонкин пытается изобразить радость. Но тогда слышит обвинение в *неискренности* своей радости и изо всех сил пытается угодить «обществу», хрюкая все с большим и большим энтузиазмом.

В романе смешит людей *негативный* персонаж. Плечевого не любят, ему не верят, но народ не прочь посмеяться над его выдумками. Никто, кроме известной передовицы Лушки Мякишевой, не запрещает Плечевому возводить на людей клевету, поскольку никто (кроме доверчивого Чонкина) не воспринимает всерьез то, что он говорит. Лушка же отвечает на «шутку» Плечевого по поводу ее мужа открытой угрозой. Она как передовица сельскохозяйственного производства уже вписана в иконографическое изображение советской действительности, она – часть «священной истории» «самого прогрессивного» в мире государства, и пошлые шутки в ее адрес, пусть и косвенные, уже являются *кощунством*, которое она не собирается терпеть.

В этом столкновении государственно-религиозной серьезности и смеховой антикультуры зло лишь видимо противостоит злу, якобы ослабляя само себя. А по сути, смех примиряет человека с подавляющей его идеологией.

Кроме ориентации на структуру сказочного повествования, автор романа, несомненно, имеет перед глазами и литературные образы, близкие по смыслу и по описываемому времени к Чонкину. Отчетливо прослеживаются параллели с Василием Теркиным и оценки, соотносящиеся с образами поэмы Александра Твардовского. Некоторые из них почти взаимозаменяемы. Например:

*Богатырь не тот, что в сказке –
Беззаботный великан,
А в походной запояске,
Человек простой закваски,
Что в бою не чужд опаски.*

Сцена встречи Чонкина и генерала, вручение генералом ордена почти в точности повторяют соответствующую сцену из «Василия Теркина». Однако Владимир Войнович заглядывает за кулисы истории, доступной соцреализму, и продлевает действие этой сцены вплоть до грубого срывания ордена у нашего героя энкаведешником. Писатель доводит реалистическое изображение до того *предела*, где герой-орденоносец и «враг народа» могут совпасть, оказаться одним и тем же лицом. Это совпадение особенно ярко выписано в той сцене, где приходят одновременно две секретные телефонограммы – одна о том, что Чонкина (Голицина) нужно немедленно расстрелять, а другая – рядового Чонкина доставить в Москву для представления к правительственной награде, и тоже *немедленно*.

В данном случае мы имеем дело не просто с художественным приемом особой выразительности. Писателю удается проникнуть в существо *амбивалентности* жизни любого советского гражданина, который живет поочередно и даже параллельно как бы в свете нескольких «фонарей» или «пржекторов», которые являются источником двух проекций тени от социального тела на диаметрально противоположные плоскости – героико-трудовую и девиантную.

Можно назвать еще несколько параллельных мест у Войновича и Твардовского. Например, факт сомнительного происхождения героя, которого в родном селе шутливо прозвали «князь», у его старшего брата – Василия Теркина звучит так:

*– Ах ты, Теркин. Ну и малый!
И в кого ты удался.
Только мать, наверно, знала...
– Я от тетки родился...*

Войнович, правда, вступает в спор с Твардовским, когда арестованный Чонкин пытается укрыться на нарах своей шинелькой. Писатель вспоминает классический образ советской военной шинели, воспетый А. Твардовским, и остроумно критикует этот образ за чрезмерную идеализацию:

«Поэты-романтики-орденоносцы немало лирических стихов насочиняли о солдатской шинели, будто на ней замечательно

спать, одновременно ею же укрываясь. А еще лучше, если делать это на снегу или в крайнем случае под дождем, то есть чтобы она была непременно и мокрая, и пулями пробитая, и как-нибудь в боях обожженная. Вот тогда-то, мол, спать с нею и ею же укрываться очень уж романтично. Романтично, это пожалуй, да, но сказать, чтоб очень уж удобно – это, конечно, нет».

Войнович говорит, что он критикует Твардовского за романтизм, но имеет в виду недостатки соцреализма.

Однако отмечая общие черты Теркина и Чонкина, не будем забывать, что герой Твардовского – советский идеолог, лидер. Пусть неформальный, но все же лидер. А Чонкин – существо маленькое и, в принципе, внеидеологическое. И в этом смысле Чонкин – гуманистический образ в лучшем смысле слова. Чонкин – это напоминание о том, что в той советской жизни личность очень редко имела возможность на то, что называется «просто жизнь», но всегда должна была отвоевывать, выкраивать каждый миллиметр этой жизни. Слово «отвоевывать» – условно. Речь идет не об открытой борьбе – такая была всегда страшно энергозатратной, чаще всего совершенно бессмысленной и приводящей к еще худшим результатам – а «отвоевывать» через различные хитрости и приспособления, с одной стороны, – молитву и терпение, с другой.

Две парадигмы понимания комического (на материале фильмов Л. Гайдая и Э. Рязанова)

Любовь очищает и преображает...

Эльдар Рязанов

За каждый трюк Гайдай предлагал нам по две бутылки шампанского. Никулин заработал в «Кавказской пленнице» 24 бутылки, я – 18. А Вицин – одну.

Евгений Моргунов

В советских кинокомедиях 1960-х–1980-х годов можно проследить *два основных варианта осмысления смеха*. В первом – смех выступает в качестве смысла и цели комедии. *Радостное здесь выступает как смешное* и наоборот. Автор стремится как можно чаще вызвать у зрителя смеховую реакцию, а в идеале – безудержный хохот. Во втором варианте смеховое начало облечено преимущественно в формы интеллектуального остроумия. *Здесь преобладает улыбка, а не смех*. И, кроме того, радостное и смешное являются различными сферами чувственного: там, где мы радуемся, мы не смеемся, и наоборот.

Названные варианты понимания смеха связаны с определенным жанром комедии. Первый характерен для комедий эксцентрических, *трюковых*. Наиболее ярко эту группу комедий представляет режиссер и сценарист Леонид Гайдай. А второй вариант смешного присутствует в кинокомедиях *лирических*. Преимущественно такого спектра комедии принадлежат режиссеру, сценаристу и поэту Эльдару Рязанову. По крайней мере, речь идет о его лучших кинофильмах «Берегись автомобиля», «Ирония судьбы», «Служебный роман», «Вокзал для двоих» и «Небеса обетованные» (что же касается «Приключения итальянцев в России», то именно этот фильм показывает, насколько Рязанов как режиссер не может в эксцентрическом жанре реализоваться во всей полноте своего таланта).

Однако, помимо жанра как художественной формы комедийного фильма, на воплощение определенного типа смехового начала существенным образом влияет *энергетика фильма*, которая, в свою очередь, зависит от использования автором (сознательно или, чаще, интуитивно) конкретных духовных смыслов, глубинных архетипов бытия.

С точки зрения *религиозной культурологии, культуры, которая была бы недуховной, нерелигиозной, вообще не существует* (понятия духовного и религиозного в данном случае используются как синонимы, то есть в традиционном для отечественной религиозной философии значении). Прот. Александр Шмеман называет культуру нового времени постхристианской, «потому что в конечном счете даже наиболее секулярные, наиболее антирелигиозные и антихристианские идеи и идеологии, которые им движут, являются так или иначе «des verites chretiennes devenues folles», то есть «обезумевшими христианскими истинами», плодами секуляризованной эсхатологии» [185, 512]. Аналогичную позицию занимает М. Вебер. Исследуя капиталистический образ жизни, он демонстрирует его религиозную духовную основу, представляющую собой протестантскую этику с характерным для нее пониманием благодати, смысла жизни и спасения [28]. Наиболее фундаментальные исследования религиозных основ коммунизма как цивилизационной парадигмы осуществили такие философы, как Н. Бердяев и С. Булгаков. А известный современный феноменолог М. Элиаде пришел к выводу, что в любой *культуре присутствуют иерофании*, то есть духовные смыслы, которые являются *проявлениями священного в обыденном, сакрального в профанном* [186].

Если проанализировать советские кинокомедии 60-х–80-х годов с точки зрения их духовных оснований и выявить в структуре содержания определенные иерофании, то эксцентрическая кинокомедия Леонида Гайдая предстанет перед нами как образец титанического гуманизма с типичной для этой разновидности гуманизма *подстановкой человека на место Бога, а трюка на место чуда*. Комедии Гайдая – это, как говорится, классика трюкового жанра советского кино, начиная с корот-

кометражной кинокомедии «Пес Барбос и необычный кросс» (1961 г.) и заканчивая последним хитом (но не последней кинокомедией) этого режиссера – «Иван Васильевич меняет профессию» (1973 г.).

Выше уже говорилось о *вторичности трюковой кинокомедии по отношению к цирку как базовому в этом отношении артефакту смеховой культуры*. Говорилось и об иерофании чуда, питающей феномены цирка и трюковой кинокомедии. Говоря о фильмах Леонида Гайдая, невозможно не вспомнить цирк как артефакт смеховой культуры, потому что комедии этого режиссера и по ярко выраженной внешней динамике, и по жанровой стилистике очень напоминают цирковые представления.

Режиссер из всех цирковых «номеров» больше всего уделяет внимание *тому, что в цирке называется клоунадой*. На комических фигурах главных героев и на обыгрывании их шутовских ролей построены сюжеты всех кинокомедий. Именно Гайдай является автором знаменитой «троицы» – Моргунов, Вицин и Никулин («Пес Барбос и необычайный кросс», «Самогонщики», «Кавказская пленница»), комического образа советского интеллигента – Шурика («Операция “Ы” и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика», «Иван Васильевич меняет профессию»). Созданный им в комедии «Брильянтовая рука» юмористический образ советской семьи можно использовать в хрестоматиях по советской культуре – настолько это яркий типический образ.

Автор, однако, не ограничивается несколькими «клоунскими» ролями, примеряя шутовской колпак практически на всех участников действия. Шурик в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» выступает и в роли шута, когда он затягивает в пылесос разные предметы и даже кота; клоуном на фоне грозного царя выглядит внешне похожий на царя управдом. Такую роль Ивана Васильевича Бунши Леонид Гайдай обозначает еще в начале фильма надписью на стене: «дурак». Управдом, «временно выполняющий обязанности царя», на царском приеме шведского посла демонстрирует уровень своего знания

немецкого: «Гитлер капут!», потом знакомится с царицей: «Очень приятно, царь»... А настоящий Иван Грозный в незнакомой обстановке тоже съезжает на шутовскую роль: ходит в физкультурном костюме с надписью «Динамо» и царским посохом, пугается шума слитой в туалете воды, с интересом рассматривает репродукцию картины «Иван Грозный и его сын Иван» Ильи Репина... Его речь смешна и неадекватна в обществе людей, *считающих себя свободными*. Например, он спрашивает соседа Шурика: «Чей холоп будешь?». И возмущается: «Как челобитную царю подаешь?!»

Один лишь вор – Милославский – уверенно чувствует себя и солидно держится в любой социальной среде и в любое время (эта идея в отечественной смеховой культуре не нова и восходит еще к образу Чичикова из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя). Милославский – несомненно, персонаж комический, но наименее смешной сам по себе.

К жанру клоунады можно отнести и сцены драк, вызывающие физиологический смех по поводу эффектного падения, смешного выражения лица, попадания в лоб какой-либо дряни или разбрасывания ценных продуктов (черной и красной икры) и т. п.

На втором месте после клоунады в кинокомедиях Гайдая находятся *погоны*. «Пес Барбос» состоит практически из одной лишь погони (*для контраста* автор начинает фильм со сцен прекрасной, *умиротворенной осенним покоем* природы). В «Самогонщиках» половина фильма – преследование героями собаки, утащившей змеевик от самогонного аппарата. В «Кавказской пленнице» героиня пытается догнать упавший в поток спальный мешок с Шуриком; несколько погонь одновременно идет во время побега Нины. В «Иване Васильевиче» Шурик гоняется за котом, потом разворачивается преследование непрощенных гостей из будущего в старой Москве, Шурик пытается догнать царя, попавшего в современную Москву... Даже концовка этого фильма является динамичной – милиция ловит вора Милославского, но поскольку зритель уже симпатизирует этому находчивому, талантливому, галантному и веселому человеку, то Гайдай не дает его поймать.

А еще Гайдай любит полеты гимнастов и номера «под самым куполом». Не случайно на главную женскую роль в «Кавказской пленнице» режиссер пригласил артистку цирка Наталию Варлей. Она без всяких дублеров прыгала с большой высоты в быструю горную речку, перелетала с помощью каната из дома в машину. Организованная за ней погоня тоже пестрит цирковыми номерами. Некоторые из них выполнялись с риском для жизни, например, когда Юрий Никулин на большой скорости «зависал» между двумя мчащимися «транспортными средствами». В фильме «Бриллиантовая рука» машина с контрабандистами поднимается с помощью вертолета в воздух и летит над лесом, а засунутый в багажник Горбунков вываливается из открывшегося багажника (правда, это был манекен, а не артист).

И, наконец, комедии Леонида Гайдая невозможно представить без дрессировки. Во всех фильмах есть животные-актеры, исполняющие определенные роли – *эпизодические* (например, в комедии «Иван Васильевич меняет профессию» есть поющий конь; кот, который в конце фильма говорит «чао» и машет зрителю лапкой; в «Кавказской пленнице» – медведь) и даже *центральные* – пес Барбос в одноименном фильме и в «Самогонщиках». Особенно Леонид Иович любил снимать черных котов. «В комедии «Иван Васильевич...» черный кот первым проникает из квартиры в царские палаты, в конце фильма шапка Мономаха превращается в кота. В «Бриллиантовой руке» черный кот появляется в страшном сне Козодоева (актер Андрей Миронов). Когда Шурик и Верзила ползут вдоль трубы, сталкиваясь нос к носу, они видят котенка. Всего на этих съемках были «заняты» девять хвостатых «артистов» [166].

Дрессировка животных и связанные с дрессировкой трюки были для Гайдая не просто частью фильмов, но и важной составляющей его жизни как личности. Об этом свидетельствуют следующие истории.

У Гайдая была собака Рича – существо очень понятливое и умное. Хозяин научил ее многим штучкам. Она могла, например, приносить по команде тапочки и газету. Причем, из стопки газет брала только верхнюю. Если он посылал ее за

газетой еще раз, Рича снова брала из стопки верхнюю. Гайдай частенько разыгрывал гостей, демонстрируя феноменальные способности своей собаки. Например, он заявлял, что собака его умеет читать, по крайней мере способна отличить газету «Советская Россия» от «Советской культуры», а «Советский спорт» от «Комсомолки»... Сидя с гостем в комнате, он говорил, к примеру, так:

– *Вы знаете, в сегодняшней «Советской культуре», если я не ошибаюсь, статья про меня. Эй, Рича, принеси-ка мне «Советскую культуру».*

Собака шла в спальню, брала из стопки верхнюю газету и приносила.

– *Нет, – говорил Гайдай, бегло просматривая газету. – Это не здесь. А принеси-ка мне, Рича, «Советскую Россию», – просил он, зная, что теперь сверху лежит именно эта газета.*

Собака шла в спальню и, к изумлению гостя, приносила названное хозяином издание. Но и здесь нужной статьи не оказывалось. И тогда Гайдай посылал собаку за «Комсомолкой». В конце концов собака приносила подряд все восемь газет, которые выписывал Гайдай, а гость к этому времени уже полностью терял дар речи [4].

После окончания съемок «Бриллиантовой руки» вся съемочная группа отправилась в ресторан «Медвежий угол». Там, прямо в зале, в углу стояла большая клетка, в которой ради экзотики и привлечения посетителей содержался громадный бурый медведь. Леонид Гайдай взял на кухне буханку хлеба, открыл железную дверь и вошел в клетку. Медведь страшно взревел от такой наглости, встал на задние лапы и пошел на Гайдаю. Все обомлели от ужаса. Гайдай же спокойно разломил буханку и сунул зверю в пасть: «*На, Мишка, жри!*» [Там же].

Как большинство людей, придерживающихся титанического мировоззрения, Гайдай был очень суеверным. Например, кошек он снимал потому, что верил в их особую мистическую силу приносить удачу. А еще Гайдай всегда разбивал тарелку

перед началом съемок. Однажды тарелка не разбилась, – съемки отложили. Эта черта его сознания также весьма близка к цирковому мироощущению [166].

Помимо непосредственно цирковых деталей, в фильмах Леонида Гайдая просматривается совершенно искренний титанизм: молодой советский ученый в «Иване Васильевиче» создает машину времени, честный советский гражданин Семен Иванович Горбунков («Бриллиантовая рука») побеждает опасную группу контрабандистов, студент-очкарик перевоспитывает громилу-хулигана («Операция «Ы» и другие приключения Шурика»).

И, конечно, титанизм закономерно сопровождается выпадами в адрес христианства. Молятся, крестятся, имеют дома иконы, носят крестик, верят в чудеса либо отрицательные персонажи, либо герои из прошлого. Потому режиссеру и удается создать в «Двенадцати стульях» (1971 г.) убедительный образ попа-хапуги и авантюриста, что он иными священников не представляет.

