

ІНСТИТУТ ФІЛОСОФІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ
ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

На правах рукопису

Столяр Марина Борисівна

УДК 130.2+316.722

**СМІХОВА КУЛЬТУРА ТОТАЛІТАРНОГО СУСПІЛЬСТВА:
СУТНІСТЬ, ФОРМИ, МЕХАНІЗМИ ДІЇ
(НА ПРИКЛАДІ РАДЯНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК)**

09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук

Науковий консультант –
доктор філол. наук, професор
Білий Олег Васильович

Київ – 2012

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИК	
1.1. Стан наукового опрацювання проблеми в межах вчення М. М. Бахтіна та сучасної бахтіністики.....	15
1.2. Методологічна роль кріпторелігійної концепції в аналізі сміхових профанацій радянських ідеологем	26
1.3. Додаткові методи дослідження радянської сміхової культури	35
Висновки до першого розділу	47
РОЗДІЛ 2. ПСЕВДО-САКРАЛЬНА ОНТОЛОГІЯ У ПЛОЩИНІ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИК РАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА	
2.1. Сакралізація онтології як основа тоталітарних практик радянської ідеології	51
2.2. Псевдо-священні виміри радянського хронотопу... ..	68
2.3. Псевдо-релігійний зміст дискурсу радянського гуманізму	79
2.4. Ідеологеми та практики радянського аскетизму	92
2.5. Образ дива в радянських соціальних практиках	101
2.6. Ієрофанія духовного сміху в ідеологічному образі радості	109
Висновки до другого розділу	121
РОЗДІЛ 3. ПРОФАНАЦІЯ ЯК МЕХАНІЗМ ДЕСАКРАЛІЗАЦІЇ РАДЯНСЬКИХ ІДЕОЛОГЕМ У СМІХОВІЙ КУЛЬТУРІ.	
3.1. Філософська сатира та іронія О. Ф. Лосева як профанація «єдино вірного вчення»	125
3.2. «Влада народу» крізь призму феномену радянського недовладного мовлення (на матеріалі сатири 20–30-х років)	135

3.3. Профанація ідеалу титанічної особистості в образі Івана Чонкіна	156
3.4. Заперечення комуністичного хронотопу в кінокомедіях Ельдара Рязанова та Еміля Брагінського	167
3.5. Сміхова культура наукової інтелігенції 60–80 рр. як вираз кризи культури науки	179
3.6. Форми профанації радянського аскетизму: свята, об’їдання та пияцтво	196
3.7. Десакралізація тоталітарних практик у телевізійних видовищах	208
Висновки до третього розділу	223

РОЗДІЛ 4. ДИНАМІКА ФОРМ РАДЯНСЬКОЇ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ІДЕОЛОГІЧНИХ ПРАКТИК

4.1. Цирк як трансісторична форма сміхової культури: єдність псевдо-сакрального та профанного	229
4.2. Частівка – провідна форма сміхової культури довоєнного та воєнного часів	239
4.3. Сміхова культура воєнного часу в поемі Олександра Твардовського «Василь Тьоркін»	253
4.4. Філософсько-релігійний зміст сатири Є. Л. Шварца	267
4.5. Розіграш в культурі 60–70 рр.	280
4.6. Радянські тоталітарні практики та політичний анекдот .	294
Висновки до четвертого розділу	317

РОЗДІЛ 5. РАДЯНСЬКА СМІХОВА КУЛЬТУРА У ЇЇ ВІДНОШЕННІ ДО ТОТАЛІТАРНИХ ДИСКУРСІВ (РЕЛІГІЙНІ, ІДЕОЛОГІЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА ЕТИЧНІ ВИМІРИ)

5.1. Сміхова культура як «профанація профанацій» сакральних сенсів тоталітаризму: дві парадигми комічного	322
---	-----

5.2. Ідеологічний рівень відношення сміхової культури до тоталітарних дискурсів: опозиція, різновиди конвенції	339
5.3. Естетичний зріз протистояння тоталітарних практик та сміхової культури: образ жертви	349
5.4. Радянська сміхова культура як форма моральнісного протистояння тоталітаризму	368
Висновки до п'ятого розділу	381
ЗАКЛЮЧЕННЯ	385
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	398

ВСТУП

Актуальність теми. Вивчення радянської сміхової культури є необхідною частиною аналізу тоталітарного минулого з метою подолання його залишків у сучасному українському суспільстві. Український посттоталітарний дискурс, який має своїм предметом рефлексію щодо радянської дійсності, є необхідною передумовою входження України в Європейський культурний простір. Мова наразі йде про протистояння тенденції міфотворчості (позитивного чи негативного спектрів) традиції критичного аналізу, яка є характерною для європейської філософії.

Радянська сміхова культура – видатне культурно-історичне явище, що не має світових аналогів. Особливо яскраво це положення демонструє сміхова культура періоду її найвищого розвитку (60–90 рр. ХХ ст.). Ця культура є унікальною і за своїм змістом, і за формами, і тому заслуговує на увагу дослідників як цілісний та динамічний феномен.

Контраст комуністичного ідеалу та тоталітарних практик був настільки яскравим, що сміх став природним епіфеноменом буття радянського народу. Тоталітарна утопія пропонувала людям не просто нову картину світу. Це була сакралізована онтологія. Відповідно, сміхова культура протистояла тоталітарним практикам у формі численних профанацій псевдо-сакральної ідеології. На жаль, сьогодні майже у стані забуття з боку культурології перебуває це велике, непересічне протистояння, в якому формувалася вільна людська особистість. Отже, актуальність дисертації визначається, також, необхідністю осмислення можливостей людської свободи за умов тоталітаризму.

Також актуальною є тема дослідження в наслідок її відповідності логіці розвитку філософії культури. Дисертаційна робота виникає *на перетині* аналізу народної сміхової культури, що було започатковано М. Бахтіним, та теології сміху в межах західної філософської літератури, де стали досить поширеними пошуки прихованих сміхових конотацій в Біблійних текстах. В контексті цих

досліджень актуальним є інтелектуальний рух, спрямований на вивчення *релігійних* сенсів у сміховій культурі.

Дослідження радянської сміхової культури в контексті її складного взаємозв'язку з тоталітарними практиками радянської доби є на часі ще й тому, що сьогодні нагромаджено величезний обсяг емпіричного матеріалу (вийшли друком заборонені колись анекдоти, частівки, література «самвидава», зібрано значний фактаж щодо «профанних» аспектів життя радянської політичної, культурної еліти і широких народних мас тощо). З іншого боку, певні артефакти радянської сміхової культури сьогодні можуть зникнути назавжди, якщо не додати значних зусиль по їхньому збиранню, збереженню та осмисленню.

Отже, актуальність дослідження зумовлена, з одного боку, практичними проблемами сучасних культурних процесів у пострадянському, зокрема українському, культурному просторі, а з іншого – логікою розвитку філософії культури, яка накопичила не лише емпіричну базу для такого дослідження, але й містить у собі потужний методологічний потенціал.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано в межах комплексної теми відділу філософії культури, етики та естетики Інституту філософії імені Г. С. Сковороди. «Глобалізація і культурна ідентичність: український вимір» (державний реєстраційний № 0110U003718) та відповідно до планів наукових досліджень кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педуніверситету імені Т. Г. Шевченка в межах держбюджетної теми «Філософія культури, етика та естетика ХХ ст.: методологічні й методичні проблеми викладання» (державний реєстраційний № 0100U006665).

Мета та завдання дослідження. *Метою дисертаційної роботи є розробка цілісної концепції радянської сміхової культури, виявлення її унікального культурного сенсу в умовах тоталітарних практик на основі аналізу форм, змісту та механізмів дії цієї культури.*

Відповідно до мети передбачається вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати механізм дії сакралізації радянської онтології на матеріалі конкретних тоталітарних практик;
- виявити та дослідити відповідні практики як форми профанації певних релігійних сенсів;
- розкрити механізм десакралізації радянських тоталітарних практик на прикладі конкретних артефактів сміхової культури;
- виділити та проаналізувати динаміку провідних форм сміхової культури, розкрити їх історичну специфіку;
- дослідити сенс та специфіку радянської сміхової культури у релігійному, ідеологічному, естетичному та етичному вимірах

Об'єктом дослідження є радянська сміхова культура.

Предметом дослідження є сутність, форми та механізми дії радянської сміхової культури в її відносинах з практиками радянської ідеології.

Методи дослідження зумовлені особливостями його предмету та мети. У дисертаційній роботі використовується міждисциплінарний підхід, що базується на аналізі різних філософських, культурологічних, мистецтвознавчих джерел та артефактів культури. Дисертація виконана на перетині *герменевтичного* бачення текстів тієї доби та *об'єктивованого феноменологічного та структуралістського* аналізу. Автор спирається на методологію *кріпторелігійної* традиції в культурології (М. Бердяєв, С. Булгаков, О. Лосєв, М. Еліаде, М. Епштейн та ін.). Поняття «пасіонарності», «субпасіонарності» для дослідження могутнього «протуберанця» радянської сміхової культури та його наслідків запозичене із історіософських праць Л. Гумільова. Також використовуються такі культурологічні конструкти як *аполонійські* та *діонісійські* засади: в *філософії життя* з цими засадами пов'язано рух мистецтва, а в роботі, що пропонується, різні прояви радянських тоталітарних практик. Пріоритетними у роботі є методи дослідження сміхової культури М. Бахтіна, що виявляють амбівалентну природу сміху разом з урахуванням самостійного значення й додатковості інших підходів.

Під час дослідження використовувалися:

- екзистенційний підхід до проблеми людини в контексті її протистояння тоталітарним практикам;
- діалектичний метод, що розкриває складні взаємозв'язки сміхової культури з ідеологією та виявляє специфіку дії закону «заперечення заперечення» у подвійній профанації релігійних сенсів, яка відбувалася в сміхових культурних практиках;
- логіко-історичний аналіз при співвіднесенні певних періодів розвитку сміхової культури та виділенні її провідних форм;
- порівняльно-критичний аналіз різних парадигм у межах сміхової культури;
- метод герменевтичної експлікації елементів сміхової культури в творчості радянських письменників, драматургів, філософів;
- метод деконструкції Ж. Дерріди в американському варіанті її розуміння (П. де Ман), тобто набір таких аналітичних прийомів та критичних практик, які мають на меті продемонструвати відмінності текстів радянської сміхової культури від тих текстів, що можуть виникнути в процесі їх критичного прочитання.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації вперше розроблено цілісну концепцію радянської сміхової культури, виявлено та проаналізовано її сутність, провідні історичні форми та механізми дії; розкрито значення сміхової культури, виходячи з її складного – опозиційно-конвенційного відношення до сакралізованих практик радянської ідеології.

Наукову новизну конкретизовано у наступних положеннях, що виносяться на захист:

- встановлено, що основою виникнення та розвитку радянської сміхової культури слугувала сакралізована онтологія марксизму-ленінізму, яка створювала передумову світоглядного контрасту та контрарної дії псевдо-

релігійних тоталітарних практик та їхніх профанних аналогів у сміховій культурі;

– уточнено зміст процесу сакралізації тоталітарної ідеології, який представляв собою включення *ієрофаній* в тоталітарні практики шляхом двох основних операцій – запозичення та скривлення релігійних сенсів; в результаті запозичений матеріал набуває форми карикатури або профанації;

– уперше розкрито псевдо-сакральний зміст тоталітарного дискурсу радянського гуманізму, який парадоксальним чином поєднував у собі принципи владоцентризму та антропоцентризму, коли суперечність цих принципів знімалась через практики культу особи, що, своєю чергою, заперечували зміст антропоцентричної ідеологічної риторики і використовували у скривленому вигляді принцип христоцентризму;

– в дисертації уперше сформульовано основні бінарні опозиції тоталітарних дискурсів та відповідних профанацій в сміховій культурі: а) тоталітарна практика, що позначена поняттям «єдино вірне вчення», знаходить всілякі профанації у філософській сатири; б) дискурсу «влада народу» відповідає профанація нового вербального канону в сатири 20-х років; в) титанічній парадигмі антитезою виступають анекдоти про радянських героїв, перших осіб держави; г) профанною антитезою радянського аскетизму був культ об'їдання та пияцтва, пануванню вербальних тоталітарних практик протистояла епікурейська любов до візуальних форм сміхової культури; д) анонімці як явищу тоталітарного дискурсу протистояв анекдот; ж) сміхова культура наукової інтелігенції десакралізовувала тоталітарний дискурс культу науки тощо;

– на основі аналізу тоталітарного дискурсу сталінських часів виявлено факт існування в цьому дискурсі певного логічного стрижню, який полягав у різкій зміні звичаєвого значення до екстремальної форми – девіантної (ворог народу) або героїчної (передовик виробництва);

– обґрунтовано, що такі різкі зміни є інверсією суто сміхової ситуації – розиграшу, коли відбувається заміщення екстремальної відчуженої форми

соціального контакту на прояв дружніх почуттів, напруженої ірраціональної ситуації (найчастіше, страху) на веселий сміх, вкрай небезпечного на безпечне, страждання на насолоду тощо;

– в синхронічному аспекті виокремлено такі форми сміху як «*сміх про*» – тоталітарний примусовий сміх або *ідеологічний кураж*, що живиться ієрофанією духовного сміху, та «*сміх над*» – критичний сміх над певними негативними явищами суспільного та особистого життя, що не вписувалися в тоталітарну схему гармонії людини та суспільства в умовах реального соціалізму;

– в *діахронічному* аспекті встановлено ті форми сміху, що відіграють провідне значення у відповідні періоди історії;

– виявлено існування двох парадигм комічного в радянській сміховій культурі – титанічної – з розумінням дива як трюку та секуляризованої християнської – з розкриттям дива як переображення людини. Першу парадигму представляють фільми Леоніда Гайдая, а другу – Ельдара Рязанова;

– встановлено, що релігійний зміст комічного в радянській сміховій культурі був вторинним щодо квазірелігійного змісту тоталітарних практик. Він є його «запереченням заперечення» із відповідним поверненням до висхідного змісту, який профанувався в тоталітарних практиках;

– уточнено, що на рівні *явища* така *сутність* сміхової культури як *опозиційність* офіційній ідеології виявлялася як у відкритій антиідеологічності змісту артефактів культури, так і у різноманітних формах *конвенції*, що були результатом певного компромісу з ідеологією, завдяки якому сміхова культура могла існувати на межі культурного небуття та ідеологічно патрованої зони;

– доведено, що образ жертви є центральним для марксистського естетичного дискурсу історії як оптимістичної трагедії. Відповідно, комічне з його принциповим запереченням жертвовності виступає профанацією естетичної сутності марксистського месіанізму, що матеріалізувалася в системі жертвовних практик радянського тоталітаризму. Вперше виділено варіанти профанації жертвовності в радянській комедії;

– виявлено різні рівні контрарних відносин тоталітарної моралі та моральнісних сенсожиттєвих настанов в межах сміхової культури. Зокрема, антропоцентричний та християнський гуманізм сміхової культури протистоять класовому підходу; офіційна мораль заперечується через моральнісну позицію людей; індивідуалізм стверджується на противагу конформістському колективізму та етатизму; прагнення до самоствердження через творчість постає проти косності тоталітарного дискурсу; критична позиція запобігає ідеологічній мрійливості; елементи сентименталізму пом'якшують тоталітарну неопросвітницьку раціональність; інтелектуальний сміх протистоїть фізіологічному реготу та «ідеологічному куражу»; безвідповідальність сміху виявляється своєрідною протиотрутою щодо системи тотальної провини тощо.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дисертаційної роботи мають важливе практичне значення для подальшого дослідження радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик. Уведені у науковий обіг характеристики сакралізованих ідеологем та відповідних профанацій в межах сміхової культури мають сприяти поглибленню розуміння квазірелігійного змісту тоталітарних ідеологій. Отримані результати можуть використовуватися при викладанні вузівських курсів, розробці спецкурсів з культурології та історії культури, під час проведення семінарів, присвячених вивченню закономірностей функціонування ідеологій тоталітарних режимів. За матеріалами досліджень дисертанта викладається навчальний спецкурс «Релігія радянської цивілізації: сакральне та профанне» для студентів Інституту історії, етнології та правознавства Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка (2010 – 2012 рр.).

Особистий внесок здобувача. Усі результати дисертаційного дослідження отримані авторкою самотійно. У монографії «Радянська сміхова культура» проаналізовано сутність співвідношення сміхової культури та радянських тоталітарних практик, виявлено методологію дослідження та сформульовано основні гіпотези щодо форм, змісту, динаміки сміхової культури (вступ); на прикладі основних артефактів сміхової культури

відстежено взаємне доповнення та взаємозаперечення тоталітарних та сміхових культурних практик (глави 1, 2, 3 та 7 – I розділу), для кожного історичного періоду виявлено провідні форми сміхової культури та розглянуто їхню динаміку (глави 3, 4, 5 – I розділу та 1, 2, 3, 4, 5 – II розділу), проаналізовано сутність радянської сміхової культури (в 6, 8 главах II розділу та у заключенні).

У книзі «Релігія радянської цивілізації» досліджено процес сакралізації тоталітарних практик на прикладі морально-ідеологічних та хронотопних дискурсів.

У публікаціях № 20, № 21 авторці належить 50 % опублікованого матеріалу, нею проаналізовано: архетипи християнської свідомості (№ 20), деякі практики викладання марксистської етики (№ 21).

Апробація результатів дослідження. Дисертаційне дослідження обговорювалося на методологічних семінарах кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка, на засіданні семінару відділу філософії культури, етики та естетики Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, при викладанні лекційних курсів та спецкурсів з філософії, історії філософії, етики, естетики, культурології, релігієзнавства, при підготовці студентських наукових робіт. Теоретичні положення дисертації були представлені на таких наукових конференціях та семінарах: виступі на X Міжнародній науковій конференції «Про природу сміху» (Одеса, 2012), доповіді на IV Міжнародному науковому форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2011); виступах на філософсько-антропологічних читаннях «Філософська антропологія та сучасність» (присвячених пам'яті В. Г. Табачковського)» (Київ, 2007); «Європейські цінності та українські реалії (До 80-ліття від дня народження О. І. Яценка)» (Київ, 2009); доповідях на Міжнародних наукових конференціях «Богословское и философское осмысление исихастской традиции» (Київ, 2005), «Православие и мир: экклезиология – антропология – культура (памяти о. Сергия Булгакова (1871–1944), о. Василия Зеньковского (1881–1962), о. Александра Шмемана (1921–1983), о. Иоанна Мейендорфа (1926–1992))»

(Київ, 2006); «Православие и современность: опыты встречи» (Київ, 2009); «Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення» (Чернігів, 2006); «Феномен критики в культурі російського Серебряного віка» (Київ, 2009); «Мікрокосм людини-творця в макрокосмі суспільства» (Київ, 2009); «Гуманітарно-наукове знання: становлення парадигми» (Чернівці, 2011); «Російська філософія: історія, методологія, життя» (Полтава, 2011); виступі на міжнародній науковій конференції на честь 140-річчя з дня народження Сергія Булгакова «Спадщина Сергія Булгакова в сучасному соціо-гуманітарному дискурсі» (Київ, 2011); виступі на III Міжнародній науково-практичній конференції «Марксизм та сучасність: радянська філософія – вчора, сьогодні, завтра» (Київ, 2011); доповіді на Всеукраїнській науковій конференції «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» (Рівне, 2011); участі у Другій Всеукраїнської науково-практичної конференції «Візуальність у контексті культурних практик» (Черкаси, 2011); Других Покровських міжнародних просвітницьких читаннях «Церковь в мире: служение любви» (Київ, 2009); Третіх Покровських міжнародних місіонерсько-просвітницьких читаннях «Стратегія духовного розвитку України: єдність духу в союзі миру» (Київ, 2010); виступі на Другій міжнародній науково-теоретичній конференції «Філософія етнокультури та наукові стратегії збереження національної єдності України» (Чернігів, 2007); доповіді на міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне мистецтво: нові території» (Київ, 2005); виступах на міжвузівському науковому семінарі «Некласична філософія моралі, мистецтва та культури» (Чернігів, 2001), (Чернігів, 2003), VI Міжвузівському культурологічному семінарі пам'яті С. О. Явоненка (Чернігів, 2007), III Всеукраїнських Кулішевих читаннях з філософії етнокультури, присвячених пам'яті С. Б. Кримського «Феноменологія софійності в українській культурі. Запити філософських смислів у мові, мистецтві, літературі» (Чернігів, 2011).

Рецензії. Антонян К. Г. Отзыв на книгу М. Столяр «Советская смеховая культура» [Електронний ресурс] / К. Г. Антонян // Культурная память :

Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № (6). – С. 128–131.
– Режим доступа : www.culturalresearch.ru

Савельев В. Социально-психологичні аспекти метафікцій радянської квазірелігії / В. Савельев // Психологія і суспільство. Український теоретико-методологічний часопис. – 2011. – № 4 (46). – С. 170–172.

Публікації. Результати дослідження відображені у науковій монографії: «Советская смеховая культура». – К. : Стилос, 2011 (18, 86 авт. арк.) та книзі «Религия советской цивилизации». – К. : Стилос, 2010 (11, 1 авт. арк.), 20 наукових статтях у фахових виданнях з філософії та інших наукових публікаціях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, 5 розділів, 26 підрозділів, висновків і списку використаної літератури, що нараховує 438 позицій, з них 20 іноземними мовами. Загальний обсяг роботи – 437 сторінок, основна частина – 397 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ РАДЯНСЬКИХ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИК

1.1. Стан наукового опрацювання проблеми в межах вчення М. М. Бахтіна та сучасної бахтіністики

Стан наукового опрацювання теми дисертації, з нашої точки зору, є дещо суперечливим і досить важко підлягає однозначній оцінці. Справа в тім, що безпосереднім аналізом радянської сміхової культури як цілісного та динамічного явища в контексті відповідних тоталітарних практик науковці ще майже не займалися. Винятком є досить розгалужені дослідження радянського політичного анекдоту як окремої форми сміхової культури, що протистояла тоталітарним практикам. Мова йде про роботи таких дослідників, як А. Баканурський, Н. Бардіна, В. Безнісько, Ю. Борєв, М. Воробйова, Т. Зінов'єва, М. Каган, О. Краснухіна, В. Левченко, В. Шевченко, Л. Орнатська, Л. Сауленко, О. Соколова, В. Сорокіна, Л. Столович, В. Хімік та інші.

З іншого боку, вивчення сміхової культури М. М. Бахтіним створило достатню основу для конкретизації поняття сміхової культури саме на матеріалі радянського сміху.

На жаль, цей факт не є самоочевидним. Справа в тім, що Бахтін для вітчизняних дослідників здається занадто європейським мислителем [Див.: 242, с. 18]. Зокрема, це пов'язано з тим, що Бахтін вивчав сміхову культуру Західної Європи. Але ж не треба забувати, що це була предметна область, обрана мислителем, значною мірою, для того, щоб говорити те, що він думав саме про радянську дійсність – говорити хоча б на рівні підтексту, не принижуючись до ідеологічно прийнятної брехні.

Якщо ми проаналізуємо характеристики Бахтіним релігійної ідеології пізнього середньовіччя та Ренесансу, то ми побачимо, що майже всі вони можуть бути застосованими по відношенню до радянської ідеології. Мова йде, перш за все, про монологізм, авторитаризм та догматизм, про залякування та

серйозність. До цих характеристик, з нашої точки зору, ще слід додати такі, як використання ідеологією сакральних сенсів та культ влади в суспільних практиках.

Крім того, не можна не помітити, що характеристики сакралізованої ідеології носять в Бахтіна яскраво фасцинантний характер. Це не просто певні раціональні положення, – це глибоке особистісне бачення, яке породжує порозуміння на рівні імпатії. Тільки про свій, власний досвід людина може говорити в такому «режимі». Як пише В. С. Біблер, «в ХХ в. хронотоп культури смещается в эпицентр социальных и личных катастроф и решений, оказывается основным «предметом» душевного и духовного напряжения. Загадка культуры, – ее возникновения, бытия и гибели, – становится личным мучением человеческого духа...» [38, с. 39]. Отже, загадку сміхової культури пізнього середньовіччя та Ренесансу в дискурсі Бахтіна Біблер вважає предметом особистої муки, душевного та духовного напруження мислителя.

Взагалі, соціальна актуальність – не політичне замовлення, а саме дійсна актуальність – завжди відрізняли тексти найкращих радянських дослідників, не залежно від того, яку історичну паралель вони обирали, кидаючи виклик тиранії – інквізицію чи опричнину. Не випадково західні знавці творчості М. Бахтіна (на відміну від вітчизняних) вважають його занадто «руським» мислителем [Див.: 242, с. 18]. Наприклад, Б. Гройс стверджує, що в Бахтіна мова йде фактично про «сталінську Росію» [Див.: 98, с. 80]. Нарешті, сам мислитель визнавав, що він не міг прямо говорити про головні для нього речі, що він змушений був весь час шукати компромісу. Та він цілком усвідомлював, що те, чим він займається, є бунтівним супротивом режиму, за який філософ має заплатити собою [Див.: 26, с. 39].

Саме тому одним з нагальних завдань сучасної бахтіністики є переведення підтексту його творів на рівень тексту: наприклад, застосування методології дослідження культури пізнього середньовіччя та Ренесансу для аналізу радянської сміхової культури, про сенс протистояння якої тоталітарним практикам за часи Бахтіна писати було просто неможливо. Інакше кажучи, мова

йде про реконструкцію бахтінового бачення радянської сміхової культури, виходячи з того, що ми можемо знайти спільного в компаративному аналізі Ренесансної та радянської культур.

Отже, на сьогодні необхідно виявити в роботах М. М. Бахтіна методологічні засади для вивчення радянської сміхової культури, здійснити реконструкцію можливого погляду М. Бахтіна на радянський сміх, а також з'ясувати складні взаємовідносини ідеології та сміхової культури.

Оскільки дисертаційне дослідження, що пропонується, має своїм предметом радянську сміхову культуру, розглянуту під певним кутом зору (в контексті тоталітарних практик), то виникає проблема визначення основного поняття, на яке спирається робота – поняття радянської сміхової культури.

М. М. Бахтін, який в роботі «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу» вводить термін «сміхова культура» у науковий обіг, оминає дифініційний шлях характеристики цього різновиду культури. Обсяг відповідного поняття формується поступово на протязі всього дослідження, збагачуючись новими рисами та вимірами.

В самому терміні «сміхова культура», яке наразі вживається як синонім поняттю «народна сміхова культура», закладено було основну конотацію, яку виділяє Бахтін: мова йде про опозицію народної та офіційної культури [Див.: 27, с. 8]. Саме цю конотацію Бахтіна ми проводимо через все дослідження радянської сміхової культури, стверджуючи, що сміхова реакція в межах радянської культури виникала, перш за все, як відповідь на профанацію псевдо-сакральних сенсів радянської ідеології, як заперечення офіційних цінностей, що проголошувалося державою у якості найвищих сенсів буття.

Крім опозиційності по відношенню до ідеології як провідного змістовного наповнення поняття «сміхова культура» Михайло Бахтін додає ще таку рису як амбівалентність. Мова йде, зокрема, про те, що сміхова культура об'єднує негативний сміх, що висміює, знущається, принижує тощо і позитивний сміх, який має значення ствердження, піднесення, легітимації.

Наразі можна помітити певне протиріччя між цими двома конотаціями поняття «сміхова культура». Опозиційність означає односторонню позицію сміхової культури по відношенню до ідеології – критичну, руйнівну. Що ж до амбівалентності сміхової культури, то ця якість заперечує виключну роль опозиційності, до якої мусить додаватися і протилежна роль сміху – легітимізуюча.

Це протиріччя знімається, якщо зробити уточнення щодо несиметричності опозиційності та амбівалентності, а також мати на увазі виявлення цих аспектів предмету під різними кутами зору. Амбівалентність визначає сміхову культуру радянського періоду в іншій площині аналізу, ніж опозиційність. При цьому сміхова культура розглядається як суперечливе, гетерогенне явище, яке не можна дослідити в одній площині.

Також, опозиційність вважають провідною рисою сміхової культури такі дослідники як Д. С. Ліхачьов, А. М. Панченко та Н. В. Понирко. Вони додають до поняття «сміхова культура середньовіччя» поняття «сміх у середньовіччі», використовуючи слова «сміх» та «сміхова культура» як синоніми. Тобто ситуативне використання понять «сміх» та «сміхова культура» як синонімів не тільки має прецедент в філософії культури – мова йде про книгу «Сміх у Давній Русі» [Див.: 220], але й спричинено частковим перетином характеристик сміху як цілісного тілесно-духовного вияву комічного та сміхової культури як сукупності певних видів та форм діяльності, спілкування та їх матеріалізованих результатів.

Тема протистояння сміхової культури та ідеології проводиться в рецепції більшості дослідників творчості М. Бахтіна (О. Волкова, Г. Гюнтер, М. Вороб'йова, В. Давидова, В. Кантор, В. Кормер, М. Коротков, Т. Любімова, Т. Титаренко та інш.) Що ж до дисертаційної роботи, яка пропонується, то контрадикторна модель отримує в ній доповнення та уточнення через дослідження форм конвенційності сміхової культури та ідеології.

Можна припустити, що дискурс опозиції сміхової культури по відношенню до ідеології в Бахтіна був результатом впливу на його мислення

марксистського дискурсу класової боротьби, який в прямому значенні філософом не приймався та, все ж таки, здійснив свій непомітний, можливо, позасвідомий вплив.

Крім того М. Бахтін називає такі риси сміхової культури як всенародність, універсальність та рефлексивність [Див.: 27, с. 17].

Всенародність передбачає, перш за все, участь народу у створенні та розповсюдженні артефактів сміхової культури. Крім того, мова йде не тільки про творця, але й споживача, про високу ступінь популярності тих артефактів, які ми маємо включати до радянської сміхової культури.

Риса рефлексивності не однаково чітко виділяється у всіх артефактах радянської сміхової культури. Досить виразно цю рису представлено у єврейському анекдоті, який, не дивлячись на національне походження, був в Радянському Союзі всенародним анекдотом. Елементи рефлексивності ми зустрічаємо в частівках, комедіях Л. Гайдая (блискучий приклад – пісня «Острів невдачі» з фільму «Діамантова рука»), Е. Рязанова («Бережись автомобіля», «З легкою парою!», «Службовий роман», «Гараж» та інш.); глибокими рефлексіями щодо сутності радянського суспільно-політичного ладу відмічено поему О. Твардовського «Тьоркін на тому світі», казки Є. Шварца, роман-анекдот В. Войновича «Надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» тощо.

Наразі важливо зрозуміти, що риса рефлексивності демонструє не тільки зовнішнє протистояння людини тоталітарним практикам, але й глибоке усвідомлення власної причетності до тієї несвободи, джерелом якої являються пристрасті людської душі – заздрість, жадібність, честолюбство, страх тощо. В світлі сміхової рефлексивності жодна зміна влади не здатна надати зовнішньої свободи, якщо людина не відвоює цю свободу як продовження вільного простору внутрішнього життя. Цей глибокий висновок ми знаходимо в радянській культурі саме в сміхових артефактах, які подекуди за зовнішністю сміху ховали абсолютно серйозні, навіть релігійні положення.

Також якість рефлексивності виявляється найбільш рельєфною у тій формі сміхової культури, яку ми будемо називати провідною у той чи інший період історії. Наприклад, у довоєнний та воєнний час найбільшою рефлексивністю щодо тоталітарного характеру суспільних практик відрізнялася частівка. Для порівняння: анекдот в той же період на таку ж ступень рефлексії, як частівка, претендувати не міг. Що вже говорити про естрадну сатиру, цирк тощо. У 60–х роках, коли провідною формою сміхової культури стає розиграш, саме він «віддзеркалює» рефлексію народу щодо власного страху, який у розиграші люди намагаються подолати у сміховій формі. Розиграш 70–х років більшу увагу приділяє вже не тоталітарним практикам, а пошкодженням людської душі внаслідок цих практик, і звертає увагу на індивідуальні особливості людини – зосереджується на такому предметі як «ахіллесова п'ята» характеру, вдачі особистості тощо. Відповідно сміх «жертви» розиграшу є сміхом над самим собою. Глибокими рефлексіями відрізняється політичний анекдот часів його розквіту – 70–80 роки.

Ще один вимір сміхової культури М. М. Бахтін виводить з поняття карнавалу, стверджуючи, що сміхову культуру неможливо вивчати поза її походження та відповідної залежності від «материнського лона» сміху – карнавальних обрядово-видовищних форм, які визначають єдність сміхової культури [Див.: 27, с. 24]. Тобто він вважає, що всі форми середньовічної сміхової культури мають в собі дещо від карнавального світосприйняття. Цілком можливо, що ця характеристика (риса карнавальності) підходить і до радянської сміхової культури. Не дивлячись на те, що традиційний середньовічний та ренесансний карнавал відсутні серед форм радянського сміху, елементи карнавальності є інваріантними по відношенню до будь-якої сміхової культури.

Крім виокремлення основних рис сміхової культури М. М. Бахтін визначає останню як сукупність певних форм – обрядово-видовищних, словесно-сміхових та фамільярно-площадної мови [Див.: 27, с. 9]. Аналогічний підхід до визначення сміхової культури через сукупність її форм

використовується і в дисертаційному дослідженні, що пропонується. Наразі мова йде про конкретизацію форм саме радянської сміхової культури. Це такі форми як цирк, частівка, примовка, казка, розиграш, анекдот, естрадна сатира.

На відміну від Бахтіна, який розглядає сміхову культуру середньовіччя як сталу сукупність певних форм, в дисертаційному дослідженні, присвяченому вивченню радянської сміхової культури, мова йде не тільки про структурну характеристику радянського сміху, де окремим елементом структури постає певна форма, але й про динаміку сміхової культури, що розкривається за допомогою поняття «провідної форми» сміху.

Отже, дослідження М. М. Бахтіна сприяють розкриттю характеру взаємовідносин офіційної ідеології та сміхової культури і становлять засади вивчення радянської сміхової культури.

Як вже говорилося, поняття сміхової культури передбачає опозицію ідеології. Цілий незораний світ сміхових форм і проявів *протистояв* (курсив наш – М. С.) офіційній і серйозній (за своїм тоном) культурі... феодального середньовіччя, – пише Бахтін [Див.: 27, с. 8]. Зіткнення, протиставлення, випадання з певних норм, перекручування сенсу – ось варіанти відношення сміху до державної ідеології за Бахтіним. Тобто сміхова культура розглядається як явище не тільки принципово чужорідне, але й вороже по відношенню до ідеології.

Загальною помилкою, на наш погляд, є точка зору, згідно з якою Бахтін просто протиставив монологічній офіційній традиції діалогізм народної культури. Та, на нашу думку, в мислителя мова йде не про будь-який монологізм ідеології, а про монологізм спотвореної, пристрасної релігійності, що виродилася до рівня сакралізованої ідеології. Не релігії протиставляє Бахтін сміх карнавального натовпу, а псевдо-релігії, якою стала редукована до рівня ідеології еретична релігійність доби інквізиції. Чи не майже те саме ми маємо у випадку із радянськими тоталітарними практиками, які базувалися на сакралізованій онтології марксизму-ленінізму?

Проте, якщо з культурологічної точки зору паралелі між добою Відродження і радянською цивілізацією є вельми продуктивними, то наявність деякої схожості між ренесансною і радянською сміховою культурою ще не дозволяє говорити про їх тотожність. Наразі мова йде про тоталітарне суспільство і відповідні практики, тобто про суспільство, в якому ідеологія прагла до повного контролю над культурою. Отже свободи навіть в межах свята сміхова культура майже не мала – вона повинна була знаходити певний компроміс з ідеологією, шукати форми конвенції або зашифровувати опозиційний сенс в образах, що мали подвійний сенс – офіційний – для всюдисущої цензури та опозиційний – для тих, хто «має вуха».

Якщо застосовувати підхід Бахтіна до аналізу радянської сміхової культури, то, на перший погляд, предмет не втрачає своєї специфіки по суті, проте і обмежитися опозиційним змістом сміхової культури ми не можемо. Дійсно, модель протистояння виражає один з рівнів взаємин державної релігії і культури, проте ця модель не описує різноманітність форм перетину ідеологічного та сміхового. Відкрито опозиційне відношення сміху до державної ідеології фіксується лише на завершальній стадії еволюції радянського суспільства, та і в цьому випадку опозицією зміст сміхової культури не вичерпується.

Та якщо відношення ідеології і сміху не можна звести до формули протистояння, отже коректніше буде досліджувати різноманітність конвенціональних форм, вивчати типи взаємин ідеології і сміхової культури.

Таким чином, посилаючись на зміст поняття «сміхова культура», яке вводить в науковий обіг М. М. Бахтін, ми використовуємо такі характеристики цього поняття:

по-перше, зміст цього поняття полягає в орієнтації на опозиційну спрямованість сміху по відношенню до офіційної ідеології;

по-друге, М. Бахтін натякає на опозицію не до релігії як такої, а псевдо-релігії – варіанту релігійності, редукованому до рівня ідеології, що ми і маємо,

як у пізньому західноєвропейському середньовіччі та в добу Відродження, так і в радянських культурних практиках (про що мова піде нижче);

по-третє, сміхова культура характеризується такими рисами як карнавальність, народність, універсальність, рефлексивність (провідною рисою є карнавальність).

Оминаючи дифініційний шлях дослідження радянської сміхової культури, автор дисертації, тим не менш, спирається на певне загальне уявлення про те, що є основним предметом цієї роботи. Наразі під радянською сміховою культурою буде розумітися динамічна сукупність певних культурних форм та механізмів, через які в радянській культурі існував сміх. Фактично мова піде про те, що радянська сміхова культура була певною культурною метаморфозою радянської дійсності, яка надавала цій дійсності принципово інший зміст, ніж той, який вона мала на рівні ідеологічних рефлексій.

Також в дослідженні радянської сміхової культури ми спиралися на доробок тих філософів, які, певною мірою, продовжують вчення М. М. Бахтіна.

Якщо навіть просто перерахувати наукові збірки, присвячені творчості видатного філолога та культуролога, що вийшли на пострадянському культурному просторі та за кордоном, то цей перелік займе в нас майже 20 сторінок стандартного тексту [Див.: 250, с. 419–434]. Мова йде про таку область сучасної філософії культури, яку у вітчизняній традиції називають бахтіністикою, а у західній – Bakhtin studies. Вітчизняну традицію представляють наступні імена: С. Аверінцев, Л. Баткін, В. Біблер, О. Волкова, П. Гайденко, О. Голозубов, В. Давидова Л. Дмитрієва В. Кантор, Д. Ліхачьов, Н. Понирко, О. Панченко, а західну – Б. Гройс, Г. Гунтер, Е. Джеферсон, Ю. Крістева, Р. Лахманн та інші.

Наприклад, такі відомі дослідники сміхової культури як Д. Ліхачьов, Н. Понирко, О. Панченко конкретизують поняття сміхової культури через аналіз конкретних форм сміху [Див.: 220], що ми і спробуємо зробити на матеріалі радянської культури.

С. С. Аверінцев вважає, що сміх – це не тільки звільнення, – сміхом можна заткнути рота як кляпом [Див.: 3, с. 472]. Він підводить нас до рішення досліджувати не тільки опозиційні співвідношення ідеології та сміхової культури, але й шукати певні конвенційні зв'язки. Філософ вважає, що навіть сміхові артефакти середньовіччя не були абсолютно вільними від ідеології: із століття в століття можна спостерігати прагнення католицької гомілетики приборкати сміх, приручити його, інтегрувати в свою власну систему. Досить пригадати німецького каноніка-августинця... часів Тридцятирічної війни – Абрама а Санта-Клара. Та і більш ранні звичаї, докладно досліджені Бахтіним, як це *risus paschalis* та інші види «сміхової» практики, підлягали розпорядку церковного року, уклалися в ту ж саму матрицю. Важливим тут є саме момент календарності, інакше кажучи, умовності, конвенціональності, звичайно, згадуваний, але, як здається, недостатньо оцінений у Бахтіна. Для останнього «карнавал» є свободою і лише свободою; та якщо свобода регулює себе відповідно до вказівок церковного календаря і відшукує для себе місце усередині конвенціональної системи, її характеристики як свободи підлягають певному уточненню [Див.: 2]. Що вже говорити про радянську сміхову культуру, яка існувала між сциллою ідеологічного знищення (якщо вона була б тільки опозиційною по відношенню до ідеології) та харібдою культурного небуття (введення надмірної кількості ідеологічного матеріалу є смертельно небезпечним для існування певного артефакту як такого, що має культурне значення).

В своїй роботі ми спираємося на теоретичний доробок у дослідженні карнавальної культури В. Кормером та Б. Гройсом. Наприклад, В. Кормер називає такі риси карнавалу як самозванство, травестування, осміювання носіїв певних чеснот, містифікації, карнавальні мезальянси тощо [Див.: 181, с. 182].

Б. Гройс не поділяє думку про карнавал в рецепції Бахтіна як суцільну свободу. Він наполягає на тому, що мислитель виявляє особливий тотальний примус карнавалу [Див.: 98, с. 78–80]. Це положення є особливо важливим для

аналізу такої сміхової форми радянської культури як розиграш, який в малих, небезпечних дозах відтворював тоталітарний страх.

Також Б. Гройс говорить про те, що «сталинская Россия была, по существу, истолкована Бахтиным в привычных для русской культуры со времен Серебряного века ницшеанских терминах аполлоновского и дионисийского начал» [98, с. 80]. Така рефлексія дає можливість подивитися на відносини між ідеологією та сміховою культурою не тільки з точки зору протистояння протилежних за змістом культів, але й зрозуміти їхній зв'язок, зокрема, через «верховного жерця» (генерального секретаря), який здійснював часткове примирення представників протилежних культів.

Близькість верховного правителя та окремих представників сміхової культури в книзі «Сміх у Давній Русі» пояснюється авторами відголосками ідеї тотожності царя та ізгоя, яка є присутньою, наприклад, в давньоруському юродстві [Див.: 220, с. 138–141]. Звідси близькість царя та юродивого була стереотипною ситуацією в культурі, і цей стереотип ми повинні пам'ятати, коли досліджуємо контакти з радянськими правителями таких видатних представників радянської сміхової культури, яким був, наприклад, А. Райкін. Зв'язок образів царя, раба та блазня прослідковує на прикладі постаті циркового клоуна дослідник О. Кирилюк [Див.: 172, с. 16].

Ю. Крістева помічає таку рису карнавального сміху, як поєднання в ньому комічного з трагічним [Див.: 192, с. 232], що в радянській сміховій культурі найяскравіше виражалося в творчості А. Райкіна. Дослідження творчості великого сатирика здійснюється, також, за допомогою матеріалу щодо культурної сутності юродства, який надається в книзі «Сміх у Давній Русі» [Див.: 220, с. 72–142].

Про маскарад зла як форму існування тоталітарних практик пише О. В. Волкова [Див.: 75, с. 20], що наштовхнуло нас на думку дослідити подвійний «маскарад» в радянській культурі – профанацію ідеологією релігійних ідей та профанацію сміховою культурою ідеологію.

Л. Сауленко на прикладі політичного анекдоту звертає увагу на наявність двойників-трикстерів найбільш відомих ідеологічних персонажів [Див.: 319, с. 209]. Це положення дослідниці ми намагаємося розвинути до рівня виявлення бінарних опозицій майже всіх основних ідеологічно-сакральних тем та їх сміхових аналогів.

Положення Л. М. Баткіна про те, що сміх Рабле, за Бахтіним, – це, перш за все, застільний сміх на бенкеті гуманістів [Див.: 25, с. 402] підказало нам такий напрямок дослідження сміху в умовах тоталітарних практик як радянське об'їдання та пияцтво. В. Б. Шкловський зазначає, що саме через споживання великої кількості їжі та напоїв відбувається карнавальне переосмислення побуту [Див.: 401, с. 431]. Тобто наявність карнавальних елементів слід шукати не тільки в артефактах мистецтва, але й у звичайних побутових практиках.

Таким чином, дослідження М. М. Бахтіним та його послідовниками феномену сміхової культури створило необхідні засади для подальшого вивчення предмету на матеріалі артефактів радянського сміху як специфічної метаморфози радянських тоталітарних практик.

1.2. Методологічна роль кріпторелігійної концепції в аналізі сутності сміхових профанацій радянських ідеологем

Перш за все, треба підкреслити, що основний методологічний імпульс дисертаційне дослідження, яке пропонується, зазнає від кріпторелігійної традиції в культурології (М. Бердяєв, С. Булгаков, О. Лосєв, М. Еліаде, М. Епштейн та ін.), яка виводить культуру з релігійного культу, виявляє у різних артефактах культури присутність певних інваріантних сенсів, релігійних за своїм походженням.

Релігійне розуміння радянської ідеології та відповідних практик є досить поширеною в філософській літературі позицією. Особливе значення для дослідження радянських тоталітарних практик з точки зору кріпторелігійної концепції має робота М. Бердяєва «Витоки та сенс руського комунізму».

В главі «Комунізм та християнство» М. О. Бердяєв стверджує, що вороже відношення комуністичної ідеології до християнства є наслідком не атеїстичного світогляду, а специфічної релігійності, яка прагне собою замінити християнство, дати людині найвищий сенс життя [Див.: 36, с. 129]. Як Маркс, так і Ленін не були чистими «атеїстами», бо людина, за словами Бердяєва, є релігійною істотою і, коли вона заперечує істинного, єдиного Бога, вона створює собі ідолів та кумирів, тобто хибних богів, і поклоняється цим богам [Див.: 36, с. 131]. Російське православ'я виховувало не тільки своїх прибічників, але й впливало на душі тих людей, які від православ'я відмовилися. Християнське виховання залишало свій глибокий відбиток і викликало в душах руських людей шукання царства Божого і правди Його [Див.: 36, с. 144]. Інша справа, що тепер вони шукали цього царства не на Небі, а на землі.

Філософ вважає, що комунізм є енергетично залежним від християнства; що комуністичні догми, стиль життя тощо переключають суто релігійну енергію на вирішення нерелігійних завдань перетворення матерії. Ж. Марітен, також, бачить енергійний дискурс у залежності марксизму від християнства: «некогда принадлежавшие христианству энергии служат распространению концепций культуры, прямо противоположных христианству» [238, с. 56]. Цю думку продовжує М. Еліаде, який відповідні форми релігійної енергії, релігійні сенси (логоси) називає ієрофаніями. Останні визначаються як форми присутності трансцендентного в іманентному, сакрального в буденному, вияв вічного сенсу у тимчасовому [Див.: 404, с. 8].

Термін «ієрофанія» є одним із провідних понять цієї роботи. Методологічний зміст терміна вимагає, по-перше, бачення дискретності матеріалу, що досліджується – виявлення різноманітних тоталітарних дискурсів та відповідних сміхових профанацій. А по-друге, в кожному з дискурсів передбачається наявність певного сакрального сенсу, що зазнав змін в наслідок безпосередніх та опосередкованих запозичень. Цей сенс і буде називатися ієрофанією. Наприклад, ієрофанія «дива» живить і сміхові, і тоталітарні

дискурси. Вона зустрічається в радянському культі науки, виявляється в трудових аскетичних практиках, наповнює собою псевдоагіографічні образи радянських правителів, притягає увагу до циркового мистецтва, виявляється основним змістом трюкових кінокомедій тощо.

Концепція М. Еліаде перегукується з теорією архетипів К. Г. Юнга, який інваріантну основу явищ культури вбачає в першообразах міфологічного походження. Якщо дивитися на міфологію як перетворену форму первісної релігії, то ці концепції добре узгоджуються. Особливо яскраво такий зв'язок сакральних першосенсів буття та архетипів демонструє український дослідник О. С. Кирилюк, який на всіх рівнях світовідношення, в різноманітних культурних формах знаходить базисний, інваріантний імпульс, лейтмотив культури, який стверджує життя, заперечує смерть, виражає прагнення до безсмертя [Див.: 172, с. 9]. Отже, О. Кирилюк найважливішим архетипом вважає першообраз Воскресіння. Використовуючи методологію цього дослідника ми виявляємо в артефактах радянської сміхової культури крім архетипу Воскресіння першообрази дива, переображення, кінця історії, месії, вищої справедливості, всевидячого ока, покаяння тощо.

Крім М. Бердяєва найбільш фундаментальні дослідження комуністичного світобачення як сакралізованої онтології здійснив такий філософ, як С. Булгаков. Порівнюючи подвижництво святих та героїзм революціонерів, С. Булгаков вважає «пассіонарну» (Л. Гумільов) активність останніх вторинною по відношенню до першообразу подвижництва, – вторинною та енергетично залежною формою.

Найбільш глибоко С. Булгаков аналізує псевдо-есхатологічні виміри марксистського історизму. Есхатологізму як позитивному, оптимістичному особистісному світовідчуттю С. М. Булгаков протиставляє хибний есхатологізм як історичну програму певних людських дій, спрямованих на наближення «кінця історії» людськими засобами. Філософ вважає, що саме такий есхатологізм запалював вогнища інквізиції, розпочинав гоніння на вільну

людську думку та свободу, виправдовував духовний деспотизм і, таким чином, викликав проти себе ненависть, яка живе ще й донині [Див.: 58, с. 40].

Кріпторелігійний підхід до вивчення культури демонструє М. Вебер, який протестантську етику з характерним для неї розумінням благодаті, сенсу життя, аскетизму та спасіння вважає духовною основою капіталістичного способу життя [Див.: 66, с. 197–202].

Отже, з точки зору кріпторелігійної концепції культури комуністичний світогляд саме тому охопив широкі маси населення, що він імітував релігію [Див.: 36, с. 83; 150, с. 30]. Марксизм при цьому називають антропотейзмом (С. Булгаков), демонолатрією (М. Бердяєв), утопізмом як релігійно-еретичним вченням (С. Франк), псевдорелігією (Е. Соловйов), антихристиянською ерзац-вірою (А. Ігнатов), релігією антихриста (В. Лекторський) або дораввінським маккіавейським іудаїзмом (А. Тойнбі).

Численні запозичення з християнства виявляє в марксизмі неотоміст Ж. Мартен. Та він вважає, що марксизм не просто узяв деякі ідеї в християнстві, але й створив релігію, що відноситься до найбільш синтетичних та владних; марксистки намагаються цією релігією замінити всі інші [Див.: 238, с. 17]. Також, еkleктичною релігією, що увібрала ідеї багатьох релігій світу, вважає марксизм Р. Занер [Див.: 438, с. 393–397]. Навіть К. Поппер, який захищає Маркса від спроб ірраціональної його інтерпретації, пише, що в марксизмі релігійний момент є очевидним [Див.: 281, с. 212].

Особливо важливе значення кріпторелігійна методологія має для визначення типу радянської псевдо-релігійності.

В роботі «Сенс історії» М. О. Бердяєв називає марксизм різновидом релігії самообоження людини. Її витоки він бачить в гуманізмі доби Відродження. Філософ вважає, що суперечність ренесансного самопіднесення людини (в поєднанні із твердженням про розкриття творчого потенціалу особи) виразилася у виснаженні творчої енергії і приниженні людини. Причиною такого приниження Бердяєв називає перенесення центру тяжіння людської особи зсередини на периферію, відрив природної людини від духовної,

відділення від внутрішнього сенсу життя, від божественного центру, від найглибших основ природи людини [Див.: 37, с. 109].

Людинообоженням називає релігію соціалізму прот. Михайло Чельцов в своїй книзі «Християнське світобачення», що вийшла в 1917 році (книга перевидана у 1997 р.). Він пише про втаємничене багатьма ідеологами соціалізму прагнення замінити всі інші релігії новою, єдиною релігією [Див.: 394, с. 44–56].

Релігійній стороні радянської ідеології приділяв величезну увагу (звичайно, у прихованій формі) видатний вітчизняний філософ О. Ф. Лосєв (1893–1988). Він присвятив цьому питанню свою роботу «Естетика Відродження». У ній Лосєв вводить поняття титанічного гуманізму як форми релігійно-ідеологічної тоталітарної практики.

Сутність титанічної релігії О. Лосєв бачить в самообоженні людини, коли людська особа бере на себе божественні функції, коли вона ставить себе на місце Бога, заперечуючи існування Його [Див.: 228, с. 75]. Таким чином, філософ розрізняє поняття «гуманізм» і «титанізм», виділяючи титанізм в якості однієї із форм гуманізму, що, однак, не вичерпує змісту останнього.

Саме цей підхід підводить нас до усвідомлення необхідності дослідити специфічний сенс радянського гуманізму, з'ясувати співвідношення антропоцентричних (титанічних) та владоцентричних сенсів в межах цього типу гуманізму.

Якщо марксистська ідеологія орієнтувала істориків і філософів на оцінку доби Відродження як періоду найвищого зльоту людського духу, то О. Ф. Лосєв, демонструє цей «зліт» як небачене падіння. Він наполягає на тому, що ославлена на всі віки інквізиція була явищем зовсім не середньовічної культури, а породженням виключно епохи Ренесансу. Інквізиційне безумство епохи філософ виводить з боговідступництва і богоборства, коли людина починає вважати, що має право розпоряджатися життям і долею інших людей, не боячись Божого суду [Див.: 228, с. 134].

У книзі «Естетика Відродження» О. Лосев не тільки розкриває антихристиянську сутність титанізму, але й демонструє його морально-етичне продовження, яке філософ називає «зворотною стороною титанізму» [Див.: 228, с. 121]. Він малює настільки яскраву та реалістичну картину підступності, загального доносительства, захоплення чорною магією [Див.: 228 с. 122–135], що мимоволі задумаєшся, а про що ж Лосев пише насправді, чи тільки про добу Відродження? (Аналогічною є актуальність роботи М. М. Бахтіна «Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу»). Лосев, який пройшов сталінські табори і знав таємницю «радянського гуманізму», писав про Відродження нічого не модернізуючи, та, безумовно, маючи на увазі паралелі із радянськими культурними практиками. Його картина Ренесансу відрізнялася від офіційно прийнятого в ідеології образу тієї доби так само, як «соціалістична» реальність відрізнялася від того, що про цю реальність писалося в радянській пресі.

Відповідно картина тоталітарних практик, які досліджуються у цій роботі, має продемонструвати «зворотній бік» радянського гуманізму, користуючись методологією О. Лосєва.

Якщо О. Лосев та інші вищезгадані філософи натякають на титанічний (антропоцентричний) сенс радянського гуманізму, то в цій роботі робиться уточнення відповідного змісту, виходячи із складних взаємовідносин радянських титанічних ідеологем та принципово неантропоцентричних тоталітарних практик. Крім того, робиться спроба пояснити місце культу особи у системі відповідних відносин. Такий аналіз є принципово важливим для виявлення змісту сміхової культури як реакції на дискурс радянського гуманізму.

Цікавий підхід до вивчення радянських тоталітарних практик в контексті кріпторелігійної методології дає робота М. Н. Епштейна, що має назву «Едипів комплекс радянської цивілізації». В ній радянський тип релігійності характеризується як різновид язичницького культу матері-природи з

відповідним пантеоном «жерців» – людей, які за фахом займаються завоюванням земного лона, перш за все, шахтарів [Див.: 407].

Характерний для радянської цивілізації рух «згори до низу» зафіксовано багатьма письменниками та філософами. Перш за все, відповідний хронотоп ми знаходимо у творчості Андрія Платонова. В його творі «Котлован» робітники намагаються побудувати палац майбутнього щастя, риючи величезних розмірів яму з таким завзяттям, ніби під землею знаходиться сенс їхнього життя.

Радянський культ матері-природи М. Епштейн протиставляє культу небесного Отця. Відповідно, християнські храми за радянські часи руйнуються, а зводяться підземні храми матері-землі – метро. Філософ звертає увагу на те, що метро мало в Радянській культурі не тільки і не стільки транспортне значення. Заради перевозок людей не потребується така помпезність, такі дорогоцінні породи мармуру, бронза, позолота. Відповідно фрески, мозаїки, монументальна скульптура та рельєфи відображають основні догмати радянської релігії, віру в прогрес, в комунізм, в нову спільноту народів, побудовану на принципі інтернаціоналізму (як ідеологічний варіант соборності), культ науки і техніки тощо [Див.: там само]. Вся ця ідеологізована естетика виявляє псевдорелігійний аспект метро як храму цивілізації, в якій обожнюється матеріальне буття в трьох його іпостасях – матерія, природа, історія

Крім окремих концепцій культури в межах кріпторелігійного методологічного підходу ми маємо задіяти методологічний арсенал тих культурологічних досліджень, які основним предметом мають вивчення сфер сакрального та профанного в культурі.

На вивчення контрасту сакрального та профанного – сакралізованих тоталітарних практик та сміхової культури істотно вплинули праці, в яких аналізуються зміст та співвідношення цих понять. Це тексти таких авторів, як М. Еліаде, Г. Беккер, Д. Белл, Г. Ван дер Леув, М. Гайдеггер, Р. Гвардіні, Е. Дюркгайм, Р. Жіраар, Р. Кайюа, Ж. Марітен, М. Мосс, Х. Ортега-і-Гассет, Р. Отто, К. Г. Юнг, М. М. Бахтін, О. В. Волкова, А. Я. Гуревич, О. В. Голозубов,

Ю. М. Давидов, С. М. Клімова, С. Б. Кримський, В. А. Личковах, О. Ф. Лосєв, В. А. Малахов та ін. Сакральні аспекти повсякденних культурних практик певною мірою розглядають Ж. Бодріяр, М. Еліаде, М. Епштейн, В. К. Суханцева.

Якщо підсумувати всі визначення сакрального та профанного, які наводяться у наведених вище авторів, то ми виявимо три основні позиції розуміння цих категорій філософії культури. Дослідниця В. Ларіонова називає ці позиції феноменологічною, соціологічною та екстремальною або «радикальною» [Див.: 201, с. 128]. Для представників першої позиції сакральне є виявом ноуменального, «маніфестацією» ноуменального в іманентне. Філософи, що стоять на соціологічній позиції вважають сакральне проекцією соціального (іманентного) на рівень трансцендентного. Третя позиція «розриває» зв'язок між сакральним та профанним, вважаючи, що сакральне є абсолютно непізнаним, нераціоналізованим [Див.: там само].

Відповідно, автор дисертаційного дослідження, що пропонується, обирає ту методологію, яка використовує поняття сакрального та профанного в феноменологічному сенсі, але вияв сакрального на профанному рівні розглядається як принципово неповний, сакральні сенси як скривлені. Найбільш спотвореною виявляється така форма скривлення як карикатура, в ній архетипи буття приймають форму кенотипів або нових, змінених типів, (М. Епштейн), найчастіше вони набувають найбільш віддаленого від першотексту сенсу. (Поняття «кенотип» розкривається М. Епштейном в роботі «Парадокси новизны» [Див.: 406, с. 388–392]). Що ж до прикладів кенотипів, то це кенотипи месіанізму, есхатології, аскетизму, покаяння. Наприклад, усвідомлення людиною провини перед Богом та людьми, яке є результатом вільного, моральнісного вибору (архетип покаяння) перетворюється в умовах радянських культурних практик на вимушене визнання своєї провини перед партією влади (кенотип покаяння).

Важливим аспектом кріпторелігійного підходу до вивчення сміхової культури в контексті радянських тоталітарних практик є пошуки релігійних

сенсів в артефактах сміхової культури. Посилаючись на вивчення теології сміху в постхристиянському світі українським дослідником О. В. Голозубовим [Див.: 90], можна стверджувати, що у західній філософській літературі наразі стали досить поширеними пошуки прихованих сміхових сенсів в Біблійній історії. В контексті цих досліджень актуальним є інтелектуальний рух, що спрямовано у протилежному напрямку: вивчення релігійних сенсів у сміховій культурі, якому присвячено цю роботу.

Проблема полягає в тому, щоб дослідити не просто наявність релігійних сенсів у сміховій культурі, але й виявити джерела запозичень та шляхи, якими відповідні сенси потрапляли у сміхову культуру. Також, треба буде з'ясувати, чи були запозичення такого роду подальшою профанацією сакрального і віддаленням від первинного сенсу, чи вони були за змістом більш близькими до першоджерела, ніж тоталітарні дискурси. Якщо вірно останнє, то необхідно буде пояснити причини такого «повернення».

Також, ми використовуємо досвід таких дослідників, які розглядали сміхову культуру як ритуально-релігійний феномен. Це С. Аверінцев, Е. Дюркгейм, Б. Гройс, В. Даренський, О. Кирилюк, Л. Панкова, Г. Почепцов, Л. Ярош та ін.

Дуже важливе методологічне значення для дисертаційного дослідження мають філософські роботи, які присвячено вивченню християнського розуміння сміху. Це праці С. Аверінцева, К. Кушель, О. Голозубова, В. Даренського, інокіні Татіяни (Спектор), Т. Слівкіної та інш.

Зокрема, креативною щодо дослідження особливостей радянського сміху виявляється ідея розподілу сміху на позитивний, духовний та негативний – такий, що є формою об'єктного відношення до Іншого та виступає засудженням людини. Наразі постає завдання прослідкувати присутність спотвореного «духовного сміху» в радянських тоталітарних практиках, які були формами не тільки зовнішнього панування над громадянами, але й засобами контролю внутрішнього життя людей. На цю ж думку наводять слова Ж. Марітена про

характерне для носіїв комуністичної релігії певне радісне збудження [Див.: 238, с. 77].

Таким чином, кріпторелігійна концепція культури відкриває великі можливості для дослідження радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик.

1.3. Додаткові методи дослідження радянської сміхової культури

Якщо говорити про додаткові методи дослідження, то треба зазначити, що дисертація здійснюється на перетині герменевтичного бачення текстів радянської доби та об'єктивованого феноменологічного та структуралістського аналізу.

Герменевтичного підходу вимагає вивчення більшості періодів розвитку радянської сміхової культури, тому що сучасний дослідник не є безпосереднім свідком відповідних культурних практик, вони сприймаються крізь призму текстів відповідної доби, в тому числі завдяки спілкуванню із свідками.

Крім реконструкції певного світу цінностей та особливостей менталітету найчастіше використовується такий герменевтичний метод як вживання в соціальний та особистісний контексти існування специфікацій сміху конкретної доби. Наприклад, аналіз таких артефактів сміхової культури як частівка, примовка та розиграш має відновити відношення радянської людини до життя у сміхових дискурсах 30-х років та часів війни. Сутність цього відношення складається з поєднання розуміння та переживання життя в різних культурних практиках.