Любовь к трюкам у Гайдая доходит до той степени, когда она закономерно выливается в ненависть к чудесам. Особенно ярко это видно в сцене из «Бриллиантовой руки», где контрабандист Гена попадает на маленький островок в море. Он страшно пугается и вопит несвоим голосом, зовет на помощь. Тут к нему сзади подходит мальчик и спрашивает, который час. Неудачник оборачивается и с удивлением смотрит на мальчика: откуда он здесь, посреди моря, взялся. Мальчик, не получив ответа, медленно удаляется. Он идет по косе, но создается впечатление, будто он движется по воде «яко по суху». Андрей Миронов, исполняющий роль контрабандиста, кладет земной поклон удаляющемуся «ангелу». При этом из-за ворота рубахи у него выпадает крестик, который в советском идеологизированном искусстве «полагалось» носить только отрицательным персонажам. Подняв какую-то палку, как древко хоругви, с фанатичным блеском в глазах, Козодоев идет вслед за «чудесным» мальчиком. Потом он проваливается в яму, понимает, что к чему, и пинком отшвыривает мальчика с дороги: «*Пшел прочь, щенок!*»

Это один из самых кощунственных, с религиозной точки зрения, фрагментов в фильмах Гайдая, где атеистических выпадов предостаточно. Вместо хоругви на палке нацеплены... мужские плавки, а за кадром звучит православный хор, исполняющий известную молитву Богородице «Под твою милость прибегаем, Богородице Дево...» Но незнающий Евангелия советский кинозритель не заметил еще один атеистический намек: «чудесный улов рыбы». Само сочетание этих слов является классическим напоминанием одного из евангельских сюжетов. Скорее всего, именно это напоминание направило мысль авторов по пути *атеистических смехований* (слово «смехование» я ввожу по аналогии с древнеславянскими словами «страхование», «мудрование» и с намеком на близость атеистического смехования и беснования не только в пределах рифмы). От сцены «чудесного улова» сюжет непосредственно перешел к «хождению по водам».

В этой связи невольно вспоминается недоумение вдовы Гайдая, когда накануне сорокового дня после смерти режиссера их квартиру залило кипятком. То, что вода связана с Водолеем, то есть с ее мужем, она сразу сообразила: «*Это Леня-Водолей*». И добавила: «*Только понять не могу – почему кипятком?*» [90].

Но главное чудо, которое не приемлет ни жанр эксцентричной кинокомедии, ни сам Гайдай как режиссер, – это чудо преобразования человеческой личности. *Его герои в нравственном и в других планах статичны*. Лопух остается при всех обстоятельствах лопухом, трус – трусом, а балбес – балбесом. И это касается не только комической «троицы», но и всех героев кинокомедий этого режиссера. С точки же зрения Э. Рязанова, преобразование человека – это и есть главное чудо. И именно чудо, а не трюк, не обман. Если в трюковых кинокомедиях иерофания чуда дана в редуцированном варианте трюка, а «чудесное» вписывается в общую концепцию титанического гуманизма с его подстановкой человека на место Бога, то кинокомедии Эльдара Рязанова зиждутся на таких фундаментальных смыслах бытия, как Рождество, Преображение, божественный промысел, покаяние, используя энергию близких к христианству первообразов (архетипов).

Вспомните слова песни, звучащей в начале фильма «Ирония судьбы»: «О, кто-нибудь, приди, нарушь чужих людей соединенье и разобщенность близких душ», разве это не слова молитвы? И какой молитвы!

Разве не Рязанов в ответ на реплику журналиста о трагическом конце его фильма «Небеса обетованные» ответил: «*Кто вам сказал, что «Небеса обетованные» – мрачная картина с трагическим финалом? Этот финал можно прочесть и так, и эдак. Для вас они гибнут, для меня улетают в новую, прекрасную жизнь... Эти люди выстояли в коммунистическом аду, понимаете? И сохранили... любовь*».

Но главным поводом, который подсказал мне религиозную интерпретацию фильмов Эльдара Рязанова и особенно его «Иронии судьбы», были слова самого Эльдара Александровича, едва ли не случайно оброненные им во время одной телевизионной передачи. (К сожалению, я не помню дату выхода и название.) Кроме Эльдара Рязанова, на этой передаче присутствовали некоторые звезды кино и эстрады. Когда телевизионное действие перешло в стадию своего апогея и все присутствующие на ней ощутили невыразимую симпатию друг к другу, то кто-то выразил это чувство предложением породниться, переживнив своих детей. Вот тут-то Рязанов и сказал, что *браки совершаются не людьми, а Богом*.

Что интересно, – себя Рязанов никогда не считал звездой. Он был свободен от звездной болезни, переболев ею в легкой форме когда-то в пору своей кинодокументалистики [см.: 138, 12–13]. Он никогда не упивался своими удачами, каждый раз начиная творить так, будто за спиной нет никаких успехов и наград. Ему, скорее, свойственна печаль о неосуществленном, нежели гордость по поводу сделанного.

Уже в одном из первых фильмов «Берегись автомобиля» Эльдар Рязанов использует мощную *иерофанию юродства*. Если в трюковых кинокомедиях центральным является шут, то в лирических – образ человека не от мира сего – странного, неустроенного, физически некрасивого, но духовно прекрасного. Благодаря великолепной игре Иннокентия Смоктуновского его герой Деточкин является человеком не от мира сего не только

в своих *действиях*, но *во всем своем облике*. Посмотрите на его *блаженную*, в самом лучшем смысле этого слова, улыбку, когда он возвращается из заключения и бросается наперерез троллейбусу, за рулем которого сидит любимая девушка.

Я, конечно, не хочу сказать, что Деточкин руководствуется *христианским* пониманием нравственного. По сути, его позиция является титанической – он *сам* решает, кто виноват, и *сам* наказывает виноватого так, как считает справедливым. Между феноменом этого советского Робин Гуда, который отнимает несправедливо нажитые богатства и отдает их бедным (перечисляет вырученные деньги в детские учреждения), и явлением христианской святости прямых пересечений нет. Христианин имеет право распоряжаться только *собственными* богатствами. Но, тем не менее, действия Деточкина напоминают о тех, кто не чужие, а *собственные* богатства раздавал, собирая сокровища не на земле, а на небе. Кроме того, Деточкин творит то, что считает добром, *тайно*. Понятно, что он и не может раскрыть источник своих *краденых* богатств... Но здесь дело не только в этом. Юрий Деточкин предстает перед зрителем человеком, который *в принципе склонен добро делать тайно, это глубинная потребность его души, настрой его душевности*.

Автор не оправдывает на суде своего героя, не добивается для него условного срока. Деточкин отправляется в заключение. Какая здесь сработала интуиция автора – нравственная или духовная, – трудно сказать. Если *нравственная*, то воровство в любом случае – грех, за который человек ответит рано или поздно (лучше рано – то есть здесь и сейчас). Если же *духовная*, то автор должен был почувствовать обреченность своего героя в борьбе со злом здесь, на земле. В любом случае, только благодаря жанру комедии Деточкина удастся вернуть в конце фильма и создать видимость хорошего завершения истории.

Вообще-то, гораздо ближе Деточкин не к Робин Гуду, а к образу князя Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Что же касается этого классического персонажа, то иерофания Христа здесь настолько очевидна, что это вряд ли у кого-то вызывает сомнения. Все же приведу цитату известного литературоведа М.М. Дунаева относительно смысла образа князя Мыш-

кина: «Достоевский отважился на дерзостный эстетический эксперимент: представить в российской действительности явившегося в ней Христа – в Его человеческой природе: насколько это возможно выразить языком не-сакрального искусства» [50, 529–530]. И тут уже не сложно построить силлогизм: если князь Мышкин – литературный персонаж, подразумевающий Христа, а Деточкин – это кинематографический герой, производный от образа князя Мышкина, то вывод напрашивается сам собой».

Заимствования христианских смыслов у Рязанова достаточно часто являются *опосредованными* образами русской классической литературы. Например, об образе Надежды из «Иронии судьбы» Э. Рязанов говорит почти теми же словами, что и А.С. Пушкин о Татьяне Лариной: «Надя должна была быть обаятельной» (Пушкин: «беспечной прелестью мила»), «лишенной какой бы то ни было вульгарности» (Пушкин: «никто бы в ней найти не мог того, что... зовется vulgar»), «независимой, но немножко при этом незащищенной» («О, кто б немых ее страданий в сей быстрый миг не прочитал! Кто прежней Тани, бедной Тани теперь в княгине б не узнал!») [140, 134]. А ведь образ Татьяны – чистейшей воды христианский образ. Только так можно понять ее сомнения относительно появившегося Евгения Онегина («Кто ты, мой ангел ли хранитель или коварный искуситель?»), ее духовные усилия, предпринимаемые для того, чтобы справиться с болью и отчаянием (Пушкин пишет, что после объяснения с Евгением Татьяна говееет, то есть исповедуется и причащается)... Точно так же только в христианском контексте понятен ответ Татьяны Евгению в конце романа: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Почему не могут *современные* актрисы сыграть Татьяну в этой сцене и зритель вынужден говорить им *по Станиславскому*: «не верю»? Да потому, что поведение человека определяется его духовным миром. Если для актрисы как личности отказ Татьяны внутренне не понятен и чужд, как она сможет это сыграть? Даже не все современники Пушкина понимали Татьяну, считая ее не способной «подняться» над условностями светской жизни. Они (в частности В.Г. Белинский) не заметили того, что она и так *выше* не только условностей придворной

жизни, но и тех революционно-демократических ценностей, которые отстаивали эти критики.

Эльдар Александрович самостоятельно пришел к открытию *исповедальности* как иерофании, лежащей в основе поэзии (в фильмах Рязанова за кадром звучат специально отобранные или написанные самим режиссером стихи). Он пишет: «Наверное, мучительное желание высказаться о личном, только своем, стремление поделиться чем-то заветным, *жажда исповеди* (выделено мною – М.С.) и побудили меня к стихотворству. Исповедальность – то, к чему властно тяготеет каждый вид искусства» [138, 7]. Автор не задает вопрос, почему существует такое тяготение. Этот вопрос находится за пределами искусства. Но точно так же, как он определяет тяготение искусства к исповедальности, он не может не чувствовать и иных столь же притягательных иерофаний.

Видение духовного спектра комедий Эльдара Рязанова совершенно необходимо для понимания архетипичности, энергоемкости образов режиссера. Почти в каждом фильме Рязанова есть уровень смыслов, который не вписывается в рамки, очерченные сюжетом. Но наиболее ярко это видно на примере такого хита советского кинематографа, как «Ирония судьбы».

Сюжет кинокомедии буквально загипнотизировал не только обычного зрителя, но и сурового цензора от тогдашней официальной идеологии. Да что там цензоры, если даже искусствоведение любители фильма, просмотревшие его много раз, смотрели, но... *не видели* – не видели в начале и в конце сюжетной развертки *медленно показанный во весь рост – с крестами – православный храм*. На глазах у всех, *открыто горячей свечой* [см.: Мф. 5:15] высится храм, но его никто *не замечает*. А ведь именно храм является тем образом, той «точкой», через которую только и можно соединить темы, образы и персонажи фильма в единую, *многоуровневую* смысловую концепцию.

В фильме Э. Рязанова совершенно определено, на мой взгляд, противопоставляются не столько стандартная и нестандартная архитектура, сколько два образа человеческой жизни – *образ существования*, полностью ориентированный на материальное благополучие (квартира, красивая жена, зар-

плата, мебель, машина...) и *образ бытия*, ориентированный в соответствии с духовными ценностями. Символическим выражением этих образов человеческой жизни, с моей точки зрения, являются *баня* и *храм*.

Подобно тому, как сюжетная развертка *логически* начинается и завершается образом *храма*, так пересказ этого сюжета герои (в основном Женя) каждый раз начинают с *бани*. Тем самым противопоставляется *эмпирическое и смысловое начало – причина видимая и невидимая*.

Баня – это максимально высокая и одновременно максимально низкая (амбивалентная) точка в «графике» человеческого существования, ориентированного на материальные ценности. Баня – образ не просто физического отмывания грязи, но *глубинного физиологического очищения*.

Храм же – это символ очищения духовного – крещения («бани пакибытия»), причастия, молитвы...

Баня – образ подземного мира, преисподней, места, куда стекается вся грязь.

Храм – образ чистого горнего Царствия.

Баня – обычай хлестать себя и других березовым веником первоначально был языческим обрядом изгнания из человека злых духов.

Храм – образ Божественных Таинств, дающих человеку подлинную защиту от зла.

Баня – видимость стирания социальных различий, снятия ролевых масок, преодоления отчуждения людей.

Храм – образ соборности как подлинного общения людей в Боге.

Баня – вырывание человека из обыденности для нового погружения в обыденность.

Храм – образ подчинения обыденного высшему смыслу человеческого бытия.

Баня – грань жизни и смерти, попытка спрятаться от жизни и избежать смерти.

Храм – символ человеческого воскресения во Христе.

Если интерпретировать содержание кинокартины под углом зрения противопоставления этих символов (бани и храма), то

значение архитектурной темы отпадает само собой. Точнее говоря, ее значение сводится лишь к поводу, завязке и одновременно к отвлекающему фону. Но это гениальное противопоставление введено автором, скорее всего, неосознанно.

Интереснее всего в данном случае то, что подобное неосознанное решение не противоречит свободному предпочтению режиссером достаточно определенных смыслов человеческого бытия. Разве не является *стержнем почти всего известного нам творчества Э. Рязанова тема приоритета внутренней духовной красоты над телесной или вещной красотой и силой, надежда на возможность преображения человека?* Но ведь в своем предельном раскрытии эта тема является не просто нравственно-этической, но, по существу, религиозной, христианской.

Что касается бытия, ориентированного в соответствии с духовными ценностями, то такой ценностью в фильме утверждается *любовь как взаимное открытие людьми внутренней красоты друг друга* (распознавание образа Божьего). Сначала главные герои оказываются в настолько невыгодном свете друг перед другом, насколько это вообще возможно в общении двух интеллигентных людей. Они *как бы исповедуют* худшие свои стороны. Но тем сильнее проявляется способность их душ увидеть друг в друге скрытую, внутреннюю красоту. Эта способность прорастает сочувствием, вырастает в глубокую симпатию и расцветает любовью.

Разгадку образа храма, как и других образов фильма, подсказывает, прежде всего, сам автор киноленты. Тем самым устраняется и возможность интерпретационного произвола. В вышедшей уже в 1986 г. книге «Неподведенные итоги» Э.А. Рязанов пишет: «...хотелось, чтобы эта лента стала *рождественской сказкой* (выделено мною – М.С.) для взрослых» [140, 193].

Что же предполагает жанр рождественского рассказа? Это значит, что описываемые события должны происходить в период от Рождества до Крещения, обязательно должна быть *христианская моральная идея*... Условиями жанра являются также фантастичность и благополучный конец.

Если имя главной героини – Надежда, а фильм – о Любви, то образ храма замыкает «фигуру умолчания» (а лучше здесь

сказать «пространство тишины») – это Вера, вера в милосердного Бога, не оставляющего человека и в «земле забвения» [Пс.87:13], выводящего его из тупиков случайных встреч и водворотов суеты, дарующего человеку Мир и Любовь.

Если в «Иронии» духовная вертикаль образуется самим жанром (рождественский рассказ), образом храма, промыслительностью встречи героев, то энергетика *«Служебного романа»* определяется иерофанией Преображения главных героев, преимущественно героини. Причем авторы не ограничились тем, что «мымра» стала красавицей, то есть исключительно *телесным* преображением, как это произошло с героиней постсоветского телесериала «Не родись красивой» (режиссер-постановщик Александр Назаров).

В фильме Рязанова и Брагинского преображение главной героини начинается со сцены ее *унижения*. «В вас нет ничего человеческого! Вы жестокая, сухая», – кричит Новосельцев, которому алкоголь развязывает язык. Героиня не спит всю ночь, пережевывая эти слова и, едва приходит на работу, вызывает к себе разбушевавшегося подчиненного. Рана ее обиды болит, и она хочет с этой болью покончить как можно быстрее, объяснившись с героем. Но здесь герой возвращается к своему обычному образу поведения. Теперь он говорит невпопад уже из-за робости и страха перед суровой начальницей. Вместо того, чтобы сказать «чуткая», он говорит «мокрая» (антитеза словам «вы сказали, что я сухая»). Короче, он невольно доводит свою начальницу до слез. «За что вы меня так ненавидите?!» – и очищающие слезы вырываются, наконец, на волю из своей многолетней темницы. То, что происходит потом, напоминает *исповедь*. Суровая, социально успешная женщина, начальница одного из ведущих столичных ведомств предстает перед своим подчиненным маленькой, одинокой и несчастной. В конце этой исповеди Калугина просит Новосельцева простить ее за то, что «так разоткровенничалась». Коллегам, которые в тревоге ожидают его выхода из кабинета: «Ну что, уволила старуха?», Новосельцев в глубокой задумчивости отвечает: «Она – не старуха!»

Ожесточение души главной героини к моменту конфликта с Новосельцевым приняло такой хронический характер, а ее

социальная роль настолько не способствовала преодолению этого духовного заболевания, что только сильная обида, очищающие слезы и «покаяние» могли ситуацию изменить, вернуть человеку утерянный образ Божий хотя бы частично. Но именно это незначительное пока внутреннее изменение способствует тому, что героиня имеет шанс на *целостное* преображение – и духовное, и телесное. Цветы, оставленные Новосельцевым, сцена объяснения по поводу этих цветов уже работают на изменение душевного и телесного строя жизни главной героини. Теперь она начинает по-женски хорошеет. Мы это замечаем, когда видим Калугину убирающей свое холостяцкое жилище. Улучшая этот маленький мирок, она изменяет его появлением возможного (пока что совершенно абстрактно возможного) присутствия в нем любимого. При этом и лицо ее молодеет, хорошеет. Уже здесь в ней чувствуется просыпающаяся от сна заколдованная красавица.

Переломная сцена – эпизод с пощечиной. Новосельцев узнает о подлости Самохвалова, отдавшего письма Оли в местком, и дает ему пощечину в присутствии Калугиной. Людмила Прокофьевна наблюдает эту сцену с любопытством и скрытой радостью: она одобряет поступок Новосельцева. Если бы она могла, то сама бы влепила оплеуху Самохвалову. Теперь она видит: ее чувство возникло к *благородному и мужественному* человеку (до этого рассказ секретарши работал на *женственный* образ Новосельцева – «мягкий, добрый, слова грубого не скажет»).

Далее мы видим изменение внешности героини. Она появляется в длинном вечернем платье. На следующий день Людмила Прокофьевна будет еще красивее в стильном платье спортивного покроя, с прекрасной прической и сияющим лицом. Другой режиссер здесь бы успокоился, «почил на лаврах». Внешнее преображение состоялось, а теперь – «пирком да за свадебку». Но Рязанов еще раз доказывает, что для него главное – духовное преображение человека, внутренняя, а не телесная красота.

Он подводит нас к мысли об *очищающей силе любви*. Самой красивой становится героиня в сцене, где ее красота усилива-

ется тем, как мужественно встречает она жестокий удар. Здесь уже видна не физическая, но нравственная красота героини. И, наконец, вершиной преображения Людмилы Прокофьевны является ее решение назначить начальником отдела Новосельцева. Ведь она не знает, что Самохвалов оклеветал ее любимого человека; она поверила, что Новосельцев ухаживал за ней только из-за карьеры, потому что в глубине ее уже когда-то раненного сердца засело неверие в счастье. Она, если выразиться языком христианских смыслов, «подставляет другую щеку». Ее ответом на страшную боль была не месть, а повышение по службе: ты этого хотел – получи. *Именно сцена, когда Калугина диктует секретарше приказ о назначении нового начальника отдела – это, с моей точки зрения, духовная кульминация фильма.*

О творчестве Эльдара Рязанова в целом можно говорить как о разворачивании духовно-религиозной темы – *темы приоритета внутренней духовной красоты над телесной или вещной красотой и силой. А изображение психологической стороны процесса преображения человека* делает его фильмы по-настоящему динамичными. Но это не внешний динамизм прыжков и гримас кинокомедий трюкового жанра, а динамизм внутренний.

В советской культуре два типа кинокомедий, о которых речь шла выше, *дополняли* друг друга, а не находились в оппозиции – об этом говорят симпатии зрителей. Последние отнюдь не разбивались на группы сторонников одного режиссера и противников другого. Но, в принципе, творчество Леонида Гайдая и Эльдара Рязанова демонстрирует противоположное понимание смеха – смеха как физиологического хохота и смеха как веселья души.

Хронотоп кинокомедий Эльдара Рязанова и постсоветские рождественские фильмы

В новогоднюю ночь 1976 г. на телевизионные экраны Советского Союза вышла кинокомедия Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или “С легким паром!”» (сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова). Этому фильму суждено было стать одной из самых популярных советских кинолент конца прошлого века. Знаменитая комедия Эльдара Рязанова имела огромный успех по многим причинам, но среди этих причин, как мне кажется, хронотоп фильма занимает не последнее место.

Вместо коммунистического хронотопа с его навязчиво оптимистическим взглядом в будущее, фантастическими надеждами и энтузиазмом в фильме *настоящее и только настоящее является тем временем, в котором человек может найти свое счастье*. Герои комедии говорят и действуют, в основном, как обычные советские люди, но *хронотоп фильма уже совершенно не коммунистический*. Теперешнее в фильме как бы смакуется маленькими глоточками – так пьется хорошее вино. При этом происходит *предельное сужение пространства действия* в стенах одной квартиры (точнее, две квартиры сливаются в одну). Зритель рязановской комедии не выходит за пределы четко обозначенного топоса как многократно очерченного квадрата (см. рис. 1).

Помимо этой видимой *плоскости настоящего* в хронотопе фильма присутствует и «вертикаль», которая позволяет укрепить «стежки» сюжетной «пуговицы», а не просто связать между собой героев в пределах определенной временной и пространственной горизонтали.

Эта «вертикаль» как выход из настоящего в вечность обозначена, во-первых, *образом храма*, с которого начинается и которым заканчивается фильм. А во-вторых, вертикальную (духовную) интерпретацию фильму задает сознательно выбранный автором **жанр** комедии – *жанр рождественской истории*. Настоящее потому и обретает смысл подлинного и вневременного, что оно связано с вечным. Иначе настоящее было бы тоскливо и мимолетно. А храм является тем образом, той «точ-



кой», через которую можно соединить темы, образы и персонажи фильма в единую, *многоуровневую* смысловую концепцию. И именно благодаря религиозной символике привязанность к настоящему в фильме не имеет ничего общего с гедонистическим смакованием сиюминутного. Фильм дает нам не образ *существования*, полностью соотносимый с материальным благополучием (квартира, красивая жена, зарплата, мебель, машина...), а *образ бытия*, ориентированный в соответствии с духовными ценностями.

В вышедшей уже в 1986 г. книге «Неподведенные итоги» Э.А. Рязанов пишет: «...хотелось, чтобы эта лента стала *рождественской сказкой* (выделено мною – М.С.) для взрослых» [140, 193]. На жанр святочного рассказа указывают и некоторые параллельные места, которые мы находим у Рязанова и у Гоголя в его рождественской сказке «Ночь перед Рождеством». И там, и там главный герой отправляется в канун праздника в северную столицу. Далее: он попадает в Петербург по воздуху, по воздуху же и возвращается домой, в его перенесении участвуют темные силы. Место гоголевского черта занимают «никогда не пьянеющий» друг Жени Лукашина, злобно чертыхающийся сосед Евгения по самолету, пинающий беспорядно спящего героя... Да и самолет, наконец, имеет нечто общее с чертом как самый быстрый, но ненадежный вид транспорта. И Вакула, и Женя Лукашин совершают поступки,

совершенно не вписывающиеся в картину их предыдущей жизни. Богобоязненный Вакула собирается продать душу черту, а трезвенник Евгений напивается «до чертиков». *Главным героям одного и другого рассказа попускается оступиться, чтобы раскаяться и обрести подлинную любовь.*

Именно концепцией *промыслительности* всего, что происходит с человеком, принципиально отличается фильм Эльдара Рязанова от сиквела «Ирония-2» (режиссер Тимур Бекмамбетов). Второй фильм не только разрушает добрую рождественскую сказку, но и профанирует в целом наличие вертикальной плоскости в комедии Рязанова. С показным пафосом главный герой новой «Иронии» вопит: «*А где же церковь?! Куда вы подели церковь?!*», весьма искусственно разыгрывая свое недоумение по поводу того, где он находится – в Москве или в Питере. Потому зритель и не верит в любовь младшей Надежды и Кости, что она *организована, так сказать, по человеческой прихоти, в ней отсутствует Божий промысел.* Что уже говорить о встрече Нади и Жени – в новом фильме наших героев сделали жалкими, нелепыми, а их встречу совершенно бессмысленной. И это произошло не потому, что режиссер не смог убедить нас в искренности героев, а те не смогли хорошо сыграть, – нет. Просто ушла из сюжета «вертикаль», а любовь в горизонтальной плоскости с промыслительной Встречей сравниться не может – так, «яичница вместо Божьего дара».

Но вернемся к «Иронии-1». *Будущее* в этом фильме, в отличие от будущего в коммунистическом хронотопе, *угрожающе и тоскливо.* Вспомним прогноз пьяного Ипполита относительно завтрашнего «отрезвления» нашедших друг друга героев: «Завтра наступит похмелье. Пустота...» (сцена в душе). Тоска заразительна как всякая сильная страсть. Вселить тоску в другого проще, чем ее развеять. Настроение у главных героев испорчено. «Он сказал то, в чем мы боимся друг другу признаться», – говорит с горечью Надя. А с какой обреченностью отвечает ей Евгений: «Мы себе всю жизнь этого не простим». Он уже смирился с этим будущим терзанием души. «Поживем – увидим», – произносит в конце фильма мать Евгения Лукашина. Опять же, ничего хорошего эти слова не предвещают. Но в то

же время они не имеют силы, поскольку *настоящее в первой кинокомедии все же побеждает будущее. Радость побеждает тоскливые предчувствия.* Если последние слегка и омрачают настоящее, то не отнимают его. Для советского кинозрителя Надя и Женья навсегда остаются молодыми и счастливыми. Поэтому такое глубокое разочарование вызвал фильм, поставленный тридцать лет спустя. Ведь создать *продолжение* означало разрушить мир первого фильма как мир настоящего и только настоящего (а в некотором смысле – как мир вневременного).

Сугубо негативными чертами обладает «будущее» и в кинокомедии «Служебный роман» (авторы сценария Э. Брагинский и Э. Рязанов). В этом фильме, состоящем, как и «Ирония судьбы», из двух серий, можно найти не так уж много примеров «вынесения» героями себя или других в будущее. Причем эти «встречи» с будущим являются либо *крайне бесперспективными*, либо «будущее» героя вступает в противоречие с его нравственным выбором.

Пример бесперспективности «будущего»: новый «зам» устраивает дома прием по случаю вступления в должность. Приглашается, в основном, начальство, но исключение делается для бывших однокурсников – Толи и Оленьки (правда, Олю Самохвалов, по понятным причинам, не очень хочет видеть у себя дома, но уступает просьбе сослуживца). Оля на вечер забывает обо всем. Первое чувство оживает в ее сердце и вспыхивает с той невероятной силой женской любви, которая возможна только после сорока. Она говорит Самохвалову: «Я сейчас танцую с тобой, и мне кажется, что этих восемнадцати лет как не бывало». *Для Оли будущее становится продолжением прошлого.* На следующий же день она предлагает Самохвалову встретиться, совсем не замечая того, что у него нет ни малейшего желания восстанавливать с ней какие-либо отношения. Оля спрашивает его, чем он занимается *сегодня* вечером; потом совершенно униженно узнает, какие планы у него на *завтра*, на *послезавтра*, на *после-послезавтра...* *Она не хочет понять совершенно очевидного: ее образ будущего – призрачный замок, построенный лишь в ее воображении.* Но это

виртуальное строение уже стало ей дорожке всего на свете, она не может его разрушить и продолжает упрямо держаться своих фантазий, наполняющих сердце сладкой болью. Ей, по большому счету, больше ничего и не нужно, кроме мечты и веры в эту мечту, наполняющую ее жизнь единственно реальным смыслом – любовью.

За свой абстрактный оптимизм Оле предстоит очень жестоко поплатиться – весь этаж их статистического учреждения будет обсуждать и осуждать ее любовь. Самохвалов подло предаст ее, побоявшись насмешек, которые, несомненно, могут стать на пути его дальнейшей карьеры.

Второй пример демонстрирует противоречие между «будущим» и моралью: Новосельцев *два раза* предрекает Самохвалову некоторую будущность – *первый раз*, когда Юрий Григорьевич просит Калугину назначить Новосельцева начальником отдела легкой промышленности (между прочим, Самохвалов пошел на этот решительный шаг, прежде всего, удостоверившись, что Толя – «его человек», то есть будет поддерживать его в дальнейшем продвижении по служебной лестнице). Тогда Новосельцев, приняв решительность Самохвалова за проявление бескорыстных дружеских чувств, говорит Оле: *«Если он так будет продолжать, то он здесь долго не удержится»*. В этой реплике искренность, доброта, смелость поступка исключают «будущее». Отбор на руководящие должности ведется совсем по другим основаниям. *Второй раз* будущее Самохвалова рассматривается уже с другой стороны: «Далеко пойдете», – говорит ему уже *бывший* друг после того, как Самохвалов «предупреждает» Калугину о том, что Новосельцев ухаживает за ней, чтобы получить место начальника отдела. Здесь, наоборот, наличие «будущего» является свидетельством аморальности.

В этих, диаметрально противоположных по оценке, но общих по содержанию высказываниях будущее предполагается героем как явление, имеющее отношение не к самим людям и их подлинной жизни, а лишь к их проекциям, и эти *проекции рассматриваются как частичные, ущербные* в любом случае. Если разобраться, то *единственное упоминание будущего вре-*

мени в комедии связано лишь с понятием продвижения по службе. Из всех героев в этом направлении устремлен только Самохвалов. Его обаяние, остроумие, кажущаяся простота и наигранная искренность – все это служит одной цели – карьерному росту. Танцую с Олей, которая доверчиво прижимается к нему, он не стесняется собирать у нее информацию о сослуживцах, чтобы, опять же, знать, на кого он может опереться в новом коллективе, кто может стать «его человеком».

Вы можете возразить, что здесь речь идет не о будущем, а о карьере, но о *будущем вообще* авторы сценария в принципе не говорят. Получается, что *такая редукция образа будущего – это не только профанация коммунистической мечты, но реальное вырождение пассионарного порыва в будущее первой половины XX века – деградация его до уровня субпассионарной карьерной практики второй половины столетия*.

По поводу возможностей карьеры в советском государстве авторы фильма выражают совершенно определенное мнение. Хорошие начальники – это редкое исключение (в начале фильма о Калугиной было сказано, что она «знает дело, которым руководит», и добавлено: «Такое тоже бывает»). В основном, карьеру в фильме делают люди безнравственные (Самохвалов, Бубликов), которые не стыдятся использовать любые средства для достижения вожаемой цели. Ведь это Самохвалов посоветовал «своему человеку» – Новосельцеву – приударить за Калугиной. Скромному и искреннему Толику такое бы никогда в голову не взбрело. Судя по всему (например, по сталинской многоэтажке, в которой живет Самохвалов; по его работе в Швейцарии – даже для «блатных» это было самое вожаемое место за границей), Юрий Григорьевич не просто так отказался от своей любви к Оленьке, которая не имела московской прописки. Он, вероятно, променял ее на более выгодный вариант – дочку высокого столичного начальника. И такая возможность прекрасно вписывается в общий портрет Самохвалова. Это, прежде всего, о нем, о его внешне успешной, но такой по существу неудавшейся жизни сожалеет автор песни «Облетают последние маки» (слова Н. Заболоцкого):

*Жизнь растений теперь затаилась
В этих странных обломках ветвей.
Ну а что же с тобой приключилось,
Что с душой приключилось твоей?*

*Как посмел ты красавицу эту,
Драгоценную душу твою
Отпустить, отпустить, чтоб скиталась по свету,
Чтоб погибла в далеком краю?*

*Пусть непрочны домашние стены,
Пусть дорога уходит во тьму.
Нет на свете печальней измены,
Чем измена себе самому.*

Главное в словах этой песни – сожаление о погибшей душе Самохвалова и иных людей, которые отпустили свою душу на поиски внешнего, на скитания во имя ненужного – дорогу, уходящую во тьму смертную. Но можно в этих стихах увидеть и иной смысл: автор *отвергает заботу о будущем как дорогу, уходящую во тьму.*

Таким образом, стремления Оленьки выстраивают *виртуальное* будущее, разрушающее ее *настоящую* жизнь («пусть не прочны домашние стены...»), а движение в будущее Самохвалова весьма «реалистично», но аморально и таит в себе угрозу гибели («пусть дорога уходит во тьму»). И в первом, и во втором случае *позитивного образа будущего просто нет.*

А вот главные герои – Анатолий Ефремович Новосельцев (старший статистик) и Людмила Прокофьевна Калугина (руководитель статистического управления) живут *исключительно настоящим.* У него – заботы о детях, о «хлебе насущном»; о том, как дотянуть до полочки. Она – вся в каждодневной работе. Мы не знаем об их надеждах, как будто их вовсе нет. Да и на что может надеяться холостяк с двумя детьми и мизерной зарплатой? И какие мечты могут витать в голове Калугиной, погрузившейся в мир цифр и отчетов, чтобы спрятаться от одиночества в мире людей. Даже в сцене объяснения, кода Калу-

гина приглашает Новосельцева к себе домой, они не смеют мечтать, они не могут помыслить себя рядом с тем, кого любят. Каждый чувствует себя недостойным другого, способным испортить ему жизнь.