Мартін Хайдеггер вважав, що дослухаючись до текстів культури можна досягти істинного розуміння цієї культури як буття, що промовляє мовою своїх текстів. А буття, з його точки зору, говорить, перш за все, мовою поетів. Відповідно дослідження сміхової культури засобами герменевтики передбачає витлумачення, перш за все, поетичних сміхових текстів – частівок, примовок, поем тощо.

Також методом герменевничної експлікації виявляються в творчості радянських письменників, драматургів та філософів елементи сміхової культури. Зокрема, тільки розуміння цілісного контексту творчості О. Лосева дає можливість виявити певні сатиричні та іронічні фрагменти його творів.

Що ж до феноменологічного методу, то автор використовує його в тих культурологічних інтерпретаціях, яких набуває цей метод в роботах М. Еліаде та М. Епштейна, на перетині із кріпторелігійною концепцією культури та свідомості (див. вище). Операція очищення емпіричного матеріалу культури від зайвої предметності до рівня чистого мисленевого дискурсу (повна відмова від предметності, з нашої точки зору, є неможливою), що нагадує феноменологічну редукцію, приводить до вияву інваріантних основ культури, які М. Епштейн вбачає в архетипах, а М. Еліаде в ієрофаніях.

Важливим в межах феноменологічного дискурсу є досвід транспарентності, тобто забезпечення прозорості дослідження завдяки адекватній моделі вивчення радянської сміхової культури як певним чином впорядкованій культурній реальності щодо тоталітарних практик. На значення досвіду транспарентності в межах сучасного феноменологічного дискурсу вказує дослідниця О. В. Садоху [Див.: 314, с. 5].

Стаття М. Н. Епштейна «Едипів комплекс радянської цивілізації» демонструє взірць поєднання таких, на перший погляд, принципово відмінних методологій, як кріпторелігійна та психоаналітична. Філософ пише: «Культ материи, или материнско-земного начала, в противоположность Отцовско-небесному – это, по сути, даже не философия, а мифология, в которой подсознательные желания выходят наружу и сбываются в формах коллективных фантазий... Почему последовательно материалистическое истолкование природы и истории привело к такому небывалому насилию человека над природой и историей? Объясняется это в психоанализе именно логикой эдипова комплекса: ...материализм-атеизм устраняет Бога-Отца вовсе не ради торжества матери-природы, а ради торжества над нею. ...ну а какие

плоды бывают от соединения сына с матерью, ведает медицина. Среди бесчисленных патологий в этой клинике материалистической цивилизации можно отметить патоекономику, патосоциологию, патопедагогику, патоестетику, патолингвистику» [407].

Якщо з точки зору марксизму культ особистості був лише відступом від законів історії, запереченням марксистської діалектики історії, то з позицій психоаналітичної концепції, навпаки, «культ «старшого брата» неизбежен в обществах, прошедших через революционный опыт отцеубийства» [Див.: там само].

Як ми бачимо, М. Епштейн використовує психоаналітичну редукцію людини на користь критики вже не стільки цього теоретичного спрощення людського буття, а для аналізу відповідних матеріалістичних та атеїстичних культурних практик відношення до природи. Психоаналітична концепція З. Фрейда для Епштейна є передчуттям та виразом тоталітарної сутності програми оволодіння природою, яка проголошувалася, зокрема, в Радянському Союзі.

В процесі дослідження форм радянської сміхової культури автор використовує подекуди структуралістські методи аналізу. Справа в тім, що радянські культурні практики були досить жорстко структурованими. Цим практикам надавалося онтологічне та, навіть, сакральне значення. А саме структуралізм вивчає об'єкти з позицій об'єктивності та цілісності. Наразі ми можемо побачити деяку відповідність методології до предмету.

Крім того, структуралістський підхід підводить нас до необхідності знаходження певних кореляцій, подвійних або, навіть, потрійних сенсів в межах елементарного відношення [Див.: 276, с. 295]. Таким елементарною структурою наразі виступає відношення профанації.

В межах подвійних профанацій радянських культурних практик, де ідеологічна профанація різноманітних релігійних сенсів виступає у якості первинної профанації (наразі ми абстрагуємося від матеріалу попередньої доби вітчизняної культури, коли класичні національні літератури фактично

здійснювали десакралізацію християнських сенсів та редукцію цих сенсів до рівня моральнісних або ідеологічних принципів), радянська сміхова культура здійснює вже вторинну профанацію. В результаті ми маємо справу із потрійними культурними сенсами – первинними релігійними, вторинними – ідеологічними і третинними – сміховими.

Також, в роботі використано метод виділення бінарних опозицій з подальшим зміщенням акценту із провідного сенсу на другорядний (один із аспектів розуміння терміну «деконструкція» в філософа Ж. Дерріди). В дисертації мова йде про опозиції ідеологічних та сміхових дискурсів. Провідний в межах радянських культурних практик ідеологічний дискурс, якому надавався онтологічний та сакралізований статус, виявляється поверхневим та тимчасовим, а сміхові практики демонструють вкоріненість в культурі і в людському бутті.

Важливим принципом структуралізму є вимога виділення фундаментальних структурних відношень. Та якщо структуралізм концентрує основну увагу на синхронічному аспекті вивчення предмету, то пост-структуралізм проставляє акцент на діахронічному вимірі дослідження [Див.: 276, с. 294]. Отже, вивчення динаміки форм радянської сміхової культури певною мірою виходить за межі структуралізму та нагадує постструктуралістські підходи.

Аналіз такого артефакту сміхової культури як роман-анекдот В. Войновича «Надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» здійснюється за допомогою методів відомого вітчизняного структураліста В. Проппа. Методи структурного аналізу, що запропонував В. Пропп, демонструють цей твір не як роман-анекдот, а як роман-казку. При цьому структурні елементи казки надають сміховим профанаціям роману статусу онтологічності, що має трансцендентне коріння, тоді як радянські ідеологи та відповідні практики виявляються формами небуття.

Якщо говорити про запозичення певних понять структуралізму, то окремі дискурси сміхової культури розглядаються в контексті поняття «лімінальна

фаза ритуалу», яке вводить В. Тернер. Зокрема, пониження деяких правителів, яке здійснювалося в анекдотах, послугувало саме у якості відповідного ритуалу підвищення статусу через пониження: якщо за часи правління Л. Брежнєва анекдот створював негативний образ першої особи держави, яка не відповідає за своїми інтелектуальними та іншими здібностями посаді, то пострадянські художні рефлексії (в тому числі й трагіко-комедійні) щодо того ж самого правителя виявляються переважно позитивними.

Зближує зміст дисертації з пост-структуралістськими дослідженнями специфічне відношення до літератури як до сукупності яскравих, виразних, образних форм провідних культурних дискурсів (наприклад, Ж. Дерріда розглядає філософію як певний шлях до літератури). Та якщо пост-структуралізм фактично розмиває межі між філософією та літературою, філософським та літературознавчим дискурсами, подекуди, навіть, йдеться про «смерть філософії» (М. Фуко), то в роботі, що пропонується, ці дискурси виступають як взаємодоповнюючі.

Отже, запозичення із структуралізму та пост-структуралізму виявляються не формами прямого використання відповідної методології, а як творчі запозичення окремих методологічних конотацій. Зокрема, характерною рисою пост-структуралізму є запозичення понять із Гегелівської філософії. Якщо філософія Гегеля в цілому розглядається переважно в критичному аспекті, як великий наратив, як форма панраціоналізму, то окремі категорії, властиві діалектичному методу Гегеля, використовуються і мають досить плідне застосування. Автор дисертаційного дослідження, зокрема, використовує гегелівський діалектичний закон «заперечення заперечення», який в динаміці певних форм виявляє механізм спадковості. Мова йде про подвійну профанацію або «профанацію профанації», яка здійснюється в межах радянських культурних практик в наслідок заперечення первинних релігійних сенсів та наступного заперечення сформованих таким чином ідеологем в дискурсах сміхової культури.

Крім безпосередніх методологічних запозичень автор використовує структуралізм як джерело певних аналогій, на основі яких формулюються нові поняття. Наприклад, важливим принципом структуралізму є виявлення одиниць аналізу структурних відношень. Ф. де Соссюр такою одиницею називає фонему, К. Леві-Строс започаткував поняття міфологеми, М. Фуко у якості елементарної одиниці дискурсу обґрунтовує висловлювання [Див.: 276, с. 294]. По аналогії автор дисертаційного дослідження, що пропонується, вводить поняття «онтологема» та «ідеологема» як інструменти аналізу окремих дискурсів в межах марксистської сакралізованої онтології та ідеології.

Також, локально застосовуються такі підходи, методи та форми аналізу матеріалу як екзистенційний, логіко-історичний та порівняльно-критичний.

Екзистенційний підхід виявляється ефективним для розуміння самопочуття людини в екстремальних ситуаціях страху, голоду, страждань, загрози життю, які пронизували існування людини в умовах тоталітарних практик. Крім того, саме в межах цього підходу, як вважає дослідниця О. П. Бойко, відбувається «концептуалізація людини як трансцендентної істоти» [50, с. 10], а відтак уможлиблюється перетин кріпторелігійного та екзистенційно-антропологічного підходів.

Дослідження динаміки сміхової культури вимагає логіко-історичного аналізу, який пояснює закономірності виділення певних провідних форм сміхової культури в наслідок як внутрішньої логіки розгортання сміхової культури, так і з причин ідеологічних та культурних впливів.

Застосування порівняльно-критичний аналізу відбувається на матеріалі дослідження парадигмальних особливостей різних традицій сміхової культури, а також, для порівняння таких форм «свободи слова» в межах радянських культурних практик як анекдот та анонімка.

Також, у дисертаційній роботі використовується міждисциплінарний підхід, що базується на аналізі різних філософських, культурологічних, мистецтвознавчих джерел та артефактів культури. Специфікою цього підходу є вилучення із матеріалу різних дисциплін елементів філософського дискурсу

щодо радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик. При цьому жодний факт не виступає «чистим» фактом, суто емпіричним матеріалом. В авторських конотаціях, позначених курсивом та уточнених в поясненнях, виявляється варіативність провідних дискурсів культури радянського періоду та вибудовуються специфічні взаємовідносини між ними.

Важливе місце в роботі займають емпіричні методи дослідження. Автором було зібрано та проаналізовано велику кількість частівок, анекдотів різних періодів радянської історії, проглянуто відеозаписи з виступами провідних радянських сатириків та пародистів, телевізійними передачами сміхового змісту, прочитано велику кількість періодичних видань на кшталт «Крокодилу», «Перцю» тощо.

Принциповою методологічною позицією автора дисертації наразі є безпосередній зв'язок інтерпретації тексту із самим текстом або його фрагментами в межах філософського дослідження. Така настанова протистоїть специфічній філософській традиції, яка має протилежну тенденцію – відрив не тільки від матеріалу що досліджується, але й розрив між висновками та процесом їхнього отримання, в результаті чого теоретичні положення стають «німими» (вони ніби про щось говорять, але лише «розтуляють рота») або беззмістовними (ми чуємо «голос», але не розуміємо, про що йдеться).

Поєднання інтерпретації з інтерпретованим матеріалом робить позицію автора діалогічною, відкритою для дискусії, а отже, позбавляє її догматизму.

Одне з центральних понять роботи – поняття радянських тоталітарних практик, під якими автор розуміє сукупність марксистсько-ленінських ідеологем в єдності із радянським типом соціальності, в які занурено ці ідеологеми, з метою забезпечення монологічної позиції марксистського світогляду.

До тих понять, окремі конотації яких ми задіємо в роботі, треба, перш за все, віднести поняття сміху.

Серед усіх методів, що використовуються в дисертаційному дослідженні локально, тобто по відношенню до окремих дискурсів, тем та форм сміхової

культури в контексті тоталітарних практик, перш за все, треба виділити різні підходи до аналізу сміху як культурного явища. Наразі ми користуємося доробком українських дослідників О. Гомілко та С. Пролеєва.

У виступі на IX Міжнародній конференції з філософії сміху, що проходила в Одесі у 2011 р., тема виступу: «Гумор, музика й ідентичність: інконгруентність і гармонія» (текст виступу знаходиться у друці) О. Є. Гомілко систематизувала відповідні підходи. Вона поділяє їх на три великих групи або загальні теорії. Перша теорія має назву теорія інконгруентності (the Incongruity Theory). Її сутність полягає в тому, щоб розглядати сміх як форму вияву різного виду невідповідностей, інконгруентного характеру буття в цілому. Прихильниками такої концепції сміху є І. Кант, А. Шопенгауер, С. К'еркегор та інші. Як вважає, О. Гомілко, на сьогодні у філософії гумору теорія інконгруентності є найпопулярнішою. Саме концепція інконгруентності використовується автором цієї дисертації для пояснення сміху як результату контрасту радянської ідеологічної риторики та тоталітарних практик.

Крім теорії інконгруентності існує ще теорія зверхності (the Superiority Theory), яку представляють твори Платона, Аристотеля, Гоббса та інші. Наразі сміх розглядається як форма виявлення презирства до іншого та легітимізації своєї ідентичності як успішної. Ця теорія використовується в роботі для пояснення сміху в контексті дискурсу титанічної особистості: анекдоти про керівників держави та деякі артефакти сміхової культури через сміх здійснювали ритуальне приниження тих, кого тоталітарна ідеологія підносила як героїв, мудрих правителів, героїв тощо.

Теорія втішання (the Relief Theory) запозичується автором із психоаналітичного та природничого дискурсів. Наразі сміх розглядається як реакція на психологічну напругу, що виникає внаслідок страху та інших репресивних факторів. Спробу поглиблення цієї теорії можна побачити в семіотичних розвідках Ю. Крістевої.

В нашій дисертації теорія втішання використовується для пояснення сміху, який виникав в наслідок розиграшу (мова йде про специфічну форму

розирашу 60–70-х років, яка існувала та могла існувати лише в межах тоталітарних практик).

С. В. Пролєєв додає четверту концепцію розуміння сміху – гетерогенну. Згідно з цією концепцією сміху-взагалі не буває – існують конкретні «сміхі» [Див.: 288, с. 58].

Оскільки радянська сміхова культура є багатогранним, пістрявим та динамічним явищем, то дослідження цього явища вимагає різних методологій, поєднання яких може із зовні здаватися навіть методологічною еkleктикою. Та це є необхідною умовою розуміння сміху в межах гетерогенної концепції як сукупності різних, не схожих «сміхів». Відповідно єдина методологія для аналізу сміху є неможливою. Кожний артефакт сміху подає свій «методологічний імпульс». Методологічне насильство є наразі неприпустимим.

Виявляючи багатшаровість текстів радянської доби ми користуємося поняттями тексту, підтексту та контексту. Методологічна роль цих понять виявляється в аналізі певних артефактів культури як складних, багатшарових утворень, в яких розуміння тексту завжди має корелюватися контекстом (особистісним виміром, авторським «Я» та відповідною соціальною ситуацією, що заважає вільному вияву цього «Я»). Що ж до підтексту, то мова йде про ті фрагменти тексту, які мають подвійне і навіть потрійне життя, тому що можуть бути частиною принципово різних онтологій – офіційної і неофіційної. Остання передбачає досить різні парадигми та світогляди.

Подекуди ми використовували поняття «деконструкція», яке було запропоновано М. Гайдеггером, введено у вживання Ж. Лаканом та теоретично обґрунтованим Ж. Дерридой. Наразі мова йде про деякі конотації поняття «деконструкція», зокрема, американський варіант Поля де Мана, коли під деконструкцією розуміється набір аналітичних прийомів та критичних практик, що демонструють відмінність будь-якого тексту від самого себе як результат його критичного прочитання. Прикладом такого застосування терміну «деконструкція» в дисертації є критичне прочитання тексту кінокомедії Ельдара Рязанова «Службовий Роман або З легкою парою!».

Під час такої інтерпретації тексту було виявлено бінарні опозиції «лазні» і «храму», в якій термін «лазня» претендує за сюжетом на привілейоване положення. На слово, як на стрижень нанизується весь сюжет. Метою аналізу є обмін цих понять місцями. Слово храм взагалі не вимовляється, образ храму виглядає майже випадковим та образ храму, з якого починається і яким закінчується фільм, наводить на думку про не-архітектурну опозицію двох типів споруд, а про певну символіку.

Такий метод дещо нагадує реконструкцію в розуміння Дерріди, але наразі порушена бінарна опозиція не релятивізується, – просто поняття міняються місцями. Певна релятивізація бінарної опозиції відбувається в роботі тоді, коли мова йде про протистояння тоталітарних та сміхових дискурсів. Формула протистояння перетворюється у форму взаємодоповнення, а потім знову набуває змісту опозиції.

Також, необхідно виділити й окремі характеристики сміху, які допомагають досліднику зрозуміти феномен радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик. Мова йде про ті сенси, які не просто характеризують сміх як вияв індивідуальних почуттів, але й беруть до уваги певний соціально-культурний контекст сміху.

А. Бергсон в роботі «Сміх», яка стала класичною, звертає увагу на те, що зростання байдужості до певних соціальних процесів може посилити сміх як форму відношення до цих процесів. Отже, занепад комуністичної релігійності мав супроводжуватися посиленням сміху відповідно сакралізованих тоталітарних практик [Див.: 34].

Крім того, сила сміху, як пише Бергсон, визначається кількістю людей, які сміються разом. Відповідно ми робимо висновок про те, що такої сили сміху, як в Радянському Союзі не знала жодна інша культура – виступи сатириків та пародистів, кінокомедії, гумористичні телепередачі дивилася величезна країна, політичні анекдоти «ходили» від Москви до Владивостоку [Див.: там само].

Говорячи про сміх як покарання косності, А. Бергсон фактично називає одну з провідних рис радянських тоталітарних практик, які були не просто «косними», але й являли приклад зашкарублості в її найбільш виразному варіанті [Див.: там само].

І нарешті, за А. Бергсоном, сміх протистоїть мрійливості, а мрійливість, також, виховувалася в радянській культурі цілеспрямовано і була важливим фактором формування віртуальної картини щасливого майбутнього [Див.: там само].

Аналіз різних характеристик сміху, що здійснено такими дослідниками, як С. С. Аверінцев, Л. Ф. Баліна, Ю. Б. Борев, О. Є. Гомілко, А. В. Дмитрієва, М. С. Каган, Л. В. Карасьов, С. Б. Кримский, Т. Б. Любімова, А. М. Панченко, В. Я. Пропп, С. В. Пролєєв, Н. В. Понирко, М. Т. Рюміна, М. А. Хренов та інш. демонструє певні можливості використання цих характеристик по відношенню до сміхової культури в цілому.

Розглядаючи радянські культурні практики автор неодноразово звертається до такої характеристики їхньої специфічної релігійності, як аполонійські та діонісійські засади культури – поняття, що запозичені в філософії життя, а конкретно – в одній з ранніх робіт Ф. Ніцше «Народження трагедії із духу музики» (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871).

Наразі ці поняття протиставляють не тільки раціональне та інстинктивне в культурі, але й ідеологізовану, сакралізовану раціональність монологічної онтології безпосередній сміховій реакції людини, яка за всіх умов залишається вільною особистістю, що саме через сміх певною мірою долає нав'язані їй структури та ідеологеми мислення.

Вивчаючи динаміку радянської сміхової культури ми, також, застосовували такі поняття як пассіонарне та субпассіонарне, запозичені з концепції Л. М. Гумільова. Пассіонарний прорив початку ХХ ст. (революція та громадянська війна) розглядається як сукупнісний результат діяльності тих особистостей, активність яких виходить за межі самозбереження (власного та

суспільного). Результатом такого пасіонарного «сплеску» було знищення величезної кількості гармонійних особистостей та різке збільшення субпасіонариїв, для яких основним стрижнем життя є фізичне існування, які заради цього існування здатні на будь-яку «небезпечну» з точки зору можливого покарання підступність. Результатом діяльності таких людей в роботі розглядається феномен анонімки – специфічного, субпасіонарного вияву свободи слова, якому протистоїть анекдот як форма протесту гармонійних особистостей.

Важливим в роботі, також, є потестарний підхід, який проводиться на основі дискурсу «волі до влади» з філософії життя та арсеналу теоретичних засобів, запропонованих українським філософом С. В. Пролєєвим в монографії «Метафізика влади» [Див.: 86]. Саме потестарний дискурс дає можливість зрозуміти сміхову культуру як явище альтернативної, неформальної влади, як спробу своєрідної реформації радянських культурних практик. Особливо яскраво потестарний дискурс є присутнім в аналізі творчості такого видатного радянського сатирика, як Аркадій Райкін, який вірив у здатність сміху змінити життя на краще та намагався використовувати сміх у якості ідеологічного знаряддя позитивних суспільних перетворень, які він щиро вбачав у контексті комуністичної перспективи.

Треба підкреслити, що методологічна розмаїтість роботи є наслідком гетерогенності самого предмету дослідження – радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик. Наразі не методологія формує певний виклад емпіричного матеріалу, а відбувається зустрічний рух фактів та їхнього методологічного осмислення. Можна сказати, що самі артефакти культури подають певні методологічні імпульси, які можуть бути «почутими» в межах конкретних методологій.

І наскільки сміх виступає протиріччям сам по собі, так і сміхова культура неодноразово демонструє додатковість тих філософських підходів, які вважаються несумісними, наприклад, екзистенціалізму та структуралізму, структуралістського та пост-структуралістського підходів.

Також треба додати, що ситуативне використання різних методологій не дає можливість обмежитися розглядом методологічних питань лише в межах першого розділу дисертації, а передбачає «поінтуальні» методологічні практики, тобто одноразові, окремі по відношенню до конкретного артефакту методологічні дискурси.

Висновки до першого розділу

1. Методологічна роль поняття «сміхова культура», яке вводить в науковий обіг М. М. Бахтін, полягає в орієнтації на опозиційний зміст сміху по відношенню до офіційної ідеології як визначальний; натякає на опозицію не до релігії як такої, а псевдорелігії – варіанту релігійності, редукованому до рівня ідеології; сміхова культура характеризується, також, такими рисами як карнавальність, народність, універсальність, рефлексивність.

2. Поняття сміхової культури, з точки зору провідних дослідників сміхової культури – М. Бахтіна, Д. Ліхачова, Н. Понирко, О. Панченко має конкретизуватися через аналіз конкретних форм, що ми і спробуємо зробити на матеріалі радянської культури.

3. Методологію дисертаційного дослідження, перш за все, визначає кріпторелігійна традиція в культурології (М. Бердяєв, С. Булгаков, О. Лосєв, М. Еліаде, М. Епштейн та ін.), яка виводить культуру з релігійного культу, виявляє у різних артефактах культури присутність певних інваріантних сенсів, релігійних за своїм походженням.

4. М. Еліаде такі інваріантні релігійні сенси називає ієрофаніями. Останні визначаються як форма присутності трансцендентного в іманентному, сакрального в буденному, вияв вічного сенсу у тимчасовому.

5. Термін «ієрофанія» є одним із провідних понять цієї роботи. Методологічний зміст терміна вимагає, по-перше, бачення дискретності матеріалу, що досліджується – виявлення різноманітних тоталітарних дискурсів та відповідних сміхових профанацій. А по-друге, в кожному з дискурсів

передбачається наявність певного сакрального сенсу, що зазнав змін внаслідок безпосередніх та опосередкованих запозичень. Цей сенс і буде називатися ієрофанією. Наприклад, ієрофанія «дива» живить і сміхові, і тоталітарні дискурси. Вона зустрічається в радянському культурі науки, виявляється в трудових аскетичних практиках, наповнює собою псевдоагіографічні образи радянських правителів, притягає увагу до циркового мистецтва, виявляється основним змістом ексцентричних кінокомедій тощо.

6. Кріпторелігійна концепція культури пояснює факт широкого розповсюдження комуністичного світогляду тим, що цей світогляд імітував релігію. Марксизм при цьому називають антропотеїзмом (С. Булгаков), демонолатрією (М. Бердяєв), утопізмом як релігійно-єретичним вченням (С. Франк), псевдорелігією (Е. Соловйов), антихристиянською ерзац-вірою (А. Ігнатов), релігією антихриста (В. Лекторський) або доравінським маккіавейським іудаїзмом (А. Тойнбі). Численні запозичення з християнства виявляє в марксизмі неотоміст Ж. Мартен. Також, еkleктичною релігією, що увібрала ідеї багатьох релігій світу, вважає марксизм Р. Занер. Навіть К. Поппер, який заперечує можливість ірраціональної інтерпретації Маркса, вважає, що в марксизмі релігійний момент є очевидним.

7. Релігійній стороні радянської ідеології приділяв величезну увагу видатний вітчизняний філософ О. Ф. Лосєв (1893–1988). Він присвятив цьому питанню свою роботу «Естетика Відродження». У ній Лосєв вводить поняття титанічного гуманізму як форми релігійно-ідеологічної практики.

8. Сутність титанічної релігії О. Лосєв бачить в самообожненні людини, коли людська особа бере на себе божественні функції, коли вона ставить себе на місце Бога, заперечуючи існування Його. Таким чином, філософ розрізняє поняття «гуманізм» і «титанізм», виділяючи титанізм в якості однієї із форм гуманізму, що, однак, не вичерпує змісту останнього.

9. Саме цей підхід підводить нас до усвідомлення необхідності дослідити специфічний сенс радянського гуманізму, з'ясувати співвідношення

антропоцентричних (титанічних) та владоцентричних сенсів в межах цього типу гуманізму.

10. В межах кріпторелігійного методологічного підходу в роботі використовується методологічний арсенал тих культурологічних досліджень, які основним предметом мають вивчення сфер сакрального та профанного в культурі. Зокрема, автор спирається на феноменологічне розуміння цих понять: профанне розуміється як частковий, обмежений та скривлений вияв сакральних сенсів.

11. У дисертаційній роботі використовується междисциплінарний підхід, що базується на аналізі різних філософських, культурологічних, мистецтвознавчих джерел та артефактів культури. Специфікою цього підходу є вилучення із матеріалу різних дисциплін елементів філософського дискурсу щодо радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик. При цьому жодний факт не виступає «чистим» фактом, суто емпіричним матеріалом. В авторських конотаціях, позначених курсивом та уточнених в поясненнях, виявляється варіативність провідних дискурсів культури радянського періоду та вибудовуються специфічні взаємовідносини між ними.

12. Дисертація здійснюється на перетині герменевтичного бачення текстів радянської доби та об'єктивованого феноменологічного та структуралістського аналізу.

13. Зближує зміст дисертації з постструктуралістськими дослідженнями специфічне відношення до літератури як до сукупності яскравих, образних описів провідних культурних дискурсів (наприклад, Ж. Дерріда розглядає філософію як певний шлях до літератури). Та якщо постструктуралізм фактично розмиває межі між філософським та літературознавчим дискурсами, то в роботі, що пропонується, ці дискурси виступають як взаємодоповнюючі.

14. Екзистенційний підхід виявляється ефективним для розуміння самопочуття людини в екстремальних ситуаціях страху, голоду, страждань, загрози життю, які пронизували існування людини в умовах тоталітарних практик. Цей підхід демонструє волю творчої особистості до пошуків такого

культурного простору, в якому можливою є якщо не свобода, то хоча б тимчасове звільнення. Серед культурних форм, які надавали відповідний простір, безумовно, можна назвати і сміхову культуру.

15. Дослідження динаміки сміхової культури вимагає логіко-історичного аналізу, який пояснює закономірності виділення певних провідних форм сміхової культури в наслідок як внутрішньої логіки розгортання сміхової культури, так і з причин ідеологічних та культурних впливів.

16. Методологічна розмаїтість роботи є наслідком гетерогенності самого предмету дослідження – радянської сміхової культури в контексті тоталітарних практик. Наразі не методологія однобічно формує певний виклад емпіричного матеріалу, а відбувається зустрічний рух фактів та їхнього методологічного осмислення. Можна сказати, що самі артефакти культури подають певні методологічні імпульси, які можуть бути «почутими» в межах конкретних методологій.

РОЗДІЛ 2

ПСЕВДО-САКРАЛЬНА ОНТОЛОГІЯ У ПЛОЩИНІ ТОТАЛІТАРНИХ
ПРАКТИК РАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА2.1 Сакралізація онтології як основа тоталітарних практик радянської
ідеології

Вихідний пункт дослідження полягає у виявленні та дослідженні псевдо-сакрального змісту марксистської онтології. Саме цей зміст, на нашу думку, значною мірою визначав тоталітарний характер відповідних ідеологічних практик. Крім того, ми враховуємо досвід вивчення тоталітарних практик такими дослідниками, як Т. Адорно, Х. Арндт, А. Безансон, О. Зінов'єв, К. Поппер, В. Райх, Р. Редліх, О. Білий, Б. Бім-Бад, О. Бойко, О. Волкова, К. Гаджієв, В. Кантор, С. Кара-Мурза, Д. Лахуті, В. Лекторський, М. Попович, Г. Почепцов, М. Риклін, Л. Сауленко, М. Хренов та ін.

В свою чергу, псевдо-сакральні ідеологеми знаходили своє закономірне, з культурологічної точки зору, продовження у численних профанаціях, які були серйозними та сміховими. До серйозних профанацій можна віднести такі форми як саботаж та імітація. Дослідник радянських тоталітарних практик О. В. Білий вважає, що культура саботажу та імітації «визначала весь брежнєвський період» [40, с. 57]. В дисертації мова піде про *сміхові* профанації та ті типи відносин, що утворюються між тоталітарними практиками та сміховою культурою.

Як вже говорилося вище, релігійне розуміння радянської ідеології та відповідних тоталітарних практик є досить поширеною в філософській літературі позицією. Дослідження комуністичного світобачення як сакралізованої онтології здійснили такі філософи як М. Бердяєв, С. Булгаков, С. Франк, А. Тойнбі, Ж. Мартен, Р. Занер, Е. Солов'йов та інші.

Наразі цікаво прослідкувати, якою мірою рефлексія щодо сакральних основ власної онтології є притаманною представникам самого марксизму?

К. Маркс і Ф. Енгельс в «Маніфесті комуністичної партії» змушені через певне культурне середовище, не чуже ще релігійних освіти та виховання, в розділі «Соціалістична та комуністична література» пригадати про християнське вчення (вони називають його «попівським») як одне з джерел запозичених сенсів. Звичайно, класики повністю відмежовуються від християнства, яке вважають реакційним, і всіляко змішують із брудом «феодальний соціалізм», та виключити із списку джерел власного вчення християнську літературу все ж таки не наважуються [Див.: 241, с. 112]. У них ще немає того тоталітарного інформаційного простору, в якому майже повністю стерта пам'ять про альтернативні позиції та в якому запозичення можна не помітити. Проте, вони, судячи з усього, не рефлектують щодо більшості відповідних «цитувань», претендуючи на те, що їх теорія є справжнім одкровенням про сенс історії.

Ленін в роботі «Три джерела, три складові частини марксизму» взагалі викидає християнство з числа «джерел» [Див.: 212]. Його відраза до релігії добре відома. Цей факт дозволяє охарактеризувати відношення до християнства в ленінській ідеологічній спадщині поняттям «ненависного минулого». Ця ненависть до християнства, що утримує в негативній формі певні християнські положення, парадоксально виявляється в численних запозиченнях, що приймають форму карикатурних викривлень. Парадокс полягає в тому, що ідеологічна доктрина, несумісна з християнством, живиться крихтами із столу учення, яке відкидає.

За радянських часів вивчення марксизму починалося з перерахування його теоретичних джерел. Згадувалися – утопічний соціалізм, англійська політична економія та німецька класична філософія. Проте, зовсім не йшлося про ті джерела, які могли б пролити світло на таємницю специфічної релігійності цієї парадигми.

На рівні самосвідомості представників марксизму прослідковується намагання «зняти», приховати момент сакралізації. Всіляко підкреслювалося, що будь-які духовні явища є лише відбитком матеріальних процесів. Сакральне

визнавалося спотвореним відображенням пригніченості одних класів та прагненням до необмеженого панування інших. Реально площина священного існувала і була основою вчення, та у марксистській рефлексії щодо власної парадигми ця площина майже повністю зникла.

Отже, як класики марксизму-ленінізму, так і їх послідовники демонструють відсутність рефлексії щодо наявності сфери сакрального у власному вченні. Однак цим фактом не вичерпується можливість «чутливості» щодо теми сакрального в цілому. Справа в тім, що заперечення власної релігійності марксистами було наслідком підвищеної чутливості щодо будь-яких проявів релігійності «інших» – ворогів та тих, хто «помиляється». А ці «інші» були не тільки серед «клятих ідеалістів». Боротьба розгорталася і в межах самого вчення, що постійно породжувало те, що можна назвати ересею, виходячи з розуміння релігійного сенсу марксистського вчення.

Критика «ересей» була єдиною можливою формою марксистської рефлексії не відповідно власного вчення в цілому, а по відношенню до окремих його ідей, що розвивалися за загальною логікою сакралізації. Радянські ідеологи частково визнавали релігійний характер якщо не всієї ідеології, то певних її ідей та практик в той чи інший період історії. Тобто ці визнання в межах самої ідеології носили виключно форму критики «скривлень» марксизму.

Та якщо розбиратися щодо критеріїв автентичності, то майже все вчення можна розкласти на «еретичні» складові, що суперечать одне одному. Для прихильників раннього Марксу такою складовою був класовий підхід та ідея диктатури пролетаріату. Для ортодоксальних марксистів не прийнятними є антропологічні погляди раннього Марксу. Для прибічників ленінської теорії пізнання зарозумілими є тези Маркса про Фейєрбаха. Для виразників діяльнісного підходу еретичною (написаною з позицій метафізичного матеріалізму) є книга Леніна «Матеріалізм та емпіріокритицизм». Що вже казати про ленінську ідею соціалістичної революції в одній, окремо взятій країні, з низьким рівнем економічного розвитку і майже відсутнім «гегемоном»...

Врешті-решт, і ті, кого критикували, і ті, хто критикував, були змістовно залежними від запозичених релігійних сенсів. Так, В. Ленін дуже жорстко нападав на А. Луначарського та М. Горького за богобудівництво, та сам заклав основи нового аскетизму з характерним для протестантизму акцентом на праці як найбільш концентрованої формі втілення аскези. Н. Крупська намагалася опиратися спробам утворити псевдо-релігійний культ Леніна, зокрема поставити на поклоніння його забальзамоване тіло, та саме вона була однією із засновниць суто радянської дисципліни – педагогіки, що спиралася на священну віру в можливість суттєво змінити людську природу, створити принципово нову людину. М. Хрущов в своєму історичному доповіді ХХ з'їзду КПРС «Про культ особистості та його наслідки» називав ідеологію часів Сталіна далекою «від духу марксизму-ленінізму», що возвеличувала одну особистість та перетворювала її в якусь надлюдину, яка має надприродні якості, подібно до Бога [Див.: 388]. Та той же самий Хрущов за часи власного правління не тільки спробував відновити культ особистості, але й продовжував свято вірити в дива, які має створити нова, «вільна» наука соціалістичного суспільства.

Сакралізація марксистської онтології відбувалася одноразово на декількох рівнях – загальному, методологічному та на рівні конкретних онтологем. Формами сакралізації були абсолютизація певних аксіом та методологічних принципів, а також використання ієрофаній священних сенсів, вилучених з різних релігій, особливо з християнства. Зокрема, було абсолютизовано матеріалізм як «максимально послідовний світогляд» та діалектичний метод, що нібито ідеально відповідає пізнанню реальності, по своїй сутності співпадає з буттям (згадаємо знамените «не треба трьох слів» Леніна, якими він позначив єдність діалектики, логіки та теорії пізнання). Також було використано деякі абсолютизації з інших світоглядних систем, зокрема просвітницький прогресизм розглядається як універсальна схема пояснення історичного буття.

На рівні конкретних онтологем сакралізація здійснюється за рахунок різноманітних релігійних запозичень, що об'єднуються розумінням людини як

священної істоти, яка повинна досягти стану «обожнення» або має своєю метою повну реалізацію всіх своїх «сутнісних сил». Найбільш важливими наразі виступають онтологема месіанізму та хіліастичного вчення з відповідним культом майбутнього. Також, простір держави виступає як сакралізований за рахунок освячення як простору в цілому, так і окремих його топосів.

Марксистське вчення про буття усвідомлюється його представниками як максимально повна форма матеріалізму, що розповсюджується не тільки на природні явища, але й на історію, суспільне буття людини. Тобто онтологія марксизму розглядаються як всеохоплююча, всезагальна. Така онтологія намагається не залишити жодної сфери буття як предметного поля альтернативної онтології. Свідомість, духовні явища, культура – все пояснюється в межах матеріалістичного вирішення «основного» для марксизму питання філософії.

Субстанціональне місце матерії в філософії тягне за собою визнання тільки необхідного та закономірного, природного та матеріального як засад людської діяльності. Тут нема місця для духовного, моральнісного опору, творчого натхнення, які за своїм змістом «не відповідають» субстанційним характеристикам суспільного буття. В такій онтології, по суті, не може бути особистості, хоча про її всебічний розвиток говориться дуже багато. Та цей «всебічний розвиток» скоріше нагадує опис універсальної деталі машини, яку можна вставити в будь-яке місце і вона всюди буде «крутитися». Коли класики марксизму пишуть про активний, «зворотній» вплив духовної сфери на матеріальну, то впадають в *дуалізм*, якого самі не помічають; вони фактично визнають неможливість побудувати послідовну суто матеріалістичну онтологію.

Якщо домарксистський матеріалізм ще зважав на те, що далеко не все в бутті можна звести до матеріальних причин і що матеріальне набуває сенсу для людини саме як ідеальне, моральне, естетичне, духовне, то марксизм покінчив з цією «непослідовністю». Тим самим матеріалізм претендував на статус пан-

матеріалізму, «тотального» матеріалізму, що, відповідно, не залишає місця для творчого мислення за межами цієї парадигми.

Марксистська парадигма пропонувала, також, ще такий універсальний метод аналізу всіх без виключення явищ дійсності як класовий підхід, що, по суті, не брав до уваги людську свободу, особистісний вимір буття, ігнорував внутрішнє життя людини, зводячи все до економічних інтересів певного класу.

Від Гегеля було запозичено й метод, який так само, як матеріалізм Маркса претендував на універсальність. Мова йде про гегелівсько-марксистську діалектику. Якщо субстанцією буття називалася матерія, то законом існування цієї матерії проголошувався розвиток, теорією якого є діалектика. Фактично мова йшла про «дух» матерії, яким є діалектичний розвиток. Слова Енгельса про те, що для діалектики немає нічого сталого, нічого святого, абсолютного, що в усьому вона бачить дух тління та розкладу – це прояв матеріалістичної некрофільії, яка бачить панування смерті, а не життя. Проголошуючи своїм предметом розвиток матерії, природи, суспільства, марксизм фактично має своїм предметом розклад всього, що існує. І така некрофільія, що закономірно впливає з послідовного матеріалізму, була панівною до певної межі – межі, за якою вибудовувалася марксистська есхатологія – вчення про смерть, завершення старої історії і початок «нової ери» – ери комунізму – царства божого на землі.

Переходячи до конкретного матеріалу, філософія історичного матеріалізму фактично викидала свободу з історії. Віднині історія мала розвиватися за законами, відкритими Марксом, Енгельсом та пізніше Леніним. У відповідь історія почала «видавати коники» – у самому «прогресивному» соціалістичному суспільстві, що будувало комунізм, з'явилися рабовласництво (ДУЛАГ), відродилося кріпосне право (колгоспи), почала діяти інквізиція (діяльність ЧК, НКВС, КДБ) тощо.

Тобто в самому зародку марксистська ідеологія мала в собі прагнення до такого соціально-політичного втілення, яке пізніше, в ХХ ст. знайшло назву тоталітарного суспільства – суспільства, що намагалось повністю поглинути

особистість, розчинити її в колективі, в класі, а людську свободу перетворити у форму усвідомлення необхідності повного послуху системі; та не тільки послуху, але й радісного сприйняття такого «послуху» як найвищої свободи.

Отже, якщо навіть не переходити до тоталітарних практик, які базувалися на марксистських ідеологемах, а подивитися на діалектичний матеріалізм з боку його місця в діалогічному процесі пізнання, то ми маємо визнати – діалог з марксизмом завжди був неможливим. Діалектичний матеріалізм створювався як абсолютна онтологія, що не залишає місця для інших парадигм та позицій не тільки в теоретичному сенсі, але й в практичній площині. Все інше виступає не просто помилковим. Воно є ворожим, вкрай небезпечним, тобто таким, що треба знищити у якості загрози майбутньому «щастю всього людства».

І цілком закономірним, виходячи з цього, було прагнення (хай неусвідомлене) засновників марксизму надати своїй онтології не просто абсолютного, але й сакрального значення. (Таку виключну для філософії позицію, коли вона претендує на місце релігії, марксистки успадкували від Гегеля, який ставив власну філософську систему навіть вище за християнську релігію, яку, як відомо, він вважав однією з форм існування абсолютної ідеї). Освячення матеріалізму та діалектики створило могутній трикутник тоталітарного по суті вчення, що спиралося, з одного боку, на «абсолютно послідовний» матеріалізм, «абсолютний» діалектичний метод та живилося ієрофаніями численних сакральних сенсів.

Як вже говорилося вище, ієрофаніями М. Еліаде називає священне в буденному, сакральне в профанному, прояви вічних сенсів буття у швидкоплинному [Див.: 404, с. 8]. Механізмом включення енергії ієрофаній в тоталітарні практики були запозичення – численні цитування сакральних сенсів з іудаїзму та християнства. В сталінських тоталітарних практиках прочитується запозичення з православної духовності та культури.

Ядром нової онтології був сакралізований образ історичного буття, що використовував ієрофанії месіанізму, есхатології та спирався на поняття «нової ери», передісторії та історії.

Григоріанський календар 1582 р. за основу нового літочислення поклав рік Різдва Христа. Це була не стільки спроба протистояти секуляризації культури Нового часу, скільки її дехристиянізації. Деякий час словосполучення «NN рік після Різдва Христового» і «NN рік нашої ери» уживаються як синонімічні, проте поступово євангельський сенс відтісняється на другий план. Подібне відбувається з багатьма християнськими поняттями, які або редукуються (як це, наприклад, відбулося із словом «духовний»), або замінюються сенсами, протилежними до висхідного. Аналогічна підміна сенсів відбулася і з поняттям «наша ера» в радянському хронотопі.

Перш за все: знання про те, яка дата послужила початком нашої ери, мало форму фігури умовчання. У радянській ідеології найчастіше використовувалося словосполучення «нова ера» з яскраво вираженим антихристиянським наповненням. Можна виділити два варіанти вживання даного конструкта. У *широкому* сенсі «нова ера» позначала добу, що почалася з Ренесансу.

Ігноруючи суперечність Відродження і Нового часу, в культурі яких разом із відходом «від християнства» був і протилежний рух, ідеологи формують образ модерного європейського історичного процесу як дійства, домінантою якого є антихристиянський і антиклерикальний зміст. У вузькому сенсі «нова ера» означала час переходу від капіталізму до комунізму. Основним змістом цього часу називався вихід на історичну арену пролетаріату і виникнення марксистсько-ленінської теорії [Див.: 402, с. 5]. В цілому, поняття «Нової ери» є результатом редукції і спотворення образу Нового Заповіту людини з Богом, – образу, за рахунок змісту якого цей ідеологічний конструкт живиться і може якийсь час існувати.

Роль початкового часу в ідеології відводилася Жовтневій революції. (Фраза «NN рік соціалістичної революції» присутня у відривних і перекидних календарях Радянського союзу по 1991 рік включно – до кінця влади компартії). Жовтнева революція наділялася особливим сакральним сенсом, з позиції розуміння якого тільки і можливо оцінити всю людську історію. А це

означає, що Жовтень виступав в цій картині світу ще й як пролетарський великдень. Присутня тут й ієрофанія Благовістя: Жовтень приносить образ майбутнього досконалого суспільства. Про що б не писалося в радянських книгах, у вступній частині повторювалося одне і те ж заклинання: «... та тільки Велика Жовтнева соціалістична революція поклала початок справжньому...» Далі йшлося чи то про розквіт творчих сил взагалі, чи то про видатні здобутки у конкретній сфері людської діяльності – медицині, мистецтві, педагогіці тощо.

Нульовий, початковий час на шкалі нової системи хронотопних координат зміцнювався найсильніше проєкціями запозичених сакральних сенсів. Цей релігійний контекст образу межував з його магічним сприйняттям, що має на увазі зв'язок в одній події всього зі всім. Таке зміцнення обумовлене не тільки необхідністю підсилити початковий пункт як ідеологічно найслабкіший, але й прикрити псевдо-містичним туманом одну з найбільш сумнівних ідеологем: підтягти її до рівня міфу як форми буття. Адже називали революцією подію, яка з погляду реальних практик була переворотом.

Найбільш відверте визначення історії в радянській «історичній науці» в контексті цинізму тоталітарних практик, як правило, приписується М. Н. Покровському (1868-1932), академіку АН СРСР (1929): історія – це політика, що обертається на минуле. Між іншим, Покровський використав це визначення в негативному плані [Див.: 324]. Можливо, це був натяк: наразі могла відтворитися іронічна традиція приписувати певні помилки радянської історіографії «буржуазним» історикам. Офіційно, на рівні ідеології це положення заперечувалося, методологія, яку критикував Покровський, була приписана йому самому, і ця методологія піддавалася дуже жорсткій критиці. Та в тоталітарних практиках радянської історіографії саме таке уявлення про історію і було основним принципом.

Проте, нічого дивного в подібному подвійному стандарті немає. Радянські ідеологеми завжди були частиною тієї псевдо-релігійної схоластики, яка не залишає можливості викрити в панівній парадигмі помилку або підміну, звинуватити в однобічності чи непослідовності. Комуністична партія мала

потребу не стільки в чесних і прямих прихильниках, скільки в людях, здатних представляти марксизм як якусь абсолютну істину, невразливу для критичного дискурсу. Ця невловимість для критики або, за Поппером, нефальсифікуємість є істотною рисою марксистської ідеології, що претендувала на статус науки та на рівні тоталітарних практик виступала у якості псевдо-релігії.

Іноді уживалася періодизація історії Маркса, який розрізняв передісторію і справжню історію людства. Передісторія розділялася на два періоди – до і після виникнення «приватної власності». Поява «приватної власності» – це і є «гріхопадіння» в марксистському редукованому варіанті, воно призвело до утворення антагоністичного, класового суспільства. (Слова «приватна власність» я беру в лапки, оскільки з філологічної точки зору даний вираз – яскравий приклад тавтології: обидва слова в цьому виразі вказують на один і той же сенс – відособлення, розмежування, приватність. Тому одне із слів є зайвим. Правильно говорити просто – «власність») [Див.: 306].

Найбільш концентровано сакральний вимір марксистської онтології виражають пов'язані між собою онтологемами месіанізму та хіліастичного вчення.

Згідно з марксистським месіанізмом, історичне буття розвивається в певному напрямку. І на досить високому рівні розвитку продуктивних сил та виробничих відносин (розвинуте буржуазне суспільство, за Марксом, та імперіалістична стадія капіталізму, за Леніним) створюються умови для знищення експлуатації і переходу людства до принципово нової стадії історичного розвитку – комуністичного суспільства. Цей перехід може здійснити тільки один клас, обраний Історією, – клас пролетаріату, що знищує не тільки одну з форм експлуатації, але й експлуатацію як таку. Своє панівне становище він використовує не заради вкорінення нової форми експлуатації, а для знищення класовості як такої. Тобто власною смертю – смертю себе як класу – він викорінює класовість як прояв будь-якої експлуатації і встановлює ідеальний суспільний лад, в умовах якого всебічний розвиток кожної людини є умовою розвитку всього суспільства.

Ієрофанії християнського месіанізму наразі є очевидними. Замість Христа спасителем проголошується пролетаріат. Зберігається, також, ієрофанія жертви («смертю смерть знищив»). Пролетаріат набуває персоніфікованих рис напівлюдини, напівбога, особливо в радянських плакатах, де червоною фарбою малювався велетень, який розбиває кайдани, якими закуто Земний шар. З одного боку, пролетаріат складається з конкретних пролетарів – це людський вияв буття класу, а з іншого – він є обранцем Історії, спасителем, месією – це сакральний рівень.

Називаючи революцію пролетарською, більшовики були цілком щирими, не дивлячись на те, що пролетаріату в Росії майже не було. Суб'єктивно вони нікого не обдурювали. Як пояснює це явище М. Бердяєв, вони не сприймали пролетаріат як емпіричну реальність, бо у практичному вигляді, у якості того, що науково фіксується, робітничий клас був мізерним за кількістю. Більшовики надихалися релігійною ідеєю пролетаріату як визволителя – месії. Носієм же цієї ідеї могла бути будь-яка спільнота людей [Див.: 36, с. 88].

Марксистські філософи в переважній більшості не рефлектували з приводу наявності месіанських та есхатологічних мотивів в ідеології, проте ті, які були більш вдумливими, шукали причину таких смислових перетинів. Та тут їм на перешкоді до відкриття ставала універсальна ідеологічна «відмичка»: класовий підхід. Вважалося, що цей принцип дозволяє розставити всі крапки над «і», розкрити «справжню сутність» явищ і тому подібне. Звідси не комуністичний ідеал розглядався як продукт єретичного розкладання християнського есхатологічного учення, а навпаки – християнське вчення про кінець світу розумілося як «реакційна трансформація революційних, визвольних ідей в есхатологічну форму християнської релігії» [402, с. 47].

Про псевдо-есхатологію та псевдо-месіанізм писав С. М. Булгаков: відсутність внутрішнього духовного життя людина намагається заповнити зовнішніми діями і відносинами, певною «історичною програмою, що здійснюється часто-густо не на собі, а на чужій шкурі» [58, с. 140]. Саме такі псевдо-релігійні ідеї запалювали «вогнища інквізиції, влаштовували гоніння на

людську думку і свободу, виправдовували духовний деспотизм і, врешті-решт, підняли проти себе ненависть, що живе до цих пір» [Там само].

Парадоксальне поєднання есхатологічного переляку і соціальної, мирської активності говорить в даному випадку про можливість зближення на ґрунті тієї або іншої ересі вчень про кінець світу і про тисячолітнє царство Христа на землі (хіліазм). Витоки останнього слід шукати в іудейському месіанізмі. По суті християнський есхатологізм та хіліазм є несумісними. Вони виявилися зближеними лише у разі спотворення і редукування есхатологічного вчення, як це відбулося, наприклад, в ідеології марксизму. Проте така «зустріч» мала довгу передісторію. Як вважає отець Сергій Булгаков, вся західноєвропейська середньовічна історія революційно-соціалістичних, а разом і релігійних рухів, може бути викладена як продовження історії іудейського хіліазму в псевдо християнському одязі [Див.: 58, с. 133].

М. О. Бердяєв пояснює руйнівний характер російської революції поєднанням в сектантському псевдо релігійному менталітеті російських соціалістів апокаліптичного і нігілістичного засад, які легко переходять одне в інше. У своїй роботі «Витоки і сенс російського комунізму» Бердяєв пише, що нігілізм є негативом російської апокаліптичності. Він є повстанням проти неправди історії, проти брехні цивілізації, вимогою, щоб історія закінчилася і почалася абсолютно нова... [Див.: 36, с. 38]. При цьому апокаліптичність російських революціонерів обернулася нігілістичним відношенням до найбільших цінностей земного історичного життя, до всієї культури [Див.: 36, с. 127].

Отже, для марксистської ідеології зрозуміти деяке явище означало побачити його «в розвитку». Проте на рівні ідеологічних практик подібний підхід не мав нічого спільного з науковим дослідженням якоїсь реальності як динамічної. Мова йшла про спотворене бачення чого-небудь крізь призму перетвореної «есхатологічної перспективи» і, одночасно, в світлі хіліастичних (міленаристських) уявлень – утопічної ідеї комунізму як царства божого на землі.

Особливістю радянської ідеології було поєднання месіанського вчення про найбільш повне та послідовне руйнування пролетаріатом старого суспільства і хліастичного уявлення, для якого кінець старого ладу є не фіналом історії взагалі, а завершенням історії експлуататорських суспільств, початком нової ери. «Весь мир насилья мы разрушим до основания, а затем мы наш, мы новый мир построим...» – слова Інтернаціоналу – гімну міжнародного пролетарського руху (текст написано Еженом Потье у 1871 р.). З 1922 до 1943 р. Інтернаціонал був гімном Радянського Союзу в дещо зміненому та скороченому вигляді (переклад А. Я. Коца).

У контексті спотвореного есхатологічного учення, в ідеологізованому мистецтві того часу зустрічаються і «цитати» з Апокаліпсису (наразі під «цитатою» ми маємо на увазі близьку до першоджерела інтерпретацію):

*«И неслась неудержимо
С гривой рыжего коня
Грива ветра, грива дыма,
Грива бури и огня»*

Цей рудий кінь відомий нам по книзі Одкровення святого апостола і євангеліста Івана Богослова. А вставлений цей образ у відому радянську пісню часів громадянської війни – «Пісню про тачанку» (слова М. Рудермана, музика К. Лістова).

Схожий образ ми знаходимо у Володимира. Маяковського. У його вірші «Я та Наполеон» (1915) є такі слова:

*«Видите!
Флаги по небу полощут.
Вот он!
Жирен и рыж.
Красным копытом грохнул о площадь,
Въезжает по трупам крыши!»*

Для цього варіанту апокаліптики страшний суд – це суд духу руйнування або ж «революційний суд». «Для нас с тобой есть Высший суд – Октябрь семнадцатого года!» – співається в пісні М. Добронравова та О. Пахмутової «Жовтень сімнадцатого року».

У другій половині ХХ століття тема апокаліпсису в радянській цивілізації поступово звільняється від хіліастических нашарувань. Цьому сприяє деякою мірою нова ядерна зброя, що «забезпечує» можливість кінця без подальшого «початку». Наймогутніше образ нової есхатологічної картини малюють в своїй пісні «Бухенвальський набат» А. Соболев і В. Мураделі: «Это возродилась и окрепла в медном гуле праведная кровь, это жертвы ожили из пепла и восстали вновь...».

Глибоко і лаконічно охарактеризував співвідношення християнської і радянської есхатології Л. В. Карасьов: «Євангельський заповіт здійснився лише наполовину: дорослі зменшилися, стали як діти, та при цьому... не вирости духом і позбулися царства, на яке сподівалися. Не помітивши того, вони зробили початок світу його кінцем, але кінцем без подальшого воскресіння» [163, с. 42].

«Священний» вимір онтології найбільш виразно постає в образах майбутнього. Якщо в християнському світогляді хронтопний стрижень пов'язує теперішнє із вічним, то в марксистській онтології теперішнє завжди співвідноситься з майбутнім і розглядається у світлі цього сакралізованого майбутнього. Між тим, сакралізація віртуального майбутнього уявлялась ідеологам характерною рисою християнського світогляду.

Просторова компоненту завжди входить до складу патріотизму як певного комплексу ідей і практик. Особливостями ж радянського тоталітарного патріотизму було, перш за все, відчуття простору Батьківщини як священного. Війна, яку вели фашистські загарбники проти Радянського Союзу, сприймалася в радянській ідеології не просто як насильство і беззаконня, але як блюзнірське повстання проти царства божого на Землі, як вирішальна битва сил добра і зла, своєрідний Армагедон. Не випадково знаменита пісня-гімн В. Лебедева-Кумача та О. Олександрова називається «Священна війна» – сакралізовані військові дії ведуться тільки за освячений простір.

Зрада соціалістичної батьківщини розглядалася як найстрашніший злочин. Тема зради в окремі періоди радянської історії мала різне наповнення.

Найбільш розширювальний зміст вкладався в поняття зради в сталінський період. Таке визначення могло використовуватися без обмежень навіть по відношенню до ідейних борців за комунізм. Не застосовувалося воно лише до справжніх злочинців. Тому представники криміналітету в сталінських таборах виявилися привілейованим класом в порівнянні з «політичними», яких називали «фашистами», «ворогами» і «зрадниками».

Втрата прапора теж вважалася зрадою батьківщині. Священний простір був розділений на безліч малих освячених певною символікою топосів, кожне з яких мало свій символ – прапор військової частини, заводу, колгоспу, школи і тому подібне. Втрата прапора тягла за собою перехід в небуття відповідної організації. На цю тему існують численні трагікомічні історії. Зокрема, подібні випадки наводяться у книзі М. Веллера «Легенди Невського проспекту» [69, с. 128], в книзі М. Столяр «Релігія радянської цивілізації» [Див.: 342, с. 128].

Такий явний ідеологічний перебір із темою зради, коли в число зрадників як людей, загблих для світлого майбутнього, могли потрапити щиро віруючі комуністи, призвів до того, що тема зради почала тяжіти до сфери сміхових практик. Якщо людей постійно чимось залякувати, то в якийсь момент страх поступається місцем сміху. Це природна реакція і окремої людини і культури в цілому. Мабуть, найбільш яскравий приклад комічного трактування теми зради масовий радянський глядач побачив у фільмі «Діамантова рука» (режисер Леонід Гайдай).

Після Великої вітчизняної війни тема священного простору із новою силою наголошується ідеологією за часів «виходу» радянських євреїв. Саме тоді з'ясовується, що не всі радянські люди розглядають Радянський Союз як «землю обітовану». Разом з євреями починають виїжджати і представники інших національностей – в основному, росіяни. Зрозуміло, що цю сторону процесу пропаганда прагне щосили приховати. Ось один з анекдотів того часу:

- «Скільки у нас всього євреїв? – питає Брежнєв Косигіна.
 – Мільйона три – чотири.
 – А якщо ми їм всім дозволимо виїхати, багато хто захоче?
 – Мільйонів десять – п'ятнадцять»* [Див.: 320].

Практики радянського геополітичного оптимізму з часом втратили свій агресивний характер. Створення Союзу Радянських соціалістичних республік всього світу, коли «до шістнадцяти гербів ще додадуться інші герби» мислився вже як вельми віддалена перспектива, а до того часу простір існування радянської цивілізації сприймався як світ в цілому самодостатній і самоцінний, як найкращий зі світів, єдино можливий рай на Землі.

Таким чином, сакральна онтологія марксизму-ленінізму мала форму цілісної системи абсолютизованих принципів та сакралізованих практик, змістом яких було відношення людини до буття як до природного розвитку та історичного руху в напрямку священної мети, що мала вже в теперішньому свої освячені топоси як докази поступового здійснення.

Основною антиномією радянських хронотопних практик можна назвати парадоксальне поєднання майже необмежених просторів, що розумілися як священні, а з іншого боку, – постійної скупченості і здавленості людей в комунальних кухнях і в маленьких квартирках, в гуртожитках, в транспорті, в чергах, на пляжі, на вулиці – всюди. Такий контраст сакрального і профанного був сміховим вже за своєю природою. І якщо радянська сміхова культура не використала комічний потенціал цієї теми повною мірою, то тільки через тоталітарну практику ідеалізацій радянських топосів в художніх образах мистецтва соцреалізму.

Сакралізація ідеології та тоталітарних практик створювала умови для заперечення не тільки зовнішньої, але й внутрішньої свободи людини. Тоталітарні практики тим і є страшнішими за будь яке насильство над особистістю, що вони влазять в душу людини через псевдо-сакральні «абсолютні» цінності і вже не просто змушують діяти певним чином, але й мислити за певним взірцем; роблять так, що людина хоче зробити саме те, що від неї вимагається; думає так, як має думати, відчуває те, що вона повинна відчувати з точки зору ідеології. Якщо діяти – означало виконувати накази партії, мислити – будувати питання-відповіді за «катехізісом» скороченого курсу діалектичного матеріалізму, то відчувати – означало переживати радість

та ентузіазм з приводу того, що відбувалося в межах тоталітарних практик. Це і був *ідеологічний сміх* – той сміх, що дозволявся тоталітарною владою і що включав в себе сміх над переможеним ворогом і радісне очікування щасливого майбутнього. Тобто це був особливий псевдо-сакральний сміх месіансько-хіліастичного змісту.

Таким чином, одним із шляхів сакралізації марксистського вчення був процес абсолютизації аксіоматики (матеріалізм, в тому числі і історичний) та методології (діалектики) власного вчення.

Крім того «освячення» матеріалізму та діалектики живилося ієрофаніями численних сакральних сенсів.

Механізмом включення енергії ієрофаній в тоталітарні практики було запозичення сакральних сенсів з іудаїзму, титанізму, християнства та деяких середньовічних єретичних вчень. Мова йде про хіліастичне вчення, запозичене в іудаїзмі та в деяких середньовічних єресях; титанічне розуміння обоження, дива; псевдо-християнське витлумачення аскетизму, духовної радості, культу майбутнього тощо. В багатьох тоталітарних практиках визнаються «цитати» з православної духовності та культури.

При цьому треба підкреслити, що деякі релігійні сенси цитувалися майже без змін, а використання християнських сакральних сенсів було опосередковано ще однією операцією – операцією скривлення. Це були не фрагментарні цитування, не прямі посилення, а карикатурні образи з відповідною зміною аксіологічних акцентів на протилежні. Саме тому ми знаходимо в тоталітарних практиках, також, інфернальні мотиви, що наразі є присутніми в символіці вічного вогню, зірки тощо.

Вивчення загальних закономірностей сакралізації радянської онтології є передумовою розкриття цих процесів на предметі конкретних тоталітарних практик, дослідженню яких присвячено наступні підрозділи другого розділу.

2.2. Псевдо-священні виміри радянського хронотопу

В цьому підрозділі мова піде про псевдо-священний зміст таких онтологом радянського хронотопу як свята та будні, схід і захід, праве і ліве, верх і низ.

Як зазначає М. Еліаде, «для релігійної людини простір не є однорідним; він складається з розривів, тріщин: існують частини простору, якісно відмінні від решти частин. ...існує священний простір, він «могутній», значущий, і існують інші простори, не святі, позбавлені структури, стійкості, одне слово, аморфні. Для віруючої людини (а радянська людина, безумовно, була певною мірою віруючою – М. С.) ця відсутність однорідності простору полягає в усвідомленому протиставленні святого простору, при цьому тільки він є реальним, справді існуючим, і того хаосу, що його оточує, решти світу» [404, с. 12]. У виділених вимірах радянського хронотопу (свята та будні, схід і захід, праве і ліве, верх і низ тощо) одне з понять несе на собі відбиток хаосу, аморфності, а протилежне виражає сакральний (псевдо-сакральний) зміст.