Один единственный раз главные герои попытаются строить планы на *самое ближайшее будущее* – на вечер, и тут же у них все рухнет – Новосельцев побежит за билетами в театр, а в это время Самохвалов отомстит бывшему другу за пощечину. Все реакции героев после этой сцены – это поведение, никаким образом не соотнесенное с будущим. Куда собирается переходить Новосельцев, когда он пишет заявление об уходе? У него нет запасных вариантов и двое детей на руках... Как мыслит себе Калугина совместную работу с начальником отдела легкой промышленности, который, по ее представлению, так подло воспользовался ее слабостью? Тоже никак.

Хронотоп произведения как нельзя лучше выражает «Песенка о погоде», написанная для фильма Эльдаром Рязановым:

*У природы нет плохой погоды,
Каждая погода – благодать.
Дождь ли, снег, любое время года
Надо благодарно принимать.
Отзвуки душевной непогоды,
В сердце одиночества печать
И бессонниц горестные восходы
Надо благодарно принимать.
Надо благодарно принимать.*

*Смерть желаний, годы и невзгоды –
С каждым днем все непосильней кладь.
Что тебе назначено природой,
Надо благодарно принимать.
Смену лет, закаты и восходы,
И любви последней благодать,
Как и дату своего ухода,
Надо благодарно принимать.*

*У природы нет плохой погоды,
Ход времен нельзя остановить.
Осень жизни, как и осень года,
Надо, не скорбя, благословить.*

Неприятие человеком настоящего, его устремленность в виртуальное будущее на обыденном уровне чаще всего проявляется именно в его сетованиях по поводу плохой погоды. В вертикальной плоскости – это еще и неблагодарность Богу, неспособность видеть в происходящем промысел Бога о себе. А в этой песне о *любой* погоде говорится как о благодатном даре, который надо ценить и которому надо радоваться. Но это говорится не в императивной форме – *речь идет не о долге.* Автор делится своей радостью так, что нам хочется радоваться вместе с ним.

Возможно, эта песня может быть молитвой. По крайней мере, в качестве молитвы она однажды помогла. Одна моя знакомая вышла из дома без зонта, а тут – сильный дождь. Она опаздывала и не имела уже времени вернуться за зонтиком. Тогда она подставила лицо под струи дождя и, напевая про себя «у природы нет плохой погоды», пошла к автобусной остановке. Не успела она пройти несколько шагов, как дождь резко прекратился. А между тем, облачность была такой же сплошной, без просветов. И только, когда моя знакомая уже сидела в автобусе, снова полил дождь как из ведра.

Трудно поверить, что песню о погоде написал неверующий человек. Чувство благодарной радости, с которым автор принимает все, что посылает ему жизнь, – подлинно христианское чувство. Вообще, в фильме много христианских смыслов. Самохвалов по отношению к Новосельцеву и Калугиной играет роль искуителя, но, в отличие от сцены в раю, он искушает сначала не Еву, а Адама, предлагая ему свой проект будущего. Последний отнекивается, он чувствует, что ничего хорошего из этого не выйдет, но подчиняется (по слабости характера и из-за материальной, скажем прямо, нужды). Сделав свое темное дело, искуитель приступает к Еве – теперь у него есть козырь и в борьбе с ней. Правда, это зло оборачивается, в конечном

счете, счастливым финалом, зло оказывается не в состоянии повредить героям, оно лишь еще более оттеняет красоту души Калугиной и Новосельцева, создает фон, на котором они могут в полной мере проявить свои душевные качества – Калугина «подставляет другую щеку» – назначает начальником отдела легкой промышленности человека, не то, чтобы ударившего ее в лицо, – но поразившего в самое сердце. Новосельцев отказывается от предложения и пишет заявление об уходе, что в его положении отца-одиночки тоже своего рода подвиг во имя достоинства личности и любви.

В противовес коммунистическому хронотопу и не соглашаясь с экзистенциальным образом человека как проекта в будущее, Брагинский и Рязанов строят принципиально иной хронотоп, в котором утверждается *настоящее время как время подлинной человеческой жизни в том случае, если это настоящее имеет выход во вневременное, вечное.* Вертикаль – необходимая компонента, стержень хронотопа фильмов Рязанова.

В какой степени хронотоп кинокомедий Рязанова близок к христианскому? Во-первых, так же как и в христианском хронотопе, в рассмотренных фильмах *наибольшее внимание уделяется двум измерениям времени – теперешнему (ныне) и вечности.* В христианском понимании времени вечность имеет три названия – «*во время оно*» (совпадение прошлого, земной истории с вечностью во времена Иисуса Христа, это время непосредственно связано с жизнью и проповедью Христа), «*присно*» (всегда – речь идет о непреходящих ценностях) и «*во веки веков*» (вневременное бытие).

Понятно, что «*оного времени*» у Рязанова нет, «*во веки веков*» – тоже. А вот вечное как мир непреходящего, как Любовь с большой буквы – этот аспект вечности присутствует через множество иерофаний, но, прежде всего, через иерофании Рождества и Преображения.

Христианское понимание времени предельно мобилизующее. Оно указывает на недопустимость праздности, на максимальное использование настоящего как *настоящего-протяженного.* Для христианина настоящее ни в коем случае не мгновение, как это принято считать. Настоящее – это отрезок времени, на кото-

ром оно (время) может получить некоторое замедление при условии его духовного наполнения. Именно вечность, вторгаясь в нынешнее время, создает удивительный феномен растяжимости настоящего.

В фильмах Рязанова это подлинное настоящее, которое пребывает вечно, противопоставляется мельканию суеты – мутного потока настоящего, уходящего в небытие. То есть настоящее как бы раздваивается, и подлинное пишется на фоне мнимого, образ которого набрасывает поэт Е. Евтушенко в песне «Нас в набитых трамваях болтает»:

*Нас в набитых трамваях болтает,
Нас мотает одна маета,
Нас метро то и дело глотает,
Выпуская из дымного рта.*

*В светлых улицах, в белом порханьи,
Люди, ходим мы рядом с людьми,
Перепутаны наши дыханья,
Перемешаны наши следы.
Из карманов мы курево тянем,
Популярные песни мычим,
Задевая друг друга локтями,
Извиняемся или молчим.*

*По Садовым, Лебяжьим и Трубным,
Каждый вроде отдельным путем,
Мы, не узнанные друг другом,
Задевая друг друга, идем,
Задевая друг друга, идем.*

«Не узнанные друг другом» из-за спешки, суеты, отчужденности; не нашедшие друг друга, не обретшие Любовь, но довольствующиеся случайными встречами, как об этом поется и в фильме «Ирония судьбы»:

*Со мною вот что происходит,
Ко мне мой старый друг не ходит,
А ходят в разной суете
Разнообразные не те.*

*Со мною вот что происходит,
Совсем не та ко мне приходит,
Мне руки на плечи кладет
И у другой меня крадет...*

Это неподлинное настоящее до отказа забито всякими ненужными знакомствами, связями, которые достаточно жестко настаивают на своем воспроизводстве и умножаются, растут, как пиявки, наливаясь нашей кровью, заполняя все просветы свободы в горизонтальной плоскости существования. Остается только одно – взгляд вверх, молитвенный вопль из глубины души (не забывайте, что фильм был поставлен в советское время, когда упоминание имени Божьего жестоко каралось, – поэтому здесь написано «кто-нибудь»):

*О, кто-нибудь, приди, нарушь
Чужих сердец соединенность
И разобщенность близких душ.*

И тут происходит подлинное чудо – чудо промыслительной встречи. Об этом уже прямо скажет Эльдар Рязанов в постсоветское время в своем стихотворении «Как сладки молодые дни...»:

*Преодолев души разлом
на станции одной дорожной,
нашел тебя, и стал наш дом,
дал Бог, обителью надежной.*

Христианская духовная практика восходит к Богу, к вечности не из прошлого или будущего состояния, но из нынешнего времени. Именно это время закреплено в русском языке словом «настоящее», то есть подлинное, действительное. Только в настоящем можно что-то сделать, сказать, подумать. Только в «ныне» возможно полезное дело и нужное слово. Христос предостерегает не от деятельности, которая всегда направлена в будущее, а от той весьма распространенной формы страха перед будущим, которое выражается в постоянной озабоченности ума на предмет вещей, не зависящих от сегодняш-

ней деятельности человека. Забота признается бессмысленной не вообще, а лишь за пределами «сегодняшнего дня»: довольно для каждого дня своей заботы [см.: Мф. 6: 25–34].

Коммунистический хронотоп стал результатом попытки снять страх перед будущим, переложив ответственность с личности на государство, партию, правительство, но «промыслительная» функция государства не всегда срабатывала. Фактически коммунистический хронотоп попытался заменить веру в Бога, в его милосердие и заступничество верой в партию, прогресс, науку и т.п. кумиры советского общества. И если Рязанов отказывается от этой прогрессистской «веры», то это еще не значит того, что он возвращается к вере христианской. А раз так, то будущее опять становится страшным, угрожающим, темным и т. п.

Вертикаль, связывающая настоящее и вечное, в фильмах Рязанова оказалась «осевым временем» и для некоторых постсоветских кинокомедий, поставленных в жанре святочного рассказа. Я имею в виду «Сироту казанскую» (1997 г., автор сценария – Олег Антонов, режиссер-постановщик – Владимир Машков) и «Приходи на меня посмотреть» – художественный фильм, поставленный в 2001 г. Олегом Янковским и Михаилом Аграновичем.

«Сирота казанская» чрезвычайно напоминает «Иронию судьбы». Тот же жанр – рождественский рассказ, такой же повод – Новый год. И главная героиня – учительница русского языка и литературы. Общей является и сама ситуация подмены. В «Иронии» она становится возможной благодаря стандартному быту (одинаковые названия улиц, одинаковые квартиры и мебельные гарнитуры, стандартные замки), а в «Сироте» – одно и то же название южного санатория – «Солнечный», типичный курортный роман, стандартные белые костюмы, одинаковые новогодние подарки. Но в «Сироте казанской» гораздо острее изображено человеческое одиночество, которое никакой стандартизации ни при каких условиях не поддается.

Эксплуатируя внешнее сходство «Иронии» и «Сироты», авторы последней картины создают интригу на волне определен-

ных ассоциаций. Иногда они посмеиваются и над зрителем, и над полюбившейся им знаменитой кинокомедией. Пародийными выглядят уходы-приходы жениха (сразу вспоминается аналогичное поведение Ипполита из «Иронии»), хозяйственная беспомощность героини («Нет, это не заливная рыба» – «А чем же я вас буду кормить?») и многие другие детали. Но если авторы «Иронии судьбы» создали «городскую» рождественскую сказку, действие которой проходит в двух столицах, то в «Сироте» описываются события, произошедшие в сельской местности (жизнь ведь существует не только в больших городах!). Учительница после окончания пединститута работает в сельской школе, а главный герой ради нее уезжает в село из районного центра.

Романтике ночного заснеженного города с его зашторенными окнами многоэтажек противопоставлена скромная красота зимнего села с открытыми всеобщему обозрению уютно освещенными окошечками, в которых рама еще сохранила форму оберегающего креста. Там пейзаж составляют каменные громады, здесь – замерзшая река, поле и заснеженный лес. Там душа жаждет острых чувственных переживаний, а здесь желает умиротворения и тишины.

Рассматриваемые нами картины дают принципиально различные образы семьи. В «Иронии» родители героев все время оказываются лишними и вынуждены скитаться по знакомым, пока их дети выясняют отношения. В конце фильма «Ирония судьбы» мама Евгения предстает как основная угроза будущему счастью Наденьки и Жени (вспомните, каким тоном она сказала «поживем-увидим»).

В «Сироте казанской» и в фильме «Приходи на меня посмотреть», напротив, создается идеал большой и дружной семьи, в которой индивидуальная неповторимость каждого создает то богатство взаимоотношений, которое и называется счастьем. И Татьяна из фильма «Приходи на меня посмотреть», и «сирота казанская» жертвуют своим личным счастьем для своих родителей: Таня – для мамы, а Настя – для свалившихся на ее голову «папаш»: двое из трех должны оказаться лишними (позже выясняется, что ошиблись все). Но в том-то и дело, что

для любви нет понятия «лишнего». Именно библейская любовь к родителям, способность жертвовать ради них всем, особая духовная интуиция и чуткость героинь составляют ту основу, на которой вырастает их счастье.

В обоих фильмах также есть сцены *родительского благословения*: больная мама благословляет Таню и ее случайного знакомого, согласившегося сыграть роль жениха. «Папаши» благословляют Настю и Николая. И в первом, и во втором случае благословение *вроде бы* не настоящее. В первом, потому что Таня дает плохо видящей маме портрет Диккенса вместо иконы (она, как и Игорь, относится к благословию достаточно серьезно и не хочет прибегать к иконе в случае обмана). Во втором – среди «отцов» нет ни одного настоящего родителя Насти. Но благословляющие *верят и получают по вере своей*.

Внешнее же сходство сюжетов «Иронии» и «Сироты» создаст ситуацию непредсказуемого разворачивания событий, не оправдывающих ожидания зрителей. Почти с самого начала фильма мы готовимся к явлению прекрасного принца, достойного такой замечательной девушки, как Настя, в отличие от ее официального жениха (герой в первых сценах изображается достаточно несимпатичным). Сыграв на этом ожидании, сценарист и режиссер раскрывают *преображение* Николая как одно из *рождественских чудес* картины.

В «Иронии» два динамичных персонажа – Евгений и Ипполит, и они постепенно меняются местами (респектабельный Ипполит оказывается совершенно пьяным, а протрезвевший Евгений являет собой в высшей степени благородного героя). В «Сироте» только один персонаж обладает подлинной динамичностью. И эта динамичность тем сильнее подчеркивается на фоне статичных образов других героев. Действительно, с Настей все ясно еще с самых первых кадров. Она прекрасная и чуткая, умная и терпеливая, милосердная и остроумная и т.п. «Папаши» тоже с момента своего появления демонстрируют хоть и индивидуально выразительные, но стабильные образы. И только роль Николая наделена большим внутренним потенциалом, дающим возможность показать зрителю *постепенное проступание подлинного лица из-под наносного грубого изо-*

бражения. Это проступание начинается, когда Настя отправляет своего жениха в районный центр за фотографией мамы, которую он якобы отвез, чтобы заказать портрет. Понятно, что фотография лежит на месте, в альбоме, просто Настя не хочет лишить надежды никого из несчастных, одиноких людей. Для каждого из них обретение дочери – великое счастье, а ее потеря – крах всех жизненных надежд. Но то, что естественно понять Насте с ее душевной чуткостью, дополненной «профессиональным» тактом, возвращенном на религиозной этике русской классической литературы, то по идее должно оставаться тайной за семью печатями для грубого тракториста, каким мы видим Николая в начале фильма. И вот тут происходит первое открытие героя: он не только не начинает возмущаться, как это он делал в предыдущих сценах, но, как говорится, «врубается» в суть происходящего и отправляется восвояси под видом поездки в район. И это в канун любимого праздника!

Затем последует еще одно отклонение в сторону отрицательного образа – Николай заявляется в Настин домике совершенно пьяным, в руках он держит вырванную с корнем огромную елку. Выпровоженный Настей за дверь, он пытается вернуть елку на то место, где она росла. Елка падает, а он опять и опять устанавливает ее, несмотря на то, что из-за мороза достаточно быстро трезвеет. Настя сказала ему поставить елку на место, и он не вернется домой, пока ее не поставит.

Впоследствии одному из «отцов» приснится счастливый сон (по сути, это *эпilog как духовный сверх-итог картины*, который *нельзя* поставить в конец фильма, чтобы не профанировать его смысл) – большая семья на фоне природы. «Отцы» дружно ловят рыбу. Настя качает коляску с младенцем. Елка растет на своем месте, а Николай ее поливает, удивляясь, как она смогла приняться. Возможно, здесь присутствует намек на известную историю из древнего патерика «Достопамятные сказания...» о том, как по послушанию монах поливал сухую палку и она в итоге не только ожила, но и дала плод [см.: 99, 531].

Учительница – образ почти иконописный. Она просто вся светится. Ее удивительная чистота, с одной стороны, и грубоватость, простота Николая, с другой, – тоже незаметный намек

на рождественскую историю. *Николай здесь, скорее, защитник, нежели жених; охранитель, а не муж.* И это впечатление не может разрушить сообщение об ожидании ребенка. Вот насколько сильно влияние иерофании Рождества! А «*папаши*», по сути, в этой истории оказываются «*волхвами*». Однако щедрые дары их предельно заземлены, в них отсутствует высокий символизм Бога, Царя и Страстотерпца... В них нет возвышающей Истины и Тайны, возвращающей человеку его забытую сущность. Они сводятся к набору привычных, пусть и праздничных, атрибутов советского Нового года. Ведь в простеньком домике Насти нет не только елки и телевизора, но и даже обычной еды, не говоря уже о праздничных яствах и подарках. Единственно, в чем заключена необычность даров, – они символизируют максимально возможное в мире вещей. Если угощаться, то – пир горой; если починен телевизор, то он показывает программы всего мира, и наши герои видят поздравление американского президента. А главный подарок молодым – торт со светящимися огнями маленьким домиком – является точной копией Настиного – своего рода маленьким *вертепом*. И в этом «вертепе» Настя, Николай и их приемные отцы выходят за пределы земного тяготения. Здесь образ космического полета отчасти задействует иерофанию духовной вертикали.