В тоталітарні практики радянського хронотопу сакральне входило двома основними шляхами. Перший – через прямі та опосередковані запозичення окремих сенсів християнського хронотопу з можливим викривленням їхнього змісту. Інший шлях – критика (відкрита та неявна) християнських релігійних сенсів, яким протиставлялися псевдо-релігійні ідеї. (Інколи звинувачення на адресу християнства були певним самоописом світогляду представників тоталітарних практик. Наприклад, власна орієнтованість на віртуальне майбутнє приписувалася виключно християнському світогляду).

Антихристиянське розуміння свят та буднів у радянській ідеології. Найбільш яскравий матеріал, що демонструє псевдо-релігійний, антихристиянський зміст більшовицького хронотопу, дають тоталітарні практики боротьби радянської влади із християнським тижнем.

Новий революційний календар, що було введено з 1 жовтня 1929 р., замість семиденного циклу встановив шестиденний тиждень. При цьому всі тижні року були розділені на п'ять груп, названих за кольорами (жовтий,

рожевий, червоний, фіолетовий, зелений), де кожна група мала свій власний вихідний день. Цей експеримент протримався майже до війни (його залишки можна спостерігати в старій радянській кінокомедії «Волга-Волга» – на екрані час від часу з'являються титри «перший день шестиденки», «другий день шестиденки» тощо.) [Див.: 304].

Напередодні війни, розраховуючи на підйом патріотизму, Сталін вирішив відновити семиденний тиждень: 26 червня 1940 року вийшов указ Президії Верховної Ради СРСР «Про перехід на восьмигодинний робочий день, на семиденний робочий тиждень і про заборону самовільного відходу робочих і службовців з підприємств і установ». Проте і після цього тиждень в СРСР починався з неділі, яка була робочим днем [Див.: там само]. Ідеологічний сенс календарної реформи залишався незмінним, не дивлячись на всі поправки. Цим сенсом була десакралізація неділі (воскресення – рос.) – малого Великодня.

В сміховій культурі дотепним натяком на цей «хронотопний переворот» є пісня Л. Дербеньова «Острів невдачі», що прозвучала у відомій кінокомедії «Діамантова рука» режисера Л. Гайдая. Деякі глядачі чудово зрозуміли, що автор під нещасними дикунами має на увазі радянських людей («на обличчя жахливі – добрі усередині»). Працюють вони, не покладаючи рук, та нічого у них не виходить. А все через те, що в тижні у них – суцільні понеділки (будні без «освячених днів», тобто без свят).

Отже, коли неділю було відновлено як вихідний день, в свідомості більшості громадян цей день був вже десакралізованим.

Характерною рисою псевдо-релігійних тоталітарних практик радянської цивілізації відносно свят і буднів було прагнення не просто зробити православні свята буденними днями, але навіть проставити особливий трудовий акцент на цих днях. Радянська традиція суботників і недільників мала, перш за все, антихристиянський зміст. Це був лад і ритм життя, в якому віруюча людина була відразу помітна, тому що для неї робота в недільний або святковий день – гріх. Це була жорстока тоталітарна практика, яка виявляла і виключала з життя суспільства всіх, хто не хотів порушувати Божі заповіді.

У книжці Д. І. Сидорова «Про християнські свята, пости і обряди» (1959 р.) написано: «Релігійні свята знижують якість сільськогосподарських робіт, гальмують боротьбу радянських людей за достаток сільськогосподарських продуктів, заважають виконанню рішень ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР про різке збільшення виробництва предметів народного споживання і рішуче підвищення життєвого рівня трудящих» [325, с. 204]. Передбачалося всю енергію людських зусиль сконцентрувати і спрямувати на те, щоб перетворити земне життя на рай.

Якщо християнські свята перетворювалися на будні, то будні, навпаки, ставали святами. При цьому, знову ж, обиралися не звичайні дні, а ті, коли за православними віруваннями, було узвичаєно аскетичні практики. Наприклад, коли за православним календарем починався Великий піст, тоді спеціально проводилися свята та народні гуляння – проводи зими, 8 березня, 1 квітня. Останнє свято має особливо чітко виражений антихристиянський зміст. Під Днем обману (1 квітня) в богоборській та атеїстичній традиціях по суті мається на увазі Великдень.

У пісні дні за православним календарем (середа і п'ятниця) в їдальнях практично неможливо було купити навіть рибні страви, не говорячи вже про пісні. Останніх взагалі не існувало, не дивлячись на постійні продовольчі труднощі. Скоромною (непісною) їжа робилася, в основному, за рахунок низькоякісних тваринних жирів. Та в країні були єдині для всіх «рибні дні» – вівторок і четвер. Такий жорсткий графік, коли їдальня не могла встановити «свої» «рибні дні», був обумовлений страхом спеціального або випадкового збігу «рибних» і пісних днів. Таким чином, вівторок і четвер стали днями радянського десакралізованого «посту».

Що ж до нових свят, то найпопулярніші з них (Новий рік і 8 Березня) припадають на час православного посту. При цьому день жіночого свята вираховувався таким чином, щоб у будь-який рік (Великдень – перехідне свято, що не припадає на один і той же день; відповідно, рухомим є і великий піст) цей день знаходився в межах православного посту.

Сакралізовані онтологими безпосередньо впливали на хронотопні практики, концентрованими формами священного в межах яких виступали свята. Основна ідеологічна подія – день Жовтневої революції претендував на роль свята, що відзначало початок «нової ери» в історії людства. Та оскільки основний зміст, пов'язаний з ієрофанією Початку буття, стихійно перейшов у поза-ідеологічний Новий рік, день соціалістичної революції провідне місце в культурі зайняти не зміг. Сакралізація цього дня посилювалася за рахунок демонстрації (параду), яка історично з'явилася як заперечення хресної ходи з відповідними запозиченнями: замість корогв – прапори, замість ікон – портрети засновників нової релігії, фотографії членів політбюро, замість співу Символу віри – Інтернаціонал («символ віри» в... «прокляттям затаврованого»).

Так само і день 1 Травня. Наразі додається ієрофанія вселенського свята за рахунок міжнародного статусу події, що святкується. 1 Травня увібрало в себе ієрофанії відразу двох православних свят – Вербного воскресіння і Трійці («Зелені свята»). Невід'ємною стороною урочистої ходи було несення березових гілок з молоденькими листочками, що ледве з'явилися («троїцькі кущі»). І хоча верба зацвітає раніше, вона ніколи не використовувалася в першотравневих парадах (напевно, було таке негласне розпорядження), щоб не нагадувати свято входу Господня до Єрусалиму.

Демонстрація або урочиста хода символізувало неухильне просування радянського народу в «Царство Боже» на землі. Такі демонстрації проводилися в обласних та районних центрах; та основний парад, до якого було прикуто увагу всіх громадян країни, відбувався в столиці цього «майбутнього царства» – в Москві. І новоявлений месія – пролетаріат – простував по дорозі, що символізувала магістральний шлях всього людства до комунізму, зображаючи урочистий вхід до земного Єрусалиму.

На третьому місці в ідеології стоїть 8 Березня. Крім ієрофанії вселенського (цей день вважався міжнародним, хоча майже ніде в світі його не святкували) були використані ієрофанії подібних християнських та іудейських свят. Наприклад, жіночий день в дореволюційній Росії святкувався як День

жінок-мироносиць, який припадав на другу неділю після Великодня. Цього дня православні християни згадували жінок, які не злякалися переслідувань і не покинули Христа. Радянська ідеологія, що робила свою ставку на вивільнення жіночої енергії з «сімейної неволі», знищити жіночий день не могла. Це було б просто безглуздо. Вирішили надати жіночому дню новий, комуністичний сенс. Тепер це був день жінок-революціонерок, день міжнародного робітничого жіночого руху.

Турбота комуністів про рівноправ'я жінок була зовсім не прикладом безкорисливої любові до справедливості, не реальним визнанням прав жінки. Більшовизм намагався максимально задіяти в своїх практиках енергію жінки, що традиційно належала виключно сім'ї. Це робилось ще з тої причини, щоб жінка могла замінити повністю чоловіків на той час, коли вони будуть воювати за світове панування комунізму.

Жіноче свято ставиться на інше число, ніж це було в дореволюційній Росії. Цей день підбирається дуже ретельно: справа у тому, що 8 березня практично щороку потрапляє на час Великого посту. Таким чином, народ пив і веселився тоді, коли православні постували.

«Чоловічий» день – свято Радянської армії (23 лютого) є похідним від жіночого дня. Відповідно його змістовна основа слабкіша. Коли відбувся перехід на новий календар, той день, що був колись 8 березня (відтепер 23 лютого) залишився «порожнім». Його сакралізували за рахунок суто міфологічної події – ніякої перемоги над ворогами в цей день не зафіксовано.

День Перемоги – 9 Травня – єдиний загальний радянський день «спомину». Проте якщо в православні батьківські дні померлих поминають як живих, то на радянські «діди» навіть ще живих ветеранів сприймають як тих, що «вимирають». Що вже говорити про вбитих на війні – вони в цій ідеології називаються «загиблими». Некрофілійна діалектика наразі проступає найбільш відверто.

Якщо виходити не з прийнятої в ідеології ієрархії свят, а з культурних переваг народу, то найулюбленішим святом народу був, звичайно ж, Новий рік.

Це пояснюється тим, що в радянській культурній традиції святкування Нового року поєдналися ієрофанії Різдва і свята свт. Миколи, який набуває форми діда Морозу. Заборона на святкування Різдва, призвела до того, що поступово Новий рік притягає до себе деякі зовнішні атрибути різдвяного свята (ялинка, подарунки і тому подібне). Однак, в перші роки радянської влади заборонялося влаштовувати ялинку. Це вважалося «пережитком буржуазного суспільства». Хто хотів святкувати Різдво, змушений був ялинку купувати таємно.

Дзвін різдвяних дзвонів «замінював» бій кремлівських курантів – єдиних для всієї країни «псевдо-дзвонів». Крім того, Новий рік був (і залишається) єдиним святом, коли прийнято загадувати бажання. Під бій курантів і дзвін келихів радянська людина на хвилину «занурювалася в себе», щоб пригадати щось найважливіше, найцінніше. Цей спогад приймав не просто форму якогось безадресного побажання... Припускалася наявність утаємниченої відповіді – виконання того, про що просилося. Феномен загадування бажання виступав викривленим варіантом молитви. Пригадаймо слова пісні, що звучить на початку фільму «Іронія долі»: «О, хто-нибудь, приходи, нарушь чужих людей соединенность и разобщенность близких душ!»

Радянська культура з її релігійним культом початку року є ближчою до західної культури з пріоритетом десакралізованого Різдва по відношенню до Великодня. У православній культурі, навпаки, найбільшим святом завжди був Великдень.

Схід і Захід в радянському ідеологічному просторі – тип орієнтації, що має не стільки географічні, скільки тоталітарно-релігійні виміри. «Радянський простір був гетерогенним і не співпадав з фізичним» [149, с. 281]. Згідно з ідеологічними догмами комуністичної доктрини, що протиставляла прогресивну та регресивну частини людства, за зіставленням Сходу і Заходу ховаються певні релігійні положення, духовний сенс яких наразі редукується. «Вівці і козлища»; ті, що рятуються і ті, що гинуть; підзаконні і ті, кого веде Благодать... Відповідно, Захід – Схід – це категорії суду всіх народів з точки зору тоталітарних псевдо релігійних практик.

Якщо Захід – це місце, де зародилося «велике вчення», то утілив ідеї Маркса і Енгельса не Захід, а Схід. «Найбільш підготовлені» в економічному відношенні держави здійснити пролетарську революцію не змогли, а недостатньо розвинена Росія не тільки сприйняла ідеї комунізму, але й реалізувала їх практично. Тому «світло» марксистського учення повинне повернутися на захід вже з Радянської Росії. Таким чином, «порятунок» Європі слід чекати з боку Сходу. По суті тут відтворюється в спотвореному вигляді біблійна історія навернення язичників: іудеї не прийняли Христа і розіпнули його, язичники ж, увірувавши, розповсюдили християнське учення, яке в останні часи буде прийнято і частиною євреїв.

Захід розглядається як те, що загниває, розкладається, вмирає. Це світ наживи і відчужених людських відносин. З ним асоціюються експлуатація, війна, голод, несправедливість, расова дискримінація тощо.

Схід і Захід – яскравий приклад *абсолютних* протилежностей в межах радянської ідеології. Та вся річ у тому, що діалектичне вчення, запозичене Марксом у Гегеля і переосмислене в матеріалістичному дусі, не визнає абсолютних, застиглих протилежностей. Протилежності не тільки є гранично розведеними, – вони ще й співпадають; не тільки борються, але й переходять одна в іншу, міняються місцями. Отже, застиглими два світи – світ Заходу і «соціалістичний табір» як світ позитивного та негативного, згідно з тією ж марксистською діалектикою, просто не могли бути. Наразі ми бачимо один з типових прикладів того, як ідеологія відмовлялася від діалектики в тих випадках, коли остання приводила до «крамольних» висновків. Діалектика була потрібна Леніну та його послідовникам як теоретичне знаряддя руйнування «старого світу», та коли цей метод мислення загрожував новій владі, від нього відмовлялися. Ця суперечність між методологією, що постулюється, та реальними методами тоталітарних практик завжди була просто волаючою. Знати про це могли, перш за все, люди з філософською освітою. Тому на філософські факультети університетів був особливо ретельний відбір. Намагалися сюди брати переважно комуністів, тобто людей, що були дуже

обережними в своїх словах і вчинках: намагалися тримати «лінію партію» (під останньою практикою розумілася абсолютна покора владі). У той час можна було *не бути* комуністом, та *бути* комуністом, а потім вийти з партії (зрозуміло, що вийти не добровільно) і залишитися «бути» – це річ або абсолютно неможлива (перша половина ХХ століття) або майже неможлива (після смерті Сталіна) – колишньому комуністові навіть двірником влаштуватися на роботу було дуже важко.

Праве і ліве використовується в декількох значеннях. Праве асоціюється з правильним, справедливим, «прогресивним» («ми б'ємося за праву справу»).

Проте правий і лівий «ухили» розглядалися як однаково неправильні політичні позиції, небезпечні своєю видимою угодою з основним ідеологічним напрямом, але насправді такі, що перекичують марксистсько-ленінську ідеологію.

Із цього приводу можна навести випадок, який запам'ятовується як анекдот: «Коли Сталіна запитали: «Який ухил в партії гірший – лівий або правий?», вождь комуністичного руху видав класичну фразу в дусі профанної діалектики: «Обидва гірше!».

По суті, під правим і лівим ухилами розумілися різні види ідеологічної ересі (проте слово «ересь» не уживалося, щоб не нагадати про релігійну сферу як джерело численних запозичень).

Ідеологічна схоластика, узятая на озброєння головним катехізатором марксизму-ленінізму І. В. Сталіним, використовувала вираз «правий» або «лівий ухил» для періодичного знищення частини правлячої еліти. Для каральних органів «радянської інквізиції» конструкт правого або лівого ухилу був універсальною відмичкою, що використалася для засудження будь-якої радянської людини, бо «золота середина» була відома, більш того, могла бути відомою тільки вождю.

Верх та низ. Матеріалістичний світогляд першої половини ХХ століття всіляко прагнув перемкнути увагу людини з Неба на землю, з духовного на матеріальне. Тому в онтології поняттю «верх» увага практично не приділялася.

Земля і надра – ось основні рівні онтології, що задіяні в тоталітарних практиках. Коріння, глибинні основи, рушійні сили, що знаходиться в надрах – основні міфологеми і одночасно поняття світогляду. Котлован, шахта, метро, надра землі – нові священні простори радянського титанізму.

Відомий представник кріпторелігійної концепції в культурології М. Епштейн ілюструє це положення фактами, узятими з літератури початку століття. Так, передбачаючи актуалізацію теми підземелля в радянській літературі, О. Блок звертався до Росії майбутнього як до нареченої підземного нареченого: «Чорне вугілля – підземний месія / Чорне вугілля – тут цар та жених» («Нова Америка», 1913). А у своїй книзі «Поезія робітничого удару» (1918) пролетарський поет та мислитель А. К. Гастев вже пророчо вказував на цей новий поворот в цивілізації – від піднебесся до підземелля: «Ми не рватимемося в цю жалюгідну височінь, що зветься небом. Небо – створення дозвільних, лежачих, ледачих і боязких людей. Рушаймо до низу!» [407]. М. Епштейн вважає, що шахтар є архетиповою постаттю радянського псевдо релігійного пантеону. Чому саме титани – ці «володарі підземелля» так хвилювали комуністичну уяву? Чи не тому, що вони першими скинули ярмо Отця небесного, сонячного тирана, влаштувавшись глибоко в утробі матері-природи? [Див.: там само].

Виразно та яскраво цю специфічну просторову орієнтованість тоталітарних практик описує Андрій Платонов. Його персонажі завжди тягнуться до «нижнього світу», спускаючись в низини, лощини, яри і котловани. Для Платонова рух углиб буття – це рух всередину землі, матерії [162, с. 37]. Хронотоп повісті «Котлован» позначив рух не просто зверху вниз, але рух в могилу: у фіналі всі бідні і середні мужики працювали з такою старанністю життя, ніби хотіли врятуватися навіки в проваллі котловану [Див.: 275, с. 14].

Якщо в християнському світогляді священне співвідноситься з верхом, то в радянських тоталітарних практиках першої половини ХХ ст. священне знаходиться внизу, і не просто внизу, але навіть «ще нижче». У цьому сенсі

радянський титанізм набагато радикальніше італійського титанізму доби Відродження. Ось що із цього приводу пише М. Епштейн: мабуть, єдиним міцним і ґрунтовним пам'ятником цієї доби войовничого матеріалізму залишаться підземні палаци метрополітену – нашого Матрополя, міста Матері... Саме в середині 30-х років, коли особливого розмаху досягла компанія масового безбожництва і по всій країні руйнувалися храми, споруджені небесному Отцю, – тоді ж замість них, як одкровення матеріалізму, що перемиг, зверху вниз почали споруджуватися нові, перевернуті храми... Нічого подібного не було в західних країнах, де метро – всього лише зручний засіб пересування. В СРСР підземні палаци створювалися не заради однієї лише транспортної зручності, але й заради краси «трансцендентної», саме як святилища (або капища) нової віри, що освячують лоно самої землі [Див.: 407]. Про те, що руйнування християнських храмів і створення храмів матери-землі є дві сторони одного і того ж процесу, іноді свідчать навіть емпіричні зв'язки будівництва та руйнації. Зокрема, станція «Площа Революції», перша станція Матрополя, значною мірою складалася з каміння зруйнованого Данілова монастиря [Див.: там само].

Та військові потреби диктували необхідність завоювання повітряного простору, виходу в космос. Тому «верх» з часом не тільки відновлюється, але й стає необхідним рівнем тоталітарних практик. Перевернувши до гори ногами християнську ієрархію цінностей, радянська ідеологія могла потім повернутися до поняття «верху» в своїх практиках, оскільки це поняття було абсолютно знецінене в духовному сенсі, десакралізовано. Тепер можна було його наповнити новим ідеологічним змістом і при цьому відновити взаємозв'язок трьох рівнів буття – землі, неба і надр. До ренесансного пориву у напрямку до обрїю та неоязичницького захоплення з приводу глибин землі додалося прагнення в нескінченні надра космосу:

*«Я верю, друзья,
Караваны ракет
Помчат нас вперед
От звезды до звезды*

На пыльных тропинках

Далеких планет

Останутся наши следы»

*«Чотирнадцять хвилин до старту». (Слова
В. Войновича, муз. О. Фельцмана)*

Тепер архетиповою постаттю радянського пантеону стає космонавт, точніше, льотчик-космонавт.

Радянська ідеологія достатньо довго приховувала матеріали, що стосуються витоків космізму як світогляду. Адже в основу космізму була закладено одну з найпотужніших ієрофаній загального воскресіння. Хай М. Федоров редукував сенс воскресіння у сцієнтистськи-матеріалістичному дусі, та ж польоти в космос не були в його концепції чимось самоцінним. Вони розглядалися лише як засоби для вирішення основної проблеми – розселення людей, яких воскресила наука. Замість віри в Бога він пропонує віру в науку та її необмежені можливості, в тому числі у вирішенні проблеми безсмертя.

М. Еліаде вважає, що саме в традиційних суспільствах людина живе в просторі, відкритому вгору, де зв'язок з горішнім світом виявляється можливим завдяки символам та обрядам [Див.: 404, с. 24]. Якщо зважати на це, то саме космонавтика в Радянському Союзі сприяла переходу суспільства від революційного періоду (руйнування попередньої культури) до періоду стабілізації радянської цивілізації. Космонавтика стала символом і, водночас, сукупністю ритуалів, що поєднували принципово новий вид науково-технічної діяльності з відродженням характерного для суто традиційних культур зв'язком людини і неба.

Саме цей короткий період дав країні людей, по-релігійному відданих якщо не комуністичній ідеї, то справі соціалізму. Сталінські репресії було засуджено як «відхилення» від «ленінського курсу», наука (космонавтика) святкувала перемогу над земним тяжінням та вихід першої людини в космос, численні сім'ї переселялися з «комуналок» в окремі квартири, де свобода совісті могла вже здійснитися в просторі метрової кухні. Правда, з продуктами

харчування було погано, та більшість радянських людей сподівалися, що це – «тимчасові труднощі».

Між тим, як свідчить анекдот: немає нічого більш постійного в радянському житті, чим тимчасові труднощі. Що ж до сподівань на те, що світле майбутнє вже «не за горами», політичний анекдот того часу стверджує, що комунізм перемаже не у всьому світі – за горами (наприклад, за Кавказькими горами) його не може бути.

2.3. Псевдо-релігійний зміст дискурсу радянського гуманізму

*Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!*

В. Маяковский

*Так годі спать! Виходьте на дорогу!
Людині гімн, людині, а не богу!*

П. Тичина

Якщо вище говорилося про псевдо-релігійну основу марксистсько-ленінської онтології, то постає питання про особливості цієї псевдо-релігійності, тобто про визначення її змісту. Це важливо з'ясувати в контексті цієї роботи хоча б тому, щоб зрозуміти зміст сміхової культури як форми профанації сакралізованої онтології.

Вище ми вже говорили про те, що М. О. Бердяєв, О. Ф. Лосєв, Ж. Мартен, прот. Михайло Чельцов та інші вважали марксизм різновидом релігії самообожнення людини, писали про втаємничене багатьма ідеологами соціалізму прагнення замінити всі інші релігії новою, єдиною релігією. Наразі ми будемо використовувати термін, запропонований О. Ф. Лосєвим для позначення особливого типу гуманізму, який базується на релігії самообожнення людини. Цей термін – титанізм. Філософ вводить його до культурологічного дискурсу та розвиває його зміст на прикладі культурних практик доби

Відродження. Мова йде про роботу О. Ф. Лосєва «Естетика Відродження». Сутність титанічної релігії О. Лосєв бачить в самообожненні людини, коли людська особа бере на себе божественні функції, коли вона ставить себе на місце Бога, заперечуючи існування Його [Див.: 228, с. 75]. Таким чином, філософ розрізняє поняття «гуманізм» і «титанізм», виділяючи титанізм в якості однієї із форм гуманізму, що, однак, не вичерпує зміст останнього. Зрозуміло, що філософ натякає на радянський тип гуманізму, який є запереченням гуманізму християнського.

Характеристика сутності радянських ідеологічних практик як титанічних за змістом підтверджується словами представників відповідної політичної еліти (до 30-х років), а також численними ідеологізованими артефактами культури. Ось, наприклад, як ілюструє природу самообоження Ф. Дзержинський, аналізуючи власні думки й почуття: бути світлим променем для інших, самому випромінювати світло – ось вище щастя для людини, якого вона тільки може досягти [Див.: 261, с. 169]. В іншому місці Дзержинський пише, що хотів би обійняти своєю любов'ю все людство, зігріти його і очистити від бруду сучасного життя [Див.: 261, с. 167]. Йому вторить пролетарський поет В. Маяковський: «Светить всегда, светить везде... Вот лозунг мой и солнца!» А в поемі «Хмара в штанях» поет навіть порівняння із денним світилом вже не вважає достатнім, тому що: «солнце померкло б, увидев наших душ золотые россыпи!» Така самосвідомість, коли людина себе ототожнює з джерелом енергії, духовного світла не тільки для всього людства, але й для природи, за словами Дзержинського, дає йому *велетенські* сили (курсив наш – М.С.) і упевненість в перемозі. Тоді нещастя стає джерелом щастя і сили, бо тоді приходить ясна думка і освітлює похмурі доти життя [Див.: 261, с. 170].

Ще Ф. М. Достоевський відкрив одержимість, біснуватість в російських революціонерах. Він відчув, що в революційній стихії активною є не сама людина, що нею володіють не людські душі [Див.: 35, с. 131]. Майже паралельно про те ж писав І. Я. Франко, але в позитивному ключі по відношенню до сенсу цих духів: «вічній революціонер – дух, що тіло рве до

бою». Радянська ідеологія розвивала лінію Франка в розумінні революційного духу. Особливі багато відповідних цитат, що стали в радянській культурі крилатими виразами, можна знайти у відомого радянського поета М. Добронравова:

*«Слышишь: реют над странюю
Ветры яростных атак!»;
«И вновь продолжается бой,
И сердцу тревожно в груди...»;
«И одержимость всегда права...»;
«В нашем сердце – боль и ярость...»;
«Товарищ спорт, владей всегда людьми...
Тревожь сердца, волнуй умы!»...*

Лють, гнів, ненависть, тривога, одержимість, в найкращому випадку – мрійливість – ось характеристики титанічного духу. Та провідна, найбільш фундаментальна риса – гординя, пиха.

Загальний образ титана можна скласти як мозаїку із слів найбільш популярних радянських пісень:

*«Шагаю вдаль гордо
И знаю я твердо...»* (*«Новий день» – В. Гін*)
*«Мы рождены,
чтоб сказку сделать былью»* (*«Все вище та вище» – П. Герман*)
*«Я все смогу, я клятвы не нарушу,
Своим дыханьем
землю обогрею...»* (*«Товарищ пісня» – Р. Рождєственскій*)
*«Наш острый взгляд пронзает
каждый атом...»* (*«Все вище та вище» – П. Герман*)
*«Наша воля тверже, чем гранит
Наших сил не счесть...»* (*«Ми за мир» – О. Жаров*)

Хоровий спів не випадково займав одне з провідних місць в радянському псевдо-релігійному культі. Те, що любов до хорового співу в суспільстві була феноменом релігійного порядку, вельми тонко помітив ще Михайло Булгаков в «Собачому серці».

Пік хорового співу як різновиду ідеологічно-релігійної тоталітарної практики радянської доби припадає на 60-і роки. А в 70-х хор вже не може конкурувати із сольним естрадним співом. На місце радянського релігійного

пафосу, що розчиняв особу в суспільстві, приходив інтерес до суто особистого, індивідуального та абсолютно відстороненого від ідеології сенсу пісень. Остаточний вирок хоровому співу як масовому явищу виніс «вєфівський» приймач «Спідола» [Див.: 72]. Та практики обробки свідомості людей у псевдо- сакральному напрямку за допомогою патріотичних пісень, що передавалися по радіо і транслювалися гучномовцями на площах в містах і селах, залишалися до самого краху системи.

Антропоцентрична риторика знаходила своє доповнення у відповідних формах візуальності. Такими формами стали монументи, пам'ятники засновникам марксизму-ленінізму, вождям, революціонерам, героям, що символічно підсилювали центри міськ і сіл СРСР як певних владних топосів. Також, до цих форм візуальності слід віднести «ікони» радянської релігії.

Три портрети склали малий «іконостас» радянської ідеології – верхній його ряд. Цей ряд міг бути повним (Маркс, Енгельс, Ленін або Маркс, Ленін, Сталін) або ж скороченим (Ленін або Сталін). Якщо висів тільки портрет Леніна, то обличчя вождя розташовувалося обов'язково в анфас і було зображено таким, що випромінює доброту і мудрість, уважно вдивляється в очі кожного. Саме «іконописні» риси образу вождя розкриті в численних артефактах мистецтва соцреалізму, зокрема, в наступному вірші:

*«Родина наша навеки согрета
Светом заботливых ленинских глаз
Нам улыбается Ленин с портрета,
Думает Ленин о каждом из нас»
(П.Синявский).*

Був ще один ряд «іконостасу» – він складався з членів Політбюро (вище керівництво країни). Крім того існували численні «ікони» і «фрески» нової віри, що підкорялися єдиному канону «соціалістичного реалізму». Сенс цього реалізму полягав в тому, щоб зображати дійсність не такою, якою вона є, а такою, якою вона бачиться очима «комуністичної перспективи» (ідеологічний варіант прямої перспективи), тобто в світлі комуністичної есхатології. Ці релігійні по суті зображення прикрашали стіни будинків, вестибулі кінотеатрів,

палаців культури та станцій метро. М. Епштейн пише, що «...в СССР подземные дворцы создавались не ради одной лишь транспортной пользы, но и ради красоты «трансцендентной», именно как святилища (или капища) новой веры, со своими иконами, фресками и надписями, изображающими лица и события священной советской истории» [407].

Також роль своєрідної радянської «ікони» виконували ідеологічні плакати. В них художники безумовно використовували іконописний принцип зворотної перспективи. Плакат припускав не те, щоб його розглядав глядач, а щоб образ з плакату дивився на людину, яка стоїть перед зображенням. Та що це був за погляд! Він пропікав до самого серця. Достатньо навести найбільш яскраві приклади: «А ти записався добровольцем?!», «Батьківщина-мати кличе»...

Позитивний персонаж, носій нової «святості» малювався крупно натуральним або червоним кольором – наприклад, величезний робітник розбиває ланцюги, що сковують земну кулю. Негативні персонажі радянської ідеології (цар, капіталісти, «куркулі», священство і чернецтво) зображалися дрібними, скрюченими або пузатими фігурками чорного кольору. Правда, символіка кольорів тут інша, ніж в іконі. Білий колір воскресіння, золотий колір царства небесного відсутні взагалі. І навпаки, якщо в традиційній іконі чорний колір не використовується – його замінюють коричневим або темно-синім (це відображає християнське розуміння зла як відносного, тобто несубстанційного явища), то радянський плакат зображає чорним ворогів і символічні «ворожі» предмети (ланцюги, кайдани, наприклад).

В одній з маловідомих робіт Леніна є досить характерна для марксистської ідеології деталь, що виражає відношення до людської особи та ікони як певних образів (образів Першообразу, з християнської точки зору). У завершальному слові на X всеросійській конференції РКП (б) (27 травня 1921 р.) Ленін відповідає на питання, чому у продажу немає ікон. Серед «дефіцитів», між іншим, називалася і губна помада. Ленін поєднує саме ці два товари в одній відповіді, протиставляючи ікону помаді. Торгувати іконами, –

цього, як говорить Ленін, «ми не дозволимо», це «дурман», а ось помада – будь ласка, «помада не загрожує» тим, що поведе нас назад до капіталізму [Див.: 211, с. 326]. Під напрямом «назад до капіталізму» мається на увазі і рух до православного християнства.

Подібне зіставлення є закономірним в ідеології, що відкидає Бога як Архетип. Відповідно до цього вітається зміна людського образу як живої ікони за допомогою косметики. Хай помада – це зовсім маленький крок *від* Бога: не подобається людині, якою її створив Господь, і хоче вона себе трохи прикрасити, зробити ніби то гарнішою... Та напрямок змін реальності як певного тексту розуміється Леніним дуже чітко, на рівні інтуїції. Так само інтуїтивно точно ці два «дефіцити» ставляться в один ряд.

Ядром художньо оброблених біографій керівників комуністичної партії і радянської держави є агіографічні пасажі. Найвище цінується «геніальна прозорливість», скромність, аскетизм (побутовий мінімалізм), увага до потреб простого народу. На ці ієрофанії святості накладаються специфічні символи нової псевдо-релігії. Наприклад, особливо оспівується в кумирі любов до дітей, оскільки діти є символом комуністичного майбутнього і одночасною присутністю цього майбутнього в сьогоденні. Демонстрація любові до дітей і, у відповідь, любові дітей до партії та її генсеків була обов'язковою частиною ідеологічних ритуальних практик (парадів, з'їздів партії, комсомольських і піонерських зльотів).

В історії радянської релігії найбільш стійкий набір псевдо-агіографічних фрагментів представляла біографія Леніна. Про нього відгукувалися впродовж всієї історії радянської цивілізації не просто захоплено, але зі священним трепетом і благоговінням, як про бога. На картині «Улюблений образ» українського художника В. Задорожного бабуся й дівчинка в українських національних костюмах допитливо та з почуттям невимовною любові (в бабусі аж сльози стоять на очах) вглядаються в обличчя гіпсового «Ілліча». Здається вони говорять: «Як же він страждав за нас, щоб нам було краще жити!»

Подібно до них вдивлявся в портрет Леніна В. Маяковський. І не тільки вдивлявся. Для нього таке передстояння образу вождя означало очищення:

*«Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше»*

Ось що згадує про січневу Москву 1924 року прот. Михайло Ардов (з сім'ї московських друзів А. Ахматової). Він відтворює розмову з відомим істориком мистецтва А. Г. Габрічевським з приводу того, як сприймали по більшовистськи налаштовані маси смерть Леніна: «Я помню, – говорит мне Александр Георгиевич, – я вышел из дома... Стояла длинная очередь к гробу Ленина, люди жгли костры и грелись... А вот тут, на Манеже, висел загадочный лозунг: «Могила Ленина — колыбель человечества»... Это я не понимаю, что такое.

– Это не так уж трудно расшифровать, – отвечаю я.

– Ты так думаешь?

– Я надеюсь, вы не станете мне возражать, – говорю я, – если я скажу, что партия большевиков – сатанинская пародия на Церковь, съезды – это соборы, парады, демонстрации и митинги – ритуальные действия, чучело Ленина пародирует святые мощи и так далее...

– Это справедливо, – отзывается Александр Георгиевич.

– Так вот, – продолжаю я, – лозунг «Могила Ленина – колыбель человечества» — это такая же точно сатанинская пародия на слова молитвы, обращенной ко Христу: «Гроб Твой – источник нашего воскресения».

Пожалуй, можно предложить и другое толкование. Колыбель — прямая параллель к вифлеемским яслям. Неслучайно в советское время (и до сих пор) детские учреждения именуются яслями и садами» [254].

Профанний бік такої сакралізації вождя революції ми знаходимо в наступній частівці, де виявляється інфернальний сенс більшовизму:

*В революцши сменили
Мы на Ленина Христа
Оказался – черт безрогий
И, конечно, без хвоста*

Та навіть у межах сміхової культури Ленін подекуди протиставляється Сталіну та іншим керівникам радянської держави як позитивний персонаж. Про наявність реформаційних елементів у сміховій культурі свідчать мрії про повернення до витоків більшовизму, до ленінської традиції.

Факти життя та смерті Леніна, що не вписувалися в «житійну» оповідь, не розголошувалися. Реалістичний образ Леніна почав формуватися вже в добу «перебудови». Та все ж таки про Леніна писали переважно як про «великого і геніального», а його «божественні» риси («Ленін й зараз живіший за всіх живих») розумілися як метафора. Обожнення ж Сталіна (під час його правління) було більш послідовним. Це змушений був визнати і М. С. Хрущов в доповіді XX з'їзду КПРС «Про культ особи і його наслідки», в якому ідеологія часів Сталіна характеризується як далеке від духу марксизму-ленінізму звеличення однієї особи, перетворення її в якусь надлюдину, що володіє надприродними якостями, подібно до Бога [Див.: 388].

Прекрасний матеріал на цю тему дає книга Г. С. Череміна «Образ Сталіна в радянській художній літературі» (1950 р. видання) [395]. Якщо вірити художній літературі часів сталінського правління, то навіть одне лише ім'я Сталіна замінювало людям молитву. З його ім'ям вони вставали і лягали, трудилися і вмирили, з ним вони пов'язували всі перемоги і досягнення. Вважалося так, ніби Сталіну молиться весь «прогресивний світ». Наприклад, В. Василевська писала: у непрохідних лісах Бразилії, де в каучукових чагарниках у важкій праці вмирають цілі покоління, ім'я Сталіна горить зіркою надії. Це ім'я повторюють губи грецьких дітей, чий батьки загинули в боротьбі. Це ім'я, як присягу, вимовляє іспанський партизан, який тринадцятий рік б'ється в горах Астурії [Див.: 395]. Наразі використовується ієрофанія Ісусової молитви, в якій повторюється ім'я Христа.

У промові на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників Горький проголосив наступне: «Ми виступаємо в країні, освітлений генієм Володимира Ілліча Леніна, де невтомно та *чудодійно* працює залізна воля Йосипа Сталіна» (курсив наш – М.С.) [Там само]. Отже до всіх рис «святості» додається ще й чудотворення.

Ще один аспект першої заповіді радянського титанізму підказує Володимир Маяковський в своїй поемі «Володимир Ілліч Ленін»:

*«Партия и Ленин –
близнецы-братья –
кто более
матери-истории ценен?
Мы говорим Ленин,
подразумеваем –
партия
мы говорим
партия,
подразумеваем –
Ленин».*

Як тут не пригадати знаменитий вислів одного з отців церкви – св. Кіпріана Карфагенського: «Кому церква не Мати, тому Бог не Отець»! Адже по суті Маяковський говорить: кому Ленін не бог, тому партія не мати» (і навпаки).

Наведений ідеологічний матеріал, підтверджує тезу про титанізм як різновид релігії радянської цивілізації. Та вирішити остаточно питання про зміст псевдо-релігійності радянського періоду історії неможливо, не звертаючись до аналізу відповідних тоталітарних практик.

Не дивлячись на численні приклади культу самообожнення в радянській цивілізації, людина розглядалася як божественна істота тільки на рівні ідеологем та ідеологізованої візуальності. Тоталітарні практики дають нам інші, протилежні за змістом картини. Їх принципову неантропоцентричність найбільш яскраво демонструють тоталітарні практики доби сталінізму.

Період піднесення радянських титанів-ленінців та їх смертельної боротьби, в якій переміг один з них, закінчився обожнюванням переможця і

його влади. За часів Сталіна культ особи злився з культом влади – це був культ влади Сталіна. Згодом залишився тільки культ влади, яка в моральних заповідях радянської цивілізації фактично претендувала на місце Бога.

Якщо придивитися до поведінки тих діячів партії 30-х років, над якими вже завис караючий меч режиму, то ми побачимо, що вони готові інколи навіть зрадити найближчих друзів, рідних (ще до всяких тортур), покрити будь-яку підступність влади мовчанням аби їх не виключали з партії, яка була для них всім. Адже вони нав'язали «всьому прогресивному людству» надію на «порятунок» і не могли, не хотіли опинитися поза священною ходою Історії. Вони знали, як пишеться історія і смертельно боялися, щоб їх з неї не викинули геть. Яка різниця, що таке історія насправді, коли *та* дійсність ніколи і нікому не буде відома, якщо вона буде похована. Впасти в небуття разом з правдою чи жити серед брехні? – ось варіант шекспірівського «бути чи не бути» за умов тоталітарних практик. Та найгірше те, що для величезної частини людей брехня вже перетворилася на єдино можливу правду.

Напередодні свого арешту Бухарін складає «Лист до майбутнього ЦК». Завчений напам'ять і таким чином збережений, він пізніше стає відомим всьому світу. «Та що за кумедна адреса!» – вигукує Олександр Солженіцин [Див.: 327, с. 382]. ЦК для Бухаріна – найбільший моральний авторитет. Найвища владна структура уособлює для нього істину з великої букви.

Прояв людської гідності, до якої гучно закликала ідеологічна риторика, карався, і карався жорстоко. Дискурс «людської гідності» був потрібним лише для критики християнського смирення чи для апології революційної діяльності в межах «антагоністичних суспільств». Реально існувала система практик, яка виявляла і знищувала не просто яскравих особистостей, але й всіх людей, які мали людську гідність. В ситуації, що описувалася, припинити аплодувати могла людина тільки за наказом влади, а такого наказу, наразі, не прийшло. Отже, хтось мав проявити ініціативу як прояв самостійного мислення, як вияв самоповаги. Всі розуміли небезпечність такої ініціативи і продовжували

аплодувати, хоч відчували себе вже кепсько. Саме почуття гідності виявило того, хто не витримав приниження і, як наслідок, став жертвою режиму.

Відтак, на рівні тоталітарних практик ми маємо говорити не про антропоцентризм, а про владоцентризм як провідний принцип радянської псевдо-релігійності. Співіснування цих принципів в різних площинах соціального буття не є нонсенс. Антропоцентризм панував тільки на рівні риторики та ідеологічної візуальності, а владоцентризм був основою та стрижнем тоталітарних практик; антропоцентризм виражав мрію, певний ідеал розуміння людини, а владоцентризм був принципом реальних практик в суспільстві. Дуалізм цих принципів певною мірою знімався у формі вождізму. Сталін уособлював собою титана і владу одноразово. В його постаті ці принципи зливалися. Відповідно, принцип владоцентризму ніби то пом'якшувався, а принцип антропоцентризму конкретизувався у такий відчужений спосіб. Саме з цієї причини культ особистості ніколи повністю не було винищено, не дивлячись на критику сталінізму в часи правління Хрущова. Оскільки в особі керівника держави протилежності антропоцентризму та владоцентризму збігалися, то культ особи спирався на всю систему тоталітарних практик та ідеологічної риторики, які знаходилися у відношенні взаємодоповнення.

Владоцентризм тоталітарних практик дещо пом'якшується в часи Хрущова та не змінює свою принципову сутність. Для прикладу візьмемо такий ідеологічний артефакт 60-х рр., яким є моральний кодекс будівника комунізму, що увійшов в текст Третьої програми КПРС (прийняту XXII з'їздом партії в 1961 р.). Більш-менш антропоценричними наразі є тільки 5–7 «заповіді» кодексу (людина людині друг, товариш та брат; чесність правдивість, моральнісна чистота; взаємна повага в родині, піклування про виховання дітей). Що ж до перших та останніх чотирьох, то вони орієнтують на ідеологічні цінності як на найвищі, сакральні, абсолютні. Основний зміст заповідей – класово войовничий – слова «нетерпимість, непримиренність» зустрічаються 4

рази. Кодекс чітко демонструє класову боротьбу як форму ... гуманістичних відносин [Див.: 285].

Процес сакралізації тоталітарних практик відбувається в тому ж режимі запозичень, про який написано вище. Якщо ми порівняємо Декалог з Моральним кодексом будівника комунізму, то відмітимо, перш за все, збереження загальної структури. Першими йдуть ті заповіді, що стосуються сфери взаємовідношення абсолютного (божественного) та людського.

Отже, найвищими цінностями на протязі всієї радянської історії проголошуються певна влада, конкретний політичний лад. Цей нахил в сторону влади як джерела божественних проявів людини фактично наводить на думку про особливий зв'язок псевдо-сакральних владоцентризму та антропоцентризму, в якому постать першої особи держави поєднувала, знімала в собі ці характеристики тоталітарних практик. Та владоцентризм все одно був провідною рисою.

Таке співвідношення владоцентризму та антропоцентризму є не чим іншим, як редукованим запозиченням, профанацією зв'язку теоцентризму та антропоцентризму через принцип христоцентризму в межах християнської свідомості. Відповідно профанація радянського владоцентризму в сміховій культурі могла відбуватися в двох основних формах – в формі повернення до неявного христоцентризму, де центральна постать закрита фігурою умовчання, і в формі титанічного антропоцентризму.

На рівні художніх образів тоталітарний владоцентризм профанувався, переважно, у двох комічних фігурах сміхової культури – постатях бюрократа та кар'єриста. Перший образ уособлює владу, а другий відтворює аксіологію людини, для якої влада є найвищою цінністю.

Блискучими взірцями профанації владоцентризму в радянській сміховій культурі є поема Олександра Твардовського «Тьоркін на тому світі», роман Володимира Войновича «Незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна», фільми Ельдара Рязанова «Гараж», «Забута мелодія для флейти» тощо.

В останньому з перерахованих творів звучать слова, які виражають сутність радянського владоцентризму, який, відтворюючись в системі певних соціальних відносин, є несумісним із предметністю людського буття, творчою діяльністю: «Мы не пашем, не сеем, не строим, мы гордимся общественным строем». Ці строчки, можливо, були нав'язні автору рядками поеми О. Твардовського «Тьоркін на тому світі», фрагмент з якої ми наразі процитуємо:

*«В том-то вся и заковыка
И особый наш уклад,
Что от мала до велика
Все у нас руководят...
Тут ни пашни, ни покоса,
Ни заводов, ни станков.
Нам бы это все мешало –
Уголь, сталь, зерно, стада...» [351].*

Єдине, що відтворюють керівні суб'єкти – це відмова: «Немає. І не буде». Величезна кількість цих суб'єктів забезпечує інституціалізацію відмов та заборон, заперечень та утисків як цілісну та непоборну систему.

*«Строгий свет от фонарей,
Сухость в атмосфере.
А дверей - не счесть дверей,
И какие двери!
...И какую ни открой -
Ударяет сильный,
Вместе пыльный и сырой,
Запах замогильный.
И у тех, что там сидят,
С виду как бы люди,
Означает важный взгляд:
«Нету. И не будет»» [Там само].*

Систему тоталітарних практик О. Твардовський порівнює із небуттям, із таким життям після смерті, коли залишаються лише тіні людей та контури предметів.

Не випадково в радянській філософії деякий час діяльнісний принцип розглядався як форма протесту проти споглядального примирення із мерзотністю тоталітаризму, який нічого, крім тоталітарних практик відтворити

не здатний, який породжує «ніщо», знищує будь-яку предметність. Саме ця особливість владоцентризму знаходить своє продовження в аскетизмі тоталітарних практик.

2.4. Ідеологеми та практики радянського аскетизму

«...комунальне житло... можна охарактеризувати як монастирі без celibату»

Б. Рассел

М. О. Бердяєв назвав ідеологічні практики радянського тоталітаризму безблагодатним, нігілістичним аскетизмом [Див.: 36, с. 47]. Необхідно доповнити ці характеристики ще суто марксистським «терміном»: цей аскетизм був «сором'язливим», тобто ідеологія не рефлектувала щодо аскетичної спрямованості власних практик.

Критикуючи китайських комуністів та інших теоретиків комуністичного руху, яких називали «лівими» ревізіоністами, радянські марксистки стверджували, що реакційна дрібнобуржуазна проповідь зрівняльності та аскетизму є глибоко ворожою ідеологією марксизму-ленінізму [Див.: 261, с. 170]. Та «ліві» ідеологи-еретики визнавали та усвідомлювали те, що робили на практиці, а їх радянські «колеги» не називали речі своїми іменами, уникаючи крайнощів в ідеологічних положеннях, що строго підпорядковувалися правилам «діалектичного методу».

Радянські марксистки прагнули бути невразливими на рівні слова, тексту, ухвали, – все врахувати і не вдатися ані до однієї крайності. Та на рівні практик вони пропонували одне абсурдне рішення за іншим, рухалися від однієї крайності (перегину) до іншої. Діалектичний раціоналізм був виключно методом мислення, а точніше – методом оформлення мислення. Реальні практики були стихійним продовженням, доведенням до протилежного та ірраціональним доповненням абстрактного раціоналізму марксистської діалектики.

В роботах діячів комуністичної партії та радянської держави (Дзержинського, Крупської, Сталіна, Бухаріна та інших) неодноразово зустрічаються запевнення в тому, що нова ідеологія не має нічого спільного з аскетизмом. І таке категоричне заперечення є зрозумілим, оскільки поняття аскетизму асоціюється в них з релігією, яку вони ненавидять. Проте, радянські практики за змістом були саме аскетичними. (Тому і повторюються запевнення в протилежному, що схожість зберігається, і ця схожість не є лише зовнішньою). Комуністична ідеологія є єдиним різновидом анти-гедоністичного атеїзму [Див.: 150, с. 27]. З іншого боку, винести ситуацію постійної розрухи і браку елементарних продуктів харчування, предметів побуту міг тільки дуже терплячий, аскетично налаштований народ. Наразі мова йде про духовні та культурні передумови тоталітарного радянського аскетизму.

За типом аскетизму радянська ідеологія дещо нагадує протестантизм у початковій стадії його розвитку. У роботі «Протестантська етика та дух капіталізму» М. Вебер демонструє вплив релігійних ідей доби реформації на формування капіталістичного способу виробництва. При цьому він відмічає тоталітарний характер нової ідеології. Філософ пише, що реформація означала не повне усунення панування церкви в повсякденному житті, а лише заміну колишньої форми панування іншою; причому заміну панування необтяжливого, практично в ті часи мало відчутного, майже чисто формального, *надзвичайно обтяжливою та жорсткою регламентацією всієї поведінки, що глибоко проникала у всі сфери приватного та суспільного життя* (курсив наш – М. С.) [Див.: 66, с. 62].

Мова йде не просто про заміну одного напрямку християнства іншим – католицизму протестантизмом. Відбувається докорінна зміна типу релігійності. Новий, реформаційний тип припускає таку жорстоку регламентацію всіх сфер людського життя, включаючи приватне, що ця релігійність дуже наближається до тоталітарних практик. Вебер підкреслює, що християнська аскеза (до часів Реформації – М.С.) не робила замах на природне, повсякденне життя. Тепер же вона вийшла на життєве торжище, закрила за собою монастирські брами і

почала насичати мирське *повсякденне* життя своєю методикою, перетворюючи її в раціональне життя *у світі*, та *не для* світу цього [Див.: 66, с. 183–184].

Так само і комуністичний аскетизм, оголосивши християнську аскезу безглуздою та реакційною, заборонивши церкву, пропонує новий варіант світського аскетизму, мета якого лежить за межами світу цього як передісторії «справжньої історії людства». (Важко сказати, наскільки ця спільність ідеологій реформації та комуністичної є глибинною. Протестанти все ж таки визнають Христа Богом, для комуністів же месією є пролетаріат).

Втім не треба забувати, що у вітчизняній культурі вже було декілька спроб реформації, зокрема одна з них була здійснена Петром I. Саме з часів Петра I можна відмітити дуже характерне прагнення держави підмінити православну віру релігійною ідеологією, що спирається на протестантську версію християнства. Адже боротьбу з православною церквою не Ленін розпочав перший. Він лише довів до межі тенденцію, що простежується у всій вітчизняній історії Нового часу.

«Повтори» в культурі не є випадковими і не є безрезультатними. В них випрацьовується певний кенотип культури – новий тип, за термінологією М. Епштейна, який вводить це поняття у доповнення до терміну «архетип» [406, с. 399]. Виробляється та закріплюється. У найпоширеніших традиціях вітчизняної державності завжди значилося правило «асфальтувати» не ті «доріжки», які «уторовані» народом, а створювати нові «магістральні шляхи»; відтворювати не архетипи, а ламати їх, замінюючи кенотипами.

Враховуючи унікальну повагу, що надається радянською історичною наукою серед всіх російських царів Петру I (слово «цар» для радянської ідеології, як і для давньоримської, було інвективною), можна припустити визначення жовтневої революції не тільки як прояву петровської «психології перевороту» [Див.: 389, с. 82], але як ще однієї спроби своєрідної, виродженої до атеїзму, «реформації».

Та якщо протестантська ідеологія прославляла ощадливість, заповзятливість і накопичення матеріальних благ окремою людиною,

оголосивши багатство ознакою Божого благовоління, то радянська ідеологія освячувала користолюбство суспільне – комуністичну праця на користь всієї країни і, навіть більше, – всіх народів.

Був ще один момент, який свідчить про деяку міру спорідненості протестантського і комуністичного аскетизму: мова йде про еволюцію трудового аскетизму і про можливість його виродження. Вебер приводить нарікання протестантського теоретика Уеслі, який побоюється того, що там, де росте багатство, зменшується релігійне завзяття [Див.: 66, с. 201]. Того ж самого боялися і комуністичні ідеологи. З одного боку, вони демонстрували прагнення до постійного підвищення матеріального рівня життя людей (інакше не зрозуміло, а «за що ж боролися?»), але, з іншого боку, вони чудово бачили, що комуністичне завзяття поступово зникає в наслідок підвищення добробуту. В зв'язку із цим М. Вебер дотепно відмітив, що уявлення про «професійний обов'язок» бродить по світу, як примара колишніх релігійних ідей [Див.: 66, с. 206]. Інакше кажучи, поняття професійного обов'язку є останнім притулком залишків християнського аскетизму в сучасній секуляризованій культурі.

Таким чином, можна висунути попереднє припущення, що секуляризація християнського аскетизму пішла двома шляхами – реформаційним (Західна Європа) і комуністичним як варіантом псевдо-релігійної реформації (Радянський Союз і східна Європа).

Проте радянський трудовий і вторинний від нього споживацький аскетизм був не просто максимально секуляризованим варіантом реформації. Сенсом і метою цього аскетизму було підпорядкування волі єдиного плану, зрештою – волі однієї людини – керівника, диктатора, тирана. Відповідне прагнення до концентрації влади в одних руках мимоволі натякає на есхатологічний аспект практик радянського аскетизму, який, безумовно, грав тут не останню роль – свідомо чи позасвідомо.

Радянські поза-ідеологічні практики були яскравою ілюстрацією ситуації, в корені протилежної до тої, про яку йдеться в заповіді «Не піклуйся про завтрашній день». Це був спосіб життя наскрізь пронизаний клопотаністю.

Віру в промисел Божий людям спробували замінити вірою в «партію і уряд», та «провіденційна» функція держави, звичайно, не спрацьовувала.

Узагальнений образ їжі як один з проявів комуністичного аскетизму. За радянських часів було відомо багато анекдотів з приводу відсутності продуктів в магазинах. В одному з них директор продуктового магазину проголошує цілу промову про наближення до комунізму: «Товариші! Ми йдемо семимильними кроками в комунізм... (пауза) – і худоба за нами не встигає» [Див.: 320].

Феномен однопорядковості в даному анекдоті явищ «комунізму» (як псевдо-сакрального) і «худоби» (профанного) створює ефект комічного. Та в тому-то й справа, що такими комічними за змістом поєднаннями було заповнено весь простір радянських практик, де ідеологічно «піднесене» було сусідом непристойно жебрацького та низького. Звідси той неймовірний ефект сприйнятливості до комічного у радянських людей, ні з чим не порівнянна любов до блюзнірства (згадаємо дивовижну популярність «Клубу веселих та кмітливих») і блазнів (сатириків та пародистів).

Широко відомо, що в радянські часи ходили в магазини, не для того, щоб купити щось конкретне, визначене, але щоб подивитися, що можна купити взагалі. Ідея їжі витісняла конкретні її прояви або втілення. У Пастернака в «Докторі Жіваго» так описується осінь 1918 року, коли вперше дуже різко виявилася схильність революції до поглинання самої реальності та заміни її ідеями: треба було готуватися до холодів, запасати їжу, дрова. Та в дні торжества матеріалізму матерія перетворилася на поняття, їжу і дрова замінило продовольче і паливне питання [Див.: 407]. І так продовжувалося до самого кінця радянської епохи: у 1982 році, в рік смерті Л. Брежнєва, в добу так званого «розвиненого соціалізму», в країні, не здатній себе прогодувати, була прийнята Продовольча програма [Див.: там само].

Ця «їжа-взагалі» замість конкретних м'яса, риби та інших продуктів нагадує в перетвореному вигляді, узагальнений образ трапези на православній іконі. Заборона на натуралістичне зображення продуктів (як і на будь-який натуралістичний образ) в іконі диктується неможливістю поєднання

натуралістично зображених предметів і духовного сенсу сюжету. Дійсно, коли художники епохи Відродження вирішили, що набагато виразніше євангельські події виглядатимуть за умови реалістичного зображення людей і предметів побуту, то вони, досягнувши успіху в оспівуванні тілесної краси, втратили те, що називається красою духовною. Євангельські події почали виглядати як звичайні побутові сценки. Та то була ікона, вікно в трансцендентне, в світ божественного й абсолютного, а тут – радянські побутові тоталітарні практики як втілення комуністичної ідеології. Остання виявилася настільки ж не сумісною з нормальним людським побутом, наскільки побутова конкретика в просторі ікони не сумісна із зображенням релігійних образів. Про таку несумісність йдеться в наступному анекдоті: чи правда, що при комунізмі продукти можна буде замовляти по телефону? Правда. Та видавати їх будуть по телевізору [Див.: 320].

Купити щось необхідне безпосередньо в магазині, поза складну систему соціальних зв'язків, що носили назву «знайомств», було практично неможливо. Крім того, існували паралельні черги. В умовах тотального дефіциту найдемократичнішою була вимога єдиної черги для всіх. Рівність всіх перед єдиною розподільчою системою була ієрофанією рівності всіх перед Богом. Поки зберігалася хоч би видимість даної ілюзії рівності, радянська влада могла існувати.

Радянський побутовий мінімалізм. Приказка «одітий-взутий – що ще треба?!» припускала, що в людини є більш-менш пристойний одяг на кожний день і дві-три пари взуття – на зиму, на осінньо-весняний період і на літо. «З дурі скаженіють!» говорили радянські люди про західних кінозірок і мільйонерів, які мали десятки пар взуття на різні пори року. І в якомусь сенсі мали рацію. Матеріальні потреби людини можуть рости до безкінечності, а можливості природи не є безмежними. Отже, потреби необхідно обмежувати. Питання в тому, яким має бути це обмеження та його мотивація?

Християнство вчить вільному самообмеженню фізичних потреб з любові до всякої істоти і до природи в цілому. Християнський аскетизм не нав'язується

насилно ззовні, але є наслідком любові до Бога, ближнього, природи. Крім того, православний аскетизм існує в умовах багатого продуктового і речового ринку (достатньо почитати дореволюційні описи ринків і базарів). У радянській же культурі обмеження було наслідком недостатності виробництва предметів споживання, нерозвиненості ринку і загальної насильницької зрівнялівки. Таке штучне обмеження створило передумову небаченого по масштабах пострадянського гедонізму і торгової естетики різноманітності, коли люди сім'ями ходили в магазини, на ринки заради своєрідного «естетичного» задоволення (подібно до того, як в інших культурах люди відвідують театри, виставки і музеї). Насильницький аскетизм закономірно вилився в потужний рух гедонізму.

Аскетизм комуністичної праці знаходив своє продовження в абстрактних винагородах за працю: грамотах, фотографіях на дошці пошани, а в окремих випадках – медалях та орденах. Звичайно, найзручніше в сенсі «нагородного аскетизму» було відзначити всіх комсомольців або комуністів одночасно, урочисто прикріпивши орден до прапора комсомолу або комуністичної партії. Ще зручніше нагороджувати керівника партії, що, також, офіційно розцінювалося як нагорода «всьому радянському народові».

Аскетизм інформаційний. Інформованість в сучасному сенсі слова припускає різноманіття джерел і каналів отримання інформації, а також відмінні один від одного підходи до підбору та аналізу фактів. Панування ж ідеології завжди виявляється в тому, що інформаційний простір стискається до мінімуму, і лише опосередковано, аналізуючи фігури умовчання, натяки, підтексти і контексти, можна виділити деяку інформацію з ідеологічного текстового потоку. Пропаганда в радянській ідеології витіснила інформацію, оскільки пропаганда, як це відомо, може вестися найуспішніше лише в інформаційно закритому суспільстві. Інформаційною радянська преса є виключно для читача, який апріорі припускає те, що ховається за тими чи іншими висловлюваннями. Для пересічної радянської людини читання радянської преси було не інформаційною практикою, а суто тоталітарною,

ідеологічною. Це було не отримання нової інформації, а певний ритуал, який створював ілюзію інформаційного руху. Радянські люди виписували, як мінімум, декілька газет і регулярно їх прочитували. Існували газети, які виписувалися «за рознарядкою», тобто примусово, а не на вибір. Наприклад, піонер був зобов'язаний підписатися на журнал «Піонер» або на газету «Піонерська правда», комсомолец виписував «Комсомольську правду» або інше, дешевше видання комуністичного союзу молоді, комуністи виписували газету «Правда», журнал «Комуніст».

Читання газет і прослуховування новин (спочатку по радіо, а пізніше в телевізійному режимі) складає один з обов'язкових ритуалів радянської релігійної ідеології. Раз на тиждень в школах і на підприємствах проводяться так звані «політінформації», на яких відтворюються основні політичні події тижня. Поверхнева динаміка політичного життя приховує дивовижну статичність інформаційного поля (статичність – це ще один прояв аскетизму, наразі інформаційного): Генеральний секретар. відвідав братську країну; передовики виробництва досягли небачених результатів; йде чергова боротьба за врожай та описуються трудові перемоги сільських трудівників; міжнародні події – боротьба експлуатованих народних мас Заходу за демократію, мир, соціальну справедливість тощо. Не випадково в ті роки ходив анекдот: «Яка різниця між «Правдою» та «Вістями»? У «Правді» немає вістей, а у «Вістях» немає правди» [Див.: 320].

В одному з радянських анекдотів Наполеон заздрить не військовій могутності Радянського Союзу, а унікальній здатності ідеологічної системи приховувати будь яку новину: якби у мене була газета «Правда», – сказав він, – світ до цього часу не дізнався б про Ватерлоо! [Див.: там само].

Найцікавішою інформаційною рубрикою були спростування усіякого роду «ідеологічних наклепів»: звідки ми дізнаємося про новини в світі? Із спростувань ТАРС [Див.: там само].

М. О. Бердяєв вважає, що слід говорити не просто про обмеженість інформації в умовах радянських тоталітарних практик, але про те, що

матеріалізм в цілому як тип світогляду є формою прояву безблагодатного аскетизму в творчості, бідністю в мисленні [Див.: 36, с. 47].

Комуністичний аскетизм як риба почав розкладатися «з голови». Початок цьому процесу поклала перемога в другій світовій війні, а точніше – здобуті в ній трофеї, які вагонами вивозилися з території Німеччини та інших європейських країн. До побуту радянської політичної еліти увійшла розкіш. Радянська ідеологія почала поступово розгортатися в напрямі, протилежному до комуністичного аскетизму. Факт такого «повороту» ніколи не визнавався ідеологами. Та саме гасло «Наздогнати і перегнати Америку!» стало можливим лише тоді, коли спрямованість сенсожиттєвого вектору західної та радянської культур співпала. Це гасло – один з текстів культури, що свідчить на користь профанації радянського аскетизму. У своєму прагненні до матеріального достатку західний і радянський варіанти розрізнялися засобами і методами досягнення жаданої мети. Та мета по суті і там, і тут відтепер була одна й та ж сама – перспектива оволодіння світом речей, – перспектива, що прагне за обрій.

Профанація псевдо-сакрального аскетизму тоталітарних практик відбувається, зокрема, через формування дискурсів радянського епікуреїзму (культивування інтелектуальних насолод та художнього смаку).

Однак треба визнати, що найбільш послідовно аскетизм заперечується, починаючи з певного періоду, самими ж представниками влади. Першу спробу подолати аскетизм було зроблено радянськими посадовцями у 30-х роках. Майже всі вони закінчили своє життя у сталінських концтаборах. Ротація влади відбувалася тоді дуже інтенсивно.

Підготовкою до наступного етапу сплеску гедонізму стало вивезення із захопленої під час військових дій у Другій світовій війні Європи предметів розкоші. Та повною мірою розшарування у споживанні представників влади та пересічних громадян здійснилося вже за часів Хрущова та наступних генеральних секретарів.

Відповідні практики купівлі та споживання «дефіцитних» товарів наразі протистояли комуністичній риториці всезагальної рівності та справедливого

споживання, відповідного до кількості та якості трудового внеску людини. Зрозуміло, що контрасти споживання тоді були не такими жахливими, як у сучасному українському суспільстві, та зараз ніхто про «рівність» і не говорить. Радянська ж ідеологія не просто запевняла громадян СРСР у рівності та справедливості, але й онтологізувала та сакралізувала цей ідеал.

Зрозуміло, що сміхова культура не могла пройти повз такого яскравого контрасту – сакралізованої рівності та виразного майнового розшарування. Кінокомедії «Бережись автомобіля» та «Гараж» Е. Рязанова зіштовхують комуністичний ідеал з реальними практиками і на цій основі створюють комічний ефект.

Та найбільш нищівного удару комуністичний аскетизм зазнав від таких масових явищ сміхового світу як об'їдання та пияцтво, гедоністичний (точніше було б сказати, епікурейський) культ видовищ другої половини ХХ ст.

2.5 Образ дива в радянських соціальних практиках

В марксистському визначенні релігії основною рисою останньої вважається віра в потойбічне буття, а отже – віра в можливість перетину, «зустрічі» іманентного та трансцендентного у явищі дива. Радянські атеїсти постійно критикували «буржуазних» релігієзнавців за занадто широке розуміння релігії, яке передбачало кріпторелігійне тлумачення самого ж таки марксизму. Наприклад, марксист Д. М. Угрінович в одній із широко цитованих в Радянському Союзі монографії «Суспільна свідомість та її форми» (1986 р.; під ред. В. І. Толстих) вказує на те, що занадто широкі визначення релігії» мають на меті зняття «принципової різниці» між релігійним та науковим світоглядом та використовуються для «дискредитації» марксизму як «світської релігії», «поцейбічної есхатології» тощо [Див.: 361, с. 253].

Однак, якщо навіть не «розширювати» визначення релігії, а зупинитися на марксистській дефініції, то, все одно, марксизм прекрасно підходить у якості прикладу. І мова йде не стільки про те, що це вчення було опіумом саме для

народу... Справа в тім, що марксизм відкидає визнання дивовижного частково, на вербально-понятійному рівні, а не на візуальному і не на рівні практик. Що ж до ієрофанії дива, то вона живить як численні ідеологеми, так і ідеологічні практики марксизму.

Ієрофанією дива живиться весь марксистсько-ленінський світогляд, який базується на вірі в комуністичне диво – в ідеальне суспільство та повноту реалізації людини за умов такого суспільства. Ця віра зближує марксизм з релігійно-філософськими вченнями Піфагора та Платона, Гегеля, з численними єретичними вченнями середньовіччя, що мали хіліастичне спрямування, з ідеалістичними вченнями утопістів, космізмом М. Федорова, деякими ідеями персоналізму тощо.

Безумовно, тільки сліпою вірою більшовиків в диво можна пояснити їх впевненість, що в результаті класової боротьби, тобто знищення людей в громадянській та інших війнах, люди будуть ставати все кращими, а відносини між ними будуть наближатися до комуністичних. Якщо дивитися на зло з природничої точки зору, то зрозуміло, що зло породжує ще більше зло. Якщо ж вірити в можливість переходу однієї протилежності в іншу – класової боротьби в любов, то це, справді, сподівання на диво, яке буває за межами природних процесів. Та якщо ідеальне суспільство є принципово неможливим, то ми маємо справу не з науковим світоглядом, а з матеріалістично витлумаченою релігією, яка базується на вірі в диво. І, таким чином, віра в комунізм – це і є віра в диво, якій протистоять численні профанні образи комунізму, створені радянською сміховою культурою. Особливо яскраво антикомуністичний напрямок сміхової культури виражено в анекдоті та частівці. Численну групу цих артефактів сміхової культури складають анекдоти про комунізм, в яких створюється симетрія основних рис позитивного, ідеологічного образу комунізму, і рис, взятих із знаком «-». Наприклад, ідеологема комуністичного достатку (між іншим, українське слово «достаток» не зовсім точно відтворює ідеологему «изобилия» (рос.), тому що достаток – це забезпечення споживання на достатньому, тобто майже на необхідному рівні, а образ «изобилия» (рос.)

передбачав наявність величезного надлишку матеріального забезпечення) змальовується як віртуальний образ, а не реальне матеріальне багатство: чи можна буде за умов комунізму замовляти їжу по телефону? Можна. Тільки видавати її будуть по телевізору [Див.: 320].

В цьому анекдоті фіксується одна з найважливіших рис тоталітарної ідеології, що перетворює всі реалії життя в очищені від «бруд» матеріальності сакралізовані вербальні потоки або ідеалізовані образи.

Наразі анекдот не скривлює дійсність, а повертає людину до реальних тоталітарних практик, додаючи певні сміхові акценти. Тобто сакралізація ідеологічного потягла за собою перехід реальних практик в статус профанних образів. Отже, сама ідеологія створила різницю потенціалів, що породжує сміх. Ідеологія виявилася ініціатором, а сміхова культура зреагувала майже автоматично. Та це не означає, що в подальшій взаємодії вони не помінялися місцями. (Докладніше про анекдот як форму сміхової культури йдеться в окремому параграфі).

Крім того, аргументація на користь переваг соціалізму по відношенню до капіталізму ґрунтувалася не на об'єктно-науковому компаративному аналізі практик різних суспільних систем, а виходячи з апріорного визнання абсолютних переваг соціалізму.

Зрозуміло, що, коли мова йде про ідеологему абсолютних переваг соціалізму, то такі переваги у вербальних та візуальних дискурсах мають не просто форму перебільшень. Як справедливо зазначає Г. Г. Почепцов, ці перебільшення є закономірністю тоталітарних практик, і вони мають тенденцію до поглиблення та розширення, тобто виражають специфічну гігантоманію тоталітаризму [Див.: 283, с. 60]. Таким чином, вони переходять у форму здійсненої в майбутньому небувальщини.

В цілому, дивовижне як кенотип колективного радянського позасвідомого має три рівня – псевдо-християнський з певними ієрофаніями, казковий з відповідними гіперболами та неоромантичний з символами, що формують підвалини цієї естетичної парадигми.

Зрозуміло, що в межах титанізму, перш за все, треба говорити про людину як творця див. В християнському світогляді дива є притаманними святым, яких у такий спосіб прославляє Бог. В радянському титанізмі дива пов'язувалися із постатями:

- 1) простих трудівників – робітників та селян;
- 2) революціонерів;
- 3) керівників держави, тобто представниками верховної влади.

Так само, як канонізація святого в православ'ї є неможливою поза фактом див та відповідного до цієї практики народного шанування святого, так і освячення ідеологією соціалізму спиралося на демонстрацію дивовижних досягнень тих, хто за соціалістичним тоталітарним каноном підходив під умови «радянської канонізації». При цьому існувала певна спеціалізація див щодо простих трудівників, революціонерів та керівників партії та держави.

Робітники та селяни, що підлягали соціалістичній канонізації, були, перш за все, особливими трудівниками, яскраво вираженою меншістю. Між ними та більшістю працівників мала бути значна відстань. З одного боку, ідеологи хотіли, щоб люди вірили у розквіт творчих сил та можливостей всього народу, а з іншого – якщо диво можуть творити всі, то це вже не диво, а норма. Тоді це не свято, а звичайний день. А про комуністичні обрії свідчили не норми, а дива, не нормована праця, а трудовий прорив у майбутнє. Есхатологічний відблиск щасливого майбутнього лежав не на пересічному робітникові, а на передовиках виробництва.

Занурення в предметний рівень тоталітарних практик ідеологеми трудового досягнення здійснювалося поступово. Спочатку відбирався той, хто підходив за «канонами» до нового образу творця див, до нової «святості». А далі йшла організація зворотної сторони «дива» (як відомо на передовиків працювала інколи ціла бригада, виділялися додаткові ресурси, створювалося особливе технічне забезпечення, чатували ремонтники тощо). Це нагадувало польоти в космос і, певною мірою, було подією, що за семантикою і за структурою майже повністю співпадало з такою визначною подією як запуск космічної ракети.

Тобто був герой – трудівник чи космонавт, на якого працював величезний колектив (останній залишався «у затінку» саме для того, щоб подвиг особистості героя виглядав як «справжнє» диво).

Якщо про святих з житій відомо, що вони (в більшості) були народжені в сім'ї благочестивих батьків, то в радянському псевдо-агіографічному взірці благочестя замінялося на походження «з простого народу». В цій характеристиці мали співпадати здатність до праці та «генетично закладений» вірний, прогресивний класовий підхід. Факт свідомого вибору віри доповнюється позасвідомим та ірраціональним «класовим почуттям».

Далі в «житії» передовика йшло аскетичне зростання в тяжкій праці і, нарешті, відбувався найбільший злет його діяльності – рекорд-диво, який інколи побивався самим героєм, та це вже не мало ніякого значення. В такому випадку диво просто розтягалося на певний час. В інших випадках диво було одноразовим, і цього було достатньо, щоб передовик перейшов у наступний період свого «життя» – період повчань, настанов, виступів перед молоддю, участі у партійних конференціях та з'їздах (освячення своєю присутністю псевдо-соборів радянської держави).

Такі «житія» існували паралельно чисельним профанаціям відповідних тоталітарних практик у свідомості пересічних людей. Наприклад, по телевізору показують відому на всю республіку ланкову. Односельчани дивляться на неї і ведуть між собою таку розмову:

- А цікаво, як там наша Ганька (умовне ім'я) вміщується на стільці? Бач яку ... роз'їла.
- Та їй, мабуть, зробили спеціальну лаву, або ж на двох стільцях сидить.

Зрозуміло, що явище заздрості тут також може бути присутнім певною мірою. Штучне диво – це диво, яке міг зробити будь-хто інший, але вибір впав на конкретну людину. Відповідно, їй заздрили. Та феноменологією заздрості тут не пояснити факт профанації. «Диво» як ідеологічний образ трансцендентної реальності наразі активізує спогад про цілком іманентні соціалістичні практики з відповідними лайками, примусом та приниженнями

інших, ідеологічно пасивних, але в трудовому плані активних учасників події «дива». Спрацьовує, крім того, стихійно-матеріалістичне прагнення ідеологічне «диво» (тобто таке диво, визнати яке змушує ідеологія), пояснювати з відповідною матеріалістичною редукцією сенсу того, що відбулося. Якщо ідеологія привчала народ пояснювати дива матеріалістично, то ця практика обертається й проти ідеологічних див, які наразі профануються.

В сміховій культурі хрестоматійно-сатиричний образ радянського передовика створив В. Войнович в своєму романі-анекдоті «Пригоди солдата Івана Чонкіна». Мова йде про образ Лукерії як форму профанації практик висування передовика виробництва та розвитку його сакралізованого іміджу. Лушка, дівчина з бідної сім'ї, приходить в колгосп. Вона хоче розірвати із «застарілою» практикою доїння корів та пропонує смикати корів зразу за чотири соски. Її ініціативу широко розголошують в газетах; Лушка їде в Москву, де її виступ схвально сприймає Сталін. З того часу Лукерії вже не бачать в рідному колгоспі, вона постійно їздить на партконференції, приймає іноземних гостей, зустрічається із зарубіжними («прогресивними») письменниками, отримує державні нагороди... [Див.: 73, с. 125–126].

Наразі відтворюються типові риси та етапи біографії передовика: походження з народу; розрив з традиціями, з минулим; зустріч та освячення діяльності передовика сакралізованою постаттю Сталіна; розповсюдження «передового» досвіду.

Можливо, ідея Люшкіного «трудового подвигу» народилися в письменника по асоціації з «передовим почином», 12-річної туркменської дівчинки Мамлакат Нахангової, яка ніби то перевиконала норму збирання хлопку в 10 разів. Вважалося, що такий неймовірний результат ця дитина отримала завдяки тому, що збирала хлопок двома руками [Див.: 318, с. 123].

В ідеологемі «передового почину» ми бачимо не тільки потребу в диві, але й розуміння того, що диво не можна повторити, що це є унікальний факт. Один такий факт остаточно становить передовика над всіма іншими працівниками, «освячує» його благоволінням Історії та Прогресу. Навіть

звичайні норми праці в СРСР було дуже важко виконувати (особливо в сільському господарстві). Повірити в таке перевиконання норм, яке демонстрували передовики, означало повірити в диво.

Отже, для трудівника дивом був трудовий (аскетичний) подвиг. Для революціонера – його вірність ідеалам і, найчастіше, мученицька смерть або страшні тортури, які той переносив без жодного стогону. Революціонери «канонізувалися» за дивом витримки «небачених» мук. Тобто це були певні «мученики» від ідеології. І, нарешті, канонізація керівників держави була результатом їхньої «найважливішої» справи – розповсюдження комуністичної віри та боротьби з її ворогами в країні та за її межами (при цьому вони повинні були бути, також, аскетами в особистому житті – реальні біографічні подробиці, що свідчили про протилежне – коханка, друга дружина, любов до розкоші – викидалися. Наслідками аскетизму повинні були бути непохитна віра в щасливе майбутнє, прозорливість, любов до простого народу, дітей, ненависть до ворогів тощо).

Ієрофанію дива можна виявити, також, на прикладі абсолютно дитячої віри в матеріальне диво, що було особливо характерним для довоєнної радянської науки. Образ «нової» науки, що протиставляється «старій», «буржуазній» був тісно пов'язаний з очікуванням близького технологічного дива.

Любив поговорити про рукотворні чудеса засновник СРСР – В. І. Ленін. За часи розробки плану ГОЕЛРО він явно протиставляв «революційну фантастику» практиці. Відома також слабкість Сталіна до різних «наукових чудес», тобто до винаходів, що обіцяють негайну та колосальну практичну віддачу. Наприклад, Сталін був переконаний в тому, що Лисенко зможе створити новий сорт гіллястої пшениці [Див.: 308, с. 63]. Якщо Вавілов демонстрував біологію як дуже витратну науку з вельми віддаленими перспективами, то Лисенко зумів змусити Сталіна повірити в нове біологічне диво і саме цим перемаг свого опонента.

Відомо, також, що Сталін до війни критикував дарвінізм за те, що ця теорія відкидає діалектику, яка включає в поняття розвитку не тільки поступові зміни, але й революцію [Див.: 308, с. 65], тобто дарвінізм заперечує поняття дива. Отже, для російських марксистів ієрофанією дива живиться ідеологема революції, яку розуміли як «стрибок» у неможливе. Пізніше Сталін дещо спростив свою позицію: поняття революції вже не викликало у нього захоплення, та академік Лисенко цю зміну не вловив і продовжував критикувати дарвінізм як «теорію суцільної поступовщини», що не визнає в розвитку уривчастості, переходу однієї якості в іншу [Див.: 308, с. 67].

Наведу ще декілька яскравих прикладів віри в дива радянських вчених та організаторів науки: нарком землеробства Я. О. Яковлев, виступаючи у вересні 1931 р., закликав до новаторства, яке, на його думку, неминуче приведе до відкриттів, що «революціонізують життя тварин і рослин» [Див.: 308, с. 57]. В зв'язку з цим можна згадати назву доповіді такого відомого біолога, як М. М. Завадовський, який на засіданні колегії Наркомзема (1931 р.) проголосив наступне гасло: «Наздогнати і перегнати природу!» [Див.: там само]. Наздогнати – це в межах природного та все ж таки неможливого. Наприклад, чи може мікробіологія завжди наздоганяти еволюцію мікроорганізмів і створювати відповідні до нових вірусів препарати? А перегнати? Це вже вихід за межі природного, це є віра в диво.

Діалектико-матеріалістичне поняття революції як певного якісного «стрибка» в поступовій зміні певних властивостей (соціальних або природних), безумовно, «лило воду на млин» титанічного розуміння дива. Що таке всім «відомий» «діалектичний стрибок» – це ніхто з класиків марксизму-ленінізму ніколи не міг пояснити, тому що цим словосполученням філософи позначали сферу незрозумілого, загадкового, таємничого, непізнаваного вже в межах природного. Назвати щось – ще не означає пояснити. Констатація наявності нової якості не рівнозначна розумінню, як ця якість з'явилася. Та сам факт іменування вже створює ілюзію пізнання сенсу. Крім того, вважалося, що «стрибок», який визначає відношення людини і природи, повинен відбутися в

соціальній сфері через знищення приватної власності. Достатньо цей перехід здійснити, і природа відкриє людині свої таємниці – тоді стануть можливими неймовірніші чудеса. Така наївна віра в необмежені можливості науки була характерною навіть для часів правління Хрущова, коли чудеса повинна була демонструвати вже не біологія, а космонавтика.

Ієрофанію дива, також, широко використовує сміхова культура. Однак, наразі образи див тут виступають як профанні по відношенню до ідеологічних («канонічних») сенсацій. Диву, що є результатом «наполегливої колективної праці» в сміховій культурі протистоїть віртуозна (а отже легка по формі) діяльність окремих особистостей – акторів цирку, каскадерів та акторів кінокомедій, що виконують с блиском найскладніші трюки. Дивам соціального значення – науковим, технічним досягненням лірична кінокомедія протиставляє диво переображення людської душі, диво провіденціальної зустрічі героїв тощо. Із сміхових форм найбільш широко ієрофанію дива задіяли цирк та кінокомедії 70–80 рр., про що мова піде нижче.

2.6. Ієрофанія духовного сміху в ідеологічному образі радості

Феноменологічне дослідження ідеологічних практик радянської ідеології, що, редукуючи поверхневі сенси останніх, прагне відшукати певні ієрофанії, відблиски духовних, сакральних сенсів у профанному матеріалі [Див. 404, с. 8], приводить до висновку про існування перетину між релігійним поняттям духовного сміху в іудейській та християнській традиціях та між практиками специфічно радянського образу радості.

Цей образ радості втілюється в сміхових практиках двох основних видів, які ми умовно назвемо «сміх про» та «сміх над».

«Сміх про» звучить в радянській дійсності там і тоді, коли його джерелом виступає виключно позитивний, позбавлений критичного відтінку, радісний, оптимістичний в соціальному та особистому планах сенс, що формується

ідеологізованою частиною культури. Особливо це стосується кіно, у тому числі і документального, а також радянських пісень та «літературних частівок».

Що ж до «сміху над», то цей вид сміху у першій половині ХХ ст. відноситься ідеологією до сфери критики «регресивного»; того, що «віджило» – життя та діяльності «експлуататорських класів». З часом в структурі «сміху над» посилюється критичний аспект щодо суто радянських ідеологічних практик. У другій половині ХХ ст. відбувається поступове витіснення «сміхом над» у якості самокритики «сміху про» як виразу оптимізму щодо можливості майбутнього комуністичного суспільства.

Зрозуміло, що слово «радість» може вживатися в різних значеннях. Радість як переживання повноти людського буття виходить з переваги певного образу цієї повноти. Досліджуючи співвідношення сміху та радості потрібно мати на увазі, що справжня, найвища радість не супроводжується сміхом. Давно вже доведено і на прикладах масової поведінки, і на особистих прикладах, що сміх – це, можна сказати, сіамський близнюк нудьги. Сміх – одна із сторін медалі, іншою стороною якої є смуток (наразі звертається увага на афектну сторону коливання від одного полюса до іншого, а не на моральну антитезу сміху, яку Л. В. Карасьов цілком вірно визначив як сором) [Див.: 166].

Якщо використовувати запропонований Аристотелем метод обчислення «золотої середини», то справжня радість знаходиться між двома крайнощами – надмірним зовнішнім проявом веселості та катастрофічним відчуттям внутрішнього дефіциту позитивних емоцій. Згідно із Аристотелем, «золота середина» розташована не чітко по центру, між двома недоліками, – вона трохи зсунута у бік недоліку недостачі, тобто вона лежить поза сферою смішного.

Безумовно, поза сміхом знаходився і той образ щастя, який прагнула утвердити радянська ідеологія за допомогою не тільки політичних, але й культурних практик. У цьому ідеалі щастя можна розглянути присутність декількох рівнів значень.

По-перше, це був певний ідеологічно «радісний» конформізм, така демонстрація лояльності по відношенню до радянської влади, що не завжди

усвідомлювалася суб'єктом як показна. По-друге, «сяючі» обличчя радянських громадян служили виразом їх колективної гідності перед обличчям іншої соціальної системи: «Дивіться, задріть, я громадянин Радянського Союзу!» (Володимир Маяковський). То була радість як гордість за «передовий суспільний устрій», за свою країну, що зуміла першою вирватися до «світлої далечини комунізму». Тобто дуже важливу роль у формуванні образу радісного будівельника комунізму мав пропагандистський момент – артефакти культури покликані були віщати *всьому світу*, наскільки щасливо живеться в СРСР. Радянські люди повинні були не тільки виживати, – їх закликали ще й демонструвати «зовнішньому світові» вищу якість життя, ніж це було насправді. Подібна демонстративність, що розрахована на представників інших цивілізацій, спостерігається в багатьох культурах. (Зокрема, це досить помітно в представниках сучасної західної цивілізації). Образ радісної, задоволеної життям людини був не просто «брендом», а своєрідною ідеологічною зброєю (зрозуміло, що на зброю в СРСР коштів не жаліли).

Радянська культура мала в своєму ідеологічному арсеналі величезний віртуальний простір комуністичної мрії. Образи цього простору давали настільки сильну надію на прекрасне майбутнє, що навіть «среди упорной борьбы и труда» (тільки подальші епохи можуть оцінити, наскільки важкою була тоді праця та якою по інтенсивності точилася соціально-політична боротьба) люди співали та сміялися, як діти:

*«Ведь мы такими родились на свете
Что не сдаемся нигде и никогда»*

Однак, пояснення на кшталт «ми такими народилися» в контексті культурологічного дослідження є недоречним. Крім віртуального простору комуністичної мрії було ще й реальне соціальне поле, яке було «очищеним» від правлячих класів. Подібне відбувається в природі, коли зрубають старий, розлогий дуб. На звільненому просторі безліч паростків вступають в боротьбу за місце під сонцем. Кожному з них відкривається реальна можливість вирватися зі своєї природної ніші, завоювати нову сферу впливу. Те ж саме

можна прослідкувати на прикладі зміни навіть одного з представників влади, так само, які на матеріалі крупних потестарних переміщень, які відбуваються у суспільстві в цілому.

До того часу, поки великий начальник міцно сидить в своєму кріслі, ситуація в соціальному просторі, яким він керує, є стабільною, та варто йому постаріти або помилитися в боротьбі за владу, і починається війна не на життя, а на смерть за право зайняти місце, що звільняється. І тут в хід йдуть засоби, ефективність та аморальність яких є прямо пропорційною владі, що переходить до переможця. До того часу, доки між звичайним громадянином та політичною елітою суспільства лежить непрохідне провалля (соціального походження, рівня добробуту, реальної влади, можливостей використання певних силових структур держави і тому подібне), цей громадянин зайнятий відтворенням власного життя в її сталих межах або намагається хоч би трохи зрушити межі свого існування в рамках можливого (заробити трохи грошей, здобути освіту, дещо підвищити соціальний статус, одружитися, народити дітей і тому подібне). Та в революційні періоди історії правлячий клас втрачає свої можливості забезпечувати спадкоємність влади в межах свого ж класу або групи людей. Більш того, ця група або клас стають переслідуваними, гнаними. Відповідно, вакантними стають не тільки окремі місця у владі, але й весь інститут влади.

У суспільстві, що повністю знищило декілька класів і регулярно проводило «очищення» керівних органів, боротьба за місце під «сонцем» державних благ була систематичною і постійною. Відповідно, надії були у всіх, хто підходив для кар'єри за соціальними параметрами. А це – більшість населення країни.

Був ще в ідеологічному вияві радості ентузіазм з приводу прекрасного майбутнього, що малювалося виключно яскравими та світлими фарбами, а також суто віковий, молодіжний оптимізм. Отже, слід зважати ще й на такий важливий чинник як демографічний. Радісні надії властиві молодим людям, незалежно від соціального часу, в якому вони живуть. Навіть у найжорстокіші

часи молодь любить, сподівається та веселиться часто без видимих на те причин, але тільки через надлишок енергії.

Хай громадянська війна та репресії забрали значну частину населення, та дореволюційні показники народжуваності, а також кількісного співвідношення чоловічого та жіночого населення, людей похилого віку і молоді були настільки позитивними, що навіть всі ці трагедії не змогли зламати загальну демографічну ситуацію у бік переважання літніх людей в суспільстві, як це відбувається вже у наш час. За матеріалами перепису 1897 р. (цьому перепису ми ще можемо довіряти) молодші вікові групи до 20 років налічували майже 50% всього населення країни, а відмінності в розподілі за віком чоловіків та жінок були, загалом, незначними (діти, молодші за 1 рік, складали в європейській частині Росії 1696, 7 тисяч немовлят чоловічої статі і 1691,0 тисяч немовлят жіночої статі) [Див.: 302, с. 264]. Таким чином, велику частину населення складала молодь. А сміх без причини – це зовсім не ознака дурості, як прийнято говорити, – це ознака молодості. І з цієї точки зору підстави для масового ентузіазму теж стануть частково зрозумілими.

Радянський ентузіазм – це соціально забарвлена радість особистого залучення до грандіозних завдань побудови комунізму, індивідуальної участі в цьому великому «історичному прориві» народу. Крім того, радість розумілася як індивідуальне переживання з приводу того, що конкретній людині – «Мені» – повезло народитися саме в цій країні і саме в цей час. І нарешті, все це поєднувалося з «вузько-особистим» розумінням радості як відчуття, пов'язаного з любов'ю та сімейним щастям.

З вищесказаного випливає, що теоретики марксизму-ленінізму не зовсім точно визначали власне розуміння щастя як поєднання суспільного та особистого. Правильніше було б сказати, що це було поєднання суспільного з суспільно-особистим, тобто соціальне явно переважало.

*«Шагай вперед комсомольское племя
Шути и пой чтоб улыбки цвели
Мы покоряем пространство и время*

Мы молодые хозяева земли»
(В. Лебедев-Кумач)

Ця радість компенсувала всі біди та нещастя, змиряла людину з убогістю, голодом, страхом. Вона ж була головним «брендом» радянської людини (дійсно радянської, а не просто жителя країни). І, згідно з прогресистською схемою, це щастя повинно було постійно посилюватися: «все выше, и выше, и выше стремим ми полет наших птиц», «з кожним днем все радісніше жити», «жити стало краще, жити стало веселіш».

Ідеологічна доктрина стверджувала, що знищення приватної власності повинно призвести до такої кардинальної зміни способу життя у всіх його проявах, що людина вперше в історії зможе розвернути всі свої творчі сили і відчутти себе «творцем історії» і «ковалем власного щастя» одночасно.

Крім того, передбачалося, що щастя радянської людини не може навіть приблизно порівнюватися з відповідними почуттями людей, що живуть в інших соціальних просторах. У пісні В. Лебедева-Кумача «Широка країна моя рідна» про це співається так:

*«И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить»* (курсив наш – М.С.)

Коли радянські люди співали цю пісню або чули її по радіо, вони переповнювалися таким відчуттям гордості за свою батьківщину і за самих себе, що їх серця починали схвильовано битися в грудях, а на обличчях розквітали усмішки. Тут спрацьовувала магія музики і слова одночасно, – магія, яка може викликати або актуалізувати в серці будь-яку пристрасть – гордість або смуток, любовну тугу або легковажність. Мабуть, жоден жанр мистецтва не вніс у сакралізацію комуністичної доктрини такий величезний внесок, як радянська пісня. Саме вона формувала образ радянського сміху як радості, у якої немає меж.

Згідно з православною аскетикою, погорда – це найсильніша пристрасть, що притягає до себе решту всіх пристрастей і що живить їх. Чим більше гордість, тим сильніше і все інші пристрасті – заздрість, злість, владолюбство

та інш. Отже, соціальна практика і суспільна психологія, що робить акцент на розвитку погорди, може обернутися (і найчастіше обертається) тим, що Ф. М. Достоевський в романі «Біси» називає біснуванням. Тому, проглядаючи кадри з фільму «Цирк» (1936 р., режисер Григорій Олександров), де звучить гімн радянської гордості, не слід розчулено зітхати: «Ой, який же час був!» Саме зворотною стороною цієї погорди були доноси і зради, підсиджування і наклеп, страх і тупа покірність владі.

Не потрібно скидати з рахунків і факт сублімації новою ідеологією енергії еросу. А. Б. Залкінд в статті «Дванадцять статевих заповідей революційного пролетаріату» формулює «пролетарський катехізис» з питань статевого життя. Відкидаючи релігійне поняття гріха і так звані «святенницькі заборони» на статеve життя, які «накладаються буржуазією», автор пропонує «пролетарське, революційне вирішення цього питання» [Див.: 140]. Точка зору пролетаріату, – пише А. Залкінд, – може бути лише революційно-класовою, суворо діловою. Якщо той чи інший статевий прояв сприяє відособленню людини від класу, зменшує гостроту його наукової (тобто матеріалістичної) допитливості, позбавляє його частини виробничо-творчої працездатності, знижує його бойові якості, – геть його. Припустимим статеve життя є лише в тому її варіанті, який сприяє зростанню колективістських почуттів, класової організованості, виробничо-творчої, бойовій активності, гостроти пізнання (виділено нами – М.С.) [Див.: там само].

В кінці статті А. Залкінд говорить, що відтепер статеve життя перестає бути приватною справою окремої людини. Воно стає однією зі сфер соціально-класової організації пролетаріату, що перемиг: буття визначає свідомість. Статеve повинне цілком підкорятися регулюючому впливу класу [Див.: там само]. Це означає, що статева енергія повинна була цілком служити соціальним завданням, сублімуватися в річище процесу побудови комунізму.

Описаний вище зміст поняття «радість» був знаком епохи з її ризиками, страхами, несподіванками, неймовірним соціальним динамізмом, запаморочливими мріями, надіями і небаченим ентузіазмом. Та доба грала в

життя радісно і ризиковано, як грає дитя грубими, простими іграшками, і небезпечними для життя предметами одночасно. Дайте сучасній дитині прекрасну пластмасову конячку з м'якою гривною, що видає електронний звук кінського іржання, і увага дитини буде зайнята такою дорогою іграшкою не більше декількох хвилин. Діти радянської епохи на звичайній паличці сиділи відважними наїзниками разів в 10 довше. Якщо ж маленький наїзник окрім відповідної палички зміг знайти і справжні патрони, то тут гру і зовсім було не зупинити аж до нещасного випадку. Яскрава фантазія, мрія, з одного боку, і реальний ризик, страх, з іншої – важливі компоненти радянського стилю життя у першій половині ХХ ст., коли провідним є «сміх про».

Якщо ж ми розглянемо мрію і страх не як думки і відчуття окремих осіб, а як спосіб життя цілого суспільства, то бурхлива активність людей цього суспільства буде нам набагато зрозуміліше. Річ у тому, що страх може впливати на людину негативним чином, подавляти її, але активний, авантюрний або пасіонарний (Л. Гумільов) тип особистості страх тільки стимулює. Обстановка радянського суспільства 20–30-х років розкривала широкі можливості для соціального авантюризму: «пан або пропав».

Інший тип радянської людини – мрійник. Мрійливість примиряє людину з соціальним оточенням, з якого вона може вийти у будь-який момент і опинитися у бажаному віртуальному світі. Але радянський мрійник не сприймав свої мрії як щось нездійсненне і компенсаторне. Якщо сам вождь світового пролетаріату вважався великим мрійником, і його мрії «збулися» (так втлумачувалося радянським людям, які не знали про трагедію останніх років життя Леніна), – чого б і простій людині не помріяти? Ці мрії та їхній зміст були істотною частиною життя людини, що змінює якість цього життя в сприйнятті тієї ж людини.

Тип радісного збудження, що виникає в результаті всіх названих вище обставин, можна назвати словом «кураж». Володимир Даль пише, що це слово уживається в більшості випадків тоді, коли веселість та жвавість пов'язані із сп'янінням. «Куражний» означає хмільний – такий, що випив і, з цієї причини,

став веселим. Крім того, «куражити» вживається в сенсі дурити, кричати, упиратися, чинити свавілля (протиставляти свою волю волі Божої) [Див.: 113, с. 221]. Інакше кажучи, слово «кураж» має сенс веселого свавілля на ґрунті збудження, зокрема алкогольного. Тобто це слово виражає хворобливий характер веселості, а точніше, – мова йде не про веселість, а про такий стан, який називається «веселим». Він має зовнішню подібність веселості, але внутрішньо, духовно є чужим справжній радості. Подібно до того, як слово «прелесть» в церковно-слав'янській мові позначає уявну красу, що спокушає, – слово «кураж» характеризує оманливу та духовно нездорову веселість, яка чревата смутком, тугою, похмурим станом духу.

Крім «сміху про», який можна назвати умовно «радянський кураж», частково допускався ідеологією «сміх над», тобто сміх негативний, сміх з приводу контрастів радянських тоталітарних практик – з одного боку недосяжний ідеал багатого і щасливого життя, а з іншої – убогість, некомпетентність, хамство, безкультурність і постійний страх.

Достатньо точне уявлення про ідеологічно прийнятну пропорцію співвідношення радісного «сміху про» та критичного «сміху над» може дати фільм «Цирк» (1936 р., режисер Григорій Александров). Тільки в одному епізоді звучить сміх адресний, негативний – глядачі цирку сміються над фон Кнейшицом, який відкриває таємницю Меріон Діксон, що має дитину від чорношкірого. Обурення американця виглядає для радянських людей просто смішним, інакше кажучи, абсолютно безпідставним. У більшості ж сцен ми чуємо сміх молодості і щастя, відчуття повноти життя і гордості за свою країну. Концентованим виразом цієї радості є пісня на музику Ісаака Дунаєвського «Широка країна моя рідна» (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...
Но сурово брови мы насупим
Если враг захочет нас сломать,*

*Как невесту, Родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать ...*

(Між іншим, поєднання порівнянь батьківщини з матір'ю і з нареченою підказує ієрофанію, якою живиться радянський образ батьківщини – це ієрофанія церкви. Пригадаємо слова священномученика Кипріяна Карфагенського: «Кому Церква не мати – тому Бог – не отець» та апокаліптичне порівняння Церкви з Нареченою: «І я, Іван, бачив місто святе, Новий Єрусалим, що сховався із неба від Бога, що був приготований як наречена, прикрашена для чоловіка свого» (Об'явл. 21: 2)).

Вище вже йшлося про те, що зрозуміти сміхову складову радянської культури, за великим рахунком, неможливо, якщо не мати на увазі релігійний підтекст такого явища як радянська культура, якщо не розглядати дану культуру в контексті всієї вітчизняної історії з характерним для неї відношенням до сміху як явища певного духовного спектру. Виявлене вище розрізнення видів сміху («сміху про» і «сміх над») укорінюється, на наш погляд, в традиційному для вітчизняної культури зіставленні – духовного сміху та власне сміху.

Особливо виразно відношення до сміху як до «некерованої і тому небезпечній «стихії» помітно в православній культурі. І українською, і російською мовами односкладове, уривисте, фонетично вельми виразне слово «сміх» систематично римується з таким же односкладовим і уривистим – «гріх» [Див.: 2]. Ось що пише відома в Європі дослідниця сатири М. В. Гоголя черниця Тетяна (Спектор): власне сміх святі отці називають також терміном сміхотворність, а духовний – термінами сміх душі, душевний сміх, радість та веселощі духу. Вдаватися до нестримного і непомірного сміху – знак нестриманості, неприборканих розумом рухів... пихатої душі. Душевну радість виявити світлою усмішкою не осоружно пристойності, оскільки... написано: Радісне серце лице веселить (Пр. 15, 13). Сміхотворність та духовний сміх протиставили один одному за двома основними ознаками. По-перше, сміхотворність входить в область гріха і є сусідкою таким... гріхам, як брехня,

пожадливість, пияцтво, розпуста і так далі. Духовний же сміх, навпаки, є знак звільнення від гріха. По-друге, сміхотворність привноситься в людське життя дияволом та його слугами. Духовний же сміх – це дар Божий. Дар духовного сміху отримує той, хто багато плаче, тому що сльозами душа очищується від гріха, і Господь посилає в очищену душу теплоту (вогонь), світло і радість. Ось ця радість і є духовний сміх [Див.: 349].

Український філософ Г. С. Сковорода, який захищав християнські цінності проти язичницької по духу філософії Нового часу, неодноразово говорив про християнство як виключно радісний, оптимістичний світогляд. Він настільки вважав цей момент – момент радості – істотним для справжнього християнина, що навіть дозволив собі дуже близько прийняти до серця філософію Епікура, вважаючи його вчення про насолоди аналогом вчення Христа про духовну радість.

Безперечно, що тема радості, духовного сміху є однією з провідних євангельських і, ширше, біблійних тем, яка пронизує й літургійну християнську спадщину. «Небеса убо достойно да веселятся, земля же да радуется: да празднует же мир, видимый и невидимый, Христос бо воста, веселие вечное» (Пасхальний канон, пісня 1) – співається в *пасхальному* богослужінні православної церкви. А в п'ятій пісні канону до пресвятої Богородиці звучить така молитва: «Исполни, Чистая, веселия сердце мое, твою нетленную даючи радость, веселия родшая виновнаго». Навіть поняття «Страху Господня» означає в православній традиції сердечну, духовну веселість: «Звеселиться сердце мое бояться Имени Твоего» (Пс. 85:11).

Заперечуючи і спотворюючи християнське розуміння сміху, радянська ідеологія все ж таки намагалася нав'язати сміховій культурі зредукований варіант саме *духовного* сміху, що розумілося в соціально-класовому, прогресистському дусі. Світлі, відкриті, радісні особистості; сяючі очі людей, білозубі усмішки, розмашиста, упевнена хода («к свету идяху Христе, веселыми ногами, Пасху хвалящее вечную» (Канон, піснь 5)), – ось фрагменти, з яких складається образ радянської «справжньої радості».

З одного боку, ідеологія використовувала ієрофанію духовної радості, духовного сміху, а з іншої – прагнула цілком контролювати сміх негативний, предметний, сміх над чим-небудь, спрямовуючи його у вигідний для себе бік.

Отже, крім сміху як виразу радості, молодості, надій, ентузіазму в радянській культурі існував ще один різновид – це сміх над чимось або кимсь – сміх, що має адресата. Якщо радісний сміх виражав чисту спрямованість в майбутнє, то сміх адресний був направлений проти «пережитків минулого», «хвороб зростання» і конкретних носіїв соціального негативу. Цей сміх переважав в сміховій культурі 20-х років (особливо в творчості М. Зощенко), потім був витиснений на другий план сміхом першого виду. Вищезгадане співвідношення життєрадісного і негативного сміху на користь першого спостерігається аж до 60–90-х років – часу розквіту політичного анекдоту, виникнення «самвидавської» сатири. Люди демонстрували ідеологічний кураж все менше, а все більше сміялися від безсилля щось змінити.

Таким чином, радянський образ сміху як радості був матеріалізованим варіантом райського блаженства, – ні з чим іншим цей образ поєднання особистого щастя (віри, надії, любові), колективізму (псевдо соборності) та історичного (есхатологічного) оптимізму порівняти просто не можливо. Іншими словами: щоб створити цей образ комуністичної радості, потрібно було мати в культурі духовний прообраз блаженства, редукацією якого є ідеологічний кураж. Наразі ми маємо ще одне свідчення того, що радянська культура використовувала ієрофанії християнських сенсів.

Висновки до другого розділу

1. Система радянських тоталітарних практик базувалася на сакралізації певної онтології з використанням чисельних релігійних сенсів, запозичених із різних релігійних парадигм.
2. Вивчення загальних закономірностей сакралізації радянської онтології є передумовою розкриття цих процесів на прикладі конкретних тоталітарних дискурсів. Зокрема, особливістю радянської ідеології було поєднання месіанського вчення про найбільш повне та послідовне знищення пролетаріатом старого суспільства і хіліастичного уявлення, для якого таке руйнування є не фіналом історії взагалі, а завершенням історії експлуаторських суспільств, початком нової ери. Ці ідеологеми виступають основою сакралізованих тоталітарних практик, що входять до складу культу майбутнього.
3. Якщо в християнському світогляді хронотопний стрижень пов'язує теперішнє з вічним, то в марксистській онтології теперішнє завжди співвідноситься з майбутнім і розглядається у світлі цього сакралізованого майбутнього. Відповідно, радянська сміхова культура проставляє акцент на теперішньому і профанує культ майбутнього.
4. До часових дискурсів радянського хронотопу належать антихристиянські за змістом практики, що позначаються поняттями «нова ера», «початковий час», «комуністична перспектива» тощо. Для них характерним є використання ієрофаній християнських сенсів у викривленому вигляді а, також, перетворення православних свят на будні та проставлення символічних трудових акцентів на цих днях. Що ж до карнавальної культури, то вона заперечує ідеологічну ієрархію свят та висуває на перше місце свято Нового року, яке живиться ієрофаніями Різдва та дня св. Миколи.
5. Особливе місце у тоталітарних практиках посідають просторові дискурси. Для радянського патріотизму характерним було, перш за все, відчуття простору Батьківщини як священного. Зокрема, тоталітарно-релігійні

виміри в радянському ідеологічному просторі має тип орієнтації «Схід – Захід». Крім того, матеріалістичний світогляд першої половини ХХ століття всіляко прагнув перемкнути увагу людини з «Неба» на «землю», з духовного на матеріальне. Тому в онтології поняттю «верх» увага практично не приділялася. Земля та надра – ось основні рівні онтології, залучені до тоталітарних практик. З часом значення «верху» відновлюється, відповідно встановлюється новий взаємозв'язок трьох рівнів буття – землі, неба і надр.

6. В ідеологемі радянського гуманізму виявляється певний зв'язок псевдосакральних принципів владоцентризму та антропоцентризму; постать першої особи держави поєднувала, «знімала» в собі ці протилежні характеристики тоталітарних практик. При цьому владоцентризм був провідною рисою.
7. Таке співвідношення владоцентризму та антропоцентризму є редукованим запозиченням, профанацією зв'язку через принцип христоцентризму теоцентризму та антропоцентризму в межах християнської свідомості. Відповідно – профанація радянського владоцентризму в сміховій культурі могла відбуватися в двох основних формах – у формі повернення до неявного христоцентризму, де центральна постать закрита фігурою умовчання, та у формі титанічного антропоцентризму.
8. Досліджуючи ієрофанію дива в радянських тоталітарних практиках, можна прийти до висновку, що класичний марксизм відкидав визнання дивовижного частково – у формі релігійного його витлумачення. Що ж до ієрофанії дива, то вона живила як численні ідеологеми, так і ідеологічні практики марксизму. Зокрема, віра в комунізм – це і є віра в диво, якій протистоять численні профанні образи комунізму, створені радянською сміховою культурою, зокрема політичним анекдотом.
9. У межах ідеологічної риторики радянського титанізму слід говорити про людину як творця див. Освячення нових титанів спиралося на

демонстрацію дивовижних досягнень тих, хто за соціалістичним каноном підходив під умови «радянської канонізації». При цьому була певна спеціалізація див щодо простих трудівників, революціонерів, керівників партії та держави. Також, ієрофанію дива можна простежити на прикладі цілком дитячої віри в матеріальне диво, яке, нібито, здатна продемонструвати «нова, соціалістична наука».

10. Вагоме місце серед тоталітарних дискурсів займають, також, практики радянського аскетизму. За типом аскетизму радянська ідеологія дещо нагадує протестантизм у початковій стадії його розвитку. Основний акцент такого типу аскетизму робиться на праці. Та якщо протестантська ідеологія прославляла ощадливість, заповзятливість і накопичення матеріальних благ окремою людиною, оголосивши багатство ознакою Божого благовоління, то радянська ідеологія освячувала користолюбство суспільне – комуністичну працю на користь всієї країни і всіх народів.
11. Комуністичний аскетизм почав розкладатися у міру того, як радянська ідеологія розгорталася в напрямі, протилежному до комуністичної аскези – культу матеріального достатку. Результатом такого руху було формування пізнього радянського міфу про Захід як про оречевлений рай. Відповідно, сміхова культура сперлась на сенс протилежного прагнення людини – до духовних благ, до повноти буття.
12. Радянський образ радості виникає в наслідок запозичення сенсу духовного сміху в іудейській та християнській традиціях. Цей образ радості втілюється в сміхових практиках двох основних видів, які ми умовно називаємо «сміх про» та «сміх над». «Сміх про» розглядається як специфічний тип радісного збудження, що отримав в дисертації назву «ідеологічний кураж». Він звучить в радянській дійсності там і тоді, коли його джерелом виступає позбавлений складових критики й повний узвичаєннями радості, оптимізму сенс, що формується ідеологізованою частиною культури. Це був матеріалізований варіант райського

блаженства, що об'єднував історичний (есхатологічний) оптимізм, колективізм (псевдо-соборність) та особисте щастя (віру, надію, любов).

13. Водночас «сміх над» у першій половині ХХ ст. відноситься ідеологією до сфери критики «регресивного»; того, що «віджило» – життя «експлуататорських класів». Поступово в структурі «сміху над» посилюється критичний аспект щодо суто радянських ідеологічних практик. У другій половині ХХ ст. відбувається поступове витіснення «сміхом над» «сміху про», що свідчить про кризу старого та про появу нового типу радянського оптимізму.

РОЗДІЛ 3

ПРОФАНАЦІЯ ЯК МЕХАНІЗМ ДЕСАКРАЛІЗАЦІЇ РАДЯНСЬКИХ ІДЕОЛОГЕМ У СМІХОВІЙ КУЛЬТУРІ

3.1. Філософська сатира та іронія О. Ф. Лосєва як профанація «єдиного вірного вчення»

Якщо в релігійному вимірі радянські тоталітарні практики виступають як псевдо-сакральні, то механізмом, який забезпечує десакаралізацію цих дискурсів у сміховій культурі, являється профанація. Результатом профанації були конкретні образи чи сюжети, які можна назвати профанемами.

Необхідно розрізняти профанації серйозні та сміхові. До серйозних можна віднести такі форми як саботаж та імітація. Дослідник радянських тоталітарних практик О. В. Білий вважає, що культура саботажу та імітації «визначала весь брежнєвський період» [40, с. 57]. Можна додати: якщо саботаж завжди був свідомим, то імітації впливали не тільки із практик протистояння режиму, але й з цілком позитивного відношення до нього. Дискурс «людини з народу» дуже сприяв поширенню «лояльних імітацій». Окремо можна говорити про те, що деякі владні практики (якщо не більшість) були, також, формами імітації марксистського дискурсу.

В другому розділі мова піде про такі профанації, в результаті яких з'явилися *сміхові* профанеми «єдиного вірного вчення», «влади народу», культу майбутнього та науки, аскетичних практик тощо. Паралельно досліджуються складні відносини, що утворюються між тоталітарними практиками та сміховою культурою на рівні конкретних профанем.

Видатний російський філософ, що залишив нам безцінні зразки історико-філософської рефлексії, – Олексій Федорович Лосєв – може вважатися, в певному розумінні, засновником саме філософської сміхової культури радянського часу. За волею обставин, Лосєв досяг більшого успіху в мистецтві філософської іронії, та починав він, все ж таки, із сатири. І хай сатира на марксизм не була для нього чимось особливо змістовним (автор прагнув, перш

за все, дати поняття про християнську діалектику святих отців), та сатиричні фрагменти в «Діалектиці міфу» були своєрідною віддушиною для людини, яка не представляє філософію існуючою в клітці пануючої ідеології.

Філософ здійснює профанації як марксистського матеріалізму в цілому, так і окремих його ідей та принципів. У своїй сукупності ці профанації утворюють профанему «єдино вірного вчення».

Одна із найяскравіших й широковідомих цитат, що демонструє сатиру Лосева – це підбір філософом міфологічних образів, якими у 20-х рр. особливо рясніла комуністична ідеологія: «С точки зрення 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. ...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» [223, с. 97].

Марксисти постійно протиставляли міф та науку, домарксистську філософію і діалектичний матеріалізм, буржуазну свідомість та «єдино вірний, об'єктивний марксистський світогляд», звеличивши останній до небес у прямому розумінні слова, тобто підносячи свою псевдонаукову ідеологію до рівня релігії. Зрозуміло, що контраст такого сакрального статусу марксизму в суспільстві та вищенаведеної міфологічної (тобто профанної) картини давав прекрасний комічний ефект.

Разом із цим Лосев сміється над просвітницьким прогресизмом і вірою в можливість ідеального суспільства, об'єднуючи прогресизм та комунізм поняттям «міфологія соціального нігілізму», яка заперечує самостійний сенс будь-якої історичної доби та відсуває цей сенс все далі і далі в майбутнє: «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 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.»[223, с. 31–32].

Що ж до атеїзму, то Олексій Федорович вважав його настільки беззмстовним, що найчастіше ігнорував цей різновид світогляду, не вважав його гідним критики. Та іронізуючи з приводу класового підходу, який в марксизмі вважався універсальною теоретичною «відмичкою», філософ все ж таки не утримався, щоб не завести свого атеїстичного опонента в логічну пастку, подібно до того, як це любив робити Сократ в діалогах Платона: «атеизм был оригинальным порождением именно буржуазии, впервые отказавшейся от Бога и отпавшей от церкви; и тут нет ничего специфически пролетарского. ...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... и, кроме того, существуют для него внеклассовые социальные ценности, т.е. марксизм в таком случае есть, с точки зрения пролетариата, ложная теория» [223, с. 108].

Лосєв формулює одну із суперечностей марксистської парадигми таким чином, що виходів з цієї суперечності залишається два – або відкинути атеїзм, або відмовитися від класового підходу – поєднати їх в інтерпретації Лосєва виявляється неможливим.

Радянська влада повною мірою «оцінила» сатиру філософа. Його відправили будувати сумнозвісний Біломорканал. Випущений на волю та навчений гірким досвідом, Олексій Федорович вирішив надалі не удаватися до сатири, а звернувся до іронії як більш адекватного в межах наявної ідеологічної ситуації інструменту. Саме іронічна тональність дала можливість Олексію Федоровичу відвоювати простір власної свободи в умовах тоталітарного режиму, який, здавалось би, не залишав жодної можливості для особистісного, а отже і для повною мірою культурного буття людини. (Мова йде про перетин особистісних проявів людини та культури, бо особистісне буття є фундаментальною складовою людської культури) [Див.: 63, с. 172].

Сьогодні добре відомо, що Лосєву після звільнення з таборів було заборонено писати праці з філософії. Він знаходить вихід в тому, що «транспонує» філософсько-богословську проблематику в царину естетики, наповнюючи традиційні поняття марксистської парадигми своїм змістом.

Це був перший рівень іронії: Олексій Федорович займався філософією під виглядом естетики – однієї з «філософських дисциплін», яку цензор не сприймав як філософію в повному сенсі слова.

Другий рівень іронії: маючи предметом дослідження античну філософію (під «вивіскою» естетики), Олексій Федорович все життя займається православним богослов'ям.

О. Ф. Лосєв ніби погоджується із запропонованими йому тоталітарними обмеженнями, принижує себе в цій «угоді» з владою та покорі її наказам, та по суті не тільки відкидає накладену на нього сувору заборону, але йде ще глибше – займається тим, що заборонено не тільки йому, але й всім радянським філософам. При цьому він цілком чесно, посилаючись на розуміння іронії Платоном, пояснює те, що він робить: «...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» [225, с. 330].

Зовні погоджуючись з тезою про діалектичний матеріалізм як найбільш глибоке проникнення в сутність буття, Лосєв багато разів показує неспроможність, обмеженість, примітивізм, непослідовність та інші недоліки марксистської парадигми (особливо в ленінській інтерпретації).

Читаючи тексти Лосєва, ми бачимо, що терміни «діалектика» і «матеріалізм», як і багато інших традиційних понять марксистської філософії, він вживає в декількох сенсах – власне марксистському (і тут він переконливо демонструє схематизм такого розуміння) і в сенсі, що називається філософом «істинно діалектичним». У мислителя поняття «дійсної діалектики», співпадає за змістом із християнською діалектикою святих отців, що була зовсім не знайомою марксистам. Цю діалектику він і називає послідовною, глибокою,

чим іноді вводить в оману наївного радянського студента. По суті, Лосєв перекладає зміст християнської філософії мовою філософії марксизму. Та марксизм при цьому руйнується вщент.

Розуміння Лосєвської іронії вимагає більш або менш докладного знання *всіх* робіт філософа, тому що окремі натяки він робить з розрахунку на читача, який пам'ятає близькі по сенсу фрагменти з інших його книг. Ось, наприклад, цитата з першого тому «Історії античної естетики» (Рання класика): «...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 (тобто діалектичний матеріалізм – М.С.) отрицает начало и конец мира и имеет дело только с бесконечным временем и бесконечным пространством» [224]. За цим натяком на зв'язок між відсутністю краси та істини в сучасному матеріалістичному світогляді ховається прекрасний артефакт філософської культури – фрагмент з «Діалектики міфу»: «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. Неимоверной 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» [223, с. 31].

Наразі Лосєв формує достатньо поширений в радянській філософії 80-х років прийом іронії, коли критика марксистської філософії прикривається викриттям близького за змістом міфу, парадигми, світогляду (в даному випадку механістичного світогляду Ньютона). Сам Лосєв користувався цим прийомом багато разів. Наприклад, достатньо часто він «переводив стрілки» на обмеженість західноєвропейської буржуазної філософії. Та було зрозуміло, що

критикує він саме марксистську точку зору: «...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» [224].

У тому ж випадку, коли філософ не може піддати критичному аналізу однобічність певного розуміння античної філософії «деякими істориками філософії» (читай: марксистськими філософами), коли мова йде про цитати класиків марксизму (наразі мова йде про слова Леніна), Олексій Федорович удається до більш тонкої, майже непомітної іронії.

Візьмемо том історії античної естетики, присвячений філософії Аристотеля: «Аристотель і пізня класика». Читаємо не поспішаючи, смакуємо добротний філософський текст, в якому краса і глибина античної філософії освітлена передчуттям більш глибоких сенсів. І тут відбувається щось традиційне в межах марксизму, та, разом з тим, абсолютно несподіване: в кінці четвертої частини йде невеликий параграф (сьомий) під назвою «Думка Леніна». Традиційне – тому що без цитат класиків марксизму-ленінізму філософська думка в Радянському Союзі була в принципі неможливою. Будь-яка робота з цієї галузі починалася цитатою з матеріалів останнього з'їзду або пленуму партії, потім йшлося про методологічну роль певних положень класиків марксизму, а вже наприкінці автор мав право висловити «свої» міркування на тему, що не виходять за межі окресленого парадигмального кола.

Несподіване – тому що цей параграф на тлі вищевикладеного матеріалу виглядає, як «приший кобилі хвіст». Розглядаєш нікчемний фрагмент, об'ємом в одну сторіночку, і відчуваєш себе так, якби в Луврі, серед шедеврів світового мистецтва, вивісили жалюгідну копію на кшталт тих, якими торгують в підземному переході провінційного містечка. Та мало того – для цієї картинки

виділено додаткове місце понад те, яке вона займає за своїми дуже скромними розмірами. Великі полотна тісняться один до одного, а картинка сумнівної художньої цінності претендує на непропорційно великий простір, що перевищує її розміри в чотири рази. (Якщо подивитися в кінці книги зміст, то створюється враження, ніби цей параграф займає чотири сторінки, а не одну, як це є насправді).

Лосеву досить близьким є визначення іронії, що дав німецький романтик Шлегель, який називав іронію інтелектуальним блюзнірством, що виявляє дурість світу [Див.: 225, с. 365]. Адже не над Леніним сміється Лосєв. Сміх над мертвими – не його стиль. Він показує нам примітивність вчення, яке більшість законослухняних громадян сприймала тоді як «істину у вищій інстанції».

Інший приклад іронічного використання Лосєвим цитат класиків марксизму – це використання тих слів, які можна обернути проти самих же авторів: «Люди, що хвалилися тим, що зробили революцію, завжди переконувалися на інший день, що вони не знали, що робили, – що революція, яку здійснили, зовсім не схожа на ту, яку вони хотіли зробити. Це те, що Гегель називав іронією історії, тією іронією, якої уникло небагато історичних діячів» [Див.: 223, с. 366].

Лосєвські тексти за радянських часів погано сприймалися не тільки ідеологами, але й людьми, чиє відношення до філософії було виключно прагматичним: підготуватися до семінару, скласти іспит і тому подібне. У цій площині книги Лосєва були мало корисними, якщо не шкідливими. Та для людини, що займалася філософією заради власного задоволення і що мала хоч якісь крупичі почуття гумору, сторінки Лосєвської історії естетики смакувалися як добре вино багаторічної витримки. Зрозуміло, що оцінити Лосєва на першому курсі університету, коли за програмою студенти філософського факультету вивчали античну філософію, було практично неможливо. Уявіть собі, що у вас семінар з філософії Геракліта, а в Лосєва ви знаходите з цього приводу наступне: «Нигде терминов «движения» (cinesis) и «покоя» (eremia, stasis) среди собственных выражений Гераклита не встречается, и знаменитого

«все течет» невозможно найти ни у Диогена Лаэртца (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» [224].

В умовах радянської освіти набагато кориснішою виявлялася так звана «сіра конячка» – одне із старих радянських багатотомних видань історії філософії (під ред. Г. Ф. Олександрова, Б. Е. Биховського, М. Б. Мітіна, П. Ф. Юдіна; вийшло на початку 40-х років), що представляє античну філософію в тому самому вигляді, який був одним з предметів іронії Лосева.

Та проходив час, багато разів тиражовані положення пануючої парадигми приїдалися, розмивалися, вицвітали. Душа, розум шукали чогось *іншого*. І тут відбувалося відкриття текстів справжнього мислителя і незвичайно мужньої людини, подвижника, який постарався зберегти атмосферу живої рефлектуючої думки. О. Ф. Лосєв фактично виховав нове покоління філософів, для яких любов до мудрості не означає один, певний спосіб філософствування ані в сенсі початкових ідей, ані з погляду типу раціональності. Наприклад, коли Олексій Федорович міркував з приводу філософії Геракліта, він говорив про відкритість його філософії різним підходам, про особливий тип мислення Геракліта, абсолютно чужий «усяких абстрактних категорій» – такий, що використовує інтуїцію та поетичні образи: *«...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...» [224].

Те, що Лосєв писав про іронію Сократа, він в певному сенсі говорив і про власну іронію. Точніше, іронію Сократа він побачив саме такою, оскільки філософія Платона символізувала для нього перехід до духовно насиченої філософсько-релігійної думки. Сократ «розчищав місце» для грандіозного філософського вчення Платона. Лосєв те ж саме намагався зробити для християнського вчення. Сократ іронізував з приводу самовпевненого всезнайства еллінів, – Лосєв намагався упокорити марксистів, які все для себе пояснили і претендували на право докорінним чином змінити буття. Та кінець кінцем, його метою було духовне виховання людини, підґрунтям якого є інтелектуальне, моральне та естетичне зростання людини, оскільки він був глибоко упевнений в збігу Істини, Добра і Краси: «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» [225, с. 365].

Особливо близьким Лосєву було визначення іронії, яке дав Т. Манн, в статті, присвяченій Гьоте та 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» [236, с. 603–604].

Іронія – це не просто інтелектуальна гра. Це такий стан розуму, коли він пустує, грається, уникаючи нудної серйозності сформульованих, логічно обґрунтованих протилежних позицій – матеріалізму та ідеалізму, діалектики та метафізики, прогресивного і регресивного, науки і міфу. І тому іронія ближче

до тієї гармонії, що «лежить десь у вічності». У цьому сенсі іронія не можлива лише на адресу іншого. Вона є результатом постійної, прихованої самоіронії.

Лосєв підкреслює, що іронія та сміх – це не одне і те ж. Сміх, якщо мова йде про егоїстичний сміх, має інфернальний сенс. Не маючи можливості висловитися відкрито на цю тему за цензурними міркуваннями, Лосєв наводить цитату Шарля Бодлера, що протиставляє сатанічній насмішці сміх дитини або сміх людини патріархальної, які не знають ані егоїзму, ані себелюбства [Див.: 225, с. 367] і що сміються від повноти чистого серця, якому доступною є справжня радість життя.

Таким чином, Лосєвська іронія – це, іронія для тих, хто «має вуха», – її розуміння припускає знайомство з православною богословською та аскетичною традиціями. Великий російський філософ, не маючи можливості займатися богослов'ям за відомих всім тоталітарних обмежень, звертається до найбільш насиченої духовними сенсами античної традиції платонізму та неоплатонізму, припускаючи продовження цієї традиції в проблематиці богословських суперечок, починаючи добою Великих Вселенських соборів і закінчуючи дискусією, пов'язаною з ім'яслав'ям (якій філософ присвячує свою працю «Філософія імені») та інш. сучасними богословськими проблемами.

І якщо концепція М. М. Бахтіна – концепція протистояння сміхової культури офіційній ідеології може бути повною мірою застосована до радянської сміхової культури, то це, перш за все, має сенс в контексті Лосєвського сміху.

3.2. «Влада народу» крізь призму феномену радянського недоладного мовлення (на матеріалі сатири 20–30-х років)

Однією з характеристик радянської цивілізації першої половини ХХ ст., виходячи з особливостей її вербальної культури, є недоладність. В результаті революції та громадянської війни, тобто знищення декількох класів і груп освіченого населення, величезна кількість простих, безграмотних людей дістала доступ до «вертикальних каналів циркуляції суспільства» (П. Сорокін). Вони змогли не тільки навчитися грамоті, здобути освіту, але й принципово змінити своє соціальне положення. Проте освіта, отримана ними, ґрунтувалася не на мові «Іліади» Гомера і не на Вергілії; не на Євангелії та Псалтирі; і навіть не на російській класичній літературі (мова російських класиків дозволить лише з часом нековирність подолати). Основою нового мовного еталону була соціально-політична та економічна лексика, що складалася із слів «Антанта», «імперіалізм», «інтернаціоналізм», «експропріація», «експлуатація», «комунізм», «пролетаріат», «прогрес», «приватна власність», «світова революція», «соціалізм» і т.п.