В целом можно сказать, что рождественские рассказы режиссеров гораздо более свободного в идеологическом плане постсоветского времени, тем не менее, оказались в *духовном* смысле намного слабее произведений Рязанова. Вот ведь парадокс! Первые, казалось бы, приблизились к христианским смыслам почти вплотную, используя даже буквальные заимствования. У Рязанова же только намеки на религиозный подтекст, да и то не всегда осознанные самим автором (по крайней мере, это не известно точно). И все же рязановские истории *более рождественские*, если можно так выразиться... Этот парадокс необходимо не только констатировать, но и осмыслить, поскольку он проявляется не только в приведенном нами случае. Но вряд ли данный парадокс поддается исчерпывающему объяснению.

Смеховая культура и идеология

Понятие смеховой культуры, сформированное М.М. Бахтиным на материале позднего средневековья и Ренессанса, включает в себя такой существенный аспект содержания этой культуры, как *оппозицию идеологии*. «Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений *противостоял* (выделено нами – М.С.) официальной и серьезной (по своему тону) культуре... феодального средневековья», – пишет Бахтин [11, 8]. Столкновение, противопоставление, выпадение из определенных норм, передергивание смысла – вот варианты отношения смеха к государственной идеологии по Бахтину. То есть смеховая культура рассматривается как *явление не только принципиально инародное, но и враждебное идеологии*.

Несомненно то, что интерес М. Бахтина к творчеству Франсуа Рабле был продиктован желанием выразить отношение к *советской* религиозной идеологии. Это была предметная область, найденная мыслителем, в значительной мере, для того, чтобы говорить то, что он думал, не унижаясь до идеологически приемлемой лжи. Однако, если с культурологической точки зрения параллели между эпохой Возрождения и советской цивилизацией весьма продуктивны, то наличие некоторого сходства между ренессансной и советской *смеховой культурой* еще не позволяет говорить об их тождестве.

Если применять бахтиновский подход к анализу *советской* смеховой культуры, то, на первый взгляд, предмет не теряет своей специфики *по существу*, однако и ограничиться оппозиционным содержанием смеховой культуры мы не можем. Действительно, модель противостояния выражает *один из уровней* взаимоотношений государственной религии и культуры, однако данная модель не описывает *разнообразие форм пересечения идеологического и смехового*. Открыто оппозиционное отношение смеха к государственной идеологии фиксируется преимущественно на завершающей стадии эволюции советского общества, но и в этом случае оппозицией содержание смеховой культуры не исчерпывается. Тем не менее, наличие смеховой культуры «диагностируется» на всех этапах

существования советской цивилизации, включая период Отечественной войны 1941–1945 годов.

Между прочим, С.С. Аверинцев считает, что даже смеховые артефакты средневековья не были совершенно свободны от идеологии: «Из века в век можно наблюдать стремление католической гомилетики укротить смех, приручить его, интегрировать в свою собственную систему. Достаточно вспомнить немецкого каноника-августинца... времен Тридцатилетней войны – Абрахама а Санта-Клара. Да и более ранние обыкновения, обстоятельно обсуждаемые Бахтиным, как то *risus paschalis* и прочие виды «смеховой» практики, подчиненные распорядку церковного года, укладываются в ту же матрицу. Важен здесь именно момент календарности, иначе говоря, условности, конвенциональности, конечно, упоминаемый, но, как кажется, недостаточно оцененный у Бахтина. Для последнего «карнавал» есть свобода и только свобода; но если свобода регулирует себя в соответствии с указаниями церковного календаря и отыскивает для себя место внутри конвенциональной системы, ее характеристики как свободы подлежат некоторому уточнению» [1].

Итак, если отношение идеологии и смеха нельзя свести к формуле противостояния, следовательно корректнее говорить о разнообразии *конвенциональных* форм, о *типах взаимоотношений* идеологии и смеховой культуры. В пределах советской цивилизации таких типов можно назвать, по меньшей мере, *пять*.

Первый тип является по преимуществу идеологическим.

«По преимуществу» не означает, что идеологией содержание исчерпывается. Если в некотором сатирическом или юмористическом тексте все сводится к идеологии, то такой артефакт не следует считать произведением смеховой культуры. Это чисто идеологическое явление в жанре заимствованной у смеховой культуры формы. Некоторые выступления советских генсеков имели в себе юмористические или сатирические фрагменты, но мы не причисляем их к смеховой культуре по вышеназванной причине. Например, в выступлении на XX съезде партии Никита Хрущев пошутил по поводу того, как украинскому народу уда-

лось пережить сталинские времена. Шутка строилась на контрасте бед некоторых народов и «счастливой участи» украинцев, которым удалось избежать переселения:

«...В марте 1944 года выселены были со своих родных мест все чеченцы и ингуши, а Чечено-Ингушская автономная республика ликвидирована. В апреле 1944 года с территории Кабардино-Балкарской автономной республики выселены были в отдаленные места все балкарцы, а сама республика переименована в Кабардинскую автономную республику. *Украинцы избежали этой участи потому, что их слишком много и некуда было выслать. А то он бы и их выселил. (Смех, оживление в зале)*» (выделено нами – М.С.).

Эта шутка Хрущева (понятно, что автором шутки, скорее всего, был референт генсека) принадлежит «смеховому миру», то есть всей совокупности смеховых форм, включая и *идеологический смех*, но *понятие смехового мира не совпадает с понятием смеховой культуры*.

В данном случае я опираюсь на понятие смехового мира в том смысле, в котором оно предлагается в книге Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и Н.В. Понырко «Смех Древней Руси» (Л., 1984). Например, Д.С. Лихачев рассматривает в этой книге стиль произведений Ивана Грозного и юмор протопопа Аввакума в контексте смехового мира, а не смеховой культуры [см.: 94]. Последняя есть лишь часть смехового мира, наиболее яркая и выразительная по содержанию, более устойчивая во времени и достаточно универсальная по смыслу. Образно говоря, смеховая культура – это «сливки» смехового мира. В ней наблюдается наибольшая концентрация смехового начала, «высший пилотаж» авторского смехового творчества и лучшие образцы народного смеха. Смеховая культура существует внутри смехового мира, связана с ним множеством связей, не имеет четко выраженных границ, отделяющих ее от смехового мира, но, тем не менее, со временем приобретает все более отчетливую форму как относительно самостоятельный пласт культуры. Советская смеховая культура – это часть смехового мира соответствующей цивилизации, которую можно выделить

лишь по прошествии определенного времени, когда умирает и «отслаивается» от культуры старая государственная идеология. Соответственно, явления смехового мира, которые были чересчур тесно переплетены с этой идеологией, также «выпадают в осадок». Их смеховой компонент оказывается слишком отягощенным идеологическим началом. В качестве примера можно привести содержание советского всесоюзного сатирического журнала «Крокодил» (или украинского сатирического журнала «Перець»). Здесь смеховое начало находится в подчинении у идеологического, которое явно превалирует.

Что же касается лучших образцов советской смеховой культуры, то они предстают перед нами в этом качестве за счет наличия следующих пяти факторов:

- присутствия элемента антиидеологического смеха (социальной остроты произведения);
- значительного объема смехового начала, воплощенного во *внеидеологическом* материале;
- высокого художественного уровня произведения;
- «культурного багажа» – культурной преемственности, соответствия внутренней логике развития смеховой культуры; связи с иными культурами и ее отдельными сферами;
- морально-нравственного фактора – ярко выраженного «общечеловеческого» содержания предлагаемых моральных, нравственных ценностей.

В любом случае, пересекающиеся с идеологией сферы в структуре произведения смеховой культуры все же присутствуют как некая дань эпохе, которая создает своеобразную *историческую экзотику* по принципу «слов из песни не выкинешь». Но это присутствие не влияет на жизнеспособность артефакта культуры как целого.

Итак, вернемся к типологии конвенциональных форм идеологии и смеховой культуры. Как уже говорилось, первый тип конвенциональности является по преимуществу идеологическим. Произведения этого типа демонстрируют значительную область пересечения идеологической и смеховой сфер. Они имеют главную идею, которая находится в русле «политически актуального», а побочные сюжеты, будучи идеологически корректными,

существуют вне политики. При этом смеховые образы создаются не только в этих последних сюжетах, но и в основной теме.

И наконец, в сатирическом или юмористическом произведении не может часть героев быть идеализирована, а другая часть изображаться, образно говоря, со «свинными рылами». Смеховое начало не имеет пределов в виде социального статуса персонажа или еще какой-либо запретной сферы для смеха. Это начало распространяется на всех героев произведения, но окрашивает их образы по-разному – одни изображает ярко сатирически, иные мягкими тонами доброго юмора... Поэтому антифашистская сатира Кукрыникс – М.В. Куприянова, П.Н. Крылова, Н.А. Соколова, несмотря на ее высокое художественное качество и наличие элемента смешного в рисунках, не может считаться произведением смеховой культуры. Она является неотъемлемой частью смехового мира. Пусть фашизм в карикатурах художников предстает как отчасти *смешной* контраст кровавого и шутовского, бандитского и сентиментального, трусливого и наглого [см.: 84], но рядом с сатирическим изображением Гитлера и его союзников мы видим образы советских солдат, совершенно лишенных даже тени юмора – плакатные, идеализированные, серьезные. В данном случае идеологическое подавило смеховое.

Примером *первого типа* смеховой культуры являются советские довоенные кинокомедии. В «Веселых ребятах» режиссера Григория Александрова «идеологии» меньше всего, но эта комедия идеологична по своей *сверхзадаче*, по результату воздействия на людей внутри страны и, особенно, за рубежом. И эту сверхзадачу можно выразить следующим образом: простой народ получил возможность реализовать свои таланты, люди в СССР не только трудятся, но и смеются и т. д. и т. п.

Несомненным *шедевром* первого типа смеховой культуры является поэма Александра Твардовского «Василий Теркин». Если бы в текст поэмы автор внес иные характеристики своего героя и Василий Теркин предстал бы в ней непобедимым чудобогатырем, образцом классово-пролетарской морали и эталоном приличного поведения, то для смеховой культуры это произведение было бы утрачено.

Второй тип отношений идеологии и смеховой культуры представляют произведения, которые, помимо некоторой *идеологической* идеи (или идей), имеют еще и некую *сверх-идею*, *антиидеологическую по существу*.

В советском политикуме 20-х–30-х годов шла жесточайшая борьба за власть, в которой, помимо «крайних мер», применялся и такой способ борьбы как смех. Например, когда противник был опасен, а открытая политическая борьба с ним затруднена в силу тех или иных причин, идеологи одного из направлений прибегали не только к самоличному высмеиванию своих врагов, но к привлечению профессиональных сатириков и юмористов с целью низвержения политических оппонентов.

Ярчайшим примером являются такие классические произведения советской смеховой культуры, как «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова. Чисто идеологических тем здесь несколько: помимо высмеивания *троцкизма* с его идеей мировой революции, критикуется образ жизни «отживших» классов – дворянства, буржуазии, священства. Я уже не говорю об элементарных «агитках» – призывах покупать билеты государственного займа. И тем не менее, эти романы не стали бы произведениями смеховой культуры, если бы в них все свелось к «актуальным» темам. Главное, мне кажется, – язык романов. *В противовес советскому идеологическому косноязычию зазвучал яркий, остроумный язык* (носителем которого, между прочим, был «идеологически чуждый элемент» – авантюрист и мелкий жулик Остап Бендер). Этот язык в секуляризованном социуме запросто мог претендовать на право нового речевого эталона – знака избранности, свидетельства о принадлежности носителя такого языка к неформальной элите общества (чем он фактически и стал уже в 60-е годы XX в). Что же касается *сверх-идеи* романа, то ее *антиидеологический* смысл сегодня кажется очевидным: самый талантливый и по-человечески привлекательный герой оказывается в Стране Советов лишним, его таланты не могут найти здесь достойного применения.

Другой пример – кинокомедия Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» (1968 г.). Сколько здесь идеологических тем! И

идеальная советская семья показана, и патриотизм, свойственный всем гражданам, включая даже контрабандиста («Советико туристо – облик морале!»), доблестная советская милиция, заодно и антирелигиозную тему прихватили... Если бы в фильме не звучали песенки «Остров невезения» и «Песня про зайцев», ничего антиидеологического в комедии не было бы, и фильм прекрасно укладывался бы в первый тип произведений смеховой культуры. Но «Остров невезения» – это такой прекрасный сатирический образ Страны Советов, что просто диву даешься, как эту песенку не вырезали.

*Остров невезения
В океане есть.
Весь покрытый зеленью,
Абсолютно весь.
Там живут несчастные
Люди дикари.
На лицо ужасные,
Добрые внутри.
Видно, в понедельник
Их мама родила.
Что они ни делают –
Не идут дела...*

Не случайно про остров невезения поет контрабандист Гена. В этой песне мы видим образ жизни в СССР, увиденный глазами не совсем советского человека. Но какой убедительный образ! «Песня про зайцев», как правильно заметил в фильме тот же Гена, менее актуальна. Это песня про страх и про то, как с ним бороться. Про первое, то есть про страх, – очень конкретно. А про то, как бороться, – достаточно абстрактно и неубедительно. Напоминает то, как предлагал со страхами бороться античный философ Эпикур. А ведь страх перед органами КГБ, парткоммами, райкоммами и другими организациями оставался в силе и после XX съезда. Просто это был уже *страх*, а не парализующий *ужас*.

Третий тип взаимоотношений идеологии и смеховой культуры мы наблюдаем в том случае, когда внешне идеологичес-

кий текст имеет *антиидеологический подтекст*. Произведение такого типа имеет практически амбивалентное звучание – официальное и оппозиционное.

К этому типу артефактов смеховой культуры относится пьеса Е. Шварца «Дракон». По внешнему ее виду – немецким именам и некоторым реалиям фашистской Германии – пьеса была сатирой на немецкий фашизм, но в этом произведении нет ни одного одностороннего критического выпада. Все, что говорится о диктатуре Дракона, узнаваемо, прежде всего, в советской жизни.

Этот же тип произведений смеховой культуры иллюстрирует философская сатира А. Лосева. Из советских философов подобным двойным стилем письма прекрасно владели Г.С. Батищев, Э.В. Ильенков, А.И. Яценко, С.Б. Крымский, Ю.В. Кушаков и многие другие. Например, Ю.В. Кушаков сопоставил историко-философские концепции Гегеля и Фейербаха таким образом, что фактически пробил «первую брешь» в прогрессистском мировоззрении многих своих студентов [см.: 87]. Если говорить о привлекательности текстов А.И. Яценко в то время, то *прежде всего* бросается в глаза удивительно *остроумная критика советской действительности и идеологии*, в том числе с помощью самих же классиков марксизма. Например, А. Яценко в книге «Целеполагание и идеалы» приводит такую цитату Маркса: «*Без развития производительных сил и накопления общественного богатства переход к коммунистическим формам социальности был бы невозможным. Без этого «имеет место лишь всеобщее распространение бедности; а при крайней нужде должна была бы снова начаться борьба за необходимые предметы и, значит, должна была воскреснуть вся старая мерзость»* [197, 132]. Ну, как не улыбнуться, прочитав такой прозрачный намек на советскую действительность?

С.Б. Крымский, помимо прочего, внес значительный вклад в смеховую культуру научной интеллигенции в таком жанре, как розыгрыш. Но розыгрыш – это уже *четвертый тип* взаимоотношения смехового и идеологического. Произведения, принадлежащие к этому типу, являются *полностью*

внеидеологическими и в то же время политически корректными. В них рассказывается о чем-то веселом, имеющем отношение только к отдельным личностям, независимо от их социального статуса. Политические темы тут не затрагиваются. Даже отдаленного намека на них не найти.

В обществе, где все сферы жизни были идеологически зависимыми, *аполитизм* тоже выглядел как своеобразная форма оппозиции. Примером этого типа была такая любимейшая телепередача советских людей, как «Кабачок 13 стульев». Совершенно аполитичной и просто веселой была и *вторая* часть новогоднего «Голубого огонька» – первую часть (до часа ночи) смотрел генеральный секретарь Л. Брежнев, поэтому здесь были идеологические вкрапления в виде патриотических советских песен и бесед с передовиками производства. Но тем ярче на этом фоне выглядели выступления выдающегося советского артиста эстрады – Аркадия Райкина. В первой части «Огонька» он выступал нередко дважды и, опять же, потому, что его очень любил генсек.