Така мова ставила людей в дуже жорсткі межі ідеологем як алгоритмів мислення та зразків висновків у всіх можливих дискурсах. Загальна письменність – цей справді великий соціальний прорив – мав в умовах радянського тоталітаризму і негативні побічні явища, оскільки в наслідок відповідного типу освіти комуністичне зомбування радянських людей теж було загальним.

Навіть у величезних масштабах розповсюдження грамоти, яких з часом набула радянська культура, теж є щось надмірно-карнавальне; «народ, який читає більше всіх у світі» – це характеристика, що натякає на карнавальну надмірність споживання, де суб'єкт під назвою «народ» заковтує в непомірній кількості книги, нагадуючи чимось нового Гаргантюа (можна згадати «карнавал читання» у Р. Барта). Це під час свята багато їдять, а тут роблять протилежне – читають (загадаємо таку дуальність як «їсти – говорити» у Ж. Дельоза) [Див.: 119, с. 41]. Виходить – *книга замість їжі* як новий вид споживання.

Та говорячи про загальну писемність треба розуміти й інший її бік. В тоталітарному суспільстві «вербальна модель світу є важливішою за реальний світ» [283, с. 14]. Дискурсивна практика є визначальною практикою тоталітарної культури [Див.: 318, с. 144]. Йдеться про те, що в радянській дійсності мова в цілому прагла повністю замінити собою реальність, і освіта була знаряддям вирішення такої тоталітарної задачі. Зрозуміло, що це була нова мова, що мала вийти з хаосу, який виник внаслідок руйнування старого лінгвістичного канону.

Певною мірою радянська неоконформність нагадує карнавальну мову, яка сама себе пародіює та релятивізує [Див.: 192, с. 231]. Подібно до того, як балагурство руйнує значення слів і викручує їх зовнішню форму, дає невірну етимологію або пов'язує слова, що є близькими тільки по звучанню [217, с. 460], неадекватне мовлення робить щось аналогічне, та цілком стихійно. Можна згадати й про оксюмори в радянському «новоязі» – такі, наприклад, як приватна власність (використання оксюморонів теж зближує радянську мову з карнавальною).

Якщо судити з процесів, що відбувалися в мові, то в культурі здійснився вихід карнавалу за його звичайні межі, які мають бути пов'язаними із святом. Хаос (в тому числі мовний хаос) карнавалу вийшов з берегів. Карнавал затопив весь час і простір і перестав бути карнавалом, втратив свої ознаки святковості, перетворився на ірраціональну буденність. Відповідно людська агресивність, що сублимувалася в карнавальних проявах культури, вилилася в нечувані форми класової боротьби.

Зрозуміло, що така інтенсивна практика говоріння, яку ми бачимо в радянській культурі, могла б подолати мовні недоліки досить швидко. Та цього не сталося. Як нам здається, кількість не перейшла у нову якість мовної практики (до середини 50-х років) через те, що відбувалася дуже інтенсивна ротація кадрів, пов'язана з репресіями. «Ворогів» швидко змінювали нові «вихідці з народу». (До речі, це частково пояснює примирення з репресіями. Останні трималися, як нам здається, не тільки завдяки страху. Потужною опорою

репресіям були надії простих людей зробити кар'єру за рахунок тих, що «вибули». І те, що кар'єрні амбіції дуже часто переважають людяність та елементарну порядність, видно не тільки на прикладі тоталітарного суспільства).

Якщо ж говорити про недоладність 60–80 рр., то тут спрацювала могутня *традиція* неоковирного мовлення у вищих ешелонах влади. Коли начальник, питає підлеглого, який має більш високий культурний рівень (а це – норма тоталітарних практик радянського періоду): «Могёте или не могёте?» (рос.), то відповідати: «можемо» – означає поставити хрест на своїй кар'єрі. Це означає не тільки приниження начальника, якому вказується на його помилку, – це ще й прояв своєї принципової чужості, якщо не ворожості, наслідки якої будуть відповідними [Див.: 137].

«Низи» в СРСР відійшли від неоковирного мовлення приблизно в 60–70 роки. А «верхи» продовжували відчувати складнощі в мовних практиках, які виявлялися у традиційних виступах «з папірця» аж до падіння системи, яке розпочалося під час правління останнього генерального секретаря ЦК КПРС. Він говорив без шпаргалки, просто і, за радянськими мірками, розумно. Це був Михайло Горбачов – ініціатор «перебудови».

Доба неоковирності, що, начебто, залишилася у минулому, зіграла з колишніми радянськими людьми в пострадянський час поганий жарт: вони стали неймовірно довірливими по відношенню до політиків, які добре говорять. Втім, в даному випадку нас не цікавить ступінь красномовства сучасних політиків. Поговоримо про недоладність як про предмет сміхової культури 20–30-х років ХХ століття.

Неоковирність, що є особливо характерною для радянської цивілізації періоду її формування, знайшла своє художнє осмислення в творчості багатьох письменників і поетів, серед яких, поза сумнівом, перше місце належить Андрію Платонову. Проте, Платонов не просто відображає існуючі мовні інновації та викривлення, – він сам творить нову мову. Народна недоладність демонструється письменником на тій межі, де вона перестає бути смішною,

грубою, безглуздою. У масовому викривленні мови, характерному для його часу, він розглянув творчу можливість не просто пізнати буття в його сутності, але й «увійти до буття», минувши лушпиння його поверхневих значень, закріплених старим мовним каноном за предметами і явищами [Див.: 408]. Викривлення слів у письменника є неповторним та суто індивідуальним. Це мова однієї людини – Андрія Платонова. Та все ж таки, в певному розумінні це і є мова доби, на якій вона промовляє те, що не завжди усвідомлює; не сміє навіть помислити. Платонов пише не про буття, а в бутті, зтягуючи читача в його «хтонічні надра», де *ще* немає сміху або *вже* його нема.

Твори Платонова начисто позбавлені сміхових ситуацій, тому що у Платонова знімається характерне для культури Нового часу протиставлення суб'єкта та об'єкта, яке лежить в основі не тільки наукового пізнання, але й гумору, сатири. Ми тому й сміємося, що *об'єктивуємо* щось як смішне. Недоліки *інших* людей, безглуздість *зовнішніх* нам ситуацій, контрасти страшного і безпечного, величного і нікчемного – це все відноситься до області *стороннього* – такого, яке постає перед нами, якщо дивитися на нього з *боку*. Над собою людина теж може посміятися, та тільки в тому випадку, якщо побачить і себе як об'єкт, а не в якості суб'єкту.

Якщо Платонов – це постать, яку можна включити в сміхову культуру, то лише через поняття гротеску, а не сатири. У цьому ж параграфі мова йде виключно про тих радянських письменників, в творчості яких можна знайти *сатиричний* дискурс з приводу феномену радянської неадаптованості. Йдеться про таких авторів як М. Зощенко, І. Ільф і Е. Петров, а також, частково, про творчість М. Булгакова.

Мова, якщо її розглядати з погляду соціолінгвістики, виступає як інструмент відтворення відносин панування та підкорення. Пануючий клас або верства населення забезпечують своє владне положення, серед іншого (засобам виробництва, капіталу), і завдяки мові – певному мовному стандарту або канону. Мова виступає своєрідним «лінгвістичним капіталом» [Див.: 134]. Крім того, соціальна роль мови припускає зміну мови у разі зміни суб'єктів

соціального домінування. Зрозуміло, що такі зміни найзручніше прослідкувати в добу історичних зрушень, спроб революційної зміни суспільства. Революція наразі виступає як могутнє джерело енергії мовних змін, як стимулятор збільшення ролі мови в житті людини, генератор мовних інновацій особливого роду, що здійснюють дискредитацію старого лінгвістичного капіталу і затвердження нової мови, носієм якої виступає клас, соціальний прошарок або група, що отримали перемогу.

На рівні ідеології радянська влада боролася за знищення всякого панування: пролетаріат, згідно з марксистською теорією, покликаний Історією знищити себе як клас і тим самим знищити класовість як таку, стерти з лиця землі будь-яке соціальне відчуження – нерівність, панування, залежність і тому подібне. Та ті процеси, які спостерігалися на рівні вербальних практик після революції, свідчили, що відбувається не знищення відносин панування як таких, а просто кардинальна зміна суб'єктів панування. Революція в мові була дзеркалом дійсних, а не декларованих змін в суспільстві, що дали соціальні преференції людям безграмотним, а іноді і позбавленим певних етичних принципів. Та вони добре розуміли практичні наслідки свого нового, класово-привілейованого положення «трудящих», «простих людей» з низів, «нових людей», що представляють радянське суспільство [Див.: там само].

Герої таких розповідей Михайла Зощенка, як «Багате життя», «Жертва революції», «Аристократка», «Нервові люди», «Пацієнтка», «Госпрозрахунок», «Робочий костюм», «Краса культури», «Монтер» – це і є громадяни нової країни, втягнуті революцією у круговерть історії, що відчули свою причетність до неї. Але їх міщанські інтереси є настільки інконгруентними (невідповідними) по відношенню до того есхатологічного масштабу, в якому вони намагаються мислити свої дії та вчинки, що цей контраст створює комічний ефект.

Правда, ефект цей – у всіх випадках різний. Сміх Зощенка чреватий тугою, песимістичним поглядом на життя. Сам письменник сміявся над своїми розповідями тільки в процесі роботи над ними. Пізніше ж він слухав їх у

виконанні інших людей з великим подивом: а що ж тут смішного?! Подив його, за словами свідків, поступово переходив в похмурий стан духу [Див.: 414].

Наразі мова йде про те, що смішне має свої межі об'єктивації. Якщо рівень об'єктивації тягне за собою глобальні узагальнення, смішне перестає бути смішним – воно звучить загрозово. Тобто об'єктивація того, над чим ми сміємося, не може виходити за межі окремих випадків, безпечної за своїм впливом на людей та суспільство реальності. Так розуміли Зоценка пересічні радянські люди і сміялися. Сам же Зоценко, коли слухав свої твори «з боку», як «не-свої», відкривав в них той мета-рівень бачення, який налаштував його песимістично (між іншим, Сталін теж читав твори Зоценка «на мета-рівні»).

Цікаво порівняти спостереження радянських сатириків 20–30-х років і науковий погляд на мову того часу. Блискучу можливість такого дискурсу дає видана в 1928 році книга А. М. Селіщєва «Мова революційної доби: Із спостережень над російською мовою останніх років (1917–1926)», в якій зафіксовано найбільш поширені мовні інновації, пов'язані з «пролетарською» революцією та зміною суб'єктів соціального домінування. Не дивлячись на деяку методологічну обмеженість цієї книги, вона до сьогоднішнього дня визнається філологами як найповніший та найбільш професійний опис тих змін в мові, які було викликано революцією 1917 р. [Див.: 134].

Які ж мовні інновації фіксує А. Селіщєв? По-перше, йдеться про різке збільшення слів іноземного походження (в основному, німецьких і польських). Роздумуючи над фактом наявності внутрішньо-текстових російських відповідностей запозиченим словам (такі відповідності називаються «глосами», наприклад: гегемон (керівник), превентивна (попереджувальна) війна і тому подібне) автор відмічає, що глоси є свідомством комунікативної надмірності запозичень. Без цих нових слів можна було б чудово обійтися. Але з числа подібних слів було узято багато найбільш важливих одиниць нового потестарного дискурсу (комісар, депутат, мандат, пролетаріат, гегемон і т. п.). Це означає, що запозичення виконують не прагматичну, а символічну функцію [Див.: там само].

Про комунікативну надмірність нового дискурсу свідчать численні скорочення назв різних установ, організацій, заходів та інших форм тоталітарних практик. В трагіко-фарсовому аспекті подає деякі скорочення, що були задіяні в практиці каральних органів, О. Солженіцин в «Архіпелазі»: «ВАТ – восхищение американской технологией, ВАД – восхищение американской демократией, ПШ – подозрение в шпионаже, НШ – недоказанный шпионаж, СВПШ – связи, ведущие к подозрению в шпионаже» та інш. [Див.: 75, с. 19] Диктат вербальності, як такої, породжував громіздкі структури та положення, визначення та вислови, які з необхідністю вимагали або ламати язика у неоковирному мовленні, або дещо полегшувати собі життя в площині вербального дискурсу через скорочення. Таким чином, скорочення – це ще один аспект існування неоковирності.

Якщо ж говорити про запозичення з іноземних мов, то щось подібне було характерним для епохи Петра Великого – ще одного періоду культурної революції в російській історії. Сенс такого вживання слів іноземного походження полягає в тому, що воно символічно здійснює відмову від національної традиції, розриває з національним минулим, яке ототожнюється із скинутим соціальним порядком [Див.: там само]. Іншими словами, Селіщев натякає на те, що наведена характеристика нової мови свідчить про антиросійську політику більшовиків у 1910 – 1920 роки.

Наступна риса нової мови, що наводиться вченим, – невдале наслідування робочими та селянами мови революціонерів. Автор посилається на витяг з протоколу одних робочих зборів: «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 само].

Далі в книзі наводяться приклади вульгаризмів, канцеляризмів і блатного жаргону. Наявність останнього явно свідчила на користь зв'язків революціонерів із злочинним світом, та Селіщев, звичайно, про це не пише. Він

пояснює цей факт таким чином: «Фабрично-заводская молодежь стала считать слова и сочетания воровского жаргона такими чертами, которые отличают ее от интеллигенции. Это – «пролетарский язык» [Див.: там само].

Близький мовний пласт – слова, узяті із мови села, фабрики, нижчих верств населення, які увійшли до мови партійної еліти та радянського середовища в цілому, стали невід'ємною частиною мови суб'єкта, охочого просунути по сходах соціальної ієрархії. Це слова та вирази, що знаходяться в контексті «дискурсу боротьби та війни», екстрапольованому на всі області соціального життя (рішучий бій, командні висоти, авангард, огляд, лінія, даєш! і т. д.)» [Див.: там само]. Крім того, мова йде про дуже поширені слова в партійній термінології (партієць, партійка, соціал-зрадник, ухил, хитання, фракція, фракційка тощо) і про певні партійні риторичні засоби. Вчений розглядає, також, безліч мовних форм, серед яких виділяються фонетичні адаптації (леворюция, проталериат, квалисцырованный (квалифицированный), бирикады) тощо. [Див.: там само].

В романі Володимира Войновича «Надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» був негативний персонаж, дехто Запятаєв – свідомий ворог СРСР, який за допомогою доносів поступово знищував *справжню* еліту радянського суспільства – найталановитіших партійних керівників, інженерів та інших фахівців. Цей Запятаєв в якийсь момент усвідомив, що він не зможе діяти успішно, якщо не засвоїть *мову* тих представників влади, які відкидають стандарт класичної літератури, оскільки більшість і сила були явно на «тій» стороні. І він починає вчитися говорити «по-їхньому». Він розумів, що цією мовою треба володіти досконало, – інакше тебе не будуть вважати «своїм»: «...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... (курсив наш – М. С.) Уже через год совсем без труда и

даже механически я произносил километр, молодежь, конкретно» [74, с. 259–260].

Войнович не випадково вживає тут вираз «диявольська завзятість». Наразі мається на увазі не переносний сенс виразу, а прямий. Автор натякає на інфернальну основу революційних катаклізмів взагалі і мовних, зокрема. Адже ламалася не тільки літературна мова – знищувалася її основа – церковно-слов'янська мова, спалювалися християнські книги, рушилися храми, вбивалися виразники християнської віри – віри у Бога Слова. Цю ж інфернальну основу нової мови має на увазі і М. Булгаков в «Собачому серці». І справа тут не тільки в матірщині. Булгаков натякає на інфернальне підґрунтя нової влади, коли описує ненависть Шарікова до кішок. Це тільки для профанів ненависть до котів була у Шарікова результатом генетичної огиди до цих тварин. На мові православної людини ненависть до котів завжди вважалася однією з ознак сатанізму. Із цього приводу навіть є апокрифічна історія про те, як диявол підкинув в Ноїв ковчег мишу, щоб та прогризла в днищі дірку, та кіт вчасно розглянув злісні наміри миші, і хоча на ковчезі звіри не чіпали один одного, накинувся на мишу і розірвав її. З тих пір, за легендою, сатана ненавидить котів, і всі його послідовники обов'язково знущаються з котів, кішок і навіть маленьких кошенят. У деяких російських монастирях сатаністів іменують «кошкодавами» тому, що ті трупами замучених тварин пишуть число 666 на стінах. Як пише Н. Павлова – автор сучасного православного патерика «Великдень червоний»: «... старики по деревням еще помнят, как во время раскулачивания шли по дворам вооруженные люди... стреляя зачем-то сперва в собаку и мозжа сапогами кота» [269, с. 134].

Михайло Зощенко далекий від таких асоціацій. Він щиро вірить в комунізм, прогрес та світле майбутнє. І він старанно вивчає нову мову, ставлячи при цьому завдання художньо-практичне. За роки, проведені в гущавині народу, Зощенко зумів не тільки запам'ятати безліч нових слів і виразів, перейняти інтонацію простих людей, але й розкрити деякі закони їх мови. Проте, його цікавила не мова сама по собі. Зощенко, як вважав

О. Мандельштам, був моралістом за своєю природою [Див.: 414]. Дика мова для нього була проявом етичної дикості, несумісною з грандіозністю соціальних завдань нової епохи, в реальність позитивних перспектив якої Зощенко свято вірив. Мандельштам пише: чиста і прекрасна людина, він шукав зв'язок з епохою, вірив широкомовним програмам, що обіцяли загальне щастя, вважав, що коли-небудь все увійде до норми, оскільки прояв жорстокості і дикості – лише випадковість, брижі на воді, а не суть, як його вчили на політзаняттях [Див. : там само].

Якщо ми уважно прочитаємо розповіді Михайла Зощенка, то відмітимо, що кожен з них присвячений якомусь окремому недоліку – скупості, міщанству, вульгарності, егоїзму і т.п. Це був новий жанр, який за своїм сенсом дуже близький до церковного переліку гріхів з докладним їх поясненням. Якби цей жанр мав назву в межах християнської традиції, то його, можливо, назвали б художнім амартологієм – вченням про гріхи (від грецьких слів *αμαρτία* – гріх і *λόγος* – слово, учення). Проте, треба відмітити, що в межах православної зворотної перспективи перелік гріхів припускає бачення виключно власних недоліків, а не розгляд гріхів на прикладах інших людей. Тим більш, за неможливе вважається висміювати кого-небудь. Хоча Зощенко був певний, що він висміює не людей, а їх пристрасті та пороки.

Саме в ім'я прогресу, а не для сміху Зощенко вивчив нову мову з його характерними вульгаризмами, неправильними граматичними та синтаксичними формами («плітуар», «окромя», «хресь», «єтот», «в єм», «брунеточка», «вкапалась», «для скусу», «хучь плачь», «ета пудель», «животная бессловесная», «у пліте» тощо). Не реагувати на присутність подібного могутнього пласта мови було просто неможливо. Ця мова, за свідченням сучасників, немов прорвавши дамбу, що століттями тримала її, затопила вокзали і площі, вулиці і ринки, збори і мітинги, інститути влади. Опанувати нею самостійно було практично неможливо. З цієї мови не було словників, ніякої методичної допомоги, і не існувало вчителів, оскільки живі носії такої

мови не рефлектували з приводу особливостей власної говірки і, отже, не могли когось навчити.

Тема нековирності постає, також, в творчості письменників І. Ільфа та Є. Петрова. Дослідники Ю. Борєв, Л. Єршов, Л. Яновські, Ю. Щеглов, Д. Фельдман, С. Голубков та інші досліджують особливості діалогії Ільфа та Петрова «Дванадцять стільців» та «Золоте теля», головним чином, як форму активізації ошуканської теми в сатиричній прозі другого-третього десятиріччя ХХ ст. [Див.: 274]. Наразі мова йде про тему, яка ще не стала предметом аналізу на відповідному матеріалі – тему неадекватного мовлення.

І. Ільф та Е. Петров явно ідеалізують здібності до філологічної рефлексії простих людей. Це видно на прикладі одного з персонажів роману «Дванадцять стільців» – майстра Безенчука, який дає виразну класифікацію смертей залежно від соціального статусу або комплекції небіжчика: «Старушки, они всегда представляются... Или Богу душу отдают, – это смотря какая старушка. Ваша, например, маленькая и в теле, – значит, представилась. 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, помрете, 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 умирают, железнодорожные кондукторы или из начальства кто, то считается, что дуба дают. Так про них и говорят: «А наш-то, слышали, дуба дал» [152].

Якщо стати на точку зору М. Булгакова, то подібні філологічні дослідження у вустах малограмотного ремісника надзвичайно не доречні. У «Собачому серці» з філологічних тем може міркувати професор Пилип Пилипович, але не Швондер, тим більш, не Шаріков. Образи останніх символізують два мовні потоки в «новоязі» – лівацької ідеологічної риторики та звичайного мату. Професор та його асистент кілька разів впродовж твору висловлюються іронічно з приводу нового мовного канону. Ось декілька

прикладів. Швондер вимагає, щоб професор звільнив декілька кімнат: «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» [57, с. 471].

У другому фрагменті мова йде про «бесіду» Шарікова й помічника професора під час обіду: «Вот все у вас, как на параде, – заговорил он, – салфетку – туда, галстук – 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» [57, с. 518].

Вельми характерним є міркування професора з приводу слова «разруха», запозиченого його асистентом, паном Борменталем з нового мовного канону чи то для пояснення, що відбувається, чи то для примирення з реальністю, яка від нього не залежить. Наразі професор виразив своє ставлення до всіх ідеологем диктатури пролетаріату: «...воздержитесь от употребления самого этого слова. Это – мираж, дым, фикция. ...Что такое эта ваша «разруха»? Старуха 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 кверху 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 уверено застегивают собственные штаны!» [57, с. 480].

На цих думках відчувається відбиток типово позитивістського відношення до ідеології, з яким можна було б в певних межах погодитися, якби воно розповсюджувалося не тільки на ідеологію, але й на філософію. Проте невдалий досвід з Шаріковим робить професора більш тверезо мислячим щодо успіхів науки, і він вже не так оптимістично оцінює її можливості, тобто еволюціонує від класичного позитивізму до пост-позитивізму.

Отже, за мовою людини відразу видно, до якого соціального прошарку вона належить – з так званих «колишніх» чи з числа низів, що прорвалися до влади. При цьому сутність полягає в тому, що нова мова виступає каналом соціальної, вертикальної циркуляції суб'єктів, мовний носій може просуватися по соціальних сходах, робити кар'єру, а те ж саме для носія старого стандарту, що базувався на церковно-слов'янській мові, на знанні європейських мов, ускладнюється або стає неможливим.

Навіть у 70–80 роки, коли радянські правителі вже соромилися говорити неправильно і тому читали свої промови виключно по папірцю, безграмотна мова не служила перешкодою для прийому в найкращі вищі учбові заклади країни. Навпаки: блискучій відмінник з інтелігентної сім'ї мав приблизно такі ж шанси поступити в університет, як малограмотний член комуністичної партії, якому надавалася можливість вступу до вишів *поза конкурсом* після проходження певних курсів (звичайно, на технічні спеціальності відбір був більш суворим, а ось ідеологами керівництво країни вважало за краще бачити не дуже розумних людей). СРСР програв в ідеологічній війні Заходу, значною мірою, тому, що походження ідеолога «з робочих і селян» завжди цінувалося вище за розум і талант (я не хочу сказати, що з середовища робочих і селян не вийшло багато талановитих людей). Так само і пострадянські держави не

зможуть вирватися з економічної кризи, якщо професійна кар'єра людини буде віддзеркаленням його фінансових можливостей, а не навпаки.

Якщо все ж таки знайти основну складову нової мови, то це була, в цілому, лівацька політична риторика, висміюванню якої присвячена ідеологічна частина роману Ільфа та Петрова «Дванадцять стільців».

Треба сказати, що «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» І. Ільфа (Файнзільберга) і Є. Петрова (Катаєва) являються по-своєму унікальними творами радянської сміхової культури 20–30 років. Знамениті романи Ільфа і Петрова, як це не дивно, були написані за спеціальним ідеологічним замовленням, і були, з політичної точки зору, дуже актуальними в рік свого виходу – 1927-й. «Дванадцять стільців» – не просто ідеологічний твір, – це ювілейний роман, написаний на честь 10-річчя жовтневої революції, і його висновки зводилися до того, що сподівання на швидке падіння більшовиків безпідставні, що СРСР існуватиме, що б не робили вороги – зовнішні і внутрішні, а самі ці вороги – кумедні, боязкі та безсилі.

Спробуємо розібратися в сутності політичного підґрунтя роману «Дванадцять стільців». А також подивимося, що в романі залишилося від соціального замовлення, а що, все ж таки, вийшло за його межі. У передмові і в коментарях до повного видання роману М. П. Одеський і Д. М. Фельдман пишуть: «...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 анти-троцкистской полемики роман – такой, каким он задумывался, – был необычайно актуален» [264].

Авторам роману слід було продемонструвати, з одного боку, що нова економічна політика не загрожує реставрацією «старих порядків», що протидію «ворожих класів» і прошарків дореволюційної Росії (дворян, капіталістів і

священства) якщо не зломлено повністю, то вона є абсолютно небезпечною, а з іншого боку – показати, що радянському народу слід зосередитися на вирішенні конкретних господарських завдань, а не займатися пустими балачками з приводу світової революції і міжнародного положення країни Рад.

Для Сталіна важливим був тон дискусії з ідеологічними опонентами. Він чудово усвідомлював, що в серйозній суперечці може програти. І це зрозуміло, оскільки сила революційної пристрасті у багато разів перевершує опір буденної господарської кмітливості. Між мітками «світова революція» і «НЕП» на вагах революційної марксистської свідомості тоді не могло бути стійкої «золотої середини», що наближується до НЕПу і відводить світовій революції місце далекого майбутнього. Загрозливі інтонації Троцького з приводу зради справи міжнародного пролетаріату могли обернутися небезпечними для Сталіна наслідками. Головне заперечення прихильників НЕПу, що радянській державі наразі ніхто не загрожує – це заперечення не можна було вип'ячувати за ідеологічних причин. Адже в цьому випадку ідеологи вступали в суперечність з одним з основних догматів радянської ідеології про «світову революцію», про постійну військову загрозу з боку «імперіалістичних держав» (останній догмат виступатиме в ролі козирної карти ще не раз в політичній історії СРСР). Оскільки серйозна та відкрита полеміка з цього питання була небезпечною, Сталін приймає тактику висміювання своїх ворогів [Див.: 264].

В. П. Катаєв (1897–1986), який був прекрасно обізнаним в політичних перипетіях та чудово відчував ідеологічну кон'юнктуру, знаходить виконавців сталінського задуму – висміяти троцькістів. Він дарує Ільфу і Петрову приблизний сюжет роману (спочатку Катаєв, за його власними словами, хотів використовувати свого брата та його друга як «літературних невільників», та згодом повністю відмовився не тільки від авторства, але й від співавторства – залишилося тільки присвячення). Поет В. І. Нарбут (1888–1938), що належав тоді до найбільш високопоставлених радянських літературних чиновників, забезпечував своєю владою та авторитетом термінове видання роману [Див.: 264].

Ось одна з ідеологічно орієнтованих сцен «Дванадцяти стільців», де автори висміюють Троцького та його послідовників, а також висувають аргументи на користь політики НЕПу, а отже влади Сталіна і Бухаріна. Мова йде про будівництво в Старгороді трамвайного депо і про мітинг, присвячений пуску першого трамвая:

«Гаврилин начал свою речь хорошо и просто:

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

(Паралельно відмітимо, що вислів «ешака купити» нагадує нам мову *зощенковських* героїв, які замінюють букву «і» на початку слова на «є»).

«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» [152].

Гаврилін благає, щоб знайшли головного інженера Треухова. Він сподівається, що той зможе сказати щось *конкретно по справі*, з реального приводу. Доповідачі змінюють один одного на трибуні, але всі вони «з'їжджають» з теми трамвая на «міжнародне положення». Вони ніяк не можуть «переплавити» революційний броньовик свого мислення на звичайний пасажирський транспорт. Вже вечоріє. Натовп хвилюється: а коли ж, нарешті, пустять трамвай? «Наконец нашли Треухова. ...Треухов хотел сказать многое. И про субботники, и про тяжелую работу, обо всем, что сделано и что можно сделать... 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» [Див.: 152].

Наразі предметом осміяння є лівацька революційна риторика. Попутно дісталось і пов'язаному з нею мистецтву авангардизму: головними об'єктами

іронії в огляді театральної та літературної Москви Ільфа і Петрова стали В. В. Маяковський, В. Є. Мейєрхольд і Андрій Білий [Див.: 264]. Ось одна з причин, по якій потрапив в немилість до влади один з них – Володимир Маяковський: «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» [Там само].

Та оскільки найбільшу частину радянської історії саме лівацька риторика була важливою частиною ідеологічних практик, а 1927–1928 роки були свого роду виключенням, то й зміст роману «Дванадцять стільців» звучав як опозиційний по відношенню до ідеології впродовж майже всієї радянської історії. Таким чином, відбулося неймовірне: ідеологічне замовлення двадцять сьомого-восьмого років вступило у суперечність з ідеологією в цілому, а «Дванадцять стільців» саме тим, що відповідали соціальному замовленню цього дуже короткого періоду, перетворилися на анти-ідеологічний твір. І не відомо (або, навпаки, – відомо), як склалася б доля авторів роману, та поступив сигнал «зверху» про доброзичливе відношення до твору. З того часу роман розглядався як критика окремих, незначних недоліків радянського суспільства, що перейшли до нього з минулого, але успішно переборюються на тлі переможної ходи радянської влади. Було винесено «високий» вердикт: автори «Дванадцяти стільців» не тільки не вийшли за дозволені ідеологічні межі, але й не збиралися це робити взагалі.

Та все ж таки класикою радянської літератури роман став тільки наполовину – в школі його не вивчали, як інші класичні твори доби. Навіть у списку джерел для додаткового читання по радянській літературі його не було. Таке замовчування роману ідеологією при тому, що він користувався просто

страшенною популярністю в інтелігенції, теж позначилося на долі книги найсприятливішим чином.

Крім надмірної політизації мови своїх сучасників автори піддають осміянню особливий молодіжний жаргон того часу. Зразок такої «мови» автори відтворюють в лексиконі Елочки Щукіної. Пані Щукіна вільно обходилася тридцятьма фразами та вигуками, «прискіпливо вибраними нею зі всієї великої, багатослівної і могутньої російської мови».

Елочка є яскравим образом, в якому прочитується основна символіка карнавалу. По-перше, згадаємо таку рису її життя, як самозванство: пані Щукіна видає себе за іншу; в її суперництві з міліардершою, що красувалася в модному журналі, Елочка та міліардерша (в уяві пані Щукіної) міняються місцями: перша перемагає. По-друге, момент травестування (жінка одягає чужий одяг – новий наряд виробляється з піджаку чоловіка і «нагадує» жакет моделі). Присутнім наразі є, також, карнавальний мезальянс – шлюб неосвіченої, недалекої Елочки та інженера; містифікації... Наразі ми навели деяку символіку карнавалу за В. Кормером [Див.: 181, с. 183].

Образ Елочки «людоджерки» близький до героїв сатиричних розповідей М. Зощенка, але у Ільфа і Петрова вульгарно виражається тільки Елочка, а у Зощенка неможливо знайти жодного персонажа, мова якого б нагадувала літературну, що відбивається, відповідно, і на їхній моральності. Саме за це Зощенко й піддавався численним нападкам. Дехто А. Воронений писав про оповідання М. Зощенка «Розповіді Назара Ілліча, пана Синебрюхова» наступне: «Синебрюховых-то не мало, но непонятно: не то это – накипь, грязная пена революции, не то – сама революция» [78]. Тобто відкритим залишалося питання, а що ж насправді піддає критиці Зощенко. Таке «відкрите» питання в ті часи означало одне: «контрреволюцію», опозицію владі.

Вийшов такий парадокс: романи Ільфа і Петрова – за формою є ідеологічними, радянськими, політично замовленими та зміст їх далеко виходить за межі такого замовлення. Основний герой – людина розумна, талановита, дотепна, весела, безжурна, завзята, по-своєму добра – виявляється в

СРСР зайвою. Пристосовуються до нового життя злодюжки, хапуги, бездарні поети, навіть колишній аристократ Іполит Матвійович ніби то знаходить свою нішу в державних структурах до того, як кидається на пошуки скарбів. А самий кращий герой – не потрібний нікому, йому немає місця ніде. Хіба можна уявити Остапа Бендера кербудом (хай він і збирається після невдалого переходу кордону з коштовностями «перекваліфікуватися»)?!

У Зощенка – навпаки. Він критикує міщан саме тому, що вважає дріб'язковість життя нового радянського обивателя невідповідній великій добі революційних перетворень. Та у Ільфа і Петрова як представників діонісійського культу є захист в особі «головного жреця» аполонійського культу – Сталіна, а у Зощенка не тільки немає такого захисту, але, навпаки, Сталін підозрює Зощенка в тому, що той одного разу написав на нього пародію.

Річ у тім, що в одній з новел Зощенка про Леніна розповідається, як вартовий – молодий червоногвардієць Лобанов, який ніколи не бачив вождя революції, якось відмовився пропустити його в Смільний тому, що Ленін, в задумливості, не відразу знайшов в кишені перепустку. Якась людина з вусами і борідкою грубо крикнула Лобанову: «Негайно пропустіть! Це ж Ленін!» Проте останній зупинив грубіяна і подякував червоногвардійцю «за відмінну службу». Пропуск знайшовся, і все закінчилося благополучно. Та тільки не для Зощенка.

Спочатку це оповідання було надруковано в журналі «Зірка» (1940, № 7). Редактор порадив Михайлу Михайловичу позбавити людину, яка грубо кричить на червоногвардійця, борідки, а то він здається дуже схожим на Калініна (краще б він був схожий на Калініна – М. С.). Бороду викреслили. Залишилися вуса і брутальність (ленінський лист до партії про брутальність Сталіна тоді був добре відомий, вуса теж були символічною деталлю сталінської зовнішності). Сталін, природно, уявив, що це про нього. І долю Зощенка було вирішено [Див.: 64]. Його тримали в постійному очікуванні арешту і не давали ніякої можливості заробити на шматок хліба.

Якщо порівнювати таких авторів, як Ільф та Петров, з одного боку, і Зошенко, з іншою, то багато в чому характеристики їх творів будуть протилежними. «Карнавальній стихії самозванства і тотальної некомпетентності» [там само] в розповідях Зошенко протистоїть в романі «Дванадцять стільців» цілком організований соціальний процес, в якому, не дивлячись на безгосподарність, крадіжки та інші недоліки, все ж таки відчувається упевнена і, головне, життєрадісна, хода в майбутнє. Залишкове враження про радянське суспільство, відбите в розповідях Зошенко, не дає надій на можливість нехай навіть поступового формування «нової людини»: основи життя залишаються незмінними. Вітер революції схвилював тільки поверхню і відлетів, нічого не змінивши [Див.: 131], а, інколи, навпаки, підсилив те погане, що було. Не випадково Сталін відчував огиду до творчості Михайла Зошенка; говорив, що вона діє на нього, як блювотний порошок [Див.: 64].

Романи Ільфа і Петрова динамічні, а у Зошенка сюжет уповільнений. Останнього цікавить етична зовнішність героїв. Звідси – «крупний план»: уважне, повільне вивчення людини, його мови і вчинків. Образи ж Ільфа і Петрова написані чітко, швидко, яскравими мазками. Якщо розглядається яка-небудь деталь, то це теж робиться для ефектності та демонстрації дотепності.

Жарти Ільфа та Петрова стають крилатими фразами, та посміхнувшись з приводу мови і способу життя Зошенковських героїв, читач чудово розуміє, що повторити цей гумор абсолютно неможливо із-за тієї неправильності мови, що не піддається ніякому опису – мови, що просто затопила радянські міста і трохи не поховала під собою класичну літературну традицію.

Сміх Зошенка – це не сміх заради сміху. Зошенко розділяє ілюзію раннього Гоголя про сатиру як засіб морального очищення людини. Письменника ображає несерйозне відношення до його творчості як до якогось блюзнірства. У Ільфа та Петрова сміх – не тільки функціональний, він має і власне самоцінне значення.

Зощенко пише про те, як не треба жити, мислити, відчувати, а Ільф та Петров дають певний зразок. Правда, зразки мови і дотепності не співпадають із зразком життя, та формується певний синтетичний образ, що поєднує риси інженера Треухова, журналіста Персицького та самого Остапа Бендера. Мабуть, Персицький зміг би опинитися в ролі позитивного двійника Остапа, якби про нього було написано трохи більше. Він не менш завзятий, чим Остап, талановитий, дотепний. Та головне: на відміну від великого комбінатора, йому таланить. І це пояснюється авторами по-марксистськи – соціально-економічними чинниками. Персицький робить ставку на нові колективістські відносини і відповідні цінності. Бендер орієнтується на цінності «старого» суспільства – полює за скарбом. Персицький виграє 50 тисяч і купує новенький автомобіль, а Бендер принижено випрошує в нього пару карбованців.

Судячи з усього, талант, заповзятливість, дотепність і успіх – головні чесноти нової людини з погляду авторів «Дванадцяти стільців». Етичні якості не заперечуються, та на них увага не звертається. Що ж до мови героїв, то лівацькій неокковирності цієї доби протистоїть саме мова Остапа. Вона пишеться авторами як зразкова, і вона дійсно стає зразком міської мови в 60-70 роки ХХ ст. Та про це йдеться вже в наступному розділі.

Є в «Дванадцяти стільцях», також, ієрофанія християнської есхатології, та енергетично вона на роман впливає не позитивно, а негативно, оскільки автори використовували не первинну ієрофанію християнського сенсу, а вторинну, запозичивши «есхатологічну» розв'язку роману в марксистській ідеології. У передостанньому розділі роману описується страшний землетрус в Криму, а в останній – скарб виявляється матеріалізованим в клубі залізничників. Тут явно прочитується комуністична віра в руйнування «всього і вся» і в побудову нового суспільства на руїнах старого. Залізничний клуб символізує при цьому інший, кращий світ, в якому стверджуються принципово нові цінності, а старі (наприклад, скарби) втрачають будь-який сенс.

Не випадково по-радянському правовірний читач відчував деякі муки сумління з приводу того, як він абсолютно не по комуністичному сприймав

кінцівку роману. В глибині душі йому хотілося зовсім іншого завершення. Він вже встиг полюбити «турецького підданого», як називав себе Остап Бендер. Читачеві, наразі, було плювати на клуб залізничників, а хотілося не соціальної, всезагальної, а вузько особистої справедливості. Звичайно, як винятку та певної компенсації моральним практикам радянського етатизму.

Таким чином, романи Ільфа та Петрова, а також твори М. Зощенка не заперечують і не підтверджують припущення про опозиційність культури по відношенню до ідеології. Ідеологічність, як і опозиційність романів співіснують як дві взаємозв'язані якості. Зовнішня опозиційність розповідей Зощенко є виразом його глибокого ухвалення комуністичної ідеології і свідомого служіння революції. А за ідеологічною актуальністю замовлених романів Ільфа і Петрова ховається цілком антирадянський висновок про несумісність яскравої особистості та радянського способу життя. Отже, цей матеріал підтверджує положення про часткову опозицію сміху по відношенню до ідеології, про конвенціональність тоталітарних ідеологічних практик та сміхової культури.

3.3. Профанація ідеалу титанічної особистості в образі Івана Чонкіна

Радянська ідеологізована культура рясніла образами титанічних особистостей, які демонстрували не просто таланти чи здібності, але й діяли на межі людських можливостей та, навіть, за такою межею. Відповідно, в артефактах сміхової культури відбувалася профанація ідеалу титанічної особистості. Ця профанація здійснювалася у різних варіантах. Сміхова культура на противагу ідеологічному титанізму, що змальовував узагальнені типи, створювала конкретні, яскраві образи. Що ж до героїв та носіїв влади, то вони подекуди перетворювалися на простаків та дурнів. Особливо це стосується Чапаєва (як уособлення всіх героїв громадянської війни) і Штірліца (як збірного образу радянських розвідників) – героїв громадянської та вітчизняної війн, що зображувалися ідеологією в титанічному дусі. В анекдотах вони чомусь демонструють не дуже високі інтелектуальні здібності, з чого можна

зробити висновок про те, що анекдот спрямовує свою критику, перш за все, на таку складову радянського титанізму як віра в безмежні можливості розуму, пан-раціоналізм. Могутній антитанічний потенціал мають, також, анекдоти про керівників держави, в тому числі анекдоти про Леніна та Н. К. Крупську.

Що ж до сміхової культури, то вона робить своїм героєм звичайного індивідуума, який нічим яскравим поміж інших людей не вирізняється, а якщо і вирізняється, то це не з першого погляду можна помітити.

Як нам здається, свого апогею профанація титанічної особистості набула в радянській сміховій культурі саме в образі Івана Чонкіна. Гротескний реалізм роману-анекдоту В. Войновича був прекрасною формою де-ідеалізації та десакралізації титанічного ідеалу.

Центральний образ роману Володимира Войновича – образ солдата Чонкіна – розглядається автором під декількома кутами зору. З одного боку, Чонкін зображується маленьким, незначним чоловічком, закинутим в майже абсолютно відчужену ситуацію, – військова муштра, заняття з політпідготовки, допит, в'язниця, суд. І тоді Войнович концентрує увагу на обставинах, середовищі, а герой ніби то відступає на другий план. З іншої ж точки зору, Чонкін – це складна особистість, яка розкривається поступово. При цьому думка читача про героя істотно змінюється. Помилково, на нашу думку, вважати образ Івана Чонкіна таким, що має лише нігілістичний зміст, – це надзвичайно позитивний, достовірно народний і реалістичний герой. Та ці якості існують принципово в іншій площині ніж ті, які співвідносяться з принципами реалістичного зображення і народності в соцреалізмі. Образ героя створюється на контрасті з ідеалом особи, як він представлявся в радянській ідеології. (Наразі мова йде не про заперечення ідеалу як такого, а про інше розуміння цього ідеалу).

Центральний образ роману є досить динамічним. Чонкін, яким ми його бачимо на початку роману, і Чонкін, з яким ми розлучаємося в кінці першої книги «Особа недоторканна», – це, начебто, дві різні людини. Напрямо еволюції героя, вибраний автором, є для російської літератури класичним – від

зображення зовнішньої непривабливості до розкриття внутрішньої краси і цілісності. Та ж еволюція спостерігається і в казкових сюжетах, коли Іван-дурень перетворюється на прекрасного царевича.

Ось Іван Чонкін на початку роману: «Красноармеец последнего года службы Иван Чонкин, маленький, кривоногий, в сбившейся под ремнем гимнастерке, в пилотке, надвинутой на большие красные уши, и в сползающих обмотках, стоял навтыяжку перед старшиной роты Песковым и испуганно глядел на него воспаленными от солнца глазами» [73, с. 13].

За таким портретом йдуть характеристики Чонкіна старшими за званням: «не боец, а одно недоразумение», «и зачем такое чучело в армию берут», «боец у тебя есть такой зачуханный, на лошади ездит»... [73, с. 14–17].

Автор відразу ж поспішає заступитися за свого героя, як матір за рідне дитя, викликаючи співчуття до сироти і симпатію до людини доброї та м'якої серцем, що не вміє нікому ні в чому відмовити [Див.: 73, с. 23]. Це пряме заступництво, проте, спочатку не знаходить відгуку в серці читача – Чонкін поки що залишається все тим же «зачуханим» бійцем.

Та тільки-но наш герой опиняється за межами свого полку у якості постового біля зламаного літака, він починає помалу переображатися. З одного боку, тут, в селі він вже виступає не тільки як окремий боєць, але й як представник *всієї* армії – «могутньої та непоборної». Крім того, він наділяється цією армією статусом особи недоторканої – «священної» в певному сенсі. А з іншого боку, він опиняється в селі як у просторі власного дитинства – рідному, опанованому, такому, що допомагає тощо. Тут він знає, що і до чого. І дійсно, перша ж зустріч з жителями села показує, що над Чонкіним ніхто не збирається насміхатися – його приймають, і приймають вельми доброзичливо. Тут він виявляється *своїм*. Ось повз Івана проїжджає віз, в якому сидить десь десять баб, вони радісно реагують на запрошення Чонкіна («Давай сюди!»), чим ще більш піднімають і так не низький життєвий тонус героя.

Далі Чонкін демонструє себе таким невтомним трудівником і велелюбним героєм, господарем, майстром на всі руки (аж до вишивки

хрестиком), мужнім солдатом, що він залишає далеко позаду всіх представницьких чоловічого роду, що займають в романі більш високе соціальне положення і що мають більш імпозантну зовнішність. Автор ненав'язливо пропонує читачеві порівняти Івана Чонкіна з нещасним головою колгоспу, що п'є гірку від відчаю. І ми бачимо, що Чонкін – на подив винахідливий герой, який знаходить розумне рішення в безнадійній ситуації. Порівняння з місцевим «вченим-самородком» теж не на користь останнього. Коли Гладишев намагається пояснити Івану теорію еволюції Дарвіна і обґрунтувати гіпотезу походження людини від мавпи, малограмотний Чонкін не тільки заганяє селекціонера в безвихідь своїм питаннями, але й приводить вельми розумний аргумент проти трудової теорії походження людини: кінь трудиться більше, ніж мавпа, а на людину не перетворюється. Гладишев не тільки не знаходить, що можна Чонкіну заперечити, але й сам, міркуючи над словами Івана, поступово втрачає під ногами ґрунт матеріалістичного пояснення світу.

Сцена допиту Чонкіна в НКВД розкриває ірраціональний зміст процедури дізнання. І це розкриття відбувається саме завдяки «розумній нерозумності» героя. При цьому «дурість» нашого героя нагадує за своєю функцією карнавальне оголення, тому що «дурість – це оголення розуму від усяких умовностей» [217, с. 455].

Якщо розібратися, то сцени боротьби та перемоги (хай тимчасової) Чонкіна над грізною Установою – є кульмінаційними. Головний герой – невисокий і, на перший погляд, нікчемний – бере в полон та примушує працювати в колгоспі ціле районне відділення НКВД! Страшного, всесильного Дракона перемагає маленький Котигорошок. Чудовисько, що здавалося всесильним, що «зжерло» стільки народу (а серед них і численних офіційно визнаних героїв), береться в полон «невисок-ліком» і слухняно виконує накази Івана-дурня. Навіть подальший арешт і суд вже не можуть змінити співвідношення сил, яке залишається на користь головного героя. Безславна

загибель капітана Міляги символізує неминучий і безславний крах тоталітарної установи.

До цього ж періоду в житті героя відносяться слова голови колгоспу, який без всяких лестощів, хоча і напідпитку (бо правду можна були сказати тоді тільки в такому стані), говорить Івану: «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» [73, с. 196].

Якщо радянська ідеологія закликала до поглиблення людської гордині як найвищої форми самосвідомості особи, то образ Чонкіна орієнтований протилежним чином – герой роману покірливо розуміє свою мізерність на тлі катастрофічних зрушень доби. Проте, цей маленький чоловічок з великими вухами, худий і кривоногий, в очах інших людей, в результаті, виявляється справжнім героєм. Та він і є справжній герой. Не випадково ланцюжок порівнянь Чонкіна з іншими персонажами роману завершується образом Сталіна. Автор Чонкіна запитує читача, а чому б не поміняти їх місцями: «И что с того, что ростом он невелик, лопоух и кривоного 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...» [73, с. 512–513]. За принципом «останні будуть першими...» Войнович підносить Чонкіна і десакралізує та навіть профанує образ Сталіна, підкреслюючи нікчемність того, кому поклонялися, як богіві.

Найбільшої висоти досягає образ Івана Чонкіна в сцені, що йде за тим, як Нюркіна корова зжерла бур'ян, виведений невизнаним селекціонером. Розлючений сусід стріляє в Івана з рушниці, та, на щастя, рушниця виявляється незарядженою. І ось Іван від щирого серця прощає людину, яка тільки що трохи не вбила його [Див.: 73, с. 145].

Основою динаміки образу головного героя є архетип Переображення. Тому відповідна ієрофанія значною мірою визначає «енергетику» роману.

Жанр твору визначено В. Воновичем як роман-анекдот. З таким визначенням можна погодитися, якщо в поняття анекдоту вкладати широкий сенс. Якщо ж вживати його в тому значенні, в якому анекдот фігурує в радянській культурі 60–80 років, то місце такого анекдоту в романі буде не таким істотним, щоб визначати жанр твору в цілому. На відміну від автора, ми схилиємося до того, що в даному випадку ми маємо справу з романом-казкою (а не з романом-анекдотом), центральною фігурою якого є розиграш. Поза сумнівом, окремі анекдоти в романі зустрічаються. Наприклад, розділ, що розповідає про арешт старого єврея за прізвиськом Сталін – це ланцюг прекрасних єврейських анекдотів, створених Войновичем на мотиви єврейського фольклору. Та якщо ми подивимося на твір в цілому, то він є структурованим скоріш як казка, чим як анекдот.

Якщо ми аналізуватимемо образ Чонкіна, не звертаючи уваги на його унікальність, а також розглядаючи цей образ в структурі твору, то ми відмітимо, що автор наділяє свого героя рисами типового казкового персонажу. Досить перевірити це твердження на матеріалі класичних характеристик видатного вітчизняного культуролога-структураліста В. Я. Проппа. У своїй роботі «Історичне коріння чарівної казки» він досліджував казку з погляду її необхідних елементів, а також їх співвідношення. У цьому контексті «Пригоди солдата Івана Чонкіна» – це «казка» про Івана-дурака, який перетворюється на «претендента на престол» тобто на Івана-царевича.

Вже народження героя є загадкою і, намагаючись цю загадку розгадати, односільчани називають Івана князем, підозрюючи що його поява на світ Божий стала результатом перебування на постої в хаті вдови князя Голіцина. Така підозра, звичайно ж, не у дусі чарівної казки. Та ця загадка нагадує безліч казкових ситуацій появи дитини в бездітній та бідній родині якимсь надприродним чином – з цурпалка, з сніжної фігурки, з квітки, тварини або птаха.

Початок роману є традиційно казковим: читач зустрічається з головним героєм в той момент, коли «Іван-дурак» сидить на стайні і всіляко ухиляється від служби, за що отримує нарікання від начальства (у казці це могли бути ще батьки або дружини старших братів). Далі відбувається якась прикрість або навіть біда в господарстві (в царстві), і тоді виявляється, що ніхто, окрім Івана, залагодити цю ситуацію не може (у романі зламаний літак охороняти більше нема кому). Обставини виривають героя з його налагодженого життя-буття (лазня, отримання нового одягу, вечеря і тому подібне) і закидають його за тридев'ять земель (та царство поки що залишається тим самим). Тут Іванко і зустрічає прекрасну принцесу. Однак, принцеса ця зачарована, і ніхто, окрім домашніх тварин і птахів, про її дивовижну красу навіть і не здогадується. Наречені відмовляють зачарованій принцесі за різними, в тому числі і протилежними причинами, а вона все сподівається, що колись з'явиться той, хто її розгледить, і ось тоді вона розкриється йому у всій своїй красі. І навіть якщо він виявиться негарним Іваном-дурнем, вона зможе зробити з нього гідного себе царевича чарівною силою любові. І ось довгоочікуваний Івасик прилітає на «залізному птаку». І сідає його птах не де-небудь, а саме там, де інший, зламаний птах, впав. (Тут літак грає роль посланої в невідомість стріли, яка падає в болото і потрапляє прямо до царівни-жаби).

Отже, історія вже розвивається у напрямі до казкової розв'язки – «пирком да за свадебку», та казковий фінал суперечить реалістичному описанню тоталітарних практик. Тільки-но Іванко та царівна розгледіли один одного «як слід», – ворожі сили почали втручатися в їх життя, прагнучи зруйнувати щастя героїв (у казці це, як правило, заздрісні брати нареченого або сестри нареченої). Перше втручання – наклеп – безглуздий, жахливий. І тут перед нами постає персонаж, вельми схожий за своїми функціями на біса з народних казок. У Плечового відсутній мотив заздрості, помсти або ще чого-небудь подібного. Він видумує наклеп на Ньюру просто так, на ходу, не з особистої неприязні, не за родом служби, а виходячи зі свого образу існування – образу спокусника.

Наклеп, помножений на безсоромність, – це його коник, його творчість, сенс його життя.

Селекціонер Гладишев, що загрузнув в лайні (у прямому і переносному сенсі), спочатку намагається убити Івана, а потім відправляє донос на «дезертира» «куди треба», не виділяється з природного ходу життя радянського села – він органічна частина того образу існування, хай наразі сильно тхне найбільш смердючою органікою. Він – ворог наших героїв, та ворог посеїбичний (пригадаємо хоч би наклепника з казки Єршова «Коник-горбоконики» або сестер цариці в «Казці про царя Салтана» О. С. Пушкіна). А ось Плечовий виявляє свою потойбічну сутність. І ця потойбічна сутність має відверто інфернальний сенс. При цьому спокусник, ворог виявляється ще й таким, що шуткує, причому він один і шуткує – один на весь роман. Він інколи смішить народ, придумуючи непристойні історії з життя своїх односельців – історії, в порівнянні з якими навіть содомські сцени бліднуть. Іншими словами, персонаж, який розважає жителів сіла своїми паскудними вигадками, і біс – один і той же суб'єкт.

Наразі автор роману демонструє зовсім не радянське і, тим більше, не пострадянське відношення до сміху. За радянських часів сміх розглядався в контексті прогресизму як явище позитивне, що допомагає людям весело розлучатися зі своїм минулим. Великі сатирики шанувалися як моральні наставники людства. Вважалося, що вітчизняні сатирики висміювали соціальні недоліки феодального та буржуазного життя дореволюційної Росії. Загальноприйнятим, також, була думка, що нові аморальні явища з'являються за умов соціалізму просто не можуть, оскільки приватна власність як основа соціального відчуження більше не існує, а ось від старих недоліків доведеться ще якийсь час позбавлятися. При цьому, звичайно, суворо заборонялося піддавати сумніву (що вже казати про профанацію) радянську ідеологію, керівництво країни, реалії радянського життя. Виключення робилося лише для найменших начальників та незначних фігурок бюрократів, а також для

мікроскопічних «окремих недоліків», які «ще є» в житті в якості «залишків минулого».

Перехід від радянської цивілізації до пострадянської виразився, серед іншого, в різкому розширенні меж смішного і такого, що піддається осміянню. В результаті – сфера того, над чим сміються, почала приймати небачені раніше розміри – заниженню, профанації, піддаються вже найкращі людські почуття (між іншим, вищезазначений персонаж В. Войновича – Плічовий виглядає як цілком органічна фігура пострадянської цивілізації), а сам сміх стає настільки плоским і примітивним, що відрізнити смішне від несмішного слухачеві або глядачеві допомагають голоси, що відтворюють сміх за кадром. Маніпулюючи свідомістю людей, масова культура намагається добитися від них, щоб вони сміялися якомога частіше. Отже, мета маніпулювання свідомістю та частий сміх з незначних причин перетинаються в своїх неототалітарних практиках, що дуже нагадує відповідні практики радянського тоталітаризму.

Таким чином, загальним знаменником радянського та пострадянського періодів є оцінка сміху як позитивного явища в людському житті та культурі. У романі ж В. Войновича відношення до сміху, в цілому, є негативним. Позитивні персонажі Войновича взагалі не сміються жодного разу. Та й з почуттям гумору у них справи кепські. Вони інколи посміхаються, та не регочуть і не іржуть.

Тільки один раз головний герой раз радісно хрюкає, та тільки в страшному сні і лише під жорстким тиском «оточення». Пригадаймо сон Чонкіна, в якому він опиняється на весіллі, всі гості якого і сам наречений виявляються свинями. Ця страшна підміна нареченого на свиню, а шлюбного бенкету на демонічне збіговисько напівсвиней-напівлюдей демонструє приховану інфернальну основу того, що відбувається. Царство боже на землі виявляється не шлюбним бенкетом вибраних в палатах Отця, а метушнею свиней біля ледве наповненого ріжками корита. «Блудний син» не в змозі опиратися наполегливим вимогам свиней хрюкати разом із ними. Та свиням виявляється цього мало: вони хочуть, щоб він не просто хрюкав, але й *радісно* хрюкав. Тоді Чонкін намагається зобразити радість. Але чує звинувачення в

нещирості своєї радості. Він щосили намагається догодити «суспільству», хрюкаючи все з більшим та більшим ентузіазмом (наразі підкреслено насильницький, відчужений характер ідеологічного сміху, коли тоталітаризм контролює не тільки зовнішнє, але й внутрішнє життя людини).

В романі наводиться багато снів героя. Більшість з них – страшніші за реальність. Автор ніби хоче нам показати, що герой навіть уві сні не є вільним від тиску тоталітарного суспільства. (Нагадаємо, що Х. Арендт вважала, ніби в нацистській Германії приватною особою була лише спляча людина [Див.: 12, с. 247]). Войнович ніби полемізує з Арендт: тоталітаризм зачіпає не тільки сферу свідомого, але й підсвідомого.

Як вже говорилося, смішить людей у романі негативний персонаж. Плічового не люблять, йому не вірять, та народ не проти посміятися над його вигадками. Ніхто, окрім відомої передовиці Лушки М'якишевої, не забороняє Плічовому зводити на людей наклеп, оскільки ніхто (окрім довірливого Чонкіна) не сприймає серйозно те, що він говорить. Лушка ж відповідає на «жарт» Плічового з приводу її чоловіка відкритою загрозою. Вона як передовиця сільськогосподарського виробництва вже вписана в іконографічне зображення радянської дійсності, вона – частина «священної історії» «найпрогресивнішої» в світі держави і вульгарні жарти на її адресу, хай й не безпосередні, вже є блюзнірством, яке вона не збирається терпіти.

У цьому зіткненні державно-релігійної серйозності і сміхової антикультури зло лише видимо протистоїть злу, а по суті сміх примирює людину із пануванням зла у тій чи іншій формі тоталітарних практик.

Окрім орієнтації на структуру казкового оповідання, автор роману, поза сумнівом, має перед очима і деякі літературні образи, близькі за змістом і за історичним часом до Чонкіна. Наприклад, можна прослідкувати чіткі паралелі з «Василем Тьоркіним» і відповідні оцінки, що співвідносяться з образами поеми Олександра Твардовського. Деякі з рис героїв являються майже аналогічними. Наприклад: «Богатырь не тот, что в сказке – беззаботный великан, а в походной запояске, человек простой закваски, что в бою не чужд опаски» [350, с. 23].

Сцена зустрічі Чонкіна з генералом, вручення генералом герою ордену майже в точності повторюють відповідні сцени з «Василя Тьоркіна». Проте Володимир Войнович заглядає за куліси історії, доступної соцреалізму, і продовжує дію цієї сцени аж до логічного фіналу – бруталного зривання ордену із гімнастюрки нашого героя енкавеевським. Письменник доводить реалістичне зображення до тієї межі негативної діалектики радянських тоталітарних практик, де герой-орденоносець і «ворог народу» можуть співпасти, виявитися однією і тією ж особою. Цей збіг особливий яскраво описано в сцені, де приходять одночасно дві секретні телефонограми – одна про те, що Чонкіна (Голіцина) потрібно негайно розстріляти, а інша, що рядового Чонкіна слід доставити до Москви для вручення урядової нагороди, і теж негайно.

Наразі ми маємо справу не просто з художнім прийомом особливої виразності. Письменникові вдається проникнути в сутність амбівалентних практик радянського життя, бо радянський громадянин живе ніби в світлі декількох «прожекторів», існує паралельно в двох проекціях, – парадно-святковій, офіційній та «позабуттєвій», лагерній. Відповідно від людини як певного соціального тіла падають дві різні тіні, проекції на діаметрально протилежні площини, – героїко-трудова (титанічну) та девіантну.

Можна назвати ще декілька паралельних місць у Войновича і Твардовського. Наприклад, факт сумнівного походження героя, якого в рідному селі жартівливо прозвали «князь», в його «старшого брата» – Василя Тьоркіна звучить так: «Ах ты, Теркин. Ну и малый! И в кого ты удался. Только мать, наверно, знала... – Я от тетки родился...» [350, с. 42].

Войнович, однак, вступає в суперечку з Твардовським, коли заарештований Чонкін намагається прикритися на нарах своєю шинелькою. Письменник згадує класичний образ радянської військової шинелі, оспіваний О. Твардовським, і дотепно висміює цей образ за надмірну ідеалізацію. В. Войнович говорить, що він критикує Твардовського за романтизм, та має на увазі недоліки соцреалізму.

Проте, відзначаючи загальні риси образів Тьоркіна та Чонкіна, не будемо забувати, що герой Твардовського – радянський ідеолог, лідер. Хай неформальний, та все ж таки лідер. А Чонкін – маленька істота, яка в принципі є поза-ідеологічною. І в цьому сенсі Чонкін – позитивний образ в альтернативному по відношенню до титанізму варіанті гуманізму. Чонкін – це нагадування про те, що в радянському житті особистість дуже рідко мала можливість на те, що називається «просто життя», але завжди повинна була відвойовувати, виборювати кожен міліметр власного існування. Слово «відвойовувати» – умовне. Мова йде не про відкриту боротьбу, а «відвойовування» через різні хитрощі й пристосування, з одного боку, – молитву і терпіння, з іншої.

Таким чином, крім негативного відношення до панівної ідеології та її тоталітарних практик в профанних за змістом образах роману В. Войнович розкриває альтернативні по відношенню до титанічних, позитивні практики «народного гуманізму», християнського за своїм змістом.

3.4. Заперечення комуністичного хронотопу в кінокомедіях Ельдара Рязанова та Еміля Брагінського

Наразі кінокомедія як форма сміхової культури буде розглядатися в якості інструменту переформатування часу. Мова йде про те, що завдяки кінокомедії відбувається конституювання нових часових структур, відповідно до певного, анти-ідеологічного запиту людини.

У новорічну ніч 1976 р. на телевізійні екрани Радянського Союзу вийшла кінокомедія Ельдара Рязанова «Іронія долі або З легкою парою!» (сценарій Е. Брагінського та Е. Рязанова). Цьому фільму призначено було стати однією з найпопулярніших радянських кінострічок кінця минулого століття. Знаменита комедія Ельдара Рязанова мала величезний успіх з багатьох причин. Та серед цих причин, як мені здається, хронотоп фільму займає не останнє місце.

Замість комуністичного хронотопу з його нав'язливо-оптимістичним поглядом в майбутнє, фантастичними надіями й ентузіазмом у фільмі сьогодення і лише сьогодення є тим часом, в якому людина може знайти своє щастя. Герої комедії говорять і діють, в основному, як звичайні радянські люди, та хромотопні практики фільму вже не є комуністичними. Теперішнє у фільмі «смакується» маленькими ковточками – так п'ється старе вино. При цьому відбувається граничне звуження простору дії в стінах однієї квартири (точніше, дві квартири зливаються в одну). Глядач рязанівської комедії не виходить за межі чіткого позначеного топосу як багато разів окресленого квадрату.

Крім емпірично наявної площини сьогодення в хромотопі фільму присутня, також, «вертикаль», яка дозволяє укріпити сюжетного «гудзика», а не просто зв'язати між собою героїв в межах горизонтальних часових та просторових обр'ях. Ця «вертикаль» як вихід з сьогодення у сферу трансцендетного, вічного позначена, по-перше, образом храму, з якого починається і яким закінчується фільм. А по-друге вертикальну (духовну) інтерпретацію фільму задає свідомо вибраний автором жанр фільму – жанр різдвяної історії.

Сьогодення тому і має в фільмі сенс справжнього та позачасового, що воно пов'язано із вічним (інакше теперішнє було б швидкоплинним та позбавленим сенсу). А храм є тією «крапкою», через яку можна з'єднати теми, образи і персонажі фільму в єдину, багаторівневу смислову концепцію.

Саме завдяки релігійній символіці акцент на теперішньому вимірі хромотопних практик у фільмі не має нічого спільного із гедонізмом як практикою занурення у швидкоплинне. Фільм дає нам не тільки образ існування, повністю скоординований в площині матеріального благополуччя (квартира, красива дружина, зарплата, меблі, машина.), але й образ буття, орієнтований відповідно до духовних цінностей. (До речі такі дослідники хромотопу в кінематографі як О. Огарков та І. Романова пишуть, що всі видатні кінематографічні сюжети мають в собі абсолютний час мікроподій як ту силу, до якої свідомо та несвідомо прагне творчість [Див.: 262, с. 30]).

У книзі Е. О. Рязанова «Непідведені підсумки», що вийшла в 1986 році, автор пише, що йому хотілось, щоб ця стрічка стала *різдвяною казкою* (курсив наш. – М.С.) для дорослих [Див.: 313, с. 193]. На жанр святочної розповіді вказують і деякі паралельні місця, які ми знаходимо у Рязанова і Гоголя в його різдвяній казці «Ніч перед Різдвом». І там, і там головний герой відправляється напередодні свята в північну столицю. Далі: він потрапляє до Петербургу повітрям, повітрям же і повертається додому. В його перенесенні беруть участь темні сили. Місце гоголівського біса займають друг Жені Лукашіна, що «ніколи не п'яніє», сусід Євгена в літаку, що злобно чортихається та відштовхує непробудно сплячого героя. Та й літак, нарешті, має щось спільне із бісом як найшвидший, але ненадійний вид транспорту. І Вакула, і Женя Лукашін здійснюють вчинки, що абсолютно не вписуються в картину їх попереднього життя. Богобоязливий Вакула збирається продати душу бісові, а непитущий Євген напивається «до бісиків». Головним героям попускається оступитися, щоб розкаятися і знайти справжню любов.

Саме концепцією провіденціальності всього, що відбувається з людиною, принципово відрізняється фільм Ельдара Рязанова від сиквела «Іронія – 2» (режисер Тімур Бекмамбетов). Другий фільм не тільки руйнує добру різдвяну казку, але й профанує в цілому наявність вертикальної площини в комедії Рязанова. З показним пафосом головний герой нової «Іронії» волає: «А де ж церква?! Куди ви поділи церкву?!», вельми штучно розігруючи свій подив з приводу того, що він знаходиться в Пітері, а не в Москві. Тому глядач і не може повірити в любов молодшої Надії і Костянтина, що їхня зустріч була організованою свідомо і по-людськи, в ній відсутня провіденціальність. Що вже казати про образи Надії та Євгена, – в новому фільмі наших героїв зробили жалюгідними, а їхню зустріч безглуздою. І це відбулося не тому, що режисер не зміг переконати нас в щирості героїв, а ті не змогли добре зіграти, – ні. Просто пішла з сюжету «вертикаль», а любов в горизонтальній площині з провіденційною Зустріччю, на яку є натяк у першому фільмі, порівнятися не може.

Та повернемося до інтерпретації майбутнього в «Іронії – 1». Майбутнє в цьому фільмі, на відміну від майбутнього в комуністичному хронотопі, є загрозливим і темним. Пригадаємо прогноз п'яного Іполита щодо завтрашнього «протверезіння» героїв, які знайшли один одного: «Завтра наступить похмілля... Порожнеча». Це сцена в душі. Туга є заразною, як будь-яка сильна пристрасть. Вселити тугу в іншого простіше, ніж її розвіяти. Настрій у головних героїв зіпсований. «Він сказав те, в чому ми боїмося один одному признатися», – говорить з гіркотою Надя. А з якою приреченістю відповідає їй Євген: «Ми собі все життя цього не пробачимо». Він вже змирився з цією майбутньою мукою душі.

«Поживемо-побачимо», – вимовляє в кінці фільму матір Євгена Лукашіна. Знову ж таки, нічого це посилення на майбутнє не провіщає. Але в той же час воно не мають сили зашкодити героям, оскільки сьогодення в першій кінокомедії все ж таки перемагає майбутнє. Радість перемагає тужливі передчуття. Якщо останні злегка і затьмарюють сьогодення, то не віднімають його. Для радянського кіноглядача, Надя і Женя назавжди залишаються молодими і щасливими. Тому таке глибоке розчарування викликав фільм, що був поставлений тридцять років пізніше. Адже створити продовження означало зруйнувати світ першого фільму як світ лише сьогодення (а в деякому розумінні – як світ позачасовий).

Суто негативними рисами володіє «майбутнє» і в кінокомедії «Службовий роман» (автори сценарію Е. Брагінський та Е. Рязанов). У цьому фільмі, що складається, як і «Іронія долі» з двох серій, можна знайти не так вже багато винесень героями себе або інших в майбутнє. Причому ці «зустрічі» з майбутнім є або безперспективними, або «майбутнє» героя вступає в суперечність з його моральністю.

Приклад безперспективності «майбутнього»: новий «зам» влаштовує удома прийом з нагоди вступу до посади. Запрошується, в основному, начальство, та виключення робиться для колишніх однокурсників – Толі та Олі. Оля на вечері забуває про все. Перша любов оживає в її серці і спалахує з тією

неймовірною силою жіночого кохання, яка є можливим тільки після сорока. Вона говорить Самохвалову: «Я зараз танцюю з тобою, і мені здається, що цих вісімнадцяти років як не бувало». Для Олі майбутнє стає продовженням минулого. Наступного ж дня вона пропонує Самохвалову зустрітися, зовсім не помічаючи того, що у нього немає ані найменшого бажання відновлювати з нею які-небудь відносини. Оля питає його, чим він займається сьогодні увечері; потім абсолютно принижено дізнається, які плани у нього на завтра, на післязавтра, на після-після-завтра... Вона не хоче зрозуміти абсолютно очевидного – її образ майбутнього – примарний палац, що збудований лише в її уяві. Та ця віртуальна будова вже стала їй найдорожчою в світі, вона не може її зруйнувати, і вона продовжує уперто триматися своїх фантазій, що наповнюють серце солодким боєм. Їй, за великим рахунком, більше нічого й не потрібно окрім мрії і віри в цю мрію, що наповнює її життя єдино реальним сенсом – любов'ю.

За свій абстрактний оптимізм Оля має дуже жорстоко поплатитися – весь поверх їх статистичної установи обговорюватиме і засуджуватиме її любов. Самохвалов підступно зрадить її, злякавшись насмішок, які, поза сумнівом, можуть стати на шляху його подальшої кар'єри.

Другий приклад демонструє суперечність між «майбутнім» і мораллю: Новосельцев двічі передрікає Самохвалову певне майбутнє – перший раз, коли Юрій Григорович просить Калугіну призначити Новосельцева начальником відділу легкої промисловості (між іншим, Самохвалов пішов на цей рішучий крок, перш за все, упевнившись, що Толя – «його людина», тобто підтримуватиме його в подальшому просуванні по службових сходах). Тоді Анатолій, прийнявши рішучість Самохвалова за прояв безкорисливих дружніх почуттів, говорить Олі: «Якщо він так продовжуватиме, то він тут довго не утримається». У цій репліці щирість, доброта, сміливість вчинку виключають «майбутнє». Відбір на керівні посади ведеться зовсім на інших підставах. Другий раз майбутнє Самохвалова розглядається вже з іншого боку: «Далеко підете», – говорить йому вже колишній друг після того, як Самохвалов

«попереджає» Калугіну про те, що Новосельцев залицяється до неї, щоб отримати місце начальника відділу. Тут, навпаки, наявність «майбутнього» є свідомою аморальністю.

У цих, діаметральних за оцінкою, але загальних за змістом, висловах майбутнє передбачається героєм як явище, що має відношення не до самих людей та їхнього справжнього життя, а лише до їх проєкцій, і ці проєкції розглядаються як часткові та вітчужені. Якщо розібратися, то єдина згадка майбутнього часу в комедії пов'язана лише з поняттям просування по службі. З усіх героїв в цьому напрямку свідомо спрямований тільки Самохвалов. Його показова щирість, дотепність, простота – все це слугує одній меті – кар'єрному зростанню. Танцюючи з Олею, яка довірливо притискається до нього, він не соромиться збирати у неї інформацію про товаришів по службі, щоб, знову ж таки, знати, на кого він може спертися в новому колективі, хто може стати «його людиною».

Можна заперечити, що тут мова йде не про майбутнє, а про кар'єру. Та про майбутнє як таке автори сценарію в принципі не говорять. Виходить, що така редукція образу майбутнього – це є не тільки профанація комуністичної мрії, але реальна форма виродження пасіонарного пориву (Л. Гумільов) в майбутнє першої половини ХХ століття – деградація його до рівня субпасіонарної кар'єрної практики другої половини сторіччя.

З приводу можливостей кар'єри в радянській державі автори фільму висловлюють досить чітку думку. Хороші начальники – це рідкісне виключення (на початку фільму про Калугіну було сказано, що вона «знає справу, якою керує» і додано: «Таке теж буває»). Успішними на рівні кар'єрних практик були дуже часто люди аморальні (Самохвалов, Бубликів), які не соромилися використовувати будь-які засоби для досягнення жаданої мети. Адже це Самохвалов порадив «своїй людині» – Новосельцеву залицятися до Калугіної. Скромному і щирому Анатолію таке б ніколи в голову не спало. Судячи з усього (наприклад, по сталінській багатоповерхівці, в якій живе Самохвалов; по його роботі в Швейцарії – навіть для «блатних» це було саме

жадане місце за кордоном), Юрій Григорович не просто так відмовився від своєї любові до студентки Олі, яка не мала московської прописки. Він, ймовірно, проміняв її на вигідніший варіант – дочку високого столичного начальника. І така можливість чудово вписується в загальний портрет Самохвалова. Це, перш за все, про нього, про його зовні успішне, та таке, по суті, невдале життя з боєм говорить автор пісні «Облітають останні макі» (слова – М. Заболоцького):

*«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?»*

Головне в словах цієї пісні – туга по душі, що гине. Це душа Самохвалова та інших людей, які відпустили свою душу на пошуки зовнішнього, на поневір'яння в ім'я непотрібного – дорогу, що йде в п'ятьму смертну. Та можна в цих віршах побачити, також, й інший сенс: автор відкидає турботу про майбутнє як дорогу, що йде в тьму.

Таким чином, прагнення Олі вибудовують віртуальне майбутнє, яке руйнує її справжнє життя («хай не міцні домашні стіни»), а рух в майбутнє Самохвалова є вельми прагматичним і тому аморальним, він таїть в собі загрозу загибелі («хай дорога йде в п'ятьму»). І у першому, і в другому випадку позитивний образ майбутнього в хронотопі кінокартини відсутній.

А ось головні герої – Анатолій Єфремович Новосельцев (старший статистик) і Людмила Прокопівна Калугіна (керівник статистичного управління) живуть виключно сьогоднішнім. У нього – турботи про дітей, про те, як дотягнути до получки. Вона – вся в щоденній роботі. Ми не знаємо про їх сподівання, неначе їх зовсім немає. Та й на що може сподіватися чоловік з двома дітьми й мізерною зарплатою? І які мрії можуть бути в голові Калугіної, що занурилася в світ цифр і звітів, щоб сховатися від гіркої самоти в світі людей. Навіть у сцені освідчення в коханні, коди Калугіна запрошує

Новосельцева додому, вони не сміють мріяти, вони не можуть помислити себе поряд з тим, кого люблять. Кожен відчуває себе негідним іншого, здатним зіпсувати йому життя.

Один єдиний раз головні герої спробують будувати плани на найближче майбутнє – на вечір, і тут же у них все руйнується – Новосельцев побіжить за квитками в театр, а саме в цей час Самохвалов помститься колишньому другу за ляпас.

Всі реакції героїв після цієї сцени – це поведінка, що ніяким чином не співвідноситься з майбутнім. Куди збирається переходити Новосельцев, коли він пише заяву про звільнення? У нього немає запасних варіантів і двоє дітей на руках. Як мислить собі Калугіна спільну роботу з начальником відділу легкої промисловості, який, за її думкою, так підступно скористався з її слабкості? Теж не зрозуміло.

Хронотоп твору дуже добре виражає «Пісенька про погоду», що була написана для фільму самим Ельдаром Рязановим:

*У природи нет плохой погоды,
Каждая погода - благодать...*

Справа в тім, що неприйняття сьогодення, спрямованість людини у віртуальне майбутнє на буденному рівні найчастіше виявляється саме в такому різновиді хронотопних практик як досить узвичаєне нарікання з приводу поганої погоди. У вертикальній площині – це ще й невдячність Богові, нездатність бачити в тому, що відбувається, провіденціальний зміст. А в цій пісні про будь-яку погоду йдеться як про благодатний дар, який треба цінувати і якому треба радіти всім серцем. Та це радиться не в імперативній формі – мова йде не про обов'язок, а про ще один вимір свободи.

Цілком ймовірно, що ця пісня може бути молитвою. Принаймні, в неї є молитовний зміст, хоча й відсутня молитовна форма. Важко повірити, що пісню про погоду написала невіруюча людина. Відчуття вдячної радості, з яким автор приймає все, що посилає йому життя – дійсно християнське відчуття – одне з найголовніших проявів християнського світовідчуття.

Взагалі, у фільмі багато християнських сенсів. Самохвалов по відношенню до Новосельцева та Калугіної грає роль спокусника. Та на відміну від сцени в раю, він спокушає спочатку не Єву, а Адама, пропонуючи йому свій проект майбутнього. Останній відмовляється. Він відчуває, що нічого хорошого з цього не вийде, але підкоряється (по слабкості характеру та із-за матеріальної, скажемо прямо, потреби). Зробивши свою темну справу, спокусник приступає до Єви – тепер у нього є козир і в боротьбі з нею. Правда, це зло обертається, кінець кінцем, щасливим фіналом. Зло виявляється не в змозі зашкодити героям, воно лише ще більше відтіняє красу душі Калугіної та Новосельцева, створює те тло, на якому вони можуть повною мірою проявити свої душевні якості. Калугіна «підставляє іншу щоку» – призначає начальником відділу легкої промисловості людину, що ударила її навіть не в обличчя, але уразила в самісіньке серце. Новосельцев відмовляється від пропозиції і пише заяву про звільнення, що в його положенні отця-одинака, теж, є свого роду подвиг в ім'я гідності та любові.

На противагу комуністичному хронотопу, і не погоджуючись також із екзистенційним розумінням людини як проекту в майбутнє, Брагінський та Рязанов будують принципово інший хронотоп, в якому стверджується теперішній час як час справжнього людського життя лише в тому випадку, якщо сьогодення має вихід в позачасове, вічне. Вертикаль – необхідна компонента, стрижень хронотопу фільмів Рязанова.

Якою мірою хронотоп кінокомедій Рязанова є близьким до християнського? По-перше, так само як і в християнському хронотопі в розглянутих фільмах найбільша увага приділяється двом вимірам часу – теперішньому (нині), і вічності. У християнському розумінні часу вічність має три назви – «в час оно» (збіг минулого, земної історії за часів Ісуса Христа з вічністю), «вічно» (завжди) – мова йде про вічні цінності) і «у віки віків» (позачасове буття).

Зрозуміло, що «оного» часу у Рязанова немає, «у віки віків» – теж. А ось вічне як світ безсмертних цінностей, світ невмирущий, як Любов з великої

букви – цей аспект вічності присутній в образах та сюжетах через безліч ієрофаній, та, перш за все, через ієрофанії Різдва та Переображення.

Християнське розуміння часу характеризується максимальним використанням сьогодення як справжнього часу, що має певну протяжність. Для християнина «тепер» – це не мить між минулим та майбутнім, як це вважали стоїки. «Тепер» – це особлива хронотопна практика наповнення часу і протяжності сьогодення за рахунок духовного виміру часу та присутності часової вертикалі, тобто зв'язку із вічністю. Отже, сьогодення – це відрізок часу, на якому він (час) може отримати деяке уповільнення за умови його духовного наповнення. Саме вічність, зливаючись із сьогоденням, входячи у «тіло» земної справи створює дивовижний феномен розтяжності сьогодення за умови *сінергії* – зустрічі людського вільного вибору та Божої благодаті.

У фільмах Рязанова яскраво виділяється справжнє сьогодення, яке перебуває вічно. Цей вимір «тепер» режисер протиставляє мигтінню суєти – каламутному потоку сьогодення, що сходить у небуття. Тобто сьогодення як би роздвоюється, і справжнє пишеться на тлі уявного, образ якого дає поет Євген Євтушенко в пісні «Нас в набитых трамваях болтает»:

*Нас в набитых трамваях болтает,
Нас мотаает одна маета,
Нас метро то и дело глотаает,
Выпуская из дымного рта...*

Не впізнані один одним із-за поспіху, суєти, відчуженості, люди, що не знайшли Любов, задовольняються випадковими зустрічами, які більше нагадують крадіжку, як про це співається і у фільмі «Іронія долі»:

*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...*

Це несправжнє сьогодні повністю забито, заставлено, утиснено всякими непотрібними знайомствами, зв'язками, які достатньо жорстко наполягають на своєму відтворенні і помножуються, ростуть, як п'явки, наливаючись людською кров'ю, заповнюючи всі просвіти свободи в горизонтальній площині існування. Залишається тільки одне – погляд вгору, молитовний крик з глибини душі (не забувайте, що фільм був поставлений за радянських часів, де згадка імені Божого була неможливою, – тому тут написано «хто-небудь»):

*«О, кто-нибудь, приди, нарушь
Чужих сердец соединенность
И разобщенность близких душ»*

І тут відбувається справжнє диво – диво провіденціальної зустрічі. Про це вже прямо скаже Ельдар Рязанов в пострадянський час в своєму вірші «Які солодкі молоді дні»:

*«Преодолев души разлом
на станции одной дорожной,
нашел тебя, и стал наш дом,
дал Бог, обителью надежной».*

Християнська духовна практика підноситься до Бога, до вічності не з минулого або майбутнього стану, але з сьогодні. Саме цей час закріплений в російській мові словом «настоящее», тобто справжнє, дійсне. Тільки у сьогодні можна щось зробити, сказати, подумати. Тільки у «нині» можлива корисна справа і потрібне слово. Христос застерігає не від діяльності, яка завжди спрямована в майбутнє, а від вельми поширеної форми зациклення людського мислення, заклопотаності розуму на предмет речей, що не залежать від сьогоднішньої діяльності людини. Турбота визнається безглуздою не взагалі, а лише за межами «сьогоднішнього дня»: «кожний день має досить своєї турботи» [Див.: Мт. 6: 25-34].

Комуністичні хронотопні практики стали результатом спроби зняти страх людини перед майбутнім, переклавши відповідальність з особи на державу,

партію, уряд, та провіденціальна функція держави не спрацьовувала. Просто, ідеологічні практики використовують відповідну ієрофанію, живлячись її енергією. Фактично комуністичний хронотоп спробував замінити віру в Бога, в його милосердя і заступництво вірою в партію, прогрес, науку і тому подібне. І якщо Рязанов відмовляється від цієї прогресистської «віри», то це ще не означає того, що він повертається до віри християнської. А якщо так, то майбутнє знову стає страшним, загрозливим, темним і т. п.

Вертикаль, що зв'язує справжнє і вічне, у фільмах Рязанова виявилася «осьовим часом» і для деяких пострадянських кінокомедій, які було поставлено в жанрі святочної розповіді. Я маю на увазі «Сироту казанську» (1997 р.) – автор сценарію – Олег Антонов, режисер-постановник – Володимир Машков і «Приходь на мене подивитися» – художній фільм, поставлений в 2001 році Олегом Янковським та Михайлом Аграновічем. Та дивна річ, різдвяні кіно-історії режисерів вільного в ідеологічному плані пострадянського часу, виявилися проте в духовному сенсі набагато слабшими за твори Рязанова. Адже ось парадокс! Перші, здавалося б, наблизилися до християнських сенсів майже впритул, використовуючи навіть буквальні запозичення. У Рязанова ж тільки натяки на релігійний підтекст, та й то не завжди усвідомлені самим автором (принаймні, це не відомо точно). Та все ж таки рязанівські історії є більш *різдвяними*, якщо можна так сказати. В них відчувається не літера, а Дух Різдва – Дух радості, Любові, Дива. Цей парадокс необхідно не тільки констатувати, але й осмислити, оскільки він виявляється не тільки в тому випадку, що розглядається. Та, напевно, цей парадокс піддається вичерпному раціональному поясненню. Так само, як таємниця таланту, як диво Любові тощо...

Однак, аналізуючи альтернативні комуністичним хронотопні образи Е. Рязанова, не треба забувати й про конвенційний рівень його фільмів по відношенню до ідеології, про деякі форми легітимації тоталітарних практик.

Таким чином, нав'язливим ідеологічним хронотопним практикам радянської цивілізації Рязанов протиставляє хронотоп, що дуже міцно тримається за сьогодення. Та це не є гедоністичний хронотоп, що відповідає

розтягуванню насолоди. Цей хронотоп має вертикальний вимір – вихід у вічність, який забезпечується образом храму, темою провіденціалізму та внутрішньої краси людини, використанням ієрофаній Різдва (різдвяного дива на перетині часу і вічності), Переображення тощо.

3.5. Сміхова культура наукової інтелігенції 60–80 рр. як вираз кризи культури науки

Одним із потужних центрів радянської сміхової культури був інститут науки. В цьому параграфі мова піде про сміхову культуру наукової інтелігенції.

Поширення сміхової компоненти в анти-тоталітарних комунікативних практиках наукової інтелігенції подекуди набувало таких масштабів, що будні інститутів більше уподібнювалися святам з елементами карнавалу. Атмосферу НДІ як світ триваючого свята спробували виразити відомі радянські письменники – брати Стругацькі у фантастичній повісті «Понеділок починається в суботу». Автори описують діяльність казкового НДІЧАВО, в якому відбуваються настільки захоплюючі події, що співробітники цього інституту не бажають мати вихідних. Дива тут перемішані з наукою, а наука з науковою фантастикою. Та справа не тільки в цьому. Відносини співробітників інституту вражають своєю відвертістю, щирістю. Навіть недоліки колег сприймаються співробітниками НДІЧАВО з м'яким гумором. Проте не зайвим буде відмітити, що в цьому дивовижному світі вибраних інтелектуалів немає неділь (рос. – воскресений), тобто повністю нехтується пам'ять про Великдень. Сферою сакрального постає виключно наука.

Наразі ми маємо справу з артефактом сміхової культури, що легітимізує культ науки, а не профанує його. Зрозуміло, що подібна легітимація відбувається в поза-ідеологічній площині – події «Понеділка» розгораються на перетині казкового, магічного та реального світів та відповідних практик. Та певною мірою «Понеділок» вписується в ідеологічну парадигму, що панує в Радянському Союзі. В цій парадигмі наука межує із казкою.

Що ж до реальної, а не фантастичної основи сміхової культури наукової інтелігенції, то сенсом цієї культури як явища анти-ідеологічного була десакралізація науки – одного з провідних культів титанічної релігії, «священного храму» радянської цивілізації. Анти-ідеологічність наразі постає складною та опосередкованою характеристикою: ніхто не називає те, що здійснюється, десакралізацією науки. Проте називати речі своїми іменами і не обов'язково, якщо це небезпечно. Тоталітарна ідеологія повністю контролює офіційні вербальні та візуальні практики. Тільки на неофіційному рівні можливими є дискурси профанації провідних ідеологем. Крім того, інститут науки укріплюється в ці роки як певна, відносно незалежна від держави структура. Мова не йде про економічну незалежність. Справа полягає у відносній соціальній незалежності, що пов'язана із відповідними комунікативними практиками.

Аналогічні процеси відбуваються і в зарубіжній науці. Взагалі, якщо говорити про культурні передумови десакралізації науки в ХХ ст., то вони виникли в *західній* культурі, а не в радянській. І тоді, на виході, цей процес не мав безпосереднього відношення до сміхової культури. Як це не парадоксально, та падінню кумиру науки значною мірою сприяли представники філософії позитивізму, які прагнули до протилежного результату. А саме: вони вважали науку єдиною представницькою організацією щодо Істини і ратували за буття однієї лише природничої науки, що спирається на факти і виключає будь-яку філософію та ідеологію.

Спробувавши укріпити положення науки в культурі, позитивісти паралельно звернули увагу на проблему відмінностей природничого і гуманітарного знання, науки і філософії, науки і релігії. І тут рішення виявилось не таким простим і очевидним, як це здавалося О. Контю і іншим позитивістам першої і другої (емпіріокритицизм) хвиль. Виявилось, що «чистих» фактів в науці не існує. Такий принцип перевірки думок на науковість як принцип верифікації не завжди можна застосувати. Більш того, сам цей принцип знаходиться в суперечності з позитивістською вимогою виключення зі

сфери науки всякої філософії. У результаті довелося визнати, що принцип верифікації є «догматичним, метафізичним, філософським, та не науковим, бо сам він є неперевіганим» [208]. Тоді К. Поппер пропонує інший принцип – фальсифікації, який означає: науковим є те, що можна спростувати. І звідси вже був один крок до епістемологічного анархізму П. Фейєрабенда, що висунув принцип проліферації, згідно з яким потрібно знаходити (розмножувати) теорії і концепції, несумісні з існуючими і визнаними теоріями. Це означає, що кожен науковець може пропонувати свою власну концепцію і розробляти її, наскільки б абсурдною чи дикою вона не здавалася. Така свобода в науковій діяльності, вважав Фейєрабенд, є найбільш гуманною бо забезпечує розкриття здібностей кожного члена суспільства. Ніяких правил, законів, зобов'язань та обмежень в області наукової творчості! – такий сенс епістемологічного анархізму.

З тих часів вважається, що в особі П. Фейєрабенда аналітична філософія науки дійшла до тієї межі, де вона виступила проти самої науки і погодилася на виправдання різноманітних форм ірраціоналізму. Та це не зовсім так. Проте, при цьому зникла стіна між наукою і релігією, наукою і міфом, наукою і філософією, яку так наполегливо зводили класичні позитивісти.

Також зникла межа, що розділяла серйозну культуру (наприклад, науку) і культуру сміхову. Тому що ірраціональними є не тільки інтуїція, віра, відчуття, інстинкти, підсвідомість. Надзвичайно ірраціональним є сміх. Всі спроби знайти раціональне пояснення цього явища, звести його до одного знаменника, не увінчалися і навряд чи коли-небудь увінчаються успіхом.

Заперечити що-небудь по суті проти «анархічної» точки зору не зміг ніхто, включаючи сцієнтистські орієнтованих марксистських філософів, критичні зауваження яких на адресу епістемологічного анархізму швидше нагадують популяризацію ідей П. Фейєрабенда.

По суті позитивізм в своїй історії представив нам своєрідний розиграш, початком якого була досить жорстка і навіть в якомусь сенсі страшна для філософів вимога викинути філософію геть. Та як будь-який розиграш ця

історія закінчилася критикою на межі висміювання всіх догм позитивістського мислення в епістемологічному анархізмі і, відповідно, реабілітацією філософії.

Якщо навіть філософські теорії сцієнтистського напрямку «лили воду на млин» десакралізації науки (позитивізм і неомарксизм), то що вже говорити про антисцієнтистські за духом філософські вчення? Екзистенційна критика пізнавальної настанови на розкриття сутності людини та її буття велася в тому ж напрямку.

Величезне значення в контексті розвінчання культу науки мала робота нідерландського філософа, історика, культуролога Йохана Хейзінги «Людина, що грає» («Homo Ludens»), яка вийшла в 1938 році. Вона зняла священне покривало не тільки з ідеології та політики, але й з науки. Що таке наука як вид діяльності? Гра для дорослих, що вдають, ніби вони зайняті чимось дуже серйозним [380]. Трохи раніше аналогічну ідею закрив у свій основний роман німецько-швейцарський письменник, лауреат Нобелівської премії Герман Гессе. Мова йде про роман «Гра в бісер» (нім. Das Glasperlenspiel), який писався з 1931 по 1942 рік. Як зазначає Є. Маркович, вже в назві цієї книги міститься «розумна та гірка іронія. «Гра в бісер». Не справа, а гра... не що інше, як духовні прагнення вчених, їх штудії, заняття теорією, науками і мистецтвами, автор наважився назвати грою. Чим же є насправді усі ці прагнення? – як би ставить питання Гессе. Дійсно, всього лише гра або життєва необхідність? *А може, різновид нової релігії для інтелектуалів?* (курсив наш. – М. С.)» [240].

Якщо розгляд науки як виду діяльності приводить до висновку про відсутність чітких меж між наукою і міфом, серйозним заняттям дорослих і дитячою грою, то дослідження науки як соціального інституту сприяють десакралізації науки ще в більшій мірі. Наука, що постає під цим кутом зору, виявляється в образі не тільки плідних дискусій і славних тріумфів найталановитіших вчених, але й у вигляді ненаукових і нерациональних перемог менш гідних членів наукового співтовариства. Тут і софістичні форми ведення дискусії, і секрети підступного замовчування наукових досягнень своїх

конкурентів, різні види підкупу впливових членів наукового співтовариства, використання інституту влади в корисливих цілях, дезорієнтація громадської думки і тому подібне. З цього випливало, що наука – це не тільки і не стільки інтелектуальна боротьба за істину, скільки тривіальна гризня за владу, гроші та престиж.

Подібно до того, як в Стародавній Греції на зміну класичному мистецтву з його героїчною тематикою прийшло мистецтво епохи еллінізму, що зображало побут, потворність, старість, страждання і смерть, – так на зміну класичного образу науки в ХХ столітті прийшов її реалістичний і, одночасно, пристрасний образ, в якому, вельми помітним був нахил у бік негативної, темної сторони. В результаті, наукова діяльність розкрилася у всій її «наготі», без священних, ідеологічних (просвітницьких) покривал. Поняття науки відтепер включало науковий побут з його іноді не вельми привабливими деталями.

Ідея критики науки захопила радянських учених не менше, ніж західних, а може надихнула їх навіть й сильніше, оскільки культ науки в СРСР був суттєвою частиною тоталітарних практик, що вступили в стадію своєї кризи. Навіть такий знаний в межах інституту науки посадовець, як академік Л. А. Арцимовіч формулює визначення науки, яке за змістом є профанним: «Наука є найкращим сучасним засобом задоволення цікавості окремих осіб за рахунок держави»!

Між іншим, за цим визначенням ховалася насмішка над прагматизмом в науці, який втілювала фігура Т. Д. Лисенка. Марно сьогодні сперечаються прихильники і супротивники академіка Лисенка про те, чи вніс він в науку щось цінне або був шарлатаном, що занапастив біологію і нищив генетику. Мені здається, і я майже упевнена в тому, що сенс протистояння Лисенка і Вавілова полягав не тільки в боротьбі різних наукових парадигм (біологам добре відомо, що завдяки Лисенку, дійсно, були створені прекрасні сорти пшениці і було проведено декілька масштабних і вельми ефективних заходів, що забезпечили країну на час війни продовольством). Нам здається, що наразі

відбулося зіткнення прагматичної та теоретичної науки. Представники прагматизму не просили величезних державних коштів на майбутнє науки і на те, що академік Арцимовіч пізніше назве «задоволенням цікавості окремих осіб за рахунок держави». Вони пропонували принципово інший, практичний підхід, результатом якого повинні були стати вагомі результати в самому недалекому майбутньому – нові врожайні сорти сільськогосподарських рослин, а значить – боротьба з голодом, підготовка до війни, економія державних коштів, великі прибутки і тому подібне. Що могли протиставити такому підходу в 30-і роки батьки радянської генетики? Практично нічого. Та за ними рахувалися вельми значні витрати на *майбутнє* науки. І це в передвоєнні роки! Не доноси на своїх опонентів «суворої честі вірному лицареві», як назвав в сорокових роках Л. Берію поет Лугін [321], дали перемогу Лисенкові. Спираючись на історичні факти, а не навколо-наукові плітки потрібно визнати: Лисенко такими справами не займався. Перемозі Лисенка і поразці Вавілова сприяли певна соціальна політика по відношенню до науки і реакція на цю політику провідних учених-біологів. В той же час, можна припустити, що смерть Вавілова та його колег була тією жертвою, яка забезпечила могутній захист радянській теоретичній науці в 70–80 роки. Це виразилося не тільки в значному фінансуванні певних сфер науки (у ці роки Інститут біоорганічної хімії імені Шемякіна, що займався по суті дослідженнями в області генетики, був одним з найбагатших в АН СРСР) [Див.: 88], та й у факті достатньо високої міри свободи теоретичних досліджень, коли держава не наважувалася вимагати безпосередній практичний результат.

Відбувся розквіт «внутрішньої науки», тобто науки, яка працювала, в основному, сама на себе. І разом з тим, розквітло життя інституту науки, одним з яскравих проявів якого була сміхова культура наукових співробітників. Це були переважно візуальні практики, і в текстах вони, практично, до нас не дійшли. Основними формами таких практик були «капусники», розиграші, робилися гумористичні стінні газети тощо.

В. Г. Табачковський згадував, наскільки насиченою гумором була атмосфера філософського факультету Київського університету, Київського інституту філософії. Аналогічним було середовище в Московському, Тбіліському, Ростовському, Одеському філософських колах, де славилися такі тонкі цінителі й творці гумору як О. Зіновьев, Е. Ільєнков, М. Чавчавадзе, В. Давідович, А. Уйюмов та інші [Див.: 348, с. 139].

Сам стиль спілкування колег в НДІ впливав на статус науки в напрямку десакралізації. На перший план в межах науки висувуються принципово позаідеологічні комунікативні практики. У 60 рр. в моду входить фамільярне, запанібратське звернення підлеглих до начальників, дружнє, «братське» відношення начальників до підлеглих. Наукового керівника позаочі і в очі називають «старий» (незалежно від віку), «шеф», ляскають по плечу, малюють на нього дружні шаржі і тому подібне. Наприклад, директор Київського інституту філософії П. В. Копнін був незадоволений стінною газетою, що була намальована М. В. Поповичем (нинішнім директором інституту), якщо не знаходив серед малюнків карикатуру на самого себе [Див.: там само]. Звичайно, таке було можливо тільки по відношенню до улюбленого керівника, який, перш за все, по праву найбільш видатного ученого посідав своє місце в системі академічної ієрархії. Та справа не тільки в любові до керівника і в ступені компетентності останнього, а й в певній атмосфері.

Якщо свого часу цитати класиків марксизму-ленінізму замінили радянським людям цитати з Нового Заповіту, Псалтирі й агіографічної літератури, то в 60–70 рр. замість цитат класиків марксизму-ленінізму молоді вчені любили використовувати вислови, що стали особливо популярними в цей період – крилаті вирази І. Ільфа і Е. Петрова з книг «12 стільців» і «Золоте теля», які стають «священними книгами» в культурі сміху 60–70 рр.

Відомо, що в тій або іншій групі використовуються різні символи-маркери, які вказують на приналежність до неї. Це одяг, мова, зачіски, жарти, жести. Вони працюють як сукупність ознак, за допомогою яких члени групи розпізнають собі подібного і виділяють своє співтовариство з числа інших.

Одним з *таких вербальних маркерів* для радянської інтелігенції 60–70 рр. було використання крилатих висловів з «12 стільців» і «Золотого теляти» І. Ільфа і Е. Петрова.

Наведу список найбільш поширених цитат цього гатунку. Відповідно, наведені цитати розкриваються в контексті сміхових комунікативних практик радянської інтелігенції взагалі та наукової інтелігенції зокрема:

1. Автівка – не розкіш, а засіб пересування.

Вживали цей вираз, найчастіше, ті представники інтелігенції, які могли собі дозволити розкіш володіння автівкою, тому що в СРСР автомобіль був саме розкішшю.

2. Бензин ваш — ідеї наші.

Під бензином можна було мати на увазі і пригощання як цілісний «феномен», що включав алкогольні напої, і виключно міцні напої в обмін на інтелектуальну допомогу співробітникові, що потребував її.

3. Справа допомоги потопаючим – справа рук самих потопаючих.

Ці слова могли означати, що вам у вищезазначеній інтелектуальній допомозі з тієї або іншої причини відмовлено. У Ільфа і Петрова ці слова профанують відоме марксистське гасло «Порядунок пролетаріату – справа рук самого пролетаріату!»

4. Не робіть з їжі культу!

Це говориться на адресу претендента на науковий ступінь, який надмірно клопоче з приводу банкету, сподіваючись, що це компенсує слабкі сторони його дисертації.

5. З грошима потрібно розлучатися легко, без стогонів.

Таке могло говоритися з приводу першої полочки нового співробітника, яку відділ пропивав. Скупих, між іншим, не любили.

6. Всю контрабанду роблять в Одесі, на Малій Арнаутській вулиці.

Такими словами одного разу прокоментували появу співробітника в супермодній краватці. Франтівство найчастіше не схвалювалося. Навпаки, любов'ю користувалися ті, хто не приділяв особливої уваги своєму

зовнішньому вигляду. В моді у чоловічої частини наукового колективу був аскетичний, спортивно-похідний стиль одягу і відповідні зачіски, що характеризуються підвищеною «кошлатістю».

7. Тихше, дівчино! Жінку прикрашає скромність.

Вислів міг адресуватися понад міру палкій (на науковому ґрунті) колезі жіночої статі.

8. Ключ від квартири, де гроші лежать.

Ці слова могли використовуватися у формі уїдливого запитання: «А ключ від квартири, де гроші лежать, ти не хочеш (він не хоче)?», що могло прозвучати у відповідь на яку-небудь надмірну вимогу. Якщо остання виходила від наукового керівництва, питання задавалося, звичайно, «позаочі».

9. На блюдечку з блакитною облямівкою.

Вираз уживався приблизно в тому ж контексті, що і вищезгаданий.

10. Не заради користі, а тільки заради волі моєї дружини, що відрядила мене.

Такі слова могли супроводжувати будь-яке прохання. Замість дружини можна було поставити ім'я начальника, що відправив співробітника здобувати щось необхідне, – техніку, реактиви, папір, «копірку» (копіювальний папір) і тому подібне.

11. Керувати парадом буду я!

Зрозуміло, що мова йде не про святкову маніфестацію, а про який-небудь захід, у тому числі про розиграш як одну з практик сміхової культури.

12. Лід рушив, панове!

Розповідали, як якийсь аспірант в самому кінці аспірантури нарешті приніс перший розділ своєї дисертації. Обговоренню матеріалу передував саме цей крилатий вислів. І це був єдиний позитивний відгук на роботу.

Взагалі, що стосується критичних зауважень з приводу дослідницької діяльності аспірантів і молодших наукових співробітників, то тут було місце і для індивідуальної сміхової творчості і для певних авторських штампів. Наприклад, один відомий філософ на полях робіт молодих колег, які йому

приносили на рецензію, писав три великі букви – МСК. Той, що рецензувався, навіть не питав, що це означає. Від своїх друзів по нещастю він це вже знав. МСК означало «марення старої кобили» (російською – БСК – бред сивой кобылы).

13. Нервових просять не дивитися.

Фраза, яка могла вживатися в тому ж сенсі, що і МСК.

14. Нью-Васюкі.

Грандіозні плани перетворення наукового містечка в столицю всесвітньої науки. Відгомін таких утопічних ідей можна відмітити у фантастичній повісті братів Стругацьких «Понеділок починається в суботу».

15. Пишіть листи дрібним почерком.

Це могло бути напуттям співробітнику, який відбував у довге відрядження.

16. Плем'я Мумбо-Юмбо.

Можлива інвектива на адресу групи, що конкурує в науковому плані, або на адресу особливо тупих студентів.

17. Добре висловлюється, собака.

Схвальна репліка, що має не просто позитивний сенс, а виражає цілковите захоплення; говориться пошепки сусідові, з приводу змістовного виступу кого-небудь на семінарі, конференції або іншому науковому заході.

Вище вже зазначалося, що тоталітарна держава найсильніше піклується про зміст вербальних практик, які відображаються в *друкованих* текстах культури. Цей контроль, зрозуміло, заважає «прорватися» на відповідний рівень артефактам сміхової культури наукової інтелігенції. Та окремі приклади такого «прориву» все ж таки можна назвати. Найбільш відомий – книга «Фізики жартують» (М., 1966 р.), складена в м. Обнінську Ю. Конобєєвим, В. Павлінчуком, М. Работновим та В. Турчиним. Перше видання складалося, в основному, із зарубіжних джерел. Не дивлячись на величезний тираж (300 тис. прим.) книга була швидко розкуплена. Збірка «навколо-наукового гумору» мала такий успіх, що в редакцію поступили численні вимоги перевидати книгу. В

1968 р. виходить друге, доповнене видання під назвою «Фізики продовжують жартувати» [366]. Це видання включало матеріал попередньої збірки, що доповнювався гумором радянських учених (розділ «Додаток. По рідному краю»).

З яким різновидом сміхових практик ми наразі стикаємося? Виявляється, смішним може бути простий опис того, що відбувається так, як воно є, без всяких вигадок. Звичайна констатація фактів – і це вже викликає сміх або усмішку, тому що *так* не прийнято говорити про божество, про кумира, яким була наука в межах радянської псевдо-релігійності. Звичайно, мова не йде про звичайну «стенограму» певних практик. Акценти тут чітко проставляються, і це акценти є протилежними до ідеологічних, сакралізованих. Інакше кажучи, в межах цієї збірки можна говорити про профанацію наукових тоталітарних практик як провідну форму її десакралізації.

Наприклад, автор «Інструкції для читачів наукових статей» розшифрував, розсекретив, десакралізував загальноновживані в даному жанрі наукової (а інколи і псевдонаукової) діяльності вирази, тобто показав, що реально стоїть за тим або іншим науковим висловом. Наприклад, якщо дослідник пише «Добре відомо, що...», то це означає, що той, хто пише, просто полінувався знайти посилання на роботу, в якій про це було сказано вперше. Далі: вираз «має величезне теоретичне і практичне значення» означає тільки те, що авторові особисто це здається цікавим, і він хотів би задовольнити свою цікавість. Ну, і так далі. Приведемо найбільш вдалі приклади перекладу наукового виразу на мову загальноновживану і всім зрозумілу. Наприклад, «очевидно...» перекладається як «я цього не перевіряв, та...»; «був обраний сплав вісмуту зі свинцем, оскільки саме для нього є очікуваним найвиразніший ефект» треба читати, що «іншого сплаву у нас взагалі не було»; «для детального дослідження ми вибрали три зразки» означає, що результати, отримані на решті двадцяти зразків, не лізли ні в які ворота; «типові результати приведені на...» – «Наведені *найкращі* результати (курсив наш – М.С.)» [Див.: 367]. Зазначимо, що

процитовані вислови в єдності із наведеним контекстом широко використовуються в наукових статтях і сьогодні.

Однією з форм профанації науки є опис «наукової кухні» – побутових та неформальних комунікативних практик в межах інституту науки. Сфера «сакрального» постає тут в найбільш профанованому вигляді. Ось, наприклад, як Л. Солімар описує «рецепти» приготування та редагування наукових статей. Якщо мати на увазі, що публікація наукових статей – це найбільш поширений вид наукової продукції, на підставі якого наукове співтовариство складає думку про ступінь успішності одного зі своїх членів, то стане зрозумілим гумор автора. При цьому він не приховує те, що достатньо часто в науці своє соціальне положення можна підвищити «шляхом публікації великого числа статей, наукова цінність кожної з яких дорівнює нулю або навіть негативній величині» [Див.: там само].

Л. Солімар починає з причин, які спонукають людину робити публікації. Таких причин він налічує чотири: 1) безкорисливе прагнення до розповсюдження знань; 2) турбота про власний пріоритет; 3) занепокоєність власною професійною репутацією; 4) прагнення просунути по службі.

При цьому Солімар намагається переконати читача, що «під впливом першої причини пишуть, головним чином, молоді люди, та й те, мабуть, лише при підготовці своєї першої наукової роботи. Число таких авторів є незначним, і для більшості з них перша стаття буває останньою. Отже, першу причину не можна ставити в один ряд з іншими, більш сильними мотивами, хоча забувати про неї все ж таки не слід» [Там само].

Далі йде опис найбільш поширених приводів до відмови в публікації, – приводів, які «гострий погляд» досвідченого рецензента визначить достатньо швидко (що, у свою чергу, звільняє його від обов'язку читати статтю уважно – про це мови взагалі не йде): «Якщо стаття дуже довга, автора звинуватять в багатослівності, якщо стаття дуже коротка, йому порадять зібрати додатковий матеріал. Якщо він докладає про чисто експериментальну роботу, то буде піддано критиці «обґрунтування», якщо він пропонує на обговорення

елементарну теорію, його назвуть «поверхневим». Якщо він приводить дуже великий список використаної літератури, його віднесуть до «неоригінальних», якщо він взагалі ні на кого не посилається, на ньому поставлять клеймо «самовпевненого» [Див.: там само].

На закінчення автор радить, якою повинна бути стаття з формальної точки зору, щоб пройти в друк, незалежно від свого змісту: стаття повинна мати обсяг від 8 до 12 сторінок, і приблизно одну третину її слід заповнити математичними формулами. У формулах не слід скупитися на інтеграли та спеціальні функції. Кількість посилань на літературу повинна коливатися між шістьма і дванадцятьма, причому половина з них повинна відноситися до відомих праць (рецензент чув про них), а половина, що залишилася, – до невідомих (рецензент про них не чув). Швидкий перегляд такої статті викличе прихильність рецензента. Далі все залежить від його реакції протягом наступних тридцяти хвилин. Якщо за цей час він зможе швидко зробити критичні зауваження за трьома неістотними помилкам, стаття буде прийнята. Таким чином, головне завдання автора – дати рецензентові матеріал для трьох неістотних зауважень [Див.: там само].

Автор дає прекрасні, з практичної точки зору, рекомендації з приводу оформлення статті – рекомендації, в яких на профанацію натякає тільки тон – статтю написано із гумором. До речі, профанація профанацією, та наведені у статті поради є, безумовно, дотепними, корисними, змістовними та лаконічними. Крім того, ці поради написано простою мовою на противагу сакралізованам науковим дискурсам, які тяжіють до штучної утаємничості та зарозумілості.

Контраст украй складного та дуже простого обов'язково викликає хоча б посмішку. Тому смішним може бути навіть популярний виклад наукового відкриття з використанням яскравих прикладів і образів; коли пропонується просте і дотепне пояснення або настільки яскравий образ, що читач (слухач) не тільки розуміє все, але й запам'ятовує «намертво» те, що йому здавалося абсолютно неможливо зрозуміти. Наприклад Г. Петард в статті «До

математичної теорії полювання» пояснює суть деяких математичних методів на прикладі полювання на лева в пустелі Сахара:

1. Метод інверсивної геометрії. Поміщаємо в задану точку пустелі клітку, входимо в неї і замикаємося зсередини. Проводимо інверсію простору по відношенню до клітки. Тепер лев усередині клітки, а ми – зовні.

2. Метод проектної геометрії. Ми можемо розглядати пустелю Сахару як площину. Проектуємо площину на лінію, а лінію – в крапку, що знаходиться усередині клітки. Лев проектується в ту ж крапку [Див.: там само].

Можливо, розквіт науково-популярних жанрів і журналів в радянській культурі був однією із ознак процесу десакралізації науки, та це ймовірний, а не перевірений вислів. Врешті-решт, наука завжди або майже завжди спирається на освіту, а остання вимагає полегшеної форми подачі матеріалу. Якщо наукові результати подаються в зрозумілій, яскравій формі, це посилює конкурентність в межах науки, бо збільшується кількість претендентів на наукові посади; якщо ж наука сильно відривається від освіти, це загрожує виродженню науки. На останнє явище наукове товариство реагує численними практиками популяризації, в тому числі в межах сміхової культури.

Своєрідною кульмінацією збірки «Фізики продовжують жартувати» були, «17 заповідей дисертанта» що здобули широку популярність в Радянському Союзі і залишаються популярними в пострадянському культурному просторі.

Ці заповіді входили в додаток «По рідному краю». Епіграф до них проголошував: «Вченим можеш ти не бути, та кандидатом бути зобов'язаний» [Див.: там само]. Треба сказати, що більш вдалого «категоричного імперативу» науковця – імперативу, що виражає сенс реальних, а не сакральних практик в межах інституту науки, з тих пір так і не придумано.

Текст «заповідей» поділено на три частини, кожна з яких може вважатися маленьким шедевром. Перша частина має назву «Підготовка дисертації». В ній уточнюється поняття «золотої середини» по відношенню до тексту дисертації. Йдеться про кількісні параметри – обсягу роботи, списку літератури та якісні характеристики. Зазначається, що «нормальна дисертація у слухачів повинна

викликати мимовільне позіхання та подальший сон. Розділи, що викликають веселощі або відчуття гнітючого неспокою, необхідно переробити. Особлива увага звертається на явище зрозумілості тексту для «непосвячених», тобто для пересічних слухачів, цей факт є вірною ознакою того, що пошукувача не зрозуміє вчена аудиторія. Друга частина – «Підбір опонентів». В цій частині, також, мова йде про специфічне почуття міри у підборі центральної фігури захисту: «Оптимальний опонент повинен мати загальне уявлення про предмет дисертації, та не повинен бути фахівцем в даному питанні. Абсолютно незнайомий з питанням опонент може надати ведмедючу послугу, розхвалюючи якраз те, що потрібно помірно критикувати. Фахівець же входить в деталі, обговорення яких є небажаним для успішного захисту. І, нарешті, основна частина є блискучою рефлексією щодо поведінки та виступу дисертанту на захисті, яка закінчується наступними порадами: «У завершальному слові дякуй і кланяйся, кланяйся і дякуй. Строго дотримуйся табелю про ранги. Відсутнім дякуй менше, присутнім – більше. Після успішного захисту влаштувай бенкет [Див.: там само]..

Між іншим, «народною» назвою книги «Фізики продовжують жартувати» став вислів «Фізики жартували та дожартувались», оскільки вихід книги викликав просто страшну реакцію у представників ідеології.

Знаючи особливості радянських тоталітарних практик можна цілком вірогідно припустити, як це відбувалося. Саме на місцевому рівні спрацьовував найсильніше механізм ідеологічного тиску. Столиця «не могла» все проконтролювати. Крім того, «не хотіла». На столичному рівні, у другій половині ХХ ст. нерідко діяли більш «ліберальні» принципи. Бувало, що діяч культури, якому не давали можливості творити в певній республіці, в Москві отримував допомогу та підтримку; студент, якому давав негативну ідеологічну характеристику республіканський університет, приймався в московську аспірантуру тощо. Саме місцевий, Калузький обком КПРС наразі виступив ініціатором переслідувань. Він інформував ЦК КПРС про те, що книга є брудним пасквілем на працівників радянської науки, на затверджений порядок

захисту наукових дисертацій, на проведення ділових нарад і засідань. Більш того, збірка «ні в якому разі не може слугувати справі ідейного виховання нашої науково-технічної інтелігенції, а у разі її розповсюдження за кордоном може дати спотворене уявлення про діяльність радянських вчених» [Див.: 367]. Можна собі уявити, як перелякалися калузькі ідеологи, коли уявили собі, які наслідки для них може мати ця книжка, якщо на її «ідеологічні недоліки» першими звернуть увагу в столиці. Їм треба було у будь який спосіб випередити московську критику, проявити ідеологічну пильність. Та коли вони знайшли відповідні формулювання, «Москві» вже було не зручно залишитися байдужими: «Що скажуть товариши на місцях?» [Див.: там само].

На доповідній стоїть позначка: «Тов. Демічеву П. Н. Прошу Вас звернути увагу. М. Суслов» і число – 7. II. 1969.

В результаті вийшов Наказ Голови Комітету з друку при Раді Міністрів СРСР № 01 від 17 лютого 1969 р., «Про помилку, допущену видавництвом «Мир»: «1. За допущені грубі помилки: а) директорів видавництва «Мир» т. Сосновському С. Р. оголосити догану; б) головному редакторові видавництва «Мир» т. Божко Н. Т., що підписав збірку в друк, – оголосити догану; в) заступникові завідувача редакцією фізики видавництва «Мир» т. Гусеву А. А. оголосити догану» і т.п. [Див.: там само].

Та доганами і вказівками справа не закінчилася. Свідок цієї ситуації стверджує наступне: одному з авторів просто «забули» дати балон з киснем після операції. Іншого просто затягали по партійній лінії... Взагалі – там всім їм стало весело...» [Див.: там само].

Наведений нами факт «оречевлення» сміхової культури радянської інтелігенції був, можна сказати, одиничним. Тоталітарні практики вступили в стадію кризи, тобто вони вже не відтворювалися на рівні окремих інституцій або, точніше, колективів в межах цих інститутів. На противагу їм розквітали сміхові комунікативні практики, яким держава ще мала достатньо сил протистояти. «В стінах інституту – робіть, що хочете, а за ці межі виходити забороняється», – ось реальний зміст тоталітарних практик держави щодо

сміхової культури наукової інтелігенції. Тому про сміхову культуру радянської наукової інтелігенції можна говорити як про переважно фольклорний феномен.

Та все ж таки факт існування сміхової культури в стінах НДІ свідчив на користь розквіту радянської науки, яка після довгих років жорстокого тиску і контролю з боку держави змогла, нарешті, регулювати свою діяльність, виходячи і зі своїх внутрішніх потреб. Крім того, значно зменшилися можливості поза-наукового усунення опонента – за допомогою доносу «куди треба», скарги в партком і тому подібне – практик, які були вельми розхожими формами внутрішньої наукової боротьби в попередній період радянської історії. І, нарешті, робота в НДІ вважалася престижною, відбір кращих кандидатів відбувався на основі великого конкурсу. І якщо наукові керівники знаходилися «на своїх місцях», то у них були прекрасні можливості створити добре працюючий колектив учених. Науковий талант і дотепність – ось дві основні характеристики, наявність яких визначала право зайняти місце співробітника НДІ за рекомендацією впливового ученого. Звичайно, професійні якості – на першому місці, але гумор теж дещо важив.

Питання про те, що було б із Радянською наукою, якби процес десакралізації за допомогою сміхової культури поглиблювався, можна справедливо назвати недоречним. Історія, як відомо, не живе у віртуальному просторі «якби». Якість певних процесів не залишається постійною. Проте в цьому напрямі варто трохи подумати, тому що, з одного боку, сміхова культура руйнувала культ науки як мертвий, аполонійський, ідеологічний культ, але створювала замість його іншій – діонісійський, неформальний, веселий. Десакралізація науки в сміховій культурі наукової інтелігенції тому була не послідовною і частковою. Більш того, мова йшла про заміну одного культу, що став неефективним, іншим – дієвішим, живішим і неформальним. Це швидше нагадує реформацію науки як сфери сакрального, ніж заперечення псевдосакрального як такого. І крім того, цей діонісійський культ був суто внутрішнім, «жрецьким» – культом для посвячених, що свідчив про приналежність людини до наукової еліти. За межі науки сміхова культура

наукової інтелігенції практично не виходила, а там, де проходила хоча б незначна інформація на зовні, як це ми бачили на прикладі збірки «Фізика продовжують шуткувати», хранителі «аполонійського культу» зразу ж навели «лад» і відновили *status quo* науки так, як вони собі це уявляли.

3.6. Форми профанації радянського аскетизму: свята, об'їдання та пияцтво

Кожне радянське свято було майже на сто відсотків ідеологічно запрограмованим. При цьому передбачалася певна доля радісного сміху, який ми умовно назвали «сміх про» або ідеологічний кураж. Проте, непередбачені «сміх над» та «просто сміх» завжди стихійно знаходили собі якесь місце. Вони протистояли святковим тоталітарним практикам (вербальним та візуальним) деякою мірою у святкових розиграшах, сміхових імпровізаціях святкових здравниць, у формі застольного сміху, що супроводжувався карнавальню гіпертрофованою кількістю того, що з'їдалося та випивалося за святковим столом тощо.

Якщо виділяти в структурі святкування певну сміхову частку і відповідно до її наявності класифікувати радянські свята, то вони розділяться на дві групи.

Першу утворюють абсолютно серйозні за ідеологічним задумом свята – день Жовтневої революції (7 листопада), день Радянської Армії (23 лютого), 1 Травня (День міжнародної солідарності трудящих) і 9 Травня (День Перемоги у Великій вітчизняній війні). Під час святкування цих днів народ повинен був не стільки сміятися, скільки зображати радість, виражати ентузіазм, захоплення з приводу певної ідеологічної події. У сталінські часи ідеальний образ ідеологічного куражу створюється в кінокомедії «Цирк» (фінальна сцена святкової демонстрації). Чим ближче до 90 рр., тим вимоги партії до ступеня виразу радості народу були скромнішими. Можливо, що силу тоталітарного режиму можна вимірювати відсотком ідеологічного куражу в культурі. Коли цей відсоток зменшується, це означає, що режим втрачає можливості

тоталітарного контролю та може поступитися місцем іншій політичній системі. Якщо ж показний ентузіазм збільшується, то, відповідно, це є ознакою посилення режиму.

До другої групи свят входили – Новий рік і, з часом, 8 Березня. Поступово еволюція жіночого дня у бік прихованої еротики потягла за собою, також, ідеологічне пом'якшення свята Радянської Армії (одним із символів такого пом'якшення був виступ в святковому концерті Алли Пугачьової). Утворилося єдине, розтягнуте в часі, симетричне святкування з двома центрами. Проте, в якості бінарних свят, що виражали статеву природу людини, ці дні не відповідали за змістом ідеологічному змісту.

Було ще й неофіційне свято, яке не відмічалось в календарі, – 1 квітня – день сміху або день брехні, який в найбільш масовому його варіанті був днем панування конкретної сміхової форми – розиграшу. Найпоширенішим розиграшем було попередження з приводу забрудненої крейдою спини, стрілки на панчохах тощо. Хлопець в школі міг зупинити дівчину, якій симпатизував, і попередити її, що у неї ззаду, на платті, бовтаються якісь нитки. Дівчина, природно, озиралася, а хлопчисько з награним жалем в голосі говорив: «Ой, вибач, це не нитки, а твої ноги», за що отримував портфелем, або підручником по голові. Іноді учні з паралельних класів влаштовували виклик якогось двієчника до директора, поширювали страшну інформацію про контрольні роботи і тому подібне. До 1 квітня випускалися гумористичні газети, іноді в творчих колективах влаштовувалися капусники. Культовим цей день був в Одесі, де його святкували з певним розмахом.

Ідеологи з приводу 1 квітня не висловлювалися, та для них цей день вважався порожнім, абсолютно втраченим. «Новини» по телебаченню, передовиці в газетах та інші повідомлення повинні були цього дня уникати навіть мінімальної новизни (цим ідеологія і так не балувала). Ніякі серйозні рішення не ухвалювалися, не звучали заяви, ноти протесту, не оголошувалися почини передовиків, не докладалося про які-небудь досягнення... Ідеологія на день завмирала, щоб потім компенсувати вимушену паузу.

Для того, щоб краще зрозуміти механізм дії сміхової складової радянських офіційних свят, покажемо його на контрасті з серйозною стороною.

Основне ідеологічне свято – день Жовтневої революції претендував на роль початку «нової ери» в історії людства. Фраза «NN рік соціалістичної революції» була присутньою у відривних та перекидних календарях Радянського союзу до 1991 рік включно – тобто до кінця влади компартії. Та оскільки енергія, пов'язана з ієрофанією Початку, стихійно перетекла в неідеологічний Новий рік, то день соціалістичної революції провідне місце в культурі зайняти не зміг. Енергетично він був практично безпідставним. Ситуацію можна було б підправити допущенням ідеологічно скоректованого сміху, та ідеологи на цей крок не пішли. У результаті вийшло, що революція – це серйозно і тільки серйозно, тут неможливі ніякі жарти і розваги. Якщо організовувався святковий концерт, то на ньому звучали виключно ідеологічні та патріотичні пісні, представлялося мистецтво різних народів, що увійшли до СРСР і т.п. Навіть традиційний мультиплікаційний фільм для дітей в день 7 листопада був дуже нудний – про крейсер Аврору. Тужливу по настрою пісеньку з цього «мультика» традиційно співали дитячі хори цього дня:

*...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 тексту: М. Матусовський, композитор В. Шаїнський). Зазвичай по телебаченню і в кінотеатрах демонстрували фільм «Ленін в жовтні» режисера Михайла Рома (знятий і випущений в прокат в 1937 р., в 1956 р. вийшла нова версія фільму, а в 1963 р. фільм був повторно відредагований) або ще якийсь фільм про Леніна з числа «канонізованих» творів про вождя. Таким же серйозним був, також, День Міжнародної солідарності трудящих – 1 Травня.