И, наконец, *пятый тип* – это смеховая культура в ее традиционном значении – преимущественно антиидеологическая, антиофициальная. Это подлинные народные или «нелитературные» частушки, анекдоты, сатира самиздата, отчасти выступления сатириков и пародистов. Но структурный анализ этих артефактов (см. главу об анекдоте) не выявляет антиидеологической направленности в чистом виде (за редким исключением). Например, в политических анекдотах чаще всего представлено сугубо *советское* понимание «должного», идеального, с позиции которого критикуются недостатки «реального» общества.

На грани четвертого и пятого типа балансировала *всесоюзная игра КВН* (Клуб веселых и находчивых), представлявшая собой веселые импровизации, соревнование нескольких команд в остроумных ответах на различные темы. На этой передаче оттачивали свое чувство юмора несколько поколений советских людей, для которых это чувство было важным элементом общей культуры и даже свидетельством интеллектуальной состоятельности.

Как это ни странно звучит в нынешнее, постсоветское время, когда тенденция отрицания всего советского преобладает, но надо признать, что идеологические, цензурные запреты в *некотором* смысле сказались *положительно* на советской культуре... Например, *в смеховой культуре преобладал смех над недостатками, а не над людьми*. Злобный, ядовитый, уничтожающий смех – явление чрезвычайно редкое. Отсутствие возможности открытой антиидеологической, остро политической сатиры в *авторских* произведениях делало эти произведения глубже, мягче, умнее и универсальнее. (На контрасте мы видим, насколько острой стала *современная* политическая сатира, но, увы, энтропийные процессы разлагают ее быстрее, чем произведения, лежащие вне политики. Иногда всего за полгода смешное перестает быть таковым.)

В советской смеховой культуре высоко ценилось не только то, *что* сказано, но и то, *как* сказано, какие найдены слова, какие возможны ассоциации, параллели, контексты, подтексты и т.п. Также советская смеховая культура обходилась практически полностью без эротики. Запрет на эту сферу был идеологического происхождения. Идеология тем самым вольно или невольно «способствовала» развитию более тонкого, интеллигентного юмора. Иначе говоря, цензурные, моральные запреты и эстетические ограничения в большинстве разбираемых нами случаев давали позитивный результат.

Однако не надо забывать, что такие результаты были скорее исключением из правила. На принадлежность к смеховой культуре претендовало огромное число произведений *чисто идеологического характера*. Чаще всего это были сатирические произведения. Дело в том, что смеховое начало в сатире выражено минимально. Сатира – это рассудочный смех, который проявляется не в смехе или улыбке, а в осмеянии – осуждении, негодовании, возмущении, совмещенных с комическими приемами – гротеском, иронией... Прекрасное представление о том, чем являлась эта официальная сатира, мы находим в литературной энциклопедии 1929–1930 годов издания:

«Советская пролетарская сатира отличается от сатиры капиталистических классов не только по своей тематике. Она

представляет значительные качественные видоизменения. В собственническом обществе сатира представляла собой или отрицание всей социальной системы в целом, или критику отдельных сторон этой системы. Советская сатира направлена прежде всего против действительности классово-враждебной, против прямого своего классового врага, противостоящего советской социалистической системе. Когда же советская сатира направлена на недостатки своей классовой действительности, она вскрывает эти недостатки как чуждые классовые наслоения, как результат иной, враждебной социальной системы, ибо эти недостатки созданы не строящимся социалистическим обществом, а неизжитым сознанием собственника.

Остро формулирует значение советской сатиры М. Кольцов: «Возможна ли сатира, природой которой является недовольство существующим, гневное или желчное отношение к существующей действительности, в стране, где не существует эксплуатации и где строится социализм? Да, возможна. Клинком сатиры советский писатель борется с низостями подхалимства, невежества и тупоумия. Рабочий класс есть последний в истории классов, и смеяться он будет последний» (речь на Международном съезде писателей).

Пролетарская сатира направлена не только на критику своих недостатков. Она изобличает прежде всего враждебную капиталистическую систему. Только с пролетарских позиций и возможна сейчас истинная сатира на капиталистический строй. Буржуазный сатирик не знает рецептов улучшения и исправления своей системы и не может примириться с ее полным отрицанием. Это делает его сатиру половинчатой, лишает ее остроты и действенности. Только перейдя на пролетарские позиции, он может дать всестороннюю сатирическую критику. Советская сатира занята изобличением недостатков в своих собственных рядах. На этом пути она сумела завоевать целый ряд самых разнообразных жанров: басни-сатиры Д. Бедного, сатиры Маяковского, новеллы Зощенко и большие сатирические романы Ильфа и Петрова, очерки и фельетоны М. Кольцова, комедии Безыменского («Выстрел»), Киршона («Чудесный сплав»), Константина Финна. Это внедрение сатиры почти во все жанры, это

многообразие сатирических форм уже само по себе доказывает, сколь необходима и актуальна советская сатира» [142].

Помимо стремления идеологии формировать культуру, в том числе и смеховую, налицо *воздействие смеховой культуры на идеологию*. Если первое лицо государства принимало конкретную критику, прозвучавшую, к примеру, в кинокомедии, то эта критика использовалась уже как *украшение* идеологии. Например, на XXV съезде КПСС (1976 г.) генеральный секретарь ЦК КПСС Л. Брежнев упомянул фильм Э. Рязанова «С легким паром!» в связи с темой строительства. Эта ссылка на полюбившуюся кинокомедию несколько оживила доклад генсека и атмосферу в зале Дворца съездов. С тех пор критика стандартной, однообразной архитектуры была официально одобрена. Другое дело, что такое упоминание не имело видимых социальных или производственных последствий – строили, как строили, потому что и жили, как жили. *Изменить стиль строительства означало изменить стиль жизни*.

Подводя итог, можно сказать, что советская цивилизация демонстрирует нам уникальный сплав идеологического и смехового. Чем можно объяснить такое взаимопроникновение столь различных сфер серьезного и смешного? Во-первых, классический марксизм не считал смех социально опасным. Напротив. *Смех, с точки зрения этой идеологии, – это в целом позитивное явление*, которое позволяет весело расставаться с прошлым (частнособственническим, устарелым, отжившим, негативным и т. п.).

Морализм марксизма выразился, в частности, в иллюзорной вере в способность смеха делать лучше и людей, и общество. И эта позитивная оценка смеха определяет то, что невозможно представить в других культурных пространствах – *идеология не только внедряется в смеховую культуру, но и стремится полностью подчинить ее своим целям*.

Объяснить факт существования идеологически выдержанной и даже идеологически звучащей смеховой культуры не так уж и сложно. В цивилизации, в которой идеология выполняет роль религии; в условиях, когда все произведения культуры

проходят жесточайшую идеологическую цензуру (о моральной и эстетической цензуре мы в данном случае не говорим), влияние идеологии распространялось на всю культуру, в том числе и на смеховую. В довоенный и военный период такое влияние было особенно сильным. В 60-е–80-е годы оно ослабевает, но не исчезает полностью.

Понимание возможности пересечения, казалось бы, несовместимых плоскостей смехового и идеологического является чрезвычайно важным для изучения именно советской смеховой культуры. Дело в том, что легально существующее произведение смеховой культуры должно было выглядеть социально актуальным или хотя бы политически корректным. Эта одна сторона влияния идеологии – отчасти негативная: очерчивался круг возможного и невозможного, определялись темы, подбирались слова, отменялось все, что могло вызвать опасную, с политической точки зрения, ассоциацию и т. п. А другая сторона влияния идеологии – сугубо негативная: если для любого произведения культуры использование идеологического смысла нежелательно, то, тем более, оно неприемлемо для артефакта смеховой культуры. *Идеологические смыслы являются носителями особых «вирусов», способствующих быстрому старению культурных текстов, в ткань которых они попадают*. Если же учесть, что произведения смеховой культуры устаревают тоже достаточно быстро, то политические темы и мотивы в данном случае были не просто опасными, но несли прямую угрозу жизнеспособности того или иного произведения.

Вот на грани этих двух «смертей» – опасности выпасть из идеологически патронируемой сферы и попасть в социальное небытие и опасности введения в произведение слишком большой (смертельной) дозы «идеологина» – пульсировала советская смеховая культура. Можно сказать, что она существовала между *сциллой* уничтожения физического и *харибдой* культурной смерти. И это *пограничное* состояние придавало ей особое, неповторимое обаяние.

В таком узком пространстве могли работать только люди с особой интуицией, тонким чувством юмора, наделенные глу-

боко нравственным сознанием, в том числе имеющие острое чувство меры и удивительный такт. Такими мастерами были Александр Твардовский, Евгений Шварц, Аркадий Райкин, Ираклий Андроников, Леонид Гайдай, Эльдар Рязанов и многие другие.

Таким образом, анализ советской смеховой культуры приводит нас к двум совершенно противоположным, на первый взгляд, выводам.

Первый – советская смеховая культура являлась, с одной стороны, продолжением и завершением советской идеологии, ее необходимым придатком, а кроме того – она сама влияла на идеологию, способствуя ее эволюции в сторону смягчения классового подхода и большего внимания к вопросам морально-нравственной жизни советского человека.

А второй – смеховая культура была явлением антиавторитарным, направленным на расшатывание и разрушение господствующей идеологии.

Как это ни странно, но в данном случае нельзя обойтись формально-логическим «или-или». Оба вывода верны. Поэтому, как мне кажется, их следует совместить, а именно: *советская смеховая культура была одновременно и экстатической стороной государственной религии, укрепляющей официальный культ, и разрушающей этот культ культурой, не поддающейся никакому контролю и ограничению.*

Заключение

Если мы попытаемся подытожить рассмотренный материал с точки зрения *эволюции* советской смеховой культуры, то есть под углом зрения *диахронического* подхода, то мы увидим, прежде всего, *смену сюжетов смеховой культуры и, шире, динамику определенной содержательности.*

Городская смеховая культура 20-х годов среагировала на переворот, произошедший в языке, сельская 30-х – на коллективизацию; смеховую культуру военных лет можно назвать специфической «смеховой аскетикой» (такое парадоксальное сочетание слов «смех» и «аскетика» возможно, наверное, лишь в пределах советской псевдорелигиозности); в 60-е–90-е годы обыгрываются социально-политические темы и сюжеты, завоевывает право на существование феномен бездумного смеха. Он же и выходит за пределы советской смеховой культуры, остается в наследство постсоветскому смеховому миру. То есть с точки зрения содержания *происходит наследование не лучшего, как считают эволюционисты, а худшего.* А это означает, что главное в смеховой культуре принадлежит истории, а не настоящему дню, – знанию, пониманию, памяти, но не современному чувственному опыту.

Помимо сюжетной специфики, эволюция советской смеховой культуры выявила определенные формы или многократно наведенные смеховой практикой *фигуры*, среди которых особо выделяются *частушка, прибаутка, розыгрыш, анекдот, сатира и пародия.* *Частушка* является ведущей формой в довоенное и военное время, *прибаутка* – это едва тлеющий смех страшного военного времени, *розыгрыш* – обыгрывание победы над страхом в культуре 60-х годов, в 70-е–80-е годы происходит всплеск *анекдота* как смеховой формы и, наконец, смеховая культура последних лет существования системы все более предпочитает *эстрадную сатиру и пародию.*

Парадигмально же смех в советское время тяготеет к одному из двух полюсов – цирку или церкви, титаническому или христианскому гуманизму. Примером тяготения к цирку как наиболее яркому воплощению титанического гуманизма явля-

ется *эксцентрическая* кинокомедия – довоенная, послевоенная и комедия 60-х–90-х гг. Образцы христианского гуманизма мы встречаем в иронии А.Ф. Лосева, сатире Е. Л. Шварца, сатире и юморе Э.А. Рязанова и Э.В. Брагинского.

С парадигмальными характеристиками артефактов смеховой культуры связано и понимание *трех основных значений слова «смех» в пределах советской культуры:*

1) *«смех о» как титаническая радость (энтузиазм, идеологический кураж);*

2) *«смех над» – результат столкновения титанического идеала и его социально-политических, материальных воплощений*

3) *душевной радости, возникающей в процессе восприятия чуда Любви как основы внутреннего рождения и преображения человека.*

Два первых варианта смеха связаны с титанической парадигмой, а *третий тяготеет к христианскому пониманию духовного смеха как радости о Христе.*

- В целом, на материале эволюции советской цивилизации можно говорить о тенденции расширения сферы влияния смеховой культуры на общество до того предела, когда смеховая культура в постсоветское время низринула идеологию с ее пьедестала и сама стала всесильной антиидеологией, подавляющей малейшее неповиновение своему диктату, не имеющему уже никаких запретных зон, свободных от осмеяния, включая не только государственно значимые реалии (патриотизм, национальные чувства, язык), но и сугубо личностные, нравственные и духовные ценности (дружбу, любовь, религиозные чувства и т. д.).

- Смех меняется местами с идеологией. Марксистская идеология становится орудием критики новых социальных порядков, то есть она делает теперь то, что когда-то делала по отношению к иным порядкам советская смеховая культура. Идеология (теперь любая господствующая идеология) сбрасывается в область *изначально профанируемого, а смех завоевывает сакральную сферу секуляризованного общества. И тем самым смеховой мир становится все более и более сферой ярко*

выраженных энтропийных процессов. В нем начинают преобладать незапоминаемые, непередаваемые, мимолетные смыслы, которые весьма удачно называются теперь не смешными, а «прикольными».

Прикольное отличается от просто смешного, во-первых, самоцельностью смешного, а во-вторых, его бессмысленностью и пустотой, примитивностью и ничтожностью, какой-то подчеркнутой, выставленной на показ *поверхностностью* (В. Малахов) и даже глупостью [см.: 102]. Прикольное чаще всего является совершенно не смешным, но «прикол» – это явление *насильственной* социальности: так же, как для финансовой элиты существует обязательный уровень потребления, ниже которого она не смеет опуститься, прикол *обязывает* смеяться, он *должен* сопровождаться смехом (автор прикола сам указывает зрителю, где ему следует смеяться – имеется в виду смех за кадром). Ну, а если сатирик или пародист выходит на сцену, то люди в зале смеются еще до того, как артист откроет рот. *Михаил Задорнов* – известный сатирик времен кризиса системы и постсоветского времени – неоднократно обращал внимание публики на этот момент. Он выходил на сцену, стоял некоторое время молча и наслаждался усиливающимся смехом, а потом с чувством личного превосходства и некоторой долей радостного недоумения спрашивал: «А чего вы смеетесь?! Я еще ничего не сказал!». После этих слов происходил взрыв смеха и аплодисментов.

Господство смеха в постсоветский период – это не господство смеховых смыслов, а власть смеха как такового, независимо от его характеристик. И тогда высшим правом является неподдающееся сомнению *право смеха стоять надо всем и вся.* Смех начинает рассматриваться как главнейший смысл человеческой жизни. Если нет ничего «прикольного», то жизнь теряет смысл. Это не просто гедонизм, а одна из его разновидностей, которая еще не имеет названия в истории морали. Используя греческое слово, обозначающее смех, можно образовать название соответствующего определения. Если *по-гречески* слово «смех» звучит как гелос (γέλως), то понимание смеха как *высшего* смысла бытия можно назвать «гелосизмом».

Итак, постсоветское время характерно тем, что идол смеха воцаряется в цивилизации. Но это не гигантский колосс с разъявленной от смеха пастью, а миниатюрный и вездесущий смеховой клоп. Маленький и неуловимый для своих поклонников, идол прикола становится грозным и огромным, если кто-то посмеет не признавать его власть. Великие мира сего торопятся засвидетельствовать свое почтение маленькому владыке. Они искусственно растягивают рот в подобие улыбки, когда им показывают пародию на них же самих. Обидеться, рассердиться, остаться равнодушным – ни в коем случае. Весь этот спектр возможных отношений свободной личности исключается. *Остается только свобода смеха как осознанная необходимость смеха.* Если смех рассматривается как жизнь с большой буквы, жизнь во всей ее полноте, то отрицание прикола сопряжено со сферой небытия (замалчивания, отбрасывания, поношения). Лаконично эту же мысль некий неизвестный мне молодой человек выразил так: «Не прикальваются одни только лохи!» (в переводе на язык литературный: не смеются одни лишь неудачники).

Таким образом, *в постсоветское время идеология и смеховая культура поменялись местами.* Марксистская идеология стала наиболее распространенной формой критики новых социальных порядков, а смеховая культура воцарилась над всеми порядками в качестве сверх-идеологии, нового культа постсоветского ни во что не верующего человека.