Проте, на дні Жовтневої революції і 1 Травня було передбачено захід, який частково компенсував якщо не зайву серйозність офіціозу, то, принаймні, статичність ідеологічних практик. Цим заходом була демонстрація. (Сама

частина слова «демон» вже лякала віруючих бабусь, над якими абсолютно безпідставно потішалася «освічена» молодь, – старенькі мали рацію по суті, а не з філологічної точки зору). Урочиста хода повинна була показати (продемонструвати) самим собі і всьому світу єдність радянського народу в його любові до партії та до ідеї комунізму, що виражалася радісними вигуками («Ура!», «Слава!») та здравницями («Слава КПРС!», «Хай живе Радянська Батьківщина!» тощо), веселими обличчями, ентузіазмом, аплодисментами і тому подібним. Крім того, ритуал демонстрації дещо підсилював у край слабку енергетику свят Жовтня і 1 Травня за рахунок використання ієрофанії хресного ходу: замість корогв – прапори, замість ікон – портрети засновників нової релігії, фотографії членів політбюро, замість співу Символу віри – Інтернаціонал («символ віри» в... «прокляттям затаврованого»). Демонстрація символізувала неухильне просування радянського народу в «Царство Боже» на землі. Такі демонстрації проводилися у всіх обласних і районних центрах, та основний парад, до якого було прикуто увагу всіх, проходив в столиці майбутнього єдиного людства – в Москві. І новоявлений месія – пролетаріат – простував по дорозі, що символізувала магістральний шлях всього людства до комунізму, зображаючи урочистий вхід до земного Єрусалиму.

Реально це була карнавальна пародія на відповідні церковні свята та народ цього не розумів, він розігрував цю пародію цілком серйозно.

Недоречність сміху в ідеологічній площині компенсувалася смішливістю людей з приводу і без нього. Народ сміявся над всякою нісенітницею. Наприклад, пробігла чорна кішка перед колоною демонстрантів – і всі з сміхом кидаються з дороги на тротуар, щоб обійти небезпечне місце.

У дитинстві я любила ходити на демонстрації з колоною медпрацівників. Справа в тім, що у лікарів в моєму містечку на будь-якій демонстрації влаштовувалося якесь інсценування. Наприклад, везли на машині «операційну» з хірургами, що схилилися над столом, а на операційному столі, під білим простиралом лежав хтось з інтернів. Лежати доводилося довго і практиканта починав розбирати сміх. «Оперований» тихенько хрюкав від сміху й ворухився

під білим простирадлом, а демонстранти з колони йому кричали: «Ваня, лежи тихо, ти ж під наркозом!». Хтось з числа голосистих молодих лікарів вигукував час від часу не затвержені в парткомі здравниці: «Хай живуть сестрички реанімаційного відділення!», «Слава радянським гінекологам – найкращим гінекологам всього світу!». І вся колона медпрацівників кричала «Ура!!!». Я теж кричала «Ура!», і мені було дуже весело, хоча я не знала тоді, хто такі гінекологи і що таке реанімаційне відділення. Дитяча інтуїція підказувала мені, що в цих гаслах є щось на межі дозволеного (якщо уважно придивитися до цих закликів, то вони постануть яскравим вираженням карнавальної культури з її увагою до таких амбівалентних пар як смерть та народження). Звичайно, наведені здравниці проголошувалися не напроти трибуни. У шкільних колонах хлопчиська розважалися тим, що проколювали повітряні кульки і прив'язували кіски дівчат до транспарантів.

А ось дуже характерний з точки зору сутності сміхової культури сміховий фрагмент святкування киянами Дня перемоги в 1981 г. Тоді чекали приїзду генсека. Справа в тім, що у 1981 р. в Києві відкривався меморіальний комплекс «Музей Великої вітчизняної війни». З цієї причини до Києва з Москви залізничним транспортом мав прибути Л. І. Брежнев. Його прибуття чекали довго. Стояли вже більше двох годин по узбіччях дороги, де повинен був проїхати кортеж Леоніда Ілліча, і починали від нудьги жартувати. Аж тут біжить по центру спорожнілої вулиці, що йде від залізничного вокзалу, собака. У народі радісний вигук: «Їде, їде!!!» Цей крик передається від однієї групи до іншої, люди з нетерпінням виглядають на дорогу і бачать дворнягу, що біжить, висолопивши язика. Всі починають сміятися. Від неробства і на контрасті з серйозною обстановкою сміх переходить в невгамовний регіт. А що робити людям в сірих плащах, які стоять майже на кожному кроці? Донос на народ не напишеш – сміються всі, а не хтось один. А те, що хтось *першим* крикнув: «Їде!», так спробуйте розгледіти, хто це був.

Наразі дуже добре видно, як сміхова культура руйнує офіційні сенси свята тим, що висуває на перше місце якусь периферійну подію (у випадку, що

описується, пробіг собаки був в сміховій площині важливішим за приїзд генсека). І ця подія була не просто другорядною, вона ще тяжіла до тілесного низу, сфери інвектив, чогось бруталного. Згадаємо, як в кінокомедії Л. Гайдая гусярі вигукують: «Собака!» під час бенкету, і як цар-самозванець сприймає ці слова на власну адресу. Справа в тім, що псевдо-сакральне (влада) і низьке, профанне (наприклад, інвектива «собака») тяжіють одне до одного як притягаються протилежні полюси магніту.

Закінчувалися всі свята гулянням, за яким люди не згадували ані революцію, ані партію, ані міжнародний робітничий рух, а просто бажали один одному щастя і здоров'я. Якщо і вимовлявся «офіційний» тост «за солідарність трудящих», то всі сміялися, тому що розуміли це як солідарність рядових працівників перед конкретним тиском «рідної» бюрокартії, а не проти абстрактного для радянських людей «світового капіталу».

Культ майбутнього займав одне з провідних місць в хронотопі радянської цивілізації, та з часом він почав відходити на другий план. Криза цього культу виразно позначилася за часи М. С. Хрущова, який оголосив, що вже теперішнє покоління житиме при комунізмі. Уточненням цієї ідеологеми був догмат про побудову в СРСР суспільства розвиненого соціалізму. У результаті акцент з майбутнього був перенесений на сьогодні, шляхом перетворення далекого майбутнього на найближче, що відбилося на еволюції внутрішнього, сміхового змісту радянських свят.

Цей акцент матеріалізувався, з одного боку, в підвищенні рівня споживання продуктів і товарів. І тут вимальовувалася вельми цікава тема для культуролога, що займається дослідженням культури 60–90 рр., – тема радянської обжерливості і пияцтва.

Про те, що, починаючи з 60-х років, в культурі відбувається карнавальне переосмислення тоталітарного буття (а отже, часткове звільнення від нього), говорить той факт, що в радянському союзі виникає і розвивається культ обжерливості та пияцтва. Багато їсти та пити – це ознака карнавалу [Див.: 401,

с. 431]. Величезні запаси їжі та алкоголю – одна з необхідних, онтологічних ознак свята, що формують його структуру [Див.: 112, с. 62–63].

До речі, саме в святкових обжерливості та пияцтві радянський народ заперечував чи не найсильніше тоталітарні практики, що були переважно вербальними. Їсти і говорити – це не просто дуальність [119, с. 41], але й *протилежні* в культурному сенсі дії, це символи протилежних онтологій – сакральної та профанної. Практиці надмірного ідеологічно-сакрального говоріння в профанному її варіанті відповідала практика обжерливості.

Крім того, обжерливість і пияцтво були формою профанації ідеологічного аскетизму. Вони, поза сумнівом, мали безпосереднє відношення до сміхового світу, – причому у якості явищ культового порядку. Фундаментальним текстом, нарративною основою цього культу була гігантська книга з кулінарії, яку сучасні культурологи не випадково назвали кулінарною біблією [Див.: 89]. Одним з найвищих досягнень соцреалізму називає цю книгу дослідник О. В. Білий [Див.: 43, с. 33].

Примітна історія відбулася із назвою цієї книги. Нарком харчової промисловості А. Мікоян в гострій дискусії з аскетично налаштованими прихильниками здорової (і лише здорової) їжі наполягав, щоб прикметник «смачна» стояло на *першому* місці, а здорова – на другому. І він переміг. Книга отримала назву, якої вимагав Мікоян. Ця книга аж до припинення існування СРСР виходила в друк новими виданнями і додатковими тиражами майже щороку. Загальний тираж з 1952 по 1999 рік (не враховуючи видань 1939 – 1948 років) склав близько 8 мільйонів екземплярів» [Див.: 174]. Звичайно, такий тираж не можна порівняти із загальним тиражем творів В. Леніна, який на 1 липня 1985 р. склав понад 622 мільйони екземплярів [Див.: 67]. Та все ж треба розуміти, що ті мільйони екземплярів були частиною тоталітарного примусу – офіційно затвердженим програмам шкіл, технікумів і вищих учбових закладів. Велика частина екземплярів, що вийшли, зберігалася в державних, а не в домашніх бібліотеках. А кулінарна книга куплялася за особистим бажанням, виходячи з вільної потреби і прикрашала домашню бібліотеку, окрім того була

престижним предметом інтер'єру. Вона одним своїм виглядом нагадувала Біблію і, безсумнівно, саме цей артефакт культури використовував ієрофанію Біблії. (Хоча «священним текстом» радянської сміхової культури була діалогія Ільфа і Петрова).

Тема обжерливості та пияцтва має опосередковане відношення до сміхової культури. Це явища сміхового світу, а не культури. У культах 60–90 рр. обжерливість і пияцтво являються невід'ємною частиною сміхового боку свята, безпосередньо пов'язаного із телевізійними видовищами. Накритий стіл і святкова телепередача – це найпоширеніший за радянських часів образ домашньої, неофіційної частини свята з властивою йому часткою сміху.

До свят, зазвичай, «викидалися» в державний продаж традиційні радянські делікатеси: можна було роздобути курку, яловичого язика, свіжу рибу, майонез, згущене молоко, шпроти і тому подібне. Та, як правило, люди не розраховували на закупівлі останніх перед святами днів, а відкладали продукти на свята заздалегідь. Саме тому невеликі морозилки радянських холодильників майже завжди були забиті повністю м'ясом, а те, що можна в морозильнику тримати літні ягоди, людям навіть в голову не могло прийти.

Якщо вивести спільний знаменник всіх світських бенкетів 60–90 рр., то ним буде абсолютно непомірне споживання їжі. До цього ще слід додати цілком тоталітарну за духом практику ритуального примусу до їжі. (Особливо негативно ця практика діяла по відношенню до дітей, які, в принципі, не можуть, як дорослі, їсти більше, ніж це потрібно організму. Взагалі, в радянській культурі ідеалом дитини вважалось повне немовля, щічки якого вкривало сильне алергічне почервоніння – про алергію тоді ще майже не знали. Діти захищалися від примусу, як могли, вони вдавалися до профанації ритуалу бенкету тим, що елементарно ховали та викидали високоякісну їжу.

Здавалося, не можна було доставити більшу радість радянським людям, тільки як прийти до них у гості та вичистити всі блюда і тарілки до блиску. Але ж це не так. У тому-то і полягав господарський гонор, щоб після святкового бенкету накритий стіл виглядав так, ніби ніхто до нього навіть не доторкався

(порожні тарілки швидко замінювалися повними). І ось тут, нарешті, лунав ритуальний вигук господині: «Ну, ось! Старалася дарма! Ніхто нічого не поїв!» Здавалося, вона весь вечір тільки-но чекала на той час, коли зможе виконати свою роль і сказати оці, найголовніші в її ролі слова.

Майже те ж саме можна сказати про випивку. Досить узяти статистику про споживання алкоголю на душу населення в СРСР. З 1960 р. розрахунки самогоноваріння та загального споживання алкоголю В СРСР, а пізніше в Росії, робив американський советолог Володимир Тремл, який показав, що середнє споживання алкоголю в Росії в 1970 р. складало 12 л. на душу населення, а через рік виросло ще на 2 літри. Паралельно розрахунками загального споживання алкоголю займався Госкомстат РСФСР (таємно), а з 1981 р. – доктор медичних наук, психіатр Олександр Немцов [Див.: 9].

Цифри, узяті з цих трьох джерел дуже близькі, що дозволяє говорити про об'єктивність оцінок всіх трьох суб'єктів пізнання. За цими даними напередодні антиалкогольної компанії на одну людину приходилося 14,2 літри алкоголю, з яких 26% складав самогон. Якщо взяти до уваги дітей та жінок, які в більшості не пили, врахувати непитущих чоловіків тощо, то на одного чоловіка в середньому приходилося 200 пляшок горілки на рік [Див.: там само].

Крім цих інформаційно важливих цифр важливо зберегти і певні особисті спостереження, тобто представити фасцинантний бік явища пияцтва. Мова йде про відношення пересічних громадян до феномену пияцтва.

Наведу приклад. Комсомольські або партійні збори філософського факультету київського університету, якщо там розбиралася чиясь персональна справа, були, найчастіше, страшним заходом. Обстановка принципово змінювалася, якщо розглядалася персональна справа, пов'язана із затриманням викладача або студента факультету в нетверезому вигляді. Тут серйозним обличчя було тільки у головуючого. Решта посміхалися та шуткували... Коротше кажучи, присутні потирали руки від можливості перетворити серйозний захід на балаган.

Захисником «персональщика» виступала сама атмосфера зборів – атмосфера добросердя і веселості, яка дуже нагадувала карнавал тим, що діючи особи в ній мінялися місцями. Тут героєм був той, з кого сміялися, а не той, хто захищав морально-політичний бік радянського способу життя. Звинувачений перетворювався на того, хто постраждав, і він прекрасно розумів своє почесне місце в цій постанові – тримався з гідністю, виражаючи всім своїм виглядом, що і він радий би посміятися зі всіма, та треба грати роль людини, що «щиро розкалася», глибоко усвідомила свою провину перед колективом факультету, університету, і навіть перед всім радянським народом. Якщо ж у «персональщика» ще було добре почуття гумору, то збори нагадували маленьке свято.

Наприклад, одного студента «розбирали» на відкритих партзборах за те, що міліція застала його, коли він «розпивав спиртні напої на схилах Дніпра». Головуючий побажав почути пояснення, як це відбувалося. Краще б він подібних вимог не висував, тому що цей студент володів дивовижним талантом гумориста. Коли він, наприклад, цілком серйозно відповідав на семінарі з історії партії на питання про ідейний зміст роботи Л. І. Брежнєва «Цілина», його одногрупники час від часу сповзали під парти нібито за ручкою, що впала, щоб трохи там посміятися – відвести душу.

У цій же своїй манері, зберігаючи абсолютно серйозний і навіть урочистий вираз обличчя, «персональщик» почав видавати подробиці. Зал стогнав від реготу. Тут можна було не ховатися під парту. Побачивши таку реакцію, та не маючи можливості покарати всіх (та й обвинувачений тримався так, що не прискіпаєшся), голова зупинив одкровення порушника порядку і запитав в лоба: чи обіцяє він своїм товаришам більше ніколи не розпивати спиртні напої... «на схилах Дніпра» (останні слова були прочитані головою по папірцю). Це викликало новий сміх. Тоді студент узяв невелику, ефектну паузу і урочисто присягнувся, що *на схилах Дніпра* він більше ніколи пити не буде. Відповіддю був вибух реготу.

Наразі владна ідеологія яскраво демонструє межі своєї влади. «Безмежна», тобто сакралізована влада виявляється безсилою.

З одного боку, влада не могла не звертати увагу на феномен пияцтва, а з іншого – всі спроби щось зробити у цій сфері у черговий раз виявляли не просто слабкість влади, але й її повну нездатність до бажаних перетворень.

З п'яницями та алкоголіками возилася міліція, ними займалися витверезники, їх перевиховували в колективах, їх брали на поруки передовики виробництва, а в автобусах їм поступалися своїми місцями жалісливі бабусі. П'яниці були своєрідними неформальними героями, і пияцтво сприймалося як якийсь протест проти ідеологічної брехні. Ніякі сльози, страждання, занапащені життя і навіть вбивства не могли вивести тему пияцтва з числа смішних. Мабуть, саме на прикладі цієї теми видно, що сміх – це не форма боротьби із злом, а спосіб примирення з тим, що вважається неминучим злом.

Та якщо говорити про глибші, духовні причини пияцтва, то вони вкорінені, як мені здається, в прагненні людини до обоження, до відчуття радості від повноти життя. Мабуть, в душі кожної людини зберігається щось від світовідчуження Адама до його гріхопадіння. І людина намагається повернути собі цей стан за допомогою влади і грошей, через успіхи у жінок. Якщо ж подібний шлях самореалізації закритий (а багатство є не підвладним людині, як вважають великі мудреці людства), то найпростіший шлях відчуття себе красивим, сміливим, розумним, всесильним – істотою, що має божественне походження, – це випити. Адже ідеологія постійно оспівувала прекрасну, сильну, творчу, всебічно розвинуту людину. Відображенням дійсного змісту цього оспівування було пияцтво: брехня відбивалася тяжкою соціальною хворобою.

Риторична надмірність, також, можливо, відгукувалася нечуванним в історії споживанням алкоголю, який лився рікою, нагадуючи карнавальні образи Ф. Рабле. Радянська людина відчувала себе вільною не тільки тоді, коли сміялася, але й тоді, коли їла та й пила.

Пияцтво – це таке заборонене в суспільстві, яке можна було ігнорувати. Саме в пияцтві людина чинила протест тоталітарній несвободі. Протест за власний рахунок, за рахунок своєї гідності та свободи. Це було, також, певною мірою, перетворене протистояння раціоналізму ідеології, яка передбачала планове просування до світлого майбутнього. Та це був протест саме тоталітарний – такий, що робив людину ще більш залежною від тоталітарних практик. Відчуження людини в пияцтві тільки посилювалося.

Таким чином, радянські обжерливість та пияцтво 60–90 рр. були формою профанації тоталітарних практик аскетизму та запереченням вербального змісту радянської ідеології за принципом протилежності таких дій як «їсти» – «говорити».

Зрозуміло, що відповідність гедонізму по відношенню до надмірності ідеологічного говоріння є частковою. На симетрію натякає лише факт наявності протилежних до ідеологічних практик сміхового світу.

Також, можна говорити про культ пияцтва та об'їдання як форму деконструкції ідеологічного хронотопу з його культом майбутнього. Святковий стіл та улюблена телевізійна передача (або кінокомедія) ставили акцент не теперішньому, яке людині хотілося розтягнути якомога довше.

Якщо радянський побут з його досить характерною витратою основного часу на черги, а, отже, на очікування майбутнього (факту купівлі, споживання продуктів, збирання необхідних довідок, отримання квартири тощо) подвоював комуністичний хронотоп в його трансцендуванні буття у майбутнє, то святкові практики робили буття іманентним людині; стверджували людину не як істоту, що перебуває у стані існування, а як особистість, що має повноцінне буття.

Інша вже справа, що така «повнота» буття була формою приниження людини до рівня істоти, що відчуває себе вільною тільки в біологічних актах прояву життя, як про це писав колись засновник комуністичної ідеології К. Маркс.

3.7. Десакралізація тоталітарних практик у телевізійних видовищах

Наразі мова піде про десакралізацію тоталітарних дискурсів у телевізійних передачах, які можна віднести до сміхової культури в повному обсязі їхнього змісту або частково, тобто виходячи із наявності певних сміхових фрагментів.

Матеріал цього параграфу логічно продовжує дослідження феномену радянського об'їдання та пияцтва, тому що неформальною частиною радянського свята, окрім накритого столу, були телевізійні видовища. Римське поєднання «хлібу та видовищ» тут набувало іншої синтетичної форми – бенкету та телевізійних передач сміхового змісту.

Починаючи з 1967 р. (рік святкування 50-річчя жовтневої революції), промислові підприємства Радянського Союзу переходять на п'ятиденний робочий тиждень. У той же рік скорочується термін служби в армії з трьох років до двох. Також, зменшується кількість партійних зборів і мітингів, сходять у небуття ідеологічні судилища та інші заходи, що віднімали значну частину життя людей і в прямому, і в переносному значенні слова. А в епоху «застою» ще додається такий чинник зміни хронотопу як неявне безробіття. Час, який тепер людина проводить не на роботі (навчанні) і не на «бойовому посту», збільшується. Отже, в цей період відбулося певне збільшення вільного часу, яке співпало із підвищенням рівня споживання, що сприяло посиленню неформальної (в тому числі й сміхової) компоненти радянських свят.

Держава від переважно ідеологічного виховання громадян переходить до практики поєднання виховної роботи з розвагами. Виділяються величезні кошти на зведення кінотеатрів (в містах) і клубів (в сільській місцевості). Виникає новий вигляд мистецтва – телебачення. З 1967 р. починає діяти телецентр «Останкіно», з'являється кольорове телебачення. Тим самим в радянському хронотопі збільшується питома вага віртуального сьогодення, перед яким поступово відступає віртуальне майбутнє.

Тоді, в 60-і роки, конкуренція кіно і телебачення як видів мистецтва тільки розпочалася. І спочатку мистецтво кіно явно перемагало. По-перше, в

кінотеатрі глядачеві пропонувався художній фільм з незначним ідеологічним «навантаженням» у вигляді тележурналу про нові трудові досягнення Країни Рад (у фільмах же ідеологічні питання переводилися, переважно, в морально-етичну площину вічних проблем людини). Що ж до телебачення, то ідеологічні передачі забирали на себе левову частку телевізійного часу. Крім того, кінотеатр припускав вільний вибір кінопродукції. Глядач, проходячи мимо кінотеатру, розглядав афішу і вибирав, на який фільм, в який день він піде. В обласних центрах були спеціальні автовідповідачі, які інформували про фільми тижня. Репертуар кінотеатрів регулярно мінявся. Телебачення такого вибору не надавало. Існував один-єдиний або, максимум, два канали – вибрати щось цікаве на телебаченні було значно важче. Апофеозом телевізійної ідеологічної «тягомотіни» вважалася передача «Сільська година».

Дотепну пародію на заідеологізованість телепередач ми знаходимо в сатиричних мініатюрах Михайла Задорнова (зрозуміло, що така сатира могла прозвучати тільки напередодні краху системи – це був вже 1984 р.). Наведемо фрагменти з цієї мініатюри:

«8.00 – Утренняя гимнастика. Прямой репортаж из Московского метрополитена...

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

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

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

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...

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» [137].

В цьому невеличкому творі за рахунок достатньо синтетичного змісту телепередач, в яких редактори намагалися охопити різні аспекти життя радянських людей, вдалося відтворити й основні напрямки профанації радянської ідеології в сміховій культурі. Як можна помітити, найбільшою є частотність закидів щодо ситуації з продовольчими товарами та будь-якими товарами взагалі; на другому місці – сміх з приводу нудотних телевізійних передач (наразі сірість останніх прикрашається еротичним натяком, який звучить майже ідеологічно: образи матері-героїні, шістнадцяти її дітей у поєднанні із традиційним ідеологічним штампом «знатного хлопкороба» профануються множиною останнього виразу, що за змістом тяжіє до сфери тілесного низу).

Телесеріалів як специфічно телевізійного жанру було дуже мало, навіть враховуючи їх постійні повтори, завдяки яким глядачі, особливо діти, знали ці фільми напам'ять. Всі серіали, що виходили на радянський екран, можна перерахувати на пальцях. Найзнаменитішими були – польський – «Чотири танкісти і пес» (режисери: Анджей Чекальський і Конрад Наленцький; на

екрани радянського телебачення серіал вийшов у 1968 р.), «Тіні зникають опівдні» (1971 р. випуску, режисери: Валерій Уськов, Володимир Краснопольський), «Велика перерва» – чотирьохсерійний художній телевізійний фільм, знятий в 1972 р. режисером Олексієм Коренєвим, «Сімнадцять миттєвостей весни» (режисер Тетяна Ліознова, 1973 р.), пригодницькі серіали «Народжена революцією» (знямався режисером Григорієм Коханом з 1974 по 1977 рр.) і «Місце зустрічі змінити не можна» (режисер Станіслав Говорухін, прем'єрний показ відбувся в 1979 р.).

Та якщо спробувати перенести першість кіно на область сміхової культури, то ми прийдемо до висновку, який не відповідає реальності. Поза сумнівом, кінокомедія як жанр кіно користувалася величезною популярністю, комедійні кіноартисти (Любов Орлова, Фаїна Раневська, Людмила Гурченко, Анатолій Папанов, Андрій Міронов, Андрій Мягков, Наталія Варлей, Юрій Нікулін, Георгій Віцин, Катерина Васильєва, Наталія Селєзньова, Євген Леонов, Олександр Калягін, Ольга Аросьєва, Євген Моргунов та інш.) були кумірами радянського народу, та говорити про те, що телебачення відносно сміхової культури поступалося кіно ми не можемо.

На телебаченні серед найулюбленіших розваг періоду, що розглядається, першість утримували три артефакти сміхової культури – КВК – Клуб веселих та кмітливих, «Кабачок 13 стільців», виступи сатириків і пародистів, особливо неперевершеного Аркадія Райкіна.

Абревіатуру КВК (рос. – КВН) автори передачі запозичили у назви радянського телевізора 1949 р. випуску – КВН-49 (Кенігсон, Варшавський, Ніколаєвський, – прізвища конструкторів). Жартома про цей телевізор говорили: «КВН – означає: «Купив, Включив – Не працює». Оскільки ця марка телевізору випускалася до 1960 р., то виходило, що «КВК» є в «КВН». У передачі КВК був прообраз – «Вечір веселих запитань», який організував журналіст Сергій Муратов, що узяв, у свою чергу, за основу ідею чеської передачі «Ворожи, ворожи, ворожбит» [Див.: 170].

КВК був змаганням декількох команд різних колективів, найчастіше вишів, які боролися за право найдотепнішої команди країни. Популярність КВК в СРСР була величезна. По всій країні поширювався рух «кавеенщиків». КВК влаштовувалися в школах, вузах, піонерських таборах... Відбірні турніри КВК проходили по всій країні, внаслідок чого на телебачення потрапляли найкращі команди. [Див.: там само].

КВК культивував дотепність як особливий сміховий додаток розуму, розглядаючи його практично як основний прояв загальної культури особи. Та набагато більшою мірою це відносилось до ідеалу чоловіка, ніж жінки. Жінці досить було розуміти гумор й адекватно на нього реагувати: не хихикати безглуздо й без приводу, розуміти тонкі натяки та інше. У цьому, значною мірою, виражалася її жіночність. Чоловіки ж демонстрували свою дотепність як основну зброю в боротьбі за жіночу увагу. Якщо ми подивимося на склад команд КВК, то це були, переважно, молоді чоловіки, хлопці. Дівчата, якщо й були присутні, то, в основному, для прикраси, натхнення і в якості співачок. Михайло Жванецький одного разу цілком справедливо відмітив, що жінці важко бути смішною й гарною одночасно, а ще важче бути просто смішною за рахунок принесення в жертву краси.

КВК свідчив про зміну в радянській культурі ідеалу мужності: замість суворого воїна, м'язистого, білозубого робочого або самовідданого ідеологічного лідера з полум'яним поглядом в очах, на перший план вийшов дотепний, іронічний і достатньо самовпевнений інтелектуал, фізичні якості якого практично не бралися до уваги. І якщо в мистецтві (кіно, театр) в цей час переважає тип душевно чуйного героя (музиканта, художника, вчителя, лікаря), то в КВК ведучими були «технарі» – інженери і студенти вишів технічного профілю. Іншими словами, КВК знаменував собою новий етап в розвитку міської сміхової культури, пов'язаний з науково-технічним прогресом.

Ще одним «хітом» сміхової культури на телебаченні була суботня гумористична передача «Кабачок 13 стільців», що виходила в ефір з січня 1966 по жовтень 1980 р. Дія сюжету відбувалася в польському ресторанчику.

Цензура зажадала замінити «панів» на «товаришів», а пиво – на каву. Зрозуміло, що жоден режисер не хотів братися за такий матеріал. Авторам вдалося умовити Г. Зелінського. Його просили бути режисером хоча б одного єдиного випуску. Врятувати кабачок допомогли телеглядачі. І не тільки врятувати, але й відстояти його європейський колорит. Коли б не мішки листів від глядачів, що вимагали випуску нових передач, то перший випуск був би і останнім [Див.: 154]. А в 1971 р. «Кабачок» отримав своєрідну індульгенцію на подальше існування від Л. І. Брежнєва, який дуже любив цю передачу [Див.: там само]. І це не єдиний випадок, коли представник аполонійського культу, «верховний жрець» радянської псевдо-релігії захищає певний артефакт, що відноситься до сміхового, діонісійського культу.

Головні ролі відвідувачів кабачка виконували, в основному, артисти Театру сатири: Михайло Державін, Спартак Мішулін, Валентина Шарикіна, Віктор Байков, Зоя Зелінська, Роман Ткачук, Ольга Аросьєва, Борис Рунге, Наталія Селєзньова, Юрій Волинцев, Рудольф Рудін, Вікторія Лепко та інші. Популярність цих артистів була величезною. Та в цій популярності була зворотна сторона: якщо хтось з перелічених акторів виступав в іншій ролі, його все одно називали тим ім'ям, під яким він був відомим шанувальникам «Кабачку». Тому режисери неохоче брали артистів з цього списку зніматися в своїх картинах.

Один випуск «Кабачка» здавався дуже коротким (довжина серії, в основному, складала 50, рідше 70 хвилин, а якщо узяти «чистий» час – без пісеньок і титрів з дружніми шаржами на артистів, то ще менше). Із акторами не хотілося розлучатися. Якщо виразити нарративну основу цієї передачі мовою залишкових вражень, то ми отримаємо легку, швидкоплинну усмішку, відчуття затишку, симпатію до артистів та дещо перебільшене уявлення про власний розум на тлі милих жіночих дуроцьків відвідувачок цього клубу. Музично стиль цієї передачі можна передати мажорним стаккато, що виражає не акцентоване в смисловому відношенні, легке, необов'язкове, але приємне проведення часу. На тлі класичного радянського хронотопу з його залізо-

бетонним культом майбутнього цей кабачок виглядав картинкою із зовсім іншого часу та соціального простору. На цьому контрасті, мабуть, і ґрунтувався успіх передачі.

У листах вдячних глядачів писалося: «Вулиці наших міст пустіють, коли ви показуєте свій «Кабачок!»». Це була перша народна телепередача з постійними героями, з єдністю місця, композиції та стилю. Для більшості телеглядачів ... наївні сценки й репризи служили свого роду віддушиною в їх зарегламентованому житті, оазисом, світлом в телевізійному віконці, зазвичай зашореному глухим офіціозом [Див.: 154]. У 1976 році, до 10-річчя кабачка, польський уряд нагородив всіх учасників і керівників передачі званням «Заслужений діяч культури Польщі» [Див.: там само].

У зібранні Держтелерадіофонда Росії знаходиться лише 10 випусків передачі: 1967, 1968, 1969, 1970, 1973, 1978, 1980 років. Така мала кількість матеріалів, що збереглися, пояснюється відсутністю відеозапису до 1969 року, коли випуски доводилося пускати або в прямому ефірі або записувати на кіноплівку. Відео-плівка, на яку записували передачу після 1969 року, була тоді гостро дефіцитною [Див.: там само].

Та навіть на тлі КВК і «Кабачка 13 стільців» першість в сміховій культурі, представленій на телебаченні, впродовж трьох десятиліть тримав видатний, дійсно народний артист Аркадій Ісаакович Райкін.

Феномен Райкіна є унікальним не тільки у вітчизняній сміховій культурі. Райкін – планетарне явище ХХ ст. З ним не можуть порівнятися навіть дуже знамениті світові коміки. Один із послідовників Райкіна, відомий артист Геннадій Хазанов якось сказав: я ще не бачив і не знаю жодного артиста, який по потужності, по силі дарування і чарівності, по абсолютно магнетичній дії на зал міг би наблизитися до Райкіна хоч на якусь відстань. Нехай це не здається перебільшенням, нам всім так само далеко до нього, як до найближчої планети Сонячної системи [Див.: 397]. Майже той же висновок зробив критик лондонської газети «Таймс», коли Райкін в 1965 р. був зі своїм театром на гастролях в Англії: серед сучасних комічних акторів є цілком стерпні, і вони

навіть викликають сміх, та майже всі вони не індивідуальні. Днями на наших телевізійних екранах заблищало зображення індивідуального комічного генія, Бі-Бі-Сі вперше показало нам прославленого російського коміка А. Райкіна. Це було справжнє видовище, справжнє відкриття, такий виступ, якого ми не бачили давно. Одна з найбільших заслуг Райкіна полягає в тому, що він є повною протилежністю огидним, «смішним до нудоти» комікам, яких ми в такому достатку імпортуємо із Сполучених Штатів. У Райкіна є щось від Чарлі Чапліна: дивовижна здатність живо й наочно зображати емоції, здатність створювати образи, які не потребують пояснення. Він володіє даром проникати в найглибші людські почуття. Мені ніколи не доводилося бачити такої гри! [Див.: там само].

Сьогодні вже хрестоматійним стало твердження, що вся радянська естрада розмовного жанру вийшла з Аркадія Райкіна [Див.: там само]. Артистом було створено новий напрямок в радянському мистецтві, який практично не має аналогів за кордоном. Під безпосереднім впливом Райкіна народилися такі зірки естради як Михайло Жванецький, Геннадій Хазанов, Євген Петросян, Роман Карцев і Віктор Ільченко. Завдяки Райкіну новими іменами збагатилася і сатирична література [Див.: 364]. Серед авторів, з якими працював Аркадій Райкін, були відомі радянські письменники-гумористи – Михайло Зошенко, Марк Азов, Володимир Тіхвінський, Михайло Жванецький, Віктор Ардов, Олександр Хазін, Веніамін Сквірський, Семен Альтов, Мар'ян Білий, Михайло Мішин та інш. [Див.: 297].

У телевізійному фільмі «Король і блазень», присвяченому творчості артиста, є такі слова: всепереможний сміх панував на кожному концерті Аркадія Райкіна. Цю людину обожнювали, йому поклонялися, їм захоплювалися. Публіка аплодувала йому до болю в долонях, до знемоги. Для глядачів... він був найуспішнішим артистом радянської доби. Улюбленим блазнем.

І в той же час він був королем – королем сміху. Такий взаємоперехід блазнівських пустощів і царської влади відкрився в пострадянський час не

тільки в постаті Райкіна (про нього це й тоді ще було відомо), але й у фігурі Брежнєва. Сміхова культура доби «застою» коронувала Райкіна і перетворила першу особу держави – Генерального секретаря ЦК КПРС Л. І. Брежнєва на блазня. Райкіна обожнювали, над Брежнєвим сміялися, його пародіювали навіть школярі, про нього майже щодня розповідали новий анекдот. Навіть над вже покійним генсеком ще багато років не соромилися насміхатися, зводячи його образ до рівня, який відповідає повній втраті розумності. І багато разів відігравши ритуал перетворення правителя в юрода, повернули вже покійному «цареві» його царську гідність (закон лімінальної фази ритуалу працює не тільки по відношенню до живих, але й померлих). Причому «реабілітували» Брежнєва навіть останніх років його правління: я маю на увазі художній фільм «Брежнєв» режисера Сергія Снежкіна (2005 р.) про останній рік життя Генсека (той факт, що на роль Брежнєва режисер запросив одного з найпопулярніших артистів – Сергія Шакурова – вже багато про що говорить).

Брежнєв і Райкін «помінялися місцями» ще в одному відношенні. Про Брежнєва останніми роками стало відомо багато такого, що не вписується в образ тирана, що вижив з розуму, – розібрався, допоміг, оцінив по заслугах, захистив, заступився і тому подібне. Виник новий образ загалом непоганої людини, яка зовсім не чіплялася за свою владу, та підкорялася тому, що видавалося людьми із найближчого оточення як необхідність, – знаходитися на посту до самої смерті. Що ж до Райкіна, то розкрилися раніше не відомі тиранічні риси його вдачі, про які естрадні критики за радянських часів вважали за краще не говорити. Наприклад, в бесіді О. Уварової з А. Райкіним цитуються слова Фаїни Ранєвської, яка категорично відмовилася виступати на естраді разом із Райкіним: «Я буду в цирку знизу, а ви – зверху». При цьому фраза Ранєвської не коментується. Автор, ведучий бесіду, кидає побіжно: «та це вже інша тема» [Див.: 298, с. 272]. А ось більш пізніше за часом висловлювання Михайла Жванецького про «команду» Ленінградського Державного театру мініатюр під керівництвом Аркадія Райкіна: на чолі стояв абсолютно геніальний великий гравець, і всі йому подавали м'ячі. Тому що він був

кровопивець і тиран як художній керівник. Він не терпів, якщо хтось грав і хтось забивав. Тобто грати – грай, але не забивай. Ти грай на мене, а я забиватиму, я знаю, як це робити [Див.: 297].

Між іншим, взаємозв'язок блазнірства та королівської величі, достатньо прозоро натякає на ієрофанію юродства у постаті Аркадія Райкіна. Якого б унікального таланту не мав цей справді великий артист, та без ієрофанії тут не обійшлося. Аркадій Райкін – це унікальне явище сміхової культури, яке могло з'явитися саме на ґрунті вітчизняної духовної традиції з її глибоким шануванням юродів, благоговінням перед ними.

Почнемо з того, що факт особистого знайомства Райкіна і Брежнєва (а до цього – Райкіна і Сталіна, – останній свого часу аплодував артисту стоячи чотирнадцять разів підряд на своєму ювілеї – 60 річчі) – це достатньо поширений сюжет життя російського юрода, певний стереотип. Однією з рис цього стереотипу було уявлення про можливість і навіть обов'язковість прямого контакту юрода і царя [Див.: 217, с. 135]. Це блазні живуть при царі. Юроди ж із царем тільки іноді зустрічаються [Див.: там само].

Подібно юродові Райкін балансував на межі серйозної ідеологічної традиції, в яку свято вірив, і сміхової культури, сміхового світу. В його житті поєднувалася подібність того, що називають пасивною і активною частинами сутності юродства [Див.: 217, с. 79]

Пасивна сторона юродства, обернена на себе, пов'язана із убиванням плоті, присутня в житті Райкіна стихійно, а не свідомо. Він був дуже хворою людиною, пережив клінічну смерть, всього за своє життя вмирав три рази. Духовний досвід вмирання навіть для невіруючої людини має величезне значення. Юроди вмирили щодня для світу цього, розпинаючи не плоть свою, але борючись проти пристрастей, що підпорядковують душу тілу. Це було свідоме вмирання. А Райкіну три вмирання випали як його хрест, який він виніс, придбавши неймовірну чуйність душі та виразність обличчя. Все життя артист був на суворій дієті. Зрозуміло, що дієта – це не піст. Дієта набагато важча, тому що вона не компенсується духовною енергією молитви, церковних

таїнств. Для Райкіна компенсаторним моментом виступало обожнювання глядачів, їх сяючі, закохані очі, їх розуміння та співчуття, їх нестримний сміх.

Активна ж сторона юродства припускає обов'язок «лятися світу», тобто жити у світі, серед людей, викриваючи пороки та гріхи сильних світу цього [Див.: там само]. Особливо перепадало від Райкіна бюрократам, від яких нарівні із простими людьми страждав і король сміху, принизливо просиджуючи у вельможних приймальнях довгі години. Та з часом ці викриття бюрократів, хабарників і просто «пофігістів», що прикриваються корпоративними інтересами, стали набагато м'якшими в особистому плані. За спиною кожного з персонажів, що зображається Райкіним, вимальовувався ще один або декілька, тісно пов'язаних між собою. І цей «інший» своїм зв'язком з першим натякав на існування глибших причин персоніфікованих проявів бюрократизму, байдужості, браку в роботі, дефіциту і тому подібного. Наприклад, в мініатюрі «Телеграма» директор заводу отримує телеграму, в якій від нього вимагають термінового відвантаження насосів, в той час, як завод випускає колеса і м'які іграшки. Керівник розуміє, що прямо написати «не маємо» не можна. І він вдає, що не зрозумів зміст телеграми або що на пошті відбулася якась помилка. У відповідь в телеграмі пишеться, що колеса відправлено. Так він морочить голову директорові іншого заводу, поки той, нарешті, не розуміє, що насосів йому не бачити. А вищі інстанції вимагають терміново саме ці насоси і вже загрожують покаранням. Тоді він удається до прийому свого колеги, і у відповідь на нову вимогу шле телеграму про... курей. У цій мініатюрі предметом викриття виступає вже не окрема людина, яка має владу, а вся система так званого планового господарства.

Якщо говорити про ступінь опозиційності Райкіна по відношенню до системи, то потрібно уточнити, що і з якої позиції висміював Райкін.

Перш за все, Райкін цілком розділяв ілюзію радянського титанізму про сміх як форму очищення – ілюзію, що дісталася радянській сміховій культурі в спадок від М. В. Гоголя, не дивлячись на те, що останній в кінці життя розчарувався в своїй надії виправляти людей сміхом. Факт такого розчарування

був винесений за межі доступної в СРСР інформації, духовні мотиви творчості Гоголя були не відомі навіть багатьом професійним радянським літературознавцям. Та тоді, коли підстави для аналогічного розчарування були в наявності у Райкіна, він не піддався «спокусі» правдою, тримаючись ілюзії, в якій він знайшов свій вищий сенс. Зміцнюватися в цій помилці йому допомагав глядач, який завжди *свято* вірив в можливість перемоги добра над злом, поки знаходився у сфері театру, цирку, кіно – храмах радянської цивілізації або у віртуальному просторі телебачення. Це в хаосі радянської забюрократизованої ірраціональності чоловік втрачав свою віру, відновити яку він приходив, зокрема, до Райкіна.

Одного разу мова зайшла про християнську заповідь підставляти іншу щоку, тобто відповідати на зло добром. І тут артист сказав: я не бачив людини, яка жила б за цим заповітом. Мене ж, незалежно від того, маю я рацію чи ні, били й по правій й по лівій щоці, а – за відсутністю третьої – все повторювалося знову. Мені здається, річ у тому, що треба шукати справедливість, боротися за неї [Див.: 296].

Ця фраза досить чітко показує, наскільки глибоко в апофатичному сенсі Райкін розумів первинне і вторинне в його виборі. По суті він тому й вимушений шукати соціальну справедливість, що у нього немає іншого, кращого зразка. Люди не стають християнами самі по собі, якщо вони існують поза церковною традицією, поза досвідом спілкування із зразками подвижництва, зі святістю як живою іконою Христа. Такі люди не знають про справжню силу духу і сприймають заповідь підставляти щоку як нісенітницю, приймають силу за безсилля. Їм не знайома дієвість формули преп. Серафіма Саровського: «Врятуйся сам, і тисячі біля тебе врятуються».

Райкін не упокорюється злу – це головне, а те, що в нього немає іншого образу протистояння злу – так склалося і так, напевно, повинно було скластися. Він виховував душі і не ставив собі духовних завдань, про які просто не знав. Кожному своє. Крім того, перш ніж в людини виникне можливість духовного життя, їй потрібно спочатку наситити душу відповідною душевною їжею, а

потім вже шукати духовну поживу. Інакше вийде не людина, а труп, в якому стара людина померла а нова не народилася.

Райкін критикував реалії радянського життя з позиції людини, глибоко віруючої в комуністичні ідеали. Син Аркадія Ісааковича Костянтин стверджує: дисидентською сім'єю ми зовсім не були, це легенди. Тато багато що розумів, він хворів, коли стикався із черговою ідеологічною мерзотою, та він був сином свого ладу. Жити за принципом «на службі вірю, удома – ні» він не вмів. У цьому сенсі сім'я у нас була досить жорстко закрученою: коли я пішов в перший клас, батьки мені дуже серйозно пояснили, що добре вчитися – це зараз найбільше, чим я можу допомогти своїй батьківщині. І в цьому не було ніякого виховного обману, ніякого цинізму» [Див.: 297].

Мініатюри й спектаклі А. І. Райкіна відрізнялися гостротою сатири, та в той же час були представлені ідеологічно коректно та інтелігентно, що було наслідком зовнішньої і внутрішньої інтелігентності артиста. Та зіткнення зі тоталітарною системою акторові уникнути не вдалося. До ювілею В. Ульянова (Леніна), який святкувався в СРСР з особливим розмахом – весь рік був оголошений ідеологами ювілейним, – Райкін ставить спектакль «Плюс – мінус», побудований на цитатах, узятих з Леніна. В дусі ідей «соціалістичної реформації», що були притаманними певним представникам сміхової культури, він намагається подивитися на «соціалістичну реальність» очима засновника радянської держави, тобто повернутися до витоків соціалістичного вчення.

Прем'єра відбулася в 1970 р. Здавалося б, спектакль був верхом лояльності по відношенню до влади, та загальне звучання виявилось настільки критичним, що «Плюс – мінус» було заборонено. Райкін зіштовхнув титанічний ідеал і радянську реальність, внаслідок чого відбувся «вибух», що відбився, перш за все, на його долі та здоров'ї. Райкіну було заборонено виступати в Москві й в Ленінграді. Він потрапляє до лікарні з інфарктом, а виходить з лікарні вже абсолютно сивим. В той же час запускається по лінії ЦК огидна дезінформація про те, що Райкін намагався в труні своєї матері перевезти до Ізраїлю золото та діаманти. Цю плітку повторювали у всіх кінцях СРСР [Див.:

там само]. Ця дезінформація була розрахована саме на тих, хто шанував Райкіна як святого, хто вважав його совістю всього народу, «голосом волаючого в пустелі», тобто на більшість радянських людей.

Вийшовши із лікарні після інфаркту, викликаного цією історією, Аркадій Райкін йде в ЦК й говорить відповідальному за ідеологію В. Шауро: «Давайте зіграємо у відкриту. Ви говоритимете все, що знаєте про мене, а я про вас. Ми обидва займаємося пропагандою, та не знаю, в кого це краще виходить. Ви наполегливо не помічаєте і не хочете помічати те, що бачать всі. Як росте бюрократичний апарат, як беруть хабарі, розквітає корупція... Я узяв на себе сміливість говорити про це. У відповідь звучать постріли. Звідки пішла плітка? Чому вона набула такого поширення, що звучить навіть на партійних зборах?» [Див.: там само]. Той зробив вигляд, що не розуміє, про що мова, і перевів розмову на іншу тему. Та найсмішніше – це допомогло. Як народилася плітка, так вона й померла... [Див.: там само].

У цьому зіткненні з головним ідеологом міста Ленінграду Райкін продемонстрував, хто є хто, тобто, хто дійсно є головним ідеологом (і не міста навіть, а країни), а хто просто займає кабінет з відповідною табличкою. Аркадій Ісаакович говорив у зв'язку з цим багато разів, що естрада – це кафедра, артист розмовного жанру – свого роду пропагандист. Він вважав, що пропаганда – річ дуже тонка, особливо коли існує контрпропаганда. Він наполягав на тому, що треба пропонувати розумніші, тонші ходи, ніж це родить офіційна пропаганда. Райкін критикував формальний характер ідеології: у нас про те, що кількість переходить в якість знають всі, окрім пропагандистів. Починається якась кампанія, вона йде і на телебаченні і на радіо, і так всім набридає (так воно і було – М.С.), що люди вже не здатні сприймати її серйозно [Див.: 298, с. 274]. Наразі Райкін вважає, що найбільш відверті профанації радянської ідеології відбуваються в межах самої ж ідеології.

Райкін є ідеологом, комуністом до мозку кісток. Своє покликання він розуміє в тому, щоб піднімати ті соціальні проблеми, яких до цього не бачили і про які мовчали, здійснювати ідеологічний прорив. «Те, що було сьогодні в

газеті, естрадному артистові брати вже пізно. Треба відчувати час», – говорить Райкін [Див.: там само].

Райкін ближче до юрода, чим до блазня або скомороха, для яких функція смішити глядача є головною. Сміх для Райкіна – це матеріалізоване страждання; подолання через трансформацію стражданням небезпечного, чужого, ворожого, страшного, безглузлого, тупого. «Професія сатирика є важкою, вона вимагає чіткої громадянської позиції; якщо артист береться судити про явище, яке його особисто не хвилює, така сатира нікому не потрібна. Тільки глибоко пережите, сповнене особистим болем може бути об'єктом сатири», – говорив актор [Див.: 298, с. 272–273]. При цьому він неодноразово втручався в різні соціальні ситуації, намагаючись добитися справедливості.

У Райкіна є чудова мініатюра, яка виражає практичну спрямованість не тільки його естрадної діяльності, але й життєвій позиції в цілому. Це «Комуналка». Сюжет такий: старенька вчителька актора живе в комунальній квартирі з жорстокими людьми. Вони брутално утискають свою інтелігентну сусідку. Дізнавшись про це, колишній учень й нинішній актор перевдягається, перевтілюється і постає перед своєю вчителькою та її сусідами зухвалим мужиком в дублянці – розхристаним, горластим, з яскравими розповідями про своїх численних родичів (таких, що п'ють й мають судимості), яких він планує розмістити не тільки в кімнаті, але й в широкому коридорі: «Бум мінятися? Бум». Зрозуміло, що після цього сусіди починають прохати стареньку не переїздити, повертаючи їй законне місце на кухні та всіляко демонструючи свою пошану.

Багато разів Райкін не просто допомагав людям, але навіть рятував їх від смерті. Історії про це він викреслив зі своєї книги спогадів, яка записувалася з його усних розповідей О. Уваровою. Не можна самому хвалитися створеним добром – хай інші, якщо захочуть, скажуть, – так пояснив Райкін скорочення в тексті «Спогадів» [Див.: 296]. І в цьому також можна побачити ієрофанію

християнського «стерезіться виставляти свою милостиню перед людьми, щоб бачили вас» (Мт. 6: 1).

Проте, працюючи на естраді, артист, перш за все, лікував рани і подряпини в душах людей, отримані від всіляких проявів негативної соціальності. Зброї проти самих причин у нього не було. І лише щира віра в можливість реалізації ідеалу робила цю діяльність в його очах не тільки осмисленою, але й поєднувала в більшості випадків те, що поєднати майже неможливо – сміх і високий пафос.

Таким чином, сатирики, а особливо А. Райкін, відіграють в культурі місце юродів і блазнів одноразово. Кожна постать сатирика поєднує в собі ці дві протилежності, маючи нахил до одного з полюсів. Наприклад, в постаті А. Райкіна переважає, безумовно, засада юродства, що складається з суворого самообмеження та обов'язку «ругатися світу цьому», викриваючи ірраціоналізм сакралізованих тоталітарних практик.

Саме в діяльності А. Райкіна яскраво виражено тенденцію радянської сміхової культури опосередковано впливати на сферу сер'йозного, ідеологічного. Це те, що можна назвати потестарним дискурсом сміхової культури. Наразі сміхова культура та ідеологія мінялися місцями. Представники сміхової культури переймалися негараздами радянської дійсності та намагалися усіма силами змінити її на краще, а виразники офіційної ідеології не тільки піклувалися виключно про власний статус, але й запобігали спробам виявити негаразди економічного та суспільного життя, знайти їхні причини. Отже, саме вони здійснювали профанацію комуністичного ідеалу, тоді як сміхова культура несла в собі ще певні ілюзії щодо щасливого майбутнього.

Висновки до третього розділу

1. Сакралізованим ідеологемам відповідають симетричні профанні аналоги як форми десакралізації радянської онтології в сміховій культурі. Зокрема, ідеологема «єдино вірного вчення» профанується у філософській сатирі;

тоталітарні практики «влади народу» десакралізуються у сатирі 20–30 рр., присвяченій темі недоладного мовлення; антитанічний потенціал мають деякі кінокомедій 60–80 рр, анекдоти про радянських героїв, керівників держави та ін.; культ науки профанується у сміховій культурі наукової інтелігенції; комуністичний аскетизм заперечується в практиках об'їдання та пияцтва, у телевізійних видовищах сміхової культури тощо.

2. Засновником філософської сміхової культури радянського часу можна вважати видатного російського філософа О. Ф. Лосева, який найбільшого успіху досяг у філософській іронії. Сутність власної іронії Лосев розумів як таку видиму покору тоталітарному обмеженню, коли він зовні погоджується із обмеженнями та навіть принижує себе в цій «угоді» з владою, та по суті не тільки відкидає накладену на нього сувору заборону, але йде ще глибше – займається тим, що заборонено не тільки йому, але й всім радянським філософам. Така іронія у філософа розгортається на двох рівнях: перший – Лосев займається філософією під виглядом естетики; а другий – в просторі дослідження філософських проблем, він розгортає богословську проблематику. Ця іронія за Лосєвим не є самоцінною, вона має вищу мету, яку філософ визначив як служіння Істині.
3. На рівні ідеології радянська влада проголошувала боротьбу за знищення всякого панування. Та ті процеси, які спостерігалися на рівні вербальних практик після революції, свідчили, що відбувається не знищення відносин панування як таких, а просто кардинальна зміна суб'єктів панування. Революція в мові була дзеркалом дійсних, а не декларованих змін в суспільстві, що дали соціальні переваги людям безграмотним, які, в свою чергу, зрозуміли практичні наслідки свого нового потестарного статусу «трудящих» і широко їх використовували, пристосовуючи своє життя до тоталітарних практик.
4. Однією з характеристик радянської цивілізації першої половини ХХ ст., виходячи з особливостей її вербальної культури, є недоладність. В

результаті революції та громадянської війни, тобто знищення декількох класів і груп освіченого населення, величезна кількість простих, безграмотних людей дістала доступ до «вертикальних каналів циркуляції суспільства» (П. Сорокін). Вони змогли не тільки навчитися грамоті, здобути освіту, але й принципово змінити своє соціальне положення. Основою нового мовного еталону була соціально-політична та економічна лексика, що заганяла людей в дуже жорсткі межі ідеологем як алгоритмів мислення і взірців думок на всі випадки життя.

5. Неоковирність, що є характерною для радянської цивілізації періоду її формування, знайшла своє художнє осмислення в творчості багатьох письменників і поетів, серед яких, поза сумнівом, перше місце належить Андрію Платонову. Платоновим народна недоладність демонструється на тій межі, де вона перестає бути смішною та брутальною. У масовому викривленні мови, характерному для його часу, він розглянув творчу можливість не просто пізнати буття в його сутності, але й «увійти до буття», минувши лушпиння його поверхневих значень, закріплених старим мовним каноном за предметами та явищами.
6. М. Зоценко демонструє недоладність мовлення як страшну непоборну стихію, яка зводить нанівець всі революційні досягнення. А предметом осміяння в романі І. Ільфа і Є. Петрова «Дванадцять стільців» є такий прояв неоковирності як лівацька революційна риторика, що на той час асоціювалася з ім'ям Троцького. Оскільки найбільшу частину радянської історії саме лівацька риторика була важливою частиною ідеологічних практик, а 1927–1928 роки були свого роду виключенням, то й зміст роману звучав як опозиційний по відношенню до ідеології впродовж майже всієї радянської історії.
7. Ідеологічність та опозиційність творів Ільфа, Петрова і Зоценка співіснують як дві взаємопов'язані якості. Зовнішня опозиційність розповідей Зоценка є виразом його глибокого прийняття комуністичної ідеології та свідомого служіння революції. А за ідеологічною

актуальністю зроблених за спецзамовленням романів Ільфа і Петрова ховається цілком антирадянський висновок про несумісність яскравої особистості та радянського способу життя. Отже, цей матеріал підтверджує положення про часткову опозицію сміху по відношенню до ідеології, про конвенціональність тоталітарних ідеологічних практик та сміхової культури.

8. Якщо артефакти радянської ідеологізованої культури рясніли образами титанічних особистостей, які діяли на межі людських можливостей, то в межах сміхової культури відбувалася профанація відповідного ідеалу. Найповніше ідею профанації титанічної особистості радянських ідеологічних практик утілили саме ті герої анекдотів, які в ідеологізованій культурі виконували роль титанів. Особливо це стосується Чапаєва (як уособлення всіх героїв громадянської війни) і Штірліца (як сукупного образу радянських розвідників). В анекдотах вони демонструють не дуже високі інтелектуальні здібності, з чого можна зробити висновок про те, що анекдот спрямовує свою критику, насамперед, на таку складову радянського титанізму як панраціоналізм, просвітницька віра в безмежні можливості розуму. Могутній анти-титанічний потенціал мають анекдоти про керівників держави. Анти-титанічними за змістом є образи багатьох персонажів радянських кінокомедій 60–80 рр., особливо героїв комедій Ельдара Рязанова.
9. Своєрідного апогею профанація титанічної особистості досягла в радянській сміховій культурі саме в центральному образі роману-анекдоту Володимира Войновича «Життя та надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна». Образ героя створюється через профанацію ідеалу особи, як він подавався в радянській ідеології. Якщо остання закликала до поглиблення людської гордині як найвищої форми самосвідомості особи, то образ Чонкіна орієнтований протилежним чином – герой роману смиренно розуміє свою мізерність на тлі катастрофічних зрушень доби,

проте, саме він виявляється справжнім героєм. Основою динаміки образу головного героя є архетип Переображення.

10. У романі В. Войновича відношення до сміху, в цілому, є негативним. Позитивні персонажі Войновича взагалі не сміються жодного разу. Та й з відчуттям гумору у них справи погані. Вони іноді лише посміхаються. Смішить у романі людей негативний персонаж. Автор демонструє зіткнення державно-релігійної серйозності та сміхової анти-культури як видиме протистояння двох різновидів зла. А по суті виходить, що сміх примирює людину із пануванням зла у тій чи іншій формі ідеологічних практик.
11. Комуністичні практики були результатом спроби зняти страх людини перед майбутнім, переклавши відповідальність з особи на державу, партію, уряд, та провіденціальна функція держави не спрацьовувала. Нав'язливим хронотопним практикам тоталітаризму режисер Е. Рязанов протиставляє хронотоп, що дуже міцно тримається за сьогодення і, в той же час, має вертикальний вимір – вихід у вічність, який забезпечується образом храму, темами провіденціалізму та внутрішньої краси людини, залученням енергії ієрофаній Різдва (різдвяного дива на перетині часу і вічності), Переображення тощо. Вертикаль комедій, що зв'язує теперішнє та вічне, виявилася «осьовим часом» і для деяких пострадянських кінокомедій, які було поставлено в жанрі святочної розповіді. Однак необхідно підкреслити амбівалентний характер рязанівських «легітимацій» як по відношенню до «вічного», так і до тоталітарних практик.
12. Сенсом сміхової культури наукової інтелігенції як явища анти-ідеологічного була десакралізація науки – одного з провідних культурів титанічної релігії, «священного храму» радянської цивілізації. Десакралізація науки в сміховій культурі наукової інтелігенції була непослідовною і частковою: мова йшла про заміну одного культу, що став неефективним, іншим – неформальним. Цей своєрідний

«діонісійський культ» був суто внутрішнім, «жрецьким» – культом для посвячених, що засвідчував належність людини до наукової еліти. За межі науки сміхова культура наукової інтелігенції практично не виходила, а там, де відбувався вільний вихід інформації, як це можна побачити на прикладі збірки «Фізики продовжують жартувати», хранителі «аполонійського культу» зразу ж навели «лад» і відновили *status quo* науки так, як вони собі це уявляли. Таким чином, профанація культу науки сміховою культурою відбувалася в межах титанічної парадигми. Це була спроба замінити владоцентризм тоталітарних практик антропоцентризмом.

13. Починаючи з 60 рр., в культурі відбувається профанне переосмислення тоталітарного буття (а отже, часткове звільнення від нього). Про це свідчить той факт, що в Радянському Союзі виникає та установлюється культ об'їдання та пияцтва. Фундаментальним текстом, нарративною основою цього культу була гігантська книга з кулінарії, яку сучасні культурологи назвали кулінарною біблією. Саме в святкових об'їданні та пияцтві радянський народ найбільш виразно заперечував тоталітарні практики, що були аскетичними та, переважно, вербальними. Накритий стіл і святкова телепередача – це найпоширеніший за радянських часів образ домашньої, неофіційної частини свята з властивою йому часткою сміху.
14. Аркадій Райкін – це унікальне явище сміхової культури, яке могло з'явитися саме на ґрунті вітчизняної духовної традиції з її глибоким шануванням юродів. У його житті поєднувалася подібність того, що називають пасивним та активним аспектами юродства. Пасивний бік, обернений людиною на себе, пов'язано із убиванням плоті: Райкін був дуже хворою людиною, яка в стражданнях придбала неймовірну чуйність душі та виразність обличчя. Активна ж сторона юродства припускає обов'язок «лягтися світу», тобто жити серед людей, викриваючи пороки та гріхи всіх людей, а особливо сильних світу цього.

РОЗДІЛ 4

ДИНАМІКА ФОРМ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИК

4.1. Цирк як трансісторична форма сміхової культури: єдність псевдо-сакрального та профанного

В третьому розділі ми маємо дослідити сміхову культуру в діахронічному аспекті. Мова піде про динаміку сміхової культури. Поняття відповідної динаміки, в свою чергу, конкретизується через таку зміну в межах сміхової культури, коли або з'являється нова форма, або певна форма серед вже існуючих стає провідною, тобто стає не тільки максимально популярною, але й у найбільшій мірі виражає протистояння тоталітарним практикам.

Паралельно ми продовжуємо вивчати співвідношення тоталітарних практик та сміхової культури на прикладі окремих форм останньої.

Перш за все мова піде про таку форму сміхової культури як цирк.

Радянський Союз можна назвати великою цирковою державою: у країні діяло 76 циркових стаціонарів – такої кількості не було в жодній країні світу [Див.: 130]. Про особливе відношення партії та уряду до цирку говорить хоча б той факт, що циркових артистів щедро нагороджували званнями героїв соціалістичної праці, народних і заслужених артистів.

Цирковий марш Ісака Дунаєвського у свій час навіть хотіли зробити гімном СРСР, та від цієї ідеї відмовилися – паралелі цирку і радянської реальності були ідеологічно небезпечними. У радянських анекдотах подібні аналогії були відмічені досить поверхнево. Іноді з цирку асоціювався безлад, ірраціональність (а тим часом цирк вимагає високої злагодженості дій). Останніми роками існування Радянського Союзу цирку називали те, що спостерігалось в армії: «Хто в армії служив, той в цирку не сміється». Іноді говорили: «Цирк якийсь!» по відношенню до бюрократії або інших негативних явищ. В історичному розвороті слово «цирк» застосовувалося по асоціації з правлінням М. С. Хрущова: за часи Леніна було як в тунелі: навкруги темрява,

попереду світло. За часи Сталіна – як в автобусі: один веде, половина сидить, решта трясуться. При Хрущеві – як в цирку: один говорить, а всі сміються. При Брежнєві – як в кіно: всі чекають кінця сеансу [Див.: 320].