Между пассионарным всплеском, начавшимся с революции 1905 г. («сбросившим» энергию лишь во Второй мировой войне), и смеховым протуберанцем 60-х–90-х годов есть много общего. Для первого периода пассионарности характерна ее политическая содержательность – то, что можно назвать «властным дискурсом» или видением перспектив общества и своих личных перспектив с точки зрения субъекта, обладающего властью. Идеалистическая вера в возможность царства Божьего на земле здесь сочетается с огромными возможностями занять в государстве определенный пост и делать дальнейшую карьеру. *Политика в этот период становится основным каналом вертикальной циркуляции общества и в то же время*

полем ожесточенной борьбы за власть, которая была связана с бесконечными чистками, разоблачениями очередных политических «ересей», крупными политическими процессами и расходившимися от них «кругами» – местными «разборками», заканчивающимися устранением значительной части людей, имеющих власть и, соответственно, приходом «новых людей».

Что же касается периода 60-х–90-х годов, то *смеховая культура, по сути, выполняет ту же идеологическую властную функцию, но уже с точки зрения творческого субъекта, вытесненного из пространства стабилизировавшегося канала власти.* «Застой» – это потестарная характеристика. Застой означает, прежде всего, пребывание у власти в течение нескольких десятилетий одних и тех же людей. Крайность сверхбыстрой смены руководящих лиц при Сталине сменилась противоположной крайностью при Брежневе. Помимо этой железобетонной стабильности, властные структуры демонстрировали еще свою некомпетентность, некультурность, необразованность. Исключения были крайне редкими. В этой ситуации потестарное творчество субъекта, который видел принципиальное отличие того, что было обещано идеологией, и того, во что это вылилось, вытеснилось в сферу культуры и создало здесь мощный канал неформальной власти – власти смеха.

Исследование советской смеховой культуры демонстрирует четко выраженную закономерность *симметрии государственных культов и смеховых профанаций:* сакрализации будущего и связанному с ней коммунистическому аскетизму симметричны профанации в формах культа обжорства и пьянства, в смеховых зрелищах и в анекдотах о коммунизме; культу чудес, совершенных трудом (превращение обезьяны в человека, преображение личности, построение коммунизма), противопоставлены цирковые и кинокомедийные трюки как материалистически истолкованное чудесное; идеологема «нового человека» и культ личности профанируется в советской сатире, в анекдотах, частушках; культ страха низвергается в розыгрыше; культу науки соответствует процесс десакрализации науки в смеховой культуре научной интеллигенции и т. п.

Смеховая культура 60-х–90-х годов по отношению к идеологическому творчеству начала века сыграла роль своеобразной реформации. Именно поэтому между идеологическим и смеховым жречеством советской псевдорелигии велась подчас весьма острая борьба, приглушать которую был призван верховный жрец – генеральный секретарь КПСС, который своим заступничеством неоднократно спасал от расправы представителей дионисийского культа, обладающих огромной неформальной властью, но не имеющих власти политической.

Смеховое титаническое движение советской цивилизации попыталось выявить, исправить, преобразовать уродливые плоды марксизма-ленинизма, исключить «искажения», но вместо этого способствовало окончательному разрушению коммунистической идеологии и падению власти представителей клана аполлонистического культа, которые попытались перенаправить свои усилия в сторону создания новой религии устрашения, ставящей на место Бога уже не пролетариат, а нацию.

Литература

1. Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху [Электронный ресурс] / С.С. Аверинцев – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>.
2. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М.: Coda, 1997 – 344 с.
3. Аверинцев С.С. Рай // С. С. Аверинцев // София – Логос. Словарь. – К.: Дух и Литера, 2000. – С.146–149.
4. Актерские байки: Леонид Гайдай [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://akter.kulichki.net/publ/gayday.htm>.
5. Антирелигиозные частушки 20-х – 30-х годов [Электронный ресурс] // Биография.Ру. – Режим доступа: <http://www.biografia.ru/cgi-bin/quotes.pl?oaction=show-amp;name=chast06>.
6. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
7. Аркадий Исаакович Райкин // [Электронный ресурс] // – Режим доступа: <http://eternaltown.com.ua/content/view/-5179/2/>
8. Афанасьев А. Нарративные основания смешного / А. Афанасьев, И. Василенко // Дóца / Докса. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 79–86.
9. Ашукин Н.С. Крылатые слова: литературные цитаты; Образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 528 с.
10. Батищев Г.С. Деятельностная сущность человека как философский принцип / Г.С. Батищев // Проблема человека в современной философии. – М.: Наука, 1969. – С.73–144.
11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
12. Безнисько В. Политический анекдот как форма разоблачения политического мифа / В. Безнисько // Дóца: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2004. – Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – С. 206–214.

13. *Белянин В.П., Бутенко И.А.* Чёрный юмор: антология / В.П. Белянин, И.А. Бутенко / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. ин-т культурологии. – М.: ПАИМС, 1996. – 192 с.

14. *Бердяев Н.* Духи русской революции / Н. Бердяев // Литературная учеба. – 1990. – № 2 (март–апрель). – С. 123–140.

15. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – 222 с.

16. *Бердяев Н.А.* Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М.: Мысль, 1990. – 175 с.

17. *Блуд А.* Феноменология исихазма (предварительные наброски) [Электронный ресурс] / А. Блуд. – Режим доступа:

<http://alexandr-blud.livejournal.com/1582.html#cutid1>

18. *Борев Ю.Б.* Власти-мордасти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://1001.ru/books/borev/198.html>

19. *Борев Ю.Б.* О комическом / Ю.Б. Борев. – М.: Искусство, 1957. – 232 с.

20. *Бугаев А.* Трупояз. Советский язык и миф о Великом Октябре [Электронный ресурс] / А. Бугаев. – Режим доступа: <http://a-bugaev.chat.ru/index.html>

21. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков // Избран. произведения: в 2 т. / М. А. Булгаков. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – С. 333–731.

22. *Булгаков М.А.* Собачье сердце / М. А. Булгаков // Избран. произведения: в 2 т. / М.А. Булгаков. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1. – С. 454–545.

23. *Булгаков С. Н.* Апокалиптика, социология, философия истории, социализм: Религиозно-философские параллели / С. Н. Булгаков // Труды по социологии и теологии: в 2-х т. / С. Н. Булгаков. – М., 1999. – Т. 2. Статьи и работы разных лет (1902–1942). – С. 97–142.

24. *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество: из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции / С. Н. Булгаков // Вехи. Интеллигенция в России: сб. ст. 1909–1910 / коммент. Н. Казаковой; предисл. В. Шелухаева. – М., 1991. – С. 43–84.

25. *Булгаков С.Н.* Христианский социализм: споры о судьбах России / Булгаков С.Н. Редактор-составитель, автор предисловия и комментариев В.Н. Акулинин. – Новосибирск: Наука. Сиб. Отд-ние, 1991. – 350 с.

26. *Буртин Ю.* О частушках [Электронный ресурс] / Ю. Буртин. – Режим доступа: <http://burtin.polit.ru/chastush.htm>

27. *Вайскопф М.* Сталин глазами Зощенко / М. Вайскопф // Изв. АН. Сер. «Литература и язык». – 1998. – Т. 57, № 5. – С. 51–54.

28. *Вебер М.* Избранные произведения: Пер. с нем. Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; предисл. П.П. Гайдено / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.

29. Великое идейное наследие В.И. Ленина // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.stel.ru/museum/lenin_le-gacy_rus.htm

30. *Веллер М.И.* Легенды Невского проспекта / М.И. Веллер. – Харьков: Фолио; Спб.: Пароль, 2004. – 415 с.

31. *Викторов Е.* Обыкновенное чудо [Электронный ресурс] / Е. Викторов. – Режим доступа: http://fandom.rusf.ru/about_fan/haritonov_33.htm

32. *Войнович В.Н.* Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина: роман / В.Н. Войнович. – М.: Эксмо, 2004. – 544 с.

33. *Войнович В.Н.* Почему человек юморист? Это смех от бессилия [Электронный ресурс] / В.Н. Войнович. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/voinovich/interview8.html>

34. *Воробьева М.В.* Анекдот как феномен повседневной культуры советского общества (на материале анекдотов 1960–1980-х годов): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии / М. В. Воробьева. – Екатеринбург, 2008. – 24 с.

35. *Воронений А.* Михаил Зощенко. «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1922) [Электронный ресурс] / А. Воронений. – Режим доступа:

<http://zoschenko.lit-info.ru/review/zoschenko/005/497.htm>

36. *Вишня О.* Вишневі усмішки / О. Вишня – К.: Дніпро, 1985. – 367 с.

37. *Гайдай* Леонид Иович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusactors.ru/g/gayday/>
38. *Гессе Г.* Игра в бисер / Г. Гессе. – М.: Правда, 1992. – 496 с.
39. *Глущенко А.И.* Об истории и «истории» русской генетики. Или Кем же был академик Лысенко? [Электронный ресурс] / А. И. Глущенко. – Режим доступа: <http://forum.skunksworks.net/Forum8/HTML/000534-26.html>
40. *Глущенко И.* Кулинарная библия [Электронный ресурс] / И. Глущенко. – Режим доступа: <http://www.rabkor.ru/authorred/3741.html>
41. *Гумилев Л.Н.* Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению / Л.Н. Гумилев. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 384 с.
42. *Гумилев Л.Н.* Поиски вымышленного царства / Л. Н. Гумилев. – М.: АСТ, 2004. – 457 с.
43. *Гумилев Л.Н.* Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации / Л. Н. Гумилев. – М.: АСТ, 2004. – 608 с.
44. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М.: АСТ, 2004. – 575 с.
45. *Гумилев Л.Н.* Этносфера. История людей и история природы / Л.Н. Гумилев. – М.: АСТ, 2005. – 557 с.
46. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. Т. 2. / В. Даль. – М.: Рус. яз., 1989. – 780 с.
47. *Дамаскин (Христенсен), иеромонах.* Не от мира сего. Жизнь и труды о. Серафима (Роуза) Платинского: Пер. с англ. / Дамаскин (Христенсен), иеромонах. – Изд. 5-е, испр. и доп. – М., 2001. – 882 с.
48. *Дмитриев А. В.* Социология юмора: очерки / А. В. Дмитриев. – М., 1996. – 214 с.
49. *Древний патерик*, изложенный по главам: Пер. с греч. – Изд. 3-е. – М.: Планета, 1991. – 430 с.
50. *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. Ч. III / М. М. Дунаев. – М.: Храм Святой мученицы Татианы при МГУ. – 763 с.

51. *Ефанова М.* В цирке работают только однолюбы. Вечерний Харьков [Электронный ресурс] / М. Ефанова. – Режим доступа: http://www.circus.com.ua/publ_N223.htm
52. *Ершов Л.* Михаил Зоценко [Электронный ресурс] / Л. Ершов. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature2/ershov-78.htm>
53. *Жванецкий М.* Сборная звезд / М. Жванецкий // Эстрада: что? где? зачем? – М.: Искусство, 1988. – С. 276–283.
54. *Жизнеописание*, поучения и пророчества старца Лаврентия Черниговского. – Почаев, 1991. – 124 с.
55. *Живов В.М.* Язык и революция. Размышления над старой книгой А. М. Селищева [Электронный ресурс] / В.М. Живов. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/zhivov-05.htm>
56. *Задорнов энд Ко.* Великая страна с непредсказуемым прошлым. Что хотят, то и делают [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mnzadornov.narod.ru/vdrug-otkuda-nevozmis.html#greatcountry1>
57. *Залкинд А.Б.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата [Электронный ресурс] / А. Б. Залкинд // Революция и молодежь. – М.: Изд-во Коммунистического Университета имени Я. М. Свердлова. – 1924. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/_-12SexZap.php
58. *Зиновьев А.А.* О бюрократизме в советском обществе / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция: филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 47–51.
59. *Зиновьев А.А.* Об оппозиции в коммунистическом обществе / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция: филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 52–63.
60. *Зиновьев А.А.* Почему мы рабы / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция: филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 64–67.
61. *Зиновьев А.А.* Конец коммунизма? (Первый коммунистический кризис) / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция: филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 69–94.
62. *Зоценко М.* Рассказы / М. Зоценко. – М.: Худож. лит., 1987. – 111 с.

63. *Зоценко Михаил* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://revolution.allbest.ru/literature/00059503_0.html

64. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев [Электронный ресурс] / И. Ильф, Е. Петров – Режим доступа: <http://lib.bai-kal.net/ILFPETROV/dwenadcatx.txt>

65. *Искусство* цирка «питается» приметами [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.circus.ru/new.php?id=639>

66. Кабачок «13 стульев» [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Кабачок_13_стульев

67. *Каган М.С.* Вступительный доклад «Анекдот как феномен культуры» [Электронный ресурс] / М.С. Каган // Анекдот как феномен культуры: материалы «Круглого стола», Санкт-Петербург, 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002. – С. 5–16. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/kagan/anecdote_01.html

68. *Камша В.* Сказка – ложь, да в ней намек... [Электронный ресурс] / В. Камша. – Режим доступа: <http://kamsha.ru/journal/portrets/stat/shwarc.html>

69. *Каранда М.В.* Ирония як засіб освоєння історії в хронотопах художнього мислення «срібного віку» / М.В. Каранда // *Дієза*: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – С. 96–104.

70. *Карасев Л.В.* Мифология смеха / Л.В. Карасев // *Вопр. философии*. – 1991. – № 7. – С. 68–86.

71. *Карасев Л.В.* Философия смеха [Электронный ресурс] / Л.В. Карасев. – Режим доступа: <http://teologia.ru/www/biblioteka/esthetika/karasev.htm>

72. Католицький часопис. Чи сумісні гумор і релігія? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.credo-ua.org/2011/02/41438>

73. Кинокомедия «Веселые ребята» [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Весёлые_ребята_\(фильм\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Весёлые_ребята_(фильм))

74. Книга о вкусной и здоровой пище [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Книга_о_вкусной_и_здоровой_пище

75. *Колесник О.С.* Від сміхового героя до сміху над героєм: зміна парадигм диснейвської анімації / О.С. Колесник // *Дієза*: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 208–214.

76. Колхозные частушки 20-х – 30-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.biografia.ru/cgi-bin/quotes.pl?oaction=show&name=chast07>

77. *Королькова О.В.* Читая Бахтина, или почему «Юморина» не станет карнавалом / О.В. Королькова // *Дієза*: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – С. 192–200.

78. *Крыжановский А.* За что мы любим праздник? / А. Крыжановский // *Рассеянный волшебник: сказки, пьесы* / Е.Л. Шварц. – Л., 1989 – С. 268–270.

79. *Крымский С.Б.* Энциклопедия гумору від академіка Кримського – 1 / С.Б. Крымский // Про софійність, правду, смисли людського буття: зб. наук.-публіцист. і філософ. статей. – К., 2010. – С. 92–97.

80. *Крымский С.Б.* Энциклопедия гумору від академіка Кримського – 2 // Про софійність, правду, смисли людського буття: зб. наук.-публіцист. і філософ. статей. – К., 2010. – С. 98–104.

81. *Крымский С.Б.* Про софійність, правду, смисли людського буття: зб. наук.-публіцист. і філософ. статей. – К.: 2010. – 462 с.

82. *Крымский С.Б.* Культурные архетипы, или Знание до познания / С. Б. Крымский // *Природа*. – 1991. – № 11. – С. 70–75.

83. *Крымский С.Б.* Софійні символи буття / С.Б. Крымский // Під сигнатурою Софії / С.Б. Крымский. – К.: Києво-Могилянська Академія, 2008. – С. 21–29.

84. *Культура* и искусство советского времени [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://otherreferats.allbest.ru/culture/00009396_0.html

85. *Кураев А.*, диакон. Церковь в мире людей / Андрей Кураев, диакон; Украинская православная церковь; Полтавская

епархия – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2007. – 443 с.

86. *Кураев А.*, диакон. Человек перед иконой (Размышления о христианской антропологии и культуре) / А. Кураев // Квинтэссенция: филос. альманах. 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С. 237–262.

87. *Кушаков Ю.В.* Историко-философская концепция Л. Фейербаха. Теория, методология, конкретные результаты / Ю. В. Кушаков. – К.: Изд-во при Киевском гос. ун-те издательского объединения «Вища школа», 1981. – 166 с.

88. *Лебедев А.А.* «Последняя религия» / А. А. Лебедев // Вопр. философии. – 1989. – № 1. – С. 35–55.

89. *Лега В.П.* Лекции по истории западной философии [Электронный ресурс] / В.П. Лега. – Режим доступа:

<http://www.sedmitza.ru/text/431756.html>

90. *Леонид Иович Гайдай* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/gaiday/>

91. *Литературная энциклопедия* [Электронный ресурс]: в 11 т. / Под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. – М.: Изд-во Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929–1939. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4173/сатира)

92. *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб.: Алетейя, 2001. – 566 с.

93. *Лихачев Д.С.* Русская культура / Д. С. Лихачев. – М.: Искусство, 2000. – 440 с.

94. *Лихачев Д.С.* Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.

95. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.

96. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. [Электронный ресурс]: Т.1 / А.Ф. Лосев. – Режим доступа:

<http://psylib.org.ua/books/lose001/index.htm>

97. *Лосев А.Ф.* История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965. – 374 с.

98. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.

99. *Луг духовный.* Творение блаженного Иоанна Мосха. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. – М.: Правило веры, 2004. – 783 с.

100. *Лука (Войно-Ясенецкий)*, архиепископ. Медведь [Электронный ресурс]: рассказ / Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ. – Режим доступа: http://svitk.ru/004_book_book/8b/1948_duhovnaya_beseda_ob_otnohenii_k_jivotnim.php

101. *Лука (Войно-Ясенецкий)*, архиепископ. Настоятель и медведь [Электронный ресурс] / Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ. – Режим доступа:

http://svitk.ru/004_book_book/8b/1948_duhovnaya_beseda_ob_otnohenii_k_jivotnim.php

102. *Малахов В.А.* «Феномен прикол» / В. А. Малахов // Δόξα: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – С. 179–186.

103. *Манн Т.* Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма / Т. Манн. Соч. в 10 т. – Т. 9. – М. Худож. лит., 1960. – С. 487–606.

104. *Маркович Е.* Герман Гессе и его роман «Игра в бисер» [Электронный ресурс] / Е. Маркович. – Режим доступа:

<http://www.hesse.ru/articles/read/?ar=mark>).

105. *Михасенко Г.* Милый Эп / Г. Михасенко // Парус – 77: Сб. литературно-художественных и публицистических произведений для подростков. – М., 1978. – С. 40–136.

106. *Мусский И.А.* Сто великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. – М.: Вече, 2006. – 476 с.

107. *Назаров И.В.* Свобода против закона: цивилизация на весах Спасения: монография / И. В. Назаров. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 224 с.

108. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки: предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше // Собрание сочинений в 2-х т. / Ф. Ницше – Т. 1. – М., 1990. – С. 57–157.

109. *Нравственный идеал коммунистов* / Сост. Н. В. Бычкова. – М.: Политиздат, 1987. – 303 с.

110. *Об отношении к животным* [Электронный ресурс] / Русская Православная церковь. – М.: Благо, 1998. – Режим доступа: http://svitk.ru/004_book_book/8b/1948_duhovnaya_beseda_ob_otnohenii_k_jivotnim.php
111. *Одесский М. П.* Легенда о великом комбинаторе [Электронный ресурс]: [предисловие к книге Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев»] / М. П. Одесский, Д. М. Фельдман. – Режим доступа: <http://lib.baikal.net/ILFPETROV/dwenadcatx.txt>
112. *Одина М.* Бодрый советский цирк: лауреаты первой национальной премии «ЦиркЪ» дают представление на Цветном бульваре [Электронный ресурс] / М. Одина. – Режим доступа:
113. *Павлова Н. А.* Пасха красная: о трех Оптинских новомучениках, убиенных на Пасху 1993 года / Н. А. Павлова. – М.: Адрес-Пресс, 2004. – 415 с.
114. *Пантелеев Л.* Евгений Шварц: «Пишу все, кроме доносов»: к 50-летию со дня смерти [Электронный ресурс] / Л. Пантелеев. – Режим доступа: http://www.pravmir.ru/article_2592.html
115. *Панченко А. М.* Смех как зрелище / А. М. Панченко // Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л., 1984. – С. 72–153.
116. *Платонов А. П.* Котлован. Ювенильное море: повести / А. П. Платонов. – М., 1987. – 192 с.
117. *Полани М.* Личностное знание. На пути к посткритической философии / М. Полани; общ. ред. и предисл. В. А. Лекторский; Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.
118. *Поликовская Л.* Евгений Львович Шварц (1896–1958) / Л. Поликовская // Энциклопедия для детей. Русская литература / Ред. коллегия: М. Аксёнова, Д. Володихин, Л. Поликовская и др. – М., 2006. – Ч. 2. XX век – С. 371–379.
119. *Полный церковнославянский словарь.* – В 2 т. – Т. 1. / Сост. священник, магистр Г. Дьяченко. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – 608 с.
120. *Попович М. В.* Червоне століття / М. В. Попович. – К.: АртЕк, 2005. – 888 с.
121. *Поппер К.* Злиденність історизму / К. Поппер. – К.: Абрис, 1994. – 192 с.
122. *Поппер К.* Предположения и опровержения: Рост научного знания [Электронный ресурс] / К. Поппер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/popper/
123. *Пролеев С. В.* Метафізика влади / С. В. Пролеев. – К.: Наукова думка, 2005. – 323 с.
124. *Пролеев С.* Смій і панування / С. Пролеев // *Δόξα*: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2005. – Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного – С. 51–58.
125. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 365 с.
126. *Пропп В.* Проблемы комизма и смеха [Электронный ресурс] / В. Пропп. – Режим доступа: <http://tricksters.narod.ru/laughter/propp1.htm>
127. *Пропп В. Я.* Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 335 с.
128. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин / А. С. Пушкин. // Сочинения: в 3-х т. / А. С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. – С. 186–353.
129. *Райкин А. И.* Воспоминания / А. И. Райкин. – М.: Культ-информ-пресс, 1993. – 448 с.
130. *Райкин А. И.* Воспоминания [Электронный ресурс] / А. И. Райкин. – Режим доступа: <http://rutube.ru/tracks/2080028.html>
131. *Райкин Аркадий Исаакович.* [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Райкин_А.
132. *Райкин А.* Эстрада – это номер / А. И. Райкин // Эстрада: что? где? зачем? – М.: Искусство, 1988. – С. 270–275.
133. *Рат-Вег Иштван.* Школа Абрахама-а-Санта-Клара [Электронный ресурс] / Иштван Рат-Вег // Комедия Книги. – М.: Книга, 1987. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Rat_Veg/30.php

134. *Рашин А. Г.* Население России за 100 лет / А. Г. Рашин. – М.: ГОССТАТИЗДАТ, 1956. – 352 с.
135. *Рафиков Р. Г.* «Антиколхозные» частушки из фонда А. В. Гуревича [Электронный ресурс] / Р. Г. Рафиков. – Режим доступа: <http://www.memorial.krsk.ru/Articles/1995Rafikov.htm>
136. *Россиянов К. О.* Сталин как редактор Лысенко. К предыстории августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ // Вопр. философии. – 1993. – № 2. – С. 56–69.
137. *Репин Е.* Мистификаторы и пустозвоны (негодный язык общественных дисциплин) [Электронный ресурс] / Е. Репин. – Режим доступа: <http://www.libertarium.ru/>
138. *Рязанов Э. А.* Любовь – весенняя страна / Э. А. Рязанов. – М.: Эксмо, 2010. – 352 с.
139. *Рязанов Э. А.* Маленькое предисловие / Э. А. Рязанов // Любовь – весенняя страна / Э. А. Рязанов. – М., 2010. – С. 5–8.
140. *Рязанов Э. А.* Неподведенные итоги / Э. А. Рязанов. – М.: Искусство, 1986. – 415 с.
141. Садистские стишки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Маленький_мальчик
142. Сатира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4173/сатира.
143. Сатира і гумор. – К.: Радянський письменник, 1955. – 678 с.
144. Сатира и юмор. Репертуарный сборник. – М.: Искусство, 1955. – 245 с.
145. Сборник анекдотов. 1001 избранный советский политический анекдот [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/ANEKDOTY/anec1001.txt>
146. *Север А.* Маршал с Лубянки. Берия и НКВД в годы войны [Электронный ресурс] / А. Север. – Режим доступа: <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/146999/>
147. *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи: из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926) / А. М. Селищев. – 2-е изд. – М.: Работник просвещения, 1928. – 248 с.
148. *Сливкина Т.* Смех и грех [Электронный ресурс] / Т. Сливкина. – Режим доступа: http://www.samara.orthodoxy.ru/Smi/Npg/053_14.html

149. Советские частушки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.prikolov.net/prikol/sovetskiechastushki>
150. *Солоухин В. А.* Смех за левым плечом: книга прозы / В. А. Солоухин. – М.: Современник, 1989. – 576 с.
151. *Согомонов А. Ю.* Феноменология зависти в Древней Греции // Этическая мысль: науч.-публицист. чтения / Редкол.: А. А. Гусейнов и [др.] – М., 1990. – С. 106–135.
152. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992. – 544 с.
153. *Софроний (Сахаров), иеромонах.* Старец Силуан. Жизнь и поучения / Софроний (Сахаров), иеромонах. – М.; Новоказачье; Минск: Православная община, 1991. – 463 с.
154. *Старец Паисий.* Отцы-святоторцы и святоторские истории / Старец Паисий. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2001. – 183 с.
155. *Столович Л. Н.* Анекдот и миф / Л. Н. Столович // Анекдот как феномен культуры: материалы «Круглого стола», Санкт-Петербург, 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002. – С. 46–53.
156. *Столяр М. Б.* Религия советской цивилизации / М. Б. Столяр – К.: Стило, 2010. – 178 с.
157. *Стругацкий А. Н.* Понедельник начинается в субботу. Сказка о Тройке (2 экз.): Фантаст. Повести / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 605 с.
158. *Табачковський В. Г.* Сміх як антропорядивний чинник та як особлива форма критичної рефлексії / В. Г. Табачковський // Дóца: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні та антропологічні виміри сміху. – С. 139–147.
159. *Табачковський В. Г.* У пошуках невтраченого часу: нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників / В. Г. Табачковський. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 296 с.
160. *Татиана (Спектор), инокиня.* Опасная инверсия: смех Гоголя как способ борьбы со злом. К 200-летию Николая Васильевича Гоголя [Электронный ресурс] / Татиана (Спектор), инокиня. – Режим доступа: <http://catacomb.org.ua/modules.php?name=Pages&go=page&pid=1557>

161. *Твардовский А.Т.* Василий Теркин / А.Т. Твардовский. – М.: Государственное издательство худож. литературы, 1959. – 382 с.

162. *Тимершина Д.* Частушки [Электронный ресурс] / Д. Тимершина. – Режим доступа: <http://www.russymbol.ru/-symbol/chastushki/>

163. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 277 с.

164. *Троицкий С.* Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» / С. Троицкий // *Δόξα: сб. науч. праць з філософії та філології.* – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 18–27.

165. *Турков А.* Александр Трифонович Твардовский / А. Турков // *Энциклопедия для детей. Русская литература / Редкол.: М. Аксёнова, Д. Володихин, Л. Поликовская и [др].* – М., 2006. – Ч. 2. XX век. – С. 513–521.

166. У Леонида Гайдая был талисман – черная кошка на съемках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kp.ru/daily/24041.3/98460/>

167. *Уваров М.С.* Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М.С. Уваров; Гос. комитет Рос. Федерации по высшему образованию; Балтийский гос. техн. ун-т, каф. философии. – СПб: Изд-во Балтийского гос. техн. ун-та, 1996. – 214 с.

168. *Уварова Е.* О книге «Воспоминания» [Электронный ресурс]: [Аркадий Райкин] / Е. Уварова. – Режим доступа: http://prompter.narod.ru/artists/raikin/10_memuary.htm

169. *Фейерабанд П.* Избранные труды по методологии науки / П. Фейерабанд; общ. ред. и авт. вступ. ст. И. С. Нарский; пер. с англ., нем. – М.: Прогресс, 1986. – 542 с.

170. Физики продолжают шутить: сборник переводов. – М.: Мир, 1968. – 318 с.

171. Физики продолжают шутить [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/sbornik_/sbornik_fiziki_prodolzhayut_shutit

172. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд. – СПб.: Университетская книга; М.: АСТ, 1997. – 319 с.

173. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг; Рос. акад. Наук, Ин-т востоковедения и [др.]. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Восточная литература, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

174. *Хазанов Г.* Эстрада – место действия / Г. Хазанов // *Эстрада: что? где? зачем?* – М.: Искусство, 1988. – С. 301–311.

175. *Хейзинга Йохан* [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Хейзинга_Й.

176. *Хейзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Й. Хейзинга; Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Комментар. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с

177. Цирк (фильм, 1936). [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Цирк_\(фильм,_1936\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Цирк_(фильм,_1936))

178. Частушки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russymbol.ru/symbol/chastushki/>

179. Частушка на этапах российской и советской истории [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bestreferat.ru/referat-45141.html>

180. *Черемин Г.С.* Образ Сталина в советской художественной литературе. [Электронный ресурс] / Г.С. Черемин. – Режим доступа // <http://www.lingvotech.com/cheremin-50>

181. *Шапиро М.* 100 великих евреев. Аркадий Райкин [Электронный ресурс] / М. Шапиро. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Judaizm/100evr/99.php

182. *Шварц Е.Л.* Обыкновенное чудо / Е. Л. Шварц. – М.: Эксмо, 2008. – 640 с.

183. *Шварц Е.Л.* Рассеянный волшебник: сказки, пьесы / Е.Л. Шварц. – Л.: Детская литература, 1989 – 271 с.

184. *Шинкарук В.И., Яценко А.И.* Гуманизм диалектико-материалистического мировоззрения / В.И. Шинкарук, А.И. Яценко. – К.: Политическая литература, 1984. – 255 с.

185. *Шмеман А.*, прот. Церковь и мир в православном сознании // Александр Шмеман, прот. // *Православие: pro and contra.* – СПб., 2001. – С. 499–514.

186. *Элиаде М.* Священное и мирское / М. Элиаде – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. – 144 с.

187. *Эпштейн М.* Эдипов комплекс советской цивилизации [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/

188. *Эпштейн М.* Язык бытия у Андрея Платонова [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ept9.html>

189. *Эстрада: что? где? зачем?* – М.: Искусство, 1988. – 351 с.

190. *Юнг К. Г.* Архетипы коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Структура психики и архетипы / К. Г. Юнг; [пер. с нем. Т. А. Ребеко]. – М., 2007. – С. 217–242. – (Психологические технологии).

191. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг; [пер. с англ. А. А. Юдина]. – М.: Совершенство; К.: Port-Royal, 1997. – 384 с. – (Бестселлеры психологии).

192. *Юнг К. Г.* К вопросу о подсознании / К. Г. Юнг // Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон [и др.]; Под общ. ред. С. Н. Сиренко; [пер. с нем. С. Н. Сиренко]. – М.: Серебряные нити, 1997. – С. 13–102.

193. *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Архетип и символ / К. Г. Юнг; [пер. с нем. А. М. Руткевича; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича]. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 95–129. – (Страницы мировой философии).

194. *Юренев Р. Н.* Советская кинокомедия / Р. Н. Юренев. – М.: Наука, 1964. – 538 с.

195. *Языковые средства создания комического в речи рассказчика-героя Зощенко* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://revolution.allbest.ru/literature/00059503_0.html

196. *Ярош Л.* Смех как граница профанного и сакрального в наивном сознании / Л. Ярош // *Δόξα*: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2004. – Вип. 5. Логос і Праксі сміху. – С. 19–27.

197. *Яценко А. И.* Целеполагание и идеалы / А. И. Яценко. – К.: Наукова думка, 1977. – 275 с.

198. *Blum H.* Poetry and Repression. – New Haven, 1976.

199. *Epstein M.* Relativistic Patterns in Totalitarian Thinking: An Inquiry into the Language of Soviet Ideology. Kennan Institute for Advanced Russian Studies, Occasional Paper, № 243. – Washington: The Woodrow Wilson International Center for Scholars, 1991.

200. *Fadyen D.* The Sad Comedy of El'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker. – Montreal, 2003.

201. *Levi-Strauss C.* The savage mind. – London, 1968.

202. *Luckmann Th.* The Invisible Religion. – N.Y., 1967.

203. *Eliade M.* The Sacred and the Profane. The Nature of Religion. – New York, 1968.

204. Russian and Soviet Humor [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kovrik.com/sib/sov-humor/>

205. Russian Sense of Humor. Russian Soviet humor. Russian jokes and anecdotes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.russian-women.net/russian_sense_of_humor.shtml

206. *The Postmodern God / A Theological reader.* – Oxford, 1977.

207. Totalitarian Laughter: Cultures of the Comic under Socialism [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slavic-princeton.edu/events/calendar/detail.php?ID=1921>

208. *Yinger M.* The Scientific Study of Religion. – N.Y. – London, 1970.

209. *Zaehner R.C.* Dialectical materialism // The Hutchinson Encyclopedia of Living Faiths / Edited by R.C. Zaehner – Helicon, 1993. – P. 393–407.

Наукове видання

Столяр Марина
РАДЯНСЬКА СМІХОВА КУЛЬТУРА
(російською мовою)

Художнє оформлення *Камінська О.*
Технічний редактор *Шалашенко Г.*
Коректор *Франко Я.*

Підп. до друку ????.06.2011 г. Формат 60x84/16.
Папір офс. Друк офс. Гарнітура UkrainianSchoolBook.
Ум. друк. арк. 18,75. Ум.-вид. арк. 13,7
Тираж 300 екз. Замовл. №

Видавництво «Стилос»
04070, Київ-70, Контрактова пл., 7.
Тел.: (044) 467-51-89, 467-64-16.
Свідоцтво Держкомінформу України
(серія ДК № 150 від 16.08.2000 р.)

Надруковано СПД ПАЛИВОДА А.В.
м. Київ, вул. О. Пироговського, 19, корпус 4