Набагато глибше викривають місце цирку в радянських ідеологічних практиках серйозні визначення і асоціації. Так, слово «історія» у філософії марксизму іноді прикрашалося цирковим «форшлагом» – не просто історія, а «арена історії». Наприклад, «вихід на арену історії пролетаріату поклав початок...» і т.п. «Арена історії» – достатньо поширений крилатий вираз. При цьому слово «арена» не має ніякого відтінку, що занижує, профанує, протистоїть освяченню. Навпаки. Арена – означає краще місце – центральне, передове, найважливіше... Арена наразі виступає фокусом часу і простору, концентрованим, ущільненим історичним часом, таємничо пов'язаним з комуністичною перспективою. Якщо моделлю буття, що розвивається, вважалася спіраль, то арена – це по суті одна з буттєвих площин спіралі, з яких складається сенсоутворюючий стрижень змін, що відбуваються в світі.

За радянських часів цирк – це серйозно, а церква – навпаки. В одному маловідомому творі радянської літератури – повісті «Милий Еп» Р. Міхасенка є декілька висловів на цю тему: якось, роки два тому, промайнув слух, що церкву знесуть і побудують на цьому місці цирк; Церкву не чіпали, а цирк почали зводити поряд; хрест сердито і холодно виблискує над голими верхівками тополь, а лівіше сіріє бетонна громада цирку. Тільки що початий, він вже переріс церковну маківку, а за обхватом – бочка поряд з відром; в божого будинку був якийсь цирковий вигляд; не випадково, мабуть, цирк і церква виявилися сусідами – хай змагаються [Див.: 251, с. 45].

Таке порівняння не є випадковістю, пов'язаною із близьким звучанням слів «церква» і «цирк». Це мала дитина могла переплутати, куди пішла її бабуся, в цирк чи в церкву. Наразі образи цирку та церкви є символами двох протилежних світоглядів, принципово відмінних онтологій – антропоцентричної та христоцентричної.

Парадокс «радянськості» цирку полягає в тому, що цей вид мистецтва, на перший погляд, був одним з найменш ідеологізованих. Не випадково, радянський цирк прекрасно сприймався глядачами за кордоном, що приносило країні достатньо великі прибутки у валюті. Якщо використовувати слово «ідеологія» у вузькому значенні як систему поглядів, що забезпечує владу певній соціальній групі, то цирк був поза ідеологічним явищем. Та в широкому значенні, як частина певного менталітету – цирк був яскравою формою візуальності комуністичного світогляду. Цирк, по суті, виступав специфічним віртуальним *простором* ідеалізованого світу, острівцем «комуністичного майбутнього», в якому ані класові, ані національні, ані інші відмінності *вже* не мають місця. Він демонстрував образ перетвореного людства, упокореної природи і нескінченних можливостей людини в його безкінечному розвитку.

Навіть архітектура циркової споруди нагадує про сакральний простір, тому що має форму храму. Цирк і є однією з радянських культових споруд поряд з вокзалами, метро, «храмами» освіти, науки, мистецтва. Між іншим, саме у радянській цивілізації була найбільша кількість *постійних* будівель цирку. В інших культурах переважають тимчасові споруди – шатри або намети; постійні будівлі тут є певним виключенням. Якщо марксистська ідеологія відвела церкви місце, яке в середньовічній культурі займав цирк, то цирк, навпаки, піднісся і став одним із храмів радянської цивілізації.

У якій же площині відбувається перетин циркового образу світу і радянської моделі комунізму? Річ у тому, що в цирку візуалізуються відношення людини і природи, виходячи з певного ідеалу людини, яка ставить себе на місце Бога, демонструючи практично безмежні можливості в підкоренні природи. Це навіть не людина, а якась надлюдина, мрією про яку надихалися в добу Римської імперії, Ренесансу, романтизму тощо. Подібний же ідеал є основою ідеології радянського титанізму або марксизму-ленінізму.

Радянські пісні у якості ілюстрацій титанізму в цілому, могли б зіграти роль циркових гімнів, також. В них постулюються необмежені можливості людини як бога в площині відносин людини і природи.

*«Мы в труде и мастера, и боги,
Рукотворным верим чудесам»* (*«Новий день» – М. Добронравов*)

«Мы сами – ритмы Времени...» (*«Любов, Комсомол і Весна» – М. Добронравов*)

*«...И нашей силе нарастать!
И стоит руку протянуть,
Можно в небесах
Солнышко достать»* (*«Олімпійський марш» – Р. Рождественській.*
*«Мы рождены,
чтоб сказку сделать былью»* (*«Все вище і вище» – П. Герман*)

Цирковий та радянський титанізм об'єднує ідея можливого раю на землі, нового Едему, міста-саду. Ієрофанією саду живиться багато артефактів культури впродовж всієї людської історії. Радянська культура не є виключенням. Ще в XVII ст. (у добу бароко) у вітчизняній культурі намітилася підміна релігійного почуття естетичним. Романтизм повертає релігійну символіку вже повністю десакралізованим просвітницьким раціоналізмом образам природи, та не долає традиції естетичної редукції архетипу саду. І, нарешті, в радянській ідеології образ саду стає частиною ідеологеми «остаточного підкорення» природи людиною.

Та навіть в найбільш світських або відверто антирелігійних образах саду ми виявляємо ту ностальгію про рай, про яку пише М. Еліаде: «В ідеологіях нюдизму або руху за абсолютну сексуальну свободу можна виявити залишки «ностальгії за Раєм», прагнення знов віднайти райське життя, те, що було до вигнання людини на Землю» [404, с. 128–129]. М. Еліаде вважає відмову від релігії сучасної цивілізованої людини рівноцінною новому вигнанню з Раю, новому падінню. «В глибині своєї істоти людина все ще зберігає пам'ять про неї (релігію – М.С.) точно так, як і після першого «падіння», її предок, перша людина Адам, навіть духовно засліплений, все ж таки зберігав в собі розум, що дозволив йому відшукати сліди Бога». [404, с. 132].

Якщо комуністична ідеологія обіцяла рай в деякому досяжному або неозорому майбутньому, то цирк дає хай перетворений, але безпосередньо-плотський, візуальний образ втраченого блаженства, поверненого шляхом

творчих зусиль людей. Ідея раю на землі припускає, у свою чергу, декілька складових, на які спирається цирк як певний світолад, малий космос. Перш за все – це ідея дива. Зрозуміло, що мова йде про дива в межах матеріалістичного світогляду. Тут диво – це прояв безмежних і, в той же час, природно витлумачених здібностей людини.

У цирку можна спостерігати наступні прояви ієрофанії дива:

1) прекрасне володіння тілом у циркових акторів аж до створення ілюзії звільнення людини від сили земного тяжіння;

2) «підкорення» предметного світу у витонченій техніці жонглювання, коли жонглер перетворюється на центр малого всесвіту, що складається з предметів-планет, які обертаються навколо цього центру;

3) використання деяких машин на рівні їх граничних можливостей (наприклад, атракціон з мотоциклами, що мчаться по вертикальній площині) і

4) панування над тваринним світом в формі дресирування.

Сугестивна функція цирку полягає в тому, що він запевняє, ніби радянська людина – це новий Адам, який знає потребу кожного Божого творіння, і всі істоти не тільки слухають його, але й можуть знаходитися під людським керівництвом в дивовижній гармонії між собою. В основі ідеології цирку лежить ідея абсолютної покірності, що виявляє природа по відношенню до людини.

Перед нами ні що інше, як перетворений образ райської гармонії людини і тварини, достовірно відтворений виключно в просторі молитви святого. У творінні блаженного Іоанна Мосха «Луг духовний» розповідається про анахорета, який досяг такої великої духовної досконалості, що без страху зустрічав левів, які приходили до нього в печеру, і годував їх на своїх колінах [Див.: 229, с. 13]. Інший чернець, що жив в монастирі авви Петра, часто віддалявся на береги святого Іордана і, залишаючись там, лягав спати в левовому лігві [Див.: 229, с. 23–24]. Добре відомим є приклад служіння лева преподобному Герасиму. З житій вітчизняних святих відомі випадки «ведмедячого служіння» святим (преп. Серафім Садовський; настоятель

Хутинського монастиря XVII століття [Див.: 230]. Можна звернутися і до численних свідчень наших сучасників, що розповідають про подвижників XX століття. Святитель Лука Сімферопольський, більше відомий світові як Войно-Ясенецький – видатний хірург і вчений, розповідав, як по дорозі на заслання майже роздягнутого митрополита Кирила скинули зимою з поїзда в далекій тайзі. Врятував його від смерті... ведмідь, який ліг коло нього і зігрівав його до самого ранку [Див.: 230]. Отець Феофіл Святогорець водив велику дружбу з дикими звірами, які відчували його любов і приходили до нього, коли мали яку-небудь потребу. Коли одного разу він наказав хворій тварині прийти через тиждень для нової лікувальної «процедури», то вона прийшла рівно через тиждень [Див.: 339, с. 155]. У життєописі Чернігівського старця Лаврентія є розповідь про те, як на монастирську капусту напала гусінь. Ніякі засоби не допомагали, та після молитви отця Лаврентія вся гусінь злізла з капусти. Вранці всі побачили це диво. [Див.: 133, с. 30].

Більшість аналогічних випадків (а з них можна скласти окрему книгу) майже не відомі нашим сучасникам, що вже говорити про людей радянської доби. Проте потреба душі в справжніх дивах Любові є незламною. І саме таку підсвідому потребу в онтологізації дива частково задовольняв цирк з його підміною дива мистецтвом дресирування.

Крім перерахованих ієрофаній чудового в цирку є і пародія на диво, тобто профанація надприродного – це діяльність фокусника. Роль останнього полягає в тому, щоб продемонструвати можливості людини видавати спритність рук за диво. (На інфернальний підтекст виступу ілюзійніста звернув увагу ще Михайло Булгаков в романі «Майстер і Маргарита». Саме цей жанр циркового мистецтва обирає Воланд для свого публічного виступу в Москві). З іншого боку, ілюзійніст є частиною тієї ідеологічної парадигми, яка редукує явище надприродного до непізнаного природного.

Треба ще раз підкреслити, що ідеологія радянського титанізму не проповідується в цирку на вербальному рівні, вона взагалі не промовляється – просто створюється віртуальний світ, в якому вищевикладене відношення до

дива втілюється в образах. Людина, що прийшла в цирк, має справу не з чистою ідеологією, а з відповідним світовідчуттям, розчиненим в окремих виступах циркової програми. Глядач сприймає цю ідеологію опосередковано, та саме таке сприйняття дає більш вагомий результат, ніж освоєння безпосередніх вербальних практик.

Цирковий світ базується на ідеї радості як сміху. Втіленню цієї ідеї слугують виступи клоуна (блязня) або групи клоунів, які зв'язують своїми репризами всю циркову виставу в єдине ціле. Саме тому клоунада – не просто окремий номер, – це середовище, в якому знаходиться решта номерів, це атмосфера панування сміху, що в межах циркової ідеології ототожнюється з радістю в її найвищому прояві.

Клоун, з цієї точки зору, – своєрідний цирковий жрець – центральна фігура в цирку. З ним не можуть конкурувати інші артисти. Йому дозволяється втручатися в дію, керувати оркестром, направляти роботу освітлювача. Він запросто переходить бар'єр, що відокремлює глядачів від виступаючих, і йому прощається навіть те, що в цирку вважається святотатством – він може обернутися спиною до місця, яке в цирку є сакралізованим – до арени.

Феномен клоунади використовує ієрофанію християнського юродства. І клоун, і юродивий зображають себе безрозсудними, невмілими, непривабливими, безглуздими і тому подібне. При цьому, насправді клоун є навіть спритнішим артистом, ніж ті, кого він намагається, начебто, невдало копіювати. Так само юродивий є уявно божевільним: він володіє набагато глибшим розумом, ніж ті, хто над ним сміються. Та юродивий виражає ідею смирення перед Богом, а клоун догоджає натовпу. Упокорювання юродивого справжнє, а в клоуна уявне: саме підкоряючись натовпу клоун панує над ним, підпорядковуючи його владі власного кумиру – бога сміху. Смішити – це надмета всіх дій клоуна. Натомість юродивий демонструє дурість і нікчемність світу *цього* з точки зору християнських цінностей. Він дивиться на світ очима Христа [Див.: 272, с. 56] А для клоуна як для певної циркової маски немає нічого такого, що не може стати предметом сміху чи осміяння.

Існує в цирку й певна ієрархія – цирковий вертикалізм. У цій ієрархії найвище і найпочесніше місце – під куполом цирку – є найнебезпечнішим. Чим вище знаходиться людина в просторі арени, тим менше вона має право помилитися і тим страшніше наслідки такої помилки. Найвище місце наразі не можна купити за гроші або отримати по усюдисущому радянському «блату». Це місце можна тільки чесно заробити. У такому розумінні цінностей також присутній релігійний підтекст, що заперечує звичайну соціальну ієрархію в умовах тоталітарних практик (цю ієрархію утворювали рівні влади – гроші не мали реального впливу на соціальне положення людини). Та на відміну від християнства тут стверджується верховенство ризику, а не Любові. Саме ризик є тим «лезом бритви», рухаючись по якому актор цирку демонструє, наскільки язичницький бог арени «любить» його. Тільки клоун в більшості випадків не випробовується на цю «любов», тому що він має її за правом того «останнього, що став першим».

Як світовідношення, що виключає віру в Бога, цирк припускає цілий комплекс марновірств, що мають форму жорстких табу. Наприклад, для того, щоб в цирку були хороші прибутки, тут ніколи не лускають насіння, не ходять з відкритою парасолькою. Також, не можна питати в артистів, коли вони їдуть на гастролі, а тим більше, коли збираються повернутися. Адже можуть і не повернутися. Не можна в цирку в'язати. Вважається, що нову програму обов'язково приймуть «на ура», якщо перший квиток купить чоловік. Давати комусь свій інвентар перед виступом – означає у циркових артистів зарядити його чужою, не завжди позитивною «енергією». Слово «останній», також, є табу: «останнього» виступу, як і «останнього» польоту у льотчиків не буває. Можна говорити тільки «крайній». А роль чорної кішки можуть приписати навіть колезі за цирковим мистецтвом. Заслужений артист Грузії Гія Ерадзе каже: якщо актор вже стоїть перед виходом, вважається, що перед ним не можна проходити. Ми завжди кричимо в таких випадках: «Назад, назад» [Див.: 153].

Значна частина радянських кінокомедій має безпосередній зв'язок із цирком. Той же тип життєрадісності, ризиковані трюки, гонитви, використання дресированих тварин, тощо. Цей зв'язок видно вже в першій (1934 р.) радянській кінокомедії «Веселі хлоп'ята» (режисер Григорій Олександров).

Вагоме місце у фільмі займає образ упокороної природи. Коли пастух Костянтин робить перекличку в своєму стаді, всі тварини зразу відповідають – кожен своїм голосом. Пізніше вони чують гру пастуха на сопілці і спішають до нього, долаючи всі перешкоди. Особливо підкреслюється покірність природи людині з народу. Це демонструють сцени, в яких домробітниця і пастух намагаються вигнати або, хоча б, заховати тварин. Ганна сміливо сидить верхи на бикі і лупить його, виганяючи з вітальні (між іншим, зйомки цього трюку закінчилися серйозною травмою актриси Любові Орлової). Костянтин вкладає корову спати на ліжко, прикриває вівцю шкурою тигра і тому подібне.

Основні сцени фільму – музичні, але є тут місце й чисто блазнівським витівкам. Чого варта сцена бійки музикантів – це традиційна в цирку сцена сутички двох або трьох клоунів розростається до колосальних розмірів побоїща цілого оркестру, що чимось нагадує класову боротьбу в профанному варіанті.

Особливо яскраво зв'язок цирку і комедії видно на прикладі знаменитої довоєнної (1936 р.) кінокомедії «Цирк» (режисер Григорій Олександров). Якщо здійснити редукцію візуальності цього твору, а виявити його провідні смислові засади, то нам слід використати поняття *ієрофанії соборності*. Ця ієрофанія є присутньою і в самому феномені цирку як певної форми спілкування людей на засадах титанічного антропоцентризму, і в кінокомедії, що проголошує космополітичний ідеал єднання людей різних національностей і кольорів шкіри на шляху побудови загального для всіх світлого майбутнього.

Об'єднує цирк та ексцентричну кінокомедію така фігура сміхової культури як трюк. Останній чітко відповідає певним соціальним ілюзіям народу та його правителів практично впродовж всієї історії радянської культури, та найяскравіше виявляється в довоєнний період. (Згадаємо гасла наздогнати та обігнати природу). Заперечуючи диво як явище надприродне, та не відкидаючи

ієрофанії чудесного радянські тоталітарні практики породжують профанний аналог дива – трюк, як щось «середнє» між чудовим і природним, як певний компроміс народної сміхової свідомості, що намагається примирити протилежності на рівні фізично здійсненого.

Найяскравіше жанр трюку в радянській кінокомедії представлено в творчості режисера Леоніда Гайдая, комедії якого нагадують циркові вистави. Фактично можна говорити про вторинність ексцентричної, трюкової кінокомедії як жанру по відношенню до цирку.

Виходячи з вищевикладеного матеріалу, цирк існує не поза ідеологією. Цирк – це концентрована і матеріалізована форма ідеалу *титанічного* світогляду, узятого з погляду одного з його параметрів – можливостей людини в його відношенні до природи (власної тілесності і зовнішньої природи).

Однак в радянській ідеології існувало протиріччя між титанічними гаслами вербальних практик («Людина – це звучить гордо!» – Максим Горький) та тоталітарним дискурсом вождізму. Останній заперечував титанізм, тому що принцип антропоцентризму наразі діяв тільки по відношенню до однієї людини – правителя держави. Відповідно титанічна ідеологія, з одного боку, була компенсацією відсутності антропоцентризму у тоталітарних практиках, а з іншого – певним протестом проти вождізму. Цирк по відношенню до тоталітарних практик здійснює профанацію владоцентризму та вождізму, а також профанує аскетизм напруженої праці у віртуозній техніці володіння матерією, включаючи людське тіло.

В цілому, цирк є тією формою сміхової культури, на прикладі якої можна говорити про опозиційність до ідеології лише частково. Наразі переважає конвенціональний зміст, що ілюструє певні ідеологеми титанічного світогляду. Цирк можна розглядати як транс-історичну форму сміхової культури, його популярність є характерною для всіх періодів радянської історії.

4.2. Частівка як провідна форма сміху довоєнного та воєнного часів

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

Вивчаючи радянську сміхову культуру, ми не можемо не звернути увагу на таку її форму як частівка, розквіт якої в довоєнний та воєнний час можна порівняти хіба що з популярністю політичного анекдоту в 60–90 рр. Та якщо анекдот був явищем наднаціонального порядку, то частівка – це реакція на історичні події саме російського села. Спроби влади «прищепити» вже видозмінену, ідеологізовану частівку іншим народам СРСР були практично безуспішними.

Вперше слово «частівка» використав Гліб Успенський в нарисі «Нові народні пісні» (1889 р.). Частівкою називають коротку пісеньку-вірш з чотирьох строк, зазвичай гумористичного змісту. Частівка виконується під музичний акомпанемент (гармонії, баяна, балалайки і тому подібних народних інструментів) або без супроводу. Виникнення такого роду пісеньок більшість вчених відносить до кінця ХІХ ст., оскільки в частівці не згадується відміна кріпосницького ладу (1861 р.), але присутньою є народна рефлексія з приводу російсько-турецької і російсько-японської війн [Див. 393].

У Радянській Росії частівка як форма народної сміхової культури існувала в довоєнний період, в часи Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., в період хрущовської «відлиги»... Вона, також, чудово поєднувалася з анекдотами 60–90 рр. Тому можна сказати, що для радянської сміхової культури частівка є трансісторичним феноменом. Та як провідна форма, що найповнішою мірою виразила особливості народного сміху певного періоду та намагалася протистояти тоталітарним практикам, частівка є артефактом довоєнної та воєнної культур.

Реконструювати місце частівки в сміховій культурі довоєнного часу ми можемо, досліджуючи відповідну ідеологічну реакцію влади з приводу цього виду народної творчості. Зрозуміло, що частівка не випадково опинилася в центрі підвищеної уваги компартії десь у середині 30-х років: тоді регулярно збиралися спеціальні семінари (районні, обласні), видавалися збірки. Народ в частівці сміявся над політикою, а політики намагалися перетворити частівку на частину ідеологічної пропаганди.

Радянські ідеологи чудово розуміли неможливість знищити частівку і спрямовували зусилля на її переродження, перетворення з форми вільного осмислення життя та історії в ідеологічний катехізіс для безграмотних і малограмотних («Короткий курс ВКП(б)» представляв катехізіс більш високого рівня складності – частівку спробували зробити «Дуже коротким» курсом ВКП (б) – у маленьких віршиках).

В цьому, штучно створеному «катехізісі» радянської псевдо-релігії не потрібно було детально роз'яснювати догмати матеріалістичної діалектики, – весь зміст ідеології було зведено до інформаційно мінімальних висловів типу: «до революції народу жилося нестерпно важко, а зараз – радісно»; «хто добре працює, той добре живе»; «Радянська Армія – найсильніша в світі»; «Радянська Конституція – найкраща»; «колгоспний лад – найпередовіший» і тому подібне. Кожне ідеологічне положення визначало тему окремого розділу збірки. Наприклад, в улан-удінській збірці розділи називаються строчками з частівок: «Ми живемо тепер в колгоспі за статутом Сталіна»; «Кожен знає, кожен любить Сталінського сокола»; «Стала жінка в пошані нескінченно високою»; «Змичку міста з селом закріплює наша позика»; «Кулаку колгоспним ладом ми всадили в серце ніж» тощо (всього тринадцять розділів) [Див.: 61].

Ю. Буртін достатньо переконливо відновлює логіку тоталітарних практик складання таких збірок. Він пише: міркування тут, мабуть, були найпростіші. Наприклад, тема Червоної Армії. Важлива це тема? Безумовно. Чи гідна вона, по важливості своїй, спеціального розділу в збірці? Зрозуміло, що гідна. І навпаки: чи зручно, чи правильно буде, якщо така важлива тема не отримає в

збірці спеціального розділу? Ні, звичайно, неправильно і незручно. Створюється розділ про Червону Армію. А Рада? А Конституція? А антирелігійна пропаганда? А підписка на позику? Так, звичайно, відсутність в збірці будь-якого з таких розділів не можна не розглядати як серйозне ідеологічне упущення... Та оскільки розділ створений, його потрібно гідним чином «укомплектувати». Не зручно, якщо в ньому буде дуже мало частівок, – це може скомпрометувати важливу тему. Ось і доводиться до однієї справжньої частівки додавати п'ять «самодіяльних», нехтувати художньою якістю [матеріалу] і тому подібне. Це з одного боку. А з іншого – всіляко стискати і просівати той розділ, де матеріалу завжди в надлишку, – розділ частівок про любов, – інакше інші розділи в сусідстві з ним виглядатимуть дуже бідними. До того ж любов – відчуття особисте, а особисте, як відомо, не може займати в нашому житті забагато місця... Мабуть, люди, що займалися виданням частівок, не завжди міркували таким чином, та поступали вони саме так [Див.: там само].

Сприйняття частівки є певним чином ускладненим для сучасного дослідника, оскільки відповідна творчість дійшла до нас, пройшовши цензуру, вибраковування «класово не зрілих» або «ворожих радянській владі» частівок, літературну (ідеологічно витриману) обробку матеріалу і тому подібні операції. Для друку формувалися збірки, в які потрапляла тільки незначна частина пісеньок-частівок в повному розумінні слова. У комуністичних брошурах така вибірковість пояснювалася тим, що не всі частівки відповідають «духу нового часу». Так, А. Морєєва писала: якщо уважно прислухатися до того, що співають і як співають, можна переконатися, що не все в цьому пісенному репертуарі однаково цінно як з ідеологічного, так і з художнього боку. Бездарна халтура, пережитки буржуазної свідомості, а деколи й явні вилазки класового ворога – ось негативний бік репертуару частівок в селі, з яким звитязно бореться життєрадісна, дотепна радянська частівка [Див.: там само].

Треба, проте, додати, що у той час співвідношення народної і «звитязної» радянської частівки було явно не на користь останньої. Про це прямо свідчать укладачі радянських збірок. Наприклад, в передмові до саратівського видання

згадувалося, що у розпорядженні укладача було близько десяти тисяч пісеньок, а в збірку увійшло тільки сто – одна десята частина. Більш пізніше, ярославське видавництво 1959 р., мало в своєму розпорядженні декілька тисяч частівок. У результаті було опубліковано лише 350 [Див.: там само].

Сталіну частівка була близькою не тільки як форма, яку можна було використовувати в агітаційних цілях. Судячи з усього, його привертала молодість і життєрадісність частівки, її бадьорість, дивовижний оптимізм. Частівка акумулювала в собі величезну енергію молоді. Це була молодіжна творчість, молодіжний спосіб виразу думок і почуттів – простий, але енергетично могутній. А для Сталіна дівчата та хлопці, що співають після трудового дня, представляли прообраз комуністичного майбутнього. Цей ідеальний образ краще всього утілили радянські довоєнні кінокомедії «Веселі хлоп'ята» та «Волга-Волга», створені за особистим замовленням генсека.

Якщо говорити про дух цих комедій, їх динаміку, ритм, то вони є саме пісеньковими. Проте від частівки наразі узята була переважно зовнішня життєрадісність та формальна завзятість. При цьому була відсутня головна якість частівки – бути проявом вільної творчості народу, який переборює ідеологічні заборони.

Радянська ідеологія спробувала спрямувати критичний вектор частівки певним чином: «перевести стрілки» з сучасних подій на дореволюційне минуле. Але тоді виявилось, що частівка – «вільна пташка» і в клітці ідеологічної цензури співати не хоче та й не може. На задану «зверху» ідеологічну тему не виходило скласти не тільки щось смішне, але й художньо цінне взагалі. Тому в «радянській частівці» на першому місці опинився не гумор і не сміх, а демонстрація жвавості й показного оптимізму, ідеологічний кураж.

Отже, в середині 30-х років мав місце сплеск народної сміхової творчості у формі частівок, на що держава зреагувала створенням могутньої індустрії «радянської частівки», під якою сьогодні мають на увазі підроблену, несправжню, ідеологічну, самодіяльну, радянську або літературну частівку (останній вираз є оксюмороном – поєднанням того, що не поєднується – усної

народної та авторської літературної творчості). Надалі ми вживатимемо один із зазначених синонімів несправжньої частівки.

Ось хрестоматійний приклад штучної ідеологічної пісеньки:

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

Ознакою недостовірності наразі є не благозвучність перших двох строчок, особливо другої – проспівати її неможливо. Крім того, частівка – молодіжна пісенька, а в цьому випадку героїня – немолода вже жінка з трьома дорослими дочками [Див.: там само].

Народ в своїх частівках міг помилятися, та він не брехав. Частівка – це особлива правда – народна. Що ж до літературної частівки, то вона видавала бажане за дійсне й не гидувала скривленням фактів. Наприклад, ідеологічна частівка «Дмуть, дмуть вітерці» стверджує, що відвідини церкви є різновидом девіантної поведінки:

*«Дуют, дуют ветерки,
Дуют ветерочки.
В церковь ходят старички
И поповы дочки» [10]*

При цьому анонімний автор скривлює дійсність як мінімум тричі: по-перше, відсоток людей, що відкрито заявляли про свою православну віру в 30-х рр. був дуже високий, – про це свідчать результати довоєнного перепису населення; по-друге, «дідусі» за відвідини церкви переслідувалися державою, – відносно вільно могли ходити в церкву тільки немолоді жінки – бабусі; по-третє, навіть діти священника не були виключенням – їм ходити в церкву заборонялося; а якщо вони порушували цю заборону, то батьків позбавляли батьківських прав, а дітей віддавали в дитячі будинки.

Народ такі брехливі частівки майже не співав. Та не всі ідеологічні частівки спіткала та ж доля. По-перше, були пісеньки, в яких селяни-бідняки абсолютно щиро раділи приходу радянської влади. По-друге, сама форма

частівки іноді продукувала гумор, не передбачений її ідеологічно свідомим автором.

*«Из колодца вода льется –
Вы ее не лейте,
Из колхоза не уйду –
Хоть меня убейте!» [393].*

Виходило, що люди йшли в колгосп з ризиком для життя?! Та ж всі знали, що все відбувається з точністю до навпаки. Така частівка могла викликати якщо не сміх, то, принаймні, усмішку.

Використовуючи частівку для пропагандистських цілей, ідеологи певним чином ризикували, оскільки вони не враховували можливість самостійної продуктивності цієї художньої форми, її здатність змінювати зміст, іноді навіть вивертати сенс, пропонувати ряд «ідеологічно не витриманих» асоціацій, міняти слова місцями і тому подібне. Візьмемо, наприклад, таку пісеньку:

*Эх, яблоня,
Корни цепкие,
А советская власть
Дюже крепкая! [392].*

У цій частівці напрошується «помилка» – переставлення слів «цепкие» і «крепкая». Після такої операції літературна частівка перетворюється на народну. Ну, а із словом «цепкая» асоціюється, в кращому разі, кліщ. У гіршому – кістлява рука смерті.

Можна припустити, що окрім підроблених, ідеологічних частівок були й частівки псевдо-ідеологічні, тому що в деяких «замовних» пісеньках можна за бажанням побачити подвійний сенс:

*Ой, спасибо тебе, Ленин!
Ой, спасибо двести раз!
Да еще тебе спасибо
За советскую за власть! [Там само].*

Така гіперподяка в сміховій культурі є вже щось, до подяки абсолютно протилежне. Наразі автор використовує ідеологічну форму, але доводить її до абсурду – чи то свідомо, чи то по дурості. Гіпербола надавала не один раз погану послугу радянській частівці. Ось ще один приклад:

*У того блины и пышки,
У того в избе светлей,
У кого лежит на книжке
Сот под восемь трудодней [393].*

У зв'язку з цим напрошуються певні запитання:

1) а скільки днів в році?

2) і як це треба було працювати, щоб заробити 800 трудоднів? Адже це виходить навіть не каторжна праця, якщо дивитися по дореволюційних нормах каторжанина;

3) замість грошей на книжці лежать трудодні – це теж показово;

І нарешті, останнє, найважливіше питання – про результат *такої* праці: одна лише мука – хочеш млинці пеки, хочеш пампушки. Але окрім муки – нічого.

Гімном бідності можна назвати наступну ідеологічну частушку:

*Старый месяц на исходе,
Новый зарождается,
Кто работает в колхозе,
В хлебе не нуждается [Там само].*

Обіцяли багате, щасливе життя, а нічого окрім хліба дати не змогли, та й той відбирають. Єдине гарантоване багатство – «повна книжка трудоднів».

А ось ще один «шедевр»:

*Пойду, выйду на крылечко,
Запою я, молода:
Дали землю нам навечно,
Будет наша навсегда [Там само].*

Коли до слова «навіки» додають слово «назавжди», то це означає, що перше «навіки» було недостатньо переконливим, раз його довелося укріплювати ще одним словом того ж змісту. Таке посилене твердження дуже сильно тяжіє до заперечення, особливо якщо врахувати, що ми маємо справу з частівкою як жанром сміхової культури. Загальний сенс виходить у дусі вислову «дадуть землю, наздоженуть і ще раз дадуть». Так сама форма активно чинить опір спробам наповнити її ідеологічним змістом.

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

Якщо Сталін – джерело і «гарант» свободи, то, отже, він же є і причиною відсутності останньої.

Ці двозначності, можливо, були випадковими і виникали з причини невмілого користування словом. Та іноді в «замовлених» частівках зустрічаються такі натяки, які випадковим збігом або зворотним впливом форми на зміст ніяк не поясниш. Наприклад:

*Ветер дует на березу,
На березе лист дрожит,
Весь народ валит в читальню,
А на церковь не глядит* [10].

Оскільки згадується один єдиний лист, отже решту вже зірвало вітром. І той лист, що залишився, ось-ось відпаде. А символ сухого листа, що коливається вітром, є настільки хрестоматійним, що асоціації тут виникають цілком визначені: усохлий лист – символ людини, що гине в наслідок того, що вона відпала від Бога. Відповідно, в подальших строчках просто не може мова йти не тільки про праведний шлях, але хоч б про правильну поведінку. Навпаки. У першому псалмі царя Давида, наприклад, йдеться про праведника, який порівнюється з деревом, насадженим «при исходящих вод, еже плод свой даст во время свое. И лист его не отпадет (курсив наш – М.С.), и вся, елика аще творит, успеет. Не тако нечестивые, не тако: но яко прах, его же возметаает ветер от лица земли» (Пс. 1). Подібних цитат із Старого і Нового Завіту можна привести досить багато. І якщо перекласти символіку листа, що ось-ось відпаде, мовою Біблії, то вийде, що у цій частівки є інший, прихований сенс: народ, що забув Бога, подібний до висохлого листа, який тремтить під натиском вітру.

«Замовлені» частівки не тільки художньо були бездарними, але й ідеологічно вельми сумнівними. Наприклад, украй невдалою в ідеологічному плані є асоціація Сталіна і молодого дубка, що виріс на горі.

*«Как на горке, на горе
Выросли два дубика,
Сталин говорит в Москве —
Слышит вся республика» [392].*

По-перше, дуб – він і є дуб (у 70–80 рр. репродукцію картини Шишкіна «Дубовий гай» студенти дарували військовим кафедрам з певним натяком), а по-друге – ще й не дуб навіть, а слабенький дубок-недоросток. І нарешті – а другий дуб хто? Чи не Кіров? Ось і може з'явитися в результаті таких роздумів справжня частівка:

*«Ой, огурчики, помидорчики!
Сталин Кирова чик-чик
в коридорчике!»[320]*

Наведені вище пісеньки свідчать, що сама форма частівки має в собі деякий імунітет проти ідеологічного змісту. Ця форма скривлює, спотворює ідеологічний вислів, перетворюючи вихваляння на гротескний образ; занижуючи те, що повинне звеличуватися; вносячи переносний, профанний сенс, підтекст і тому подібне. Отже, форма частівки активно профанує будь-який зміст.

Оскільки навіть радянська, штучна частівка могла за законом активності сміхової форми рикошетом відправити удар проти ідеології, то тим більше це було притаманним народним частівкам, які свідомо протистояли тоталітарним практикам.

Одночасно із створенням штучних, замовлених частівок йшов процес знищення тих пісеньок, які суперечили офіційній ідеології. Були видані рекомендації для збирачів цього різновиду народної творчості, як відрізнити радянську частівку від «куркульської». Та при цьому жодного прикладу «куркульської» частівки не наводилося. Ну, хоч би одну вибрали заради взірця! Та ні – побоялися бути звинуваченими в «куркульській пропаганді».

Сьогодні деяку частину цих заборонених частівок відновлено за розсекреченими матеріалами слідчих справ та за архівними матеріалами. Ось, наприклад, пісенька, яка привернула увагу цензорів як ідеологічно небезпечна:

*«Нам не надо шить карманы,
Нынче нечего в них класть.
Нам не нужно старо право,
Нам нужна совецка власть» [61]*

Цю частівку було оголошено ворожою, не дивлячись на те, що її автор визнає радянську владу як бажану. Правда, сама форма такого визнання перетворює зміст того, про що йдеться, додає йому іронічного присмаку. Наведена пісенька знаходилася в збірці «Частівка колгоспних сіл» Артема Веселого (псевдонім письменника М. І. Кочкурова, розстріляного в 1938 р.) [Див.: там само].

І, звичайно, багато антирадянських частівок зберегла, донесла до нашого часу жива пам'ять народу:

*Мой миленок с черным усом
Жарит с фронта напрямик.
Раньше был он просто трусом,
А теперь большевик [392].*

*Комитеты, комитеты,
Комитеты бедные,
Не от вас ли, комитеты,
Стали люди бледные? [Там само]*

*Пионеры юные,
Головы чугунные,
Сами оловянные,
Черти окаянные [Там само].*

У деяких частівках висміюються Ради та економічна політика більшовиків:

*Ох, Советы, ох, Советы;
Вы мои Советики,
Уж куда-то ни пойдешь
Требуют билетки.
Ах, береза, ты береза,
Сорок сажен поперек.
Как советские кредитки
Никто даром не берет [Там само]*

Не вельми привабливо у рефлексії опозиційно налаштованого народу виглядали Ленін і Троцький:

*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 лошадей карюю,
Накормим пролетарию [Там само]*

Народ чудово розумів класовий, тобто анти-селянський сенс радянських «реформ»:

*Ты к чему, Федеративная
Республика пришла, -
У крестьянина последние
Пожитки обрала?
Как лавровская деревня
Начинает богатеть:
Окна тряпкой затыкают,
Чтоб вороне не влететь [Там само].*

Ну, і звичайно ж народна свідомість не могла не помітити однієї з найтипівіших «гендерних» картин радянського соціального «пейзажу» – жінки з ломами, лопатами, граблями, вилами і тому подібними знаряддями праці виконують якусь важку роботу, а поряд товчється пузатий чоловік і щось репетує, тобто «керує».

*Баби сіють і боронять
Городи городяць.
Мужики сидять в правлінні.
Цигарками чадять [392].*

Частівки створювалися переважно в середовищі сільської молоді, але були окремі частівки, авторами якої були міські жителі. Останні, на жаль ніколи не збиралися. Це було дуже ризиковано. Та деякі до нас дійшли. Наприклад, частівка, що стала реакцією на створення сумнозвісної ВНК (Всеросійська надзвичайна комісія).

*Эх, раз, еще раз,
Спела бы, да что-то,*

*На Гороховую, 2,
Ехать неохота*

(За вищезгаданою адресою знаходилася Петроградська ВЧК.) [61].

У січні 1920 р. К. І. Чуковський записав частівку, яку приніс йому дев'ятирічний син:

*Нету хлеба, нет муки,
Не дают большевики.
Нету хлеба, нету масла,
Электричество погасло [Там само].*

Багато анти-тиранічних частівок, куплетів складалося навіть в роки сталінського терору:

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

«Тричі сучий син» – профанація виразу із сакральним підтекстом – «тричі благословенний».

Частівки воєнного часу мають свою специфіку. На сьогодні реставровано, віднайдено дуже багато частівок цього періоду. Значною мірою цьому посприяв могутній рух реконструкції, одна з гілок якого займається реконструкцією подій Великої Вітчизняної війни. Якщо вдень, під час фестивалю, реконструктори відтворюють події окремих боїв, або їх фрагменти, то вночі вони збираються біля вогнища і співають частівки того часу. Інколи співають всю ніч, жодного разу не повторюючи пісеньку, що вже звучала! Більшість тих частівок неможливо навести в академічному тексті, тому що вони занадто насичені інвективами, не літературними виразами та образами тілесного низу. Та деякі все ж таки можна згадати

*Старшина ты, – старшина
Сделал пули из г-на.
Удивляется комбат:
Че воняет автомат? [344, с. 78]*

Відсутність та обмеженість кількості боєприпасів, нормальної зброї, пального особливо гостро відчувалася в перший період війни. Тому народ цю

відсутність замінював образами тілесного низу та образами, опосередковано пов'язаними з ними.

*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
Будут на войну опять
Гармонистов набирать
Вот еще бы научились
Водкой танки заправлять [344, с. 78–79].*

Хороших командирів, теж, було обмаль:

*В роте новый старшина, –
Из Москвы направили
Мало было нам г-на,
Так еще добавили [344, с. 79].*

Звичайно, значна частина частівок піднімала бойовий дух у специфічний, не завжди цензурний спосіб висловлювань:

*Ай, ду-ду, ай, ду-ду.
Сидит фюрер на дубу.
Я из снайперской винтовки
Ему я... отшибу [Там само].*

Наведений образ перемоги над ворогом є цілком закономірним в частівці як формі сміхової культури: перемогти наразі означає позбавити ворога чоловічої сили у той чи інший спосіб. Аналогічний образ перемоги ми бачимо в наступній пісеньці, в якій джерело агресивності фашистської Германії визначається «по Фрейду»:

*С неба звездочка упала
Прямо Гитлеру в штаны
А кому какое дело
Лишь бы не было войны [320].*

Жінки ту ж саму тему боротьби із ворогом трактували в своїх частівках м'якше, без матерних висловлювань та образів тілесного низу, наприклад:

*«Гитлер вздумал угоститися –
Чаю тульського напитися.
Зря, дурак, позарился –
Кипятком ошпарился»* [344, с. 79].

Взагалі дуже поширеною серед частівок військового часу є тема жіночої самотності, розлуки:

*«Взяли милку на войну
Меня оставили одну.
Я с миленочком рассталась,
Сиротой кругом осталась»* [344, с. 80].

До цієї теми додається мотив тяжкої праці, яка в частівці зображується ще більш важкою і у такий парадоксальний спосіб трохи полегшується:

*«Вот окончилась война
Я осталась одна
Я и лошадь, я и бык
Я и баба и мужик»* [Там само].

Таким чином, частівка розглядається нами як провідна форма народної сміхової культури довоєнного та воєнного часу. Цей висновок можна зробити і на основі кількісних параметрів, і на основі якісних характеристик. Безпосередні кількісні характеристики впливають із розповсюдження частівки, кількості справжніх, народних частівок. Опосередковані параметри демонструє протидія влади – створення «індустрії» штучної або «літературної», ідеологічної частівки. Якісні характеристики впливають із популярності певної форми сміхової культури та головним параметром наразі є те, що саме в частівці як формі сміхової культури найбільш потужно виражено опозиційний по відношенню до тоталітаризму зміст сміхової культури довоєнного та воєнного часу.

Народ чинив опір тоталітарним практикам у формі частівок, що характеризувалися вільним, незаангажованим ідеологією поглядом на історію. Та в них історія постає не як проста симетрична до ідеології картинка-негатив,

а як амбівалентна реальність, в якій суто радянський менталітет переплітається з рефлексією щодо тоталітарних перекосів реальності.

Влада намагалася знищити частівку заборонами і жорстокими покараннями, з одного боку, а з іншої – ослабити розповсюдженням літературних частівок, створених за замовленням влади. Та це не вдалося. Частівка збереглася в народній пам'яті. Не дивлячись на заборони та реальні ризики, люди донесли частівку до нашого часу.

Жанр частівки вимагав від людини життєрадісної стійкості наперекір найважчим часам і страшним подіям. Він задавав певний моральнісний «апломб»: ви нас і так, і сяк, а ми все одно тримаємося, та ще й сміємося.

Сильний вплив частівки відчувається в знаменитій поемі О. Твардовського «Василь Тьоркін», про яку мова піде в наступному параграфі.

4.3. Сміхова культура воєнного часу в поемі Олександра Твардовського «Василь Тьоркін»

*На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой
О. Твардовський*

Чим більше часу спливає з моменту створення певного артефакту сміхової культури, тим важче зрозуміти цей артефакт саме в якості такого, що породжує сміх. Привід для сміху можна порівняти з нестійкою хімічною сполукою, яка дуже швидко розкладається, при цьому первинний сенс інколи майже не піддається відновленню. І якщо якийсь період радянського часу найважче зрозуміти нашому сучасникові, та ще й під кутом зору сміхової культури (оце вже точно – не до сміху було), то це період війни 1941–1945 рр. А між тим, сміх як ідеологічна зброя був прийнятий на озброєння цілком офіційно. Тобто держава, як і у випадку з частівкою, намагалася сміх зробити частиною власних ідеологічних практик. Про це свідчить величезний матеріал антифашистської сатири, в якій одне з провідних місць належало карикатурі;

також цій само меті слугували кінокомедії військового часу. Опозиційним сміх був, переважно, в межах автентичної частівки.

Проте, поему Твардовського «Василь Тьоркін» не можна поставити в один ряд із ідеологічними творами цієї доби. Вона, як дуб серед не довголітніх рослин: чим довше стоїть, тим більше в обхваті. Інтуїція справжнього художника відвела Твардовського настільки далеко від владоцентристського мислення, що його твір не тільки не зазнав ніякої втрати після зміни ідеології, але й навіть помолодшав, оновилося, заграв новими фарбами. І що дивно – життєрадісність Тьоркіна, його сміх залишається живим і зрозумілим.

Можливо, це відбувається тому, що автор набирається натхнення з глибоких фольклорних та міфологічних витоків гумору. А може ще й тому, що Твардовський зумів залучити до змісту поеми певні ієрофанії: наскрізна тема всієї поеми – тема релігійно-аскетична (нижче це буде доведено). І це при тому, що Олександр Трифонович Твардовський був, як прийнято говорити, «махровим атеїстом». Про це свідчать не тільки його вислови з релігійних питань. Навіть найближчі письменникові люди не залишили ніяких спогадів, що ставлять під сумнів цю характеристику. Проте, основна думка «Тьоркіна», що адресована воїнам, які ведуть смертний бій, перетинається з однією ыз «максим» святих отців, зверненої до духовного воїнства – чернецтва: «тримай розум в пеклі і не зневірайся» (преп. Сілуан Святогорець – 1938 рік смерті) [Див.: 337, с. 196]. Сміх Твардовського зрозумілий тільки в цьому контексті: «не зневірайся навіть в пеклі!»

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

Один солдат в поемі загубив кисет. Про це він говорить просто з відчаєм: «Потерял семью. Ну ладно. Нет, так на тебе – кисет!» [350, с. 121]. Навіть у такій трагічній ситуації автор допускає усмішку. Втрата кисету на тлі загибелі сім'ї – просто смішна, та саме ця подія виявляється тією останньою краплиною,

що доводить солдата до відчаю. А там, де відчай, там Тьоркін відчуває найбільшу небезпеку на війні – набагато більшу, ніж танкова атака. (Між іншим, в святоотцівському розумінні гріхів на одному з перших місць по небезпеці стоїть саме гріх відчаю). Василь віддає свій кисет, підбадьорює солдата, а на останок все ж таки нагадує йому, що таке *найстрашніша* втрата.

Примовка як сміхова форма. Основною сміховою формою, обраною Твардовським в поемі є, за словами автора, примовка (рос. – прибаутка) (Див. епіграф). Навіть чутки про можливу смерть героя будуються у формі характерних «тьоркінських» примовок:

– Жаль, – сказал, – что до обеда
Я убитый, натощак

Ось ми бачимо Тьоркіна, який збив з простої гвинтівки німецький літак. Якийсь сержант позаздрив солдатів: «Вот что значит парню счастье, глядь – и орден, как с куста!» На що Тьоркін відповідає: «Не горюй, у немца этот не последний самолет....» [350, с. 160].

Чому Твардовський обирає саме примовку, адже провідною формою сміхової культури на той час була, безумовно, частівка? Мені здається, що примовка дає можливість автору уникати прямого зіткнення з ідеологією, а дає змогу протистояти тоталітарним практикам військового часу в межах ідеологічно коректного твору.

Вибір автором *примовки* як провідної форми сміхової культури в межах поеми є надзвичайно вдалим. По-перше, як вже говорилося, на війні – не до сміху, – бути б живим, а ось усмішці місце завжди можна знайти. По-друге, духовна інтуїція О. Твардовського підказує йому, що сильний сміх, регіт заслаблює, вводить в стан протилежний – смуток, печаль і тугу. Коротше кажучи, автор відчуває деяку небезпеку наслідків сильного сміху. А ось усмішка, смішок, радість – без цього не прожити та у війні не перемогти. Поєднання народної простоти з усмішкою ідеально представлено в примовці.

Найбільш поширеною примовкою із «Василя Тьоркіна», що широко цитувалася за радянські часи, були слова:

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

До речі, навіть в СРСР за програмою середньої школи діти читали і вчили напам'ять лише невеликий уривок з поеми: «Переправа, переправа! Берег левый, берег правый» [350, с. 45]. Влада Твардовського неполюбляла, і цей факт мав свій відбиток на структурі шкільної програми з літератури.

Чому героєм медалі надається перевага перед орденом? На це питання дають відповідь чисельні тоталітарні практики висування людини до нагороди за радянські часи. Річ у тому, що тоді медаль могла означати набагато більший подвиг, чим орден. Орден можна було отримати не тільки за свої, але й за чужі, так би мовити, колективні заслуги, а ось медаль – тільки за свої. Та головне – медаль – знак чоловічої честі, сили, відваги. Вона не відокремлює, не відчужує однієї людини від іншого, навпаки, – вона притягає людей. І особливо – жінок. Заради їх уваги герой і мріє саме про медаль.

Та навіть не дивлячись на абсолютно нешкідливу з ідеологічної точки зору усмішку Тьоркіна, декілька сатиричних «мазків» автор все ж таки собі дозволив. Не встояв. Наприклад, Тьоркін іронізує з приводу радянських військових інформаційних зведень, в яких величезні втрати й руйнування, називалися «частковими»: «*Был частично я рассеян и частично истреблен*» (курсив наш – М. С.) [350, с. 25]. Автор не може утриматися, щоб не використати свою знахідку ще один раз. Коли старий солдат, який пройшов першу світову війну, питає Тьоркіна, чи є в окопах воша, той відповідає з посмішкою: «*Частично есть*» (курсив наш – М. С.) [350, с. 116].

У написаній Є. Л. Шварцем у 1943–1944 рр. п'єсі «Дракон» є схожий, але з сатиричної точки зору більш гострий момент. Лицар Ланцелот б'ється з драконом, під владою якого багато століть знаходиться місто. Падає одна з голів дракона. Генріх, секретар дракона, що отримав своє місце за те, що відмовився від своєї нареченої на користь дракона, коментує те, що

відбувається: «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» [398, с. 452].

«Молодший брат» Василя Тьоркіна, Іван Чонкін, в романі-анекдоті Володимира Войновича «Життя і надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» теж глибоко замислюється над сенсом пропагандистських висловів, що практикою цих висловів зовсім не передбачалося, бо це був потік слів, який мав на меті гіпнотизувати людину, робити її свідомість пасивною: «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» [73, с. 138–139].

Контраст епохальних трагічних подій та їх ідеологічно перетвореного зображення сам по собі викликав гірку усмішку у людини, яка могла побачити цей контраст.

Твардовський використовує мистецтво натяку, підтексту, умовного знаку, і при цьому має дивовижне відчуття міри. Сучасний сатирик навряд чи зміг би придумати щось веселе в умовах, коли еротика та політика не могли стати предметом сатиричного образу через цензурні обмеження. Дар художника виявився ще й в тому, що Твардовський писав правду тоді, коли за реалістичне зображення війни можна було загинути в таборах.

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

Ще одне, принципове, протистояння поеми та ідеологічної пропаганди військового часу – в хроніці йшлося про військові дії та їх результати, про рух величезних мас «живої сили» і техніки, а в Олександра Твардовського всі ці грандіозні події та переміщення – розмите тло, на якому яскравими, соковитими фарбами малюються конкретні люди, неповторні, унікальні, безцінні особистості.

Якщо з точки зору тоталітарного владоцентизму антропним виявом війни є, перш за все, діяльність правителя та відповідних владних структур («керівної ролі КПРС»), а також, жертвні практики, то в поемі О. Твардовського антропний фактор зосереджено в діяльності пересічної людини – звичайного солдата, образ якого є принципово не сумісним із жертвою – герой виявляється безсмертним. Безумовно, владоцентизму наразі протистоїть антропоцентризм.

Талант Твардовського виявився в умінні про серйозне говорити просто, без хитромудрих фантазій та соцреалістичних ідеалізацій, що дуже різко виділялося на тлі бездарної та страхітливо серйозної пропаганди. Наприклад, автор перераховує всі можливі людські втрати на війні – від кісета й до втрати власної голови («Потерять башку – обидно, только что ж, на то война» [350, с. 127]). Сміх наразі повинна викликати саме ця однопорядковість найдорожчого – рідних, життя та якоїсь дрібниці на кшталт кісету. Закінчується це перерахування тим, що називається втрата, що виходить за межі можливого, яка є найстрашнішою: «Но Россию, мать-старуху, нам терять никак нельзя» [350, с. 128]. І в цій простоті була не тільки правда й задушевність, – в ній відчувалася справжня спільність людей – соборність народу перед обличчям страшної біди; спільність, що дає надію на перемогу.

Іноді Твардовський вводить просто неймовірні для тієї ідеологічної ситуації поєднання сенсів. Наприклад, у той час «всім сердцем славити» [Див.:

350, с. 194] можна було... Кого? Що? Леніна, Сталіна, партію, радянську державу... Та щоб «всім серцем славили» матір, отця, рідних, куточок лісу, струмок, дворик, колодязь і тому подібне [Див.: 350, с. 190–193] – це неможливе поєднання. Рідних можна було любити, якщо вони, звичайно, не вважалися ворогами народу; можна було поважати, в тому ж випадку, та щоб «всім серцем славити»... Останній вислів уживався в контексті першої ідеологічної заповіді – релігійної за своїм змістом. А в контексті цієї «заповіді» відноситися до рідних так само, як до ідеологічних «святинь» було проявом ідеологічної незрілості (в найкращому випадку).

Основний комічний ефект поеми виникає від чергування автором страшного та нешкідливого, піднесеного і низького, серйозного та смішного. Ось впав біля окопу снаряд, солдати утискуються в землю – чекають розриву, а снаряд шипить, та не рветься. Поет малює снаряд, використовуючи прикметники «гладкий, круглий, тупоносий», які підходять до характеристики свині. Але для тих, хто ще не здогадався, що наразі відбувається профанація страху в сміховому образі свині, автор додає: «с поросенка на убой».

З погляду гумору образ свині, свинячого рила є надзвичайно позитивним. Як пише відомий фахівець з міфології і філософії сміху Л. В. Карасьов, свиняче рило «до межі насичено сміхом. Тут крім схожості сміху і свинячого хрюкання, родючості, радості і сонця: кругле, за вирахуванням маленьких ніжок, що народжує по десятку дитинчат, – тут цілий набір співпадаючих сенсів, що накладаються один на одне [Див.: 164, с. 81]. Таким чином, Твардовський «вбиває» страх двічі. По-перше, проводячи аналогію між снарядом та свинею. По-друге, відправляючи цю свиню на забій. Та повне знищення повинно мати три стадії. І Тьоркін робить третій крок: озирнувшись і подивившись на переляканих друзів, він встає у повний зріст і зрошує шиплячий снаряд ридиною з внутрішніх резервів.

Образи тілесного низу. Якщо в основі соцреалізму, як вважає О. В. Білий, лежить «магічна сакралізація тіла» [43, с. 33], то Твардовський у своїй поемі постійно працює у протилежному напрямку – напрямку десакралізації

тілесного. У дусі народного гумору поет використовує подекуди образи тілесного низу, розподіляючи їх скупю (із-за цензури, звичайно), але рівномірно по всій поемі. Ці образи, як правило, є сусідами з образами «землі-матінки», указуючи на амбівалентний зміст (смерть і народження) сміху, що викликається цими образами:

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

Філософія малих радощів. Основне питання, яке ставить автор поеми і на яке намагається дати одну й ту ж відповідь у різних варіантах, – це питання про те, як вижити на війні; як витерпіти всі обмеження, скрути, страждання і нелюдську напругу сил? Твардовський відповідь не формулює, а ілюструє. Через всю поему проходять образи малих радощів, які можна знайти навіть в найважчих, нелюдських умовах.

Сьогодні це б, можливо, назвали психологічним тренінгом. Перший прийом цього «тренінгу» – знайди те, чому можна радіти, і радій. І починається поема з гімну воді – воді у всіх її видах, у тому числі й воді з копитного сліду.

На другому місці після води йде їжа. Зі всіх «малих радощів» їжа зустрічається найчастіше (близько 70 посилань). При цьому, як правило, не конкретизується, яка їжа – поїв, покуштував, пригостився, а чим – невідомо, напевно пшоняною кашею, про яку десь поет говорить. (Вище вже йшлося про те, що їжа в мистецтві соцреалізму зображувалася, найчастіше, узагальнено. Єдиний виняток – енциклопедія з кулінарії). Та в одному з розділів («Два солдати») ми зустрічаємо слово «сало» цілих сім разів. Напевно, як символ повноти смакових відчуттів. Ця сцена зігріта теплим народним гумором і нагадує відому *казку* про служивого, який повертається додому з війни. Герой казки влаштовується на сіннику і бачить у вікно, як до господині у відсутність чоловіка приходить гість, і як господиня його пригощає смачними стравами. Несподівано повертається чоловік, бачить солдата і запрошує його переночувати в будинку. Господиня ховає свого таємного гостя і добре пригощання, а на стіл виставляє убогу вечерю: «Більше нічого немає». У

результаті солдат «чаклує» над господарством, готуючи багатий бенкет із прихованих бабою запасів та великодушно позбавляє жінку від неприємних пояснень чоловіку з приводу свого гостя.

У поемі Твардовського Тьоркін опиняється в гостях у двох людей похилого віку. Він веде ґрунтовну бесіду з господарем, а потім питає стару, чи не допомоги їй підсмажити сало. Та запевняє солдата, що ніякого сала у неї не немає, та Тьоркін пропонує: «Хочешь, бабка, угадаю, где лежит оно в избе?» [350, с. 113]. Тоді господиня, охаючи, злізає з печі, дістає приховане сало, і, страждаючи від жадібності, розбиває ще два яйця в яєчню [Див.: 350, с. 114]. Старий і Тьоркін радісно перемигуються: «Вот что значит мы, солдаты...» [Там само].

Сон. Після їжі по кількості згадок в поемі йде сон – 57 разів. Навіть смерть – найпоширенішу на війні подію – Твардовський називає для пом'якшення сном – вічним сном. Здавалося б, як можна описати із смаком сон? Сон – не їжа. Тому поет дуже затишно описує ті ситуації, в яких можна поспати, покуняти, задрімати на теплому сонечку або в тіні, біля дзюркотливої річечки. Навіть коли Тьоркін укладається на сирій землі, під ялинкою, коріння якої упивається йому в ребра, він спить так «смачно», з таким задоволенням, як не спав навіть в «раю» – спеціальній хаті для відпочинку, де солдат в нагороду за мужність міг висипатися цілий тиждень.

Випивка. Твардовський чудово розуміє, що одне слово «випивка» вже викликає усмішку у чоловіків, що вже говорити про солдат. Екстремальна ситуація, коли Тьоркін перепливає річку з такою температурою води, що навіть риbam холодно [Див.: 350, с. 54], забарвлюється м'яким гумором за рахунок класичної анекдотичної ситуації. Тьоркіна витягують з води, розтирають спиртом, він опам'ятовується й питає: «Доктор, доктор, а чи не можна зсередини погрітися мені?» [Див.: 350, с. 56]. Після стопки герой знаходить сили підвестися на ліжку й доповісти про положення справ на іншому березі річки, а потім просить ще одну стопку. Його питають суворо, чи не багато буде

– відразу дві, на що отримують вичерпну відповідь-примовку: «Так два ж кінця» [Там само].

Поет згадує такі прості радощі, як можливість погрітися на сонечку, у печі, просушити онучі, випрати одяг. Та якщо нічого цього немає, Тьоркін радіє вже тому, що у нього є шинель – «суконная, казенная, военная шинель, – у костра в лесу прожженная, отменная шинель» [350, с. 38].

Мінімальною, та абсолютно необхідною у ряді малих радощів є махорка. (Цигарки на війні – розкіш, про них згадують лише стосовно до мирного часу). Та дійшовши до цього пункту свого «списку», автор показує, що Тьоркін зовсім не егоїст, схильний до гедонізму: він віддає свій кисет засмученому втратою цінної речі солдатові. Потім розповідає, як втратив свою шапку і без неї не погоджувався їхати в медсанбат, хоча був важко поранений. Втрата крові була велика, кожна хвилина на рахунку, а він ніє: «Шапку, шапку мені, інакше не поїду!» [Див.: 350, с. 123]. Тьоркін не докоряє солдатові за його дріб'язковість, навпаки, він показує на власному прикладі, якою смішною та недоречною на війні виявляється залежність від речей. Такий педагогічний прийом теж має святоотецьке коріння. Відомо, що іноді святі спеціально приписували собі якийсь гріх, щоб іншій людині легше було визнати цей гріх в собі.

У списку малих радощів останньою і за сюжетом (останній розділ), і за сенсом твору йде лазня. Лазня – це не тільки фізична насолода, це й очищення. Очищується не тільки тіло, але й душа. У лазні Твардовський із смаком парить, миє свого героя наприкінці поеми. За стародавнім язичницьким звичаєм, воїн, що повертався з війни, повинен був пройти спеціальний ритуал очищення.

Тема любові. Кажучи цілком серйозно про любов («Да, друзья, любовь жены, – кто не знал – проверьте, – на войне сильнее войны и, быть может, смерти» [350, с. 219]), автор несподівано переходить на жартівливий тон:

*Ныне жены все добры,
Беззаветны в досталь,
Даже те, что до поры
Были ведьмы просто*

І далі йдуть три стовпчики в тому ж жартівливому тоні: автор порівнює чесноти деяких «дружин-крихіток» з небезпеками шести безперервних атак, бомбардувань та іншими страхіттями війни... на користь останніх. Тобто навіть в цій темі, що провокує сум та тужливі спогади Твардовський знаходить щось позитивне і смішне:

*Смех – не смех, случалось мне
С женами встречаются,
От которых на войне
Только и спасаться*

Та закінчує цей фрагмент Твардовський знову ж таки серйозно, підсилюючи перше твердження помноженням його на сто:

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

Якщо поєднати ці протилежні за змістом думки, то вийде абсолютно оптимістичний висновок: або любов дружини захищає на війні, або війна захищає солдата від злої жінки. Щось подібне приписують Сократу. Коли його запитали, чи слід одружуватися, то він (в одному з варіантів) сказав так: «Одружуйся. Якщо в тебе буде хороша дружина, ти будеш щасливим, а якщо погана – станеш філософом»

Наразі ми маємо справу ще з одним прийомом, який найбільш широко розповсюджується в межах християнської аскетичності: формувати оптимістичну думку, знаходити позитивне навіть у негативному.

Навіть в обличчя смерті автор дивиться, не відступаючи від своєї дивовижної життєрадісності. Ось фрагмент монологу героя на тему «А в яку пору року легко померати на війні?»

*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...*

Цей фрагмент треба сприймати в контексті тоталітарних жертвних практик, які вимагали жертви, а поема жертву заперечує.

Ще один прийом «Тьоркінської аскетички» – в нестерпно важких умовах пригадати ситуацію, яка була ще гіршою, та її вдалося пережити. Отже, виникає сподівання на те, що й цю біду можна якось здолати. Наприклад, йде бій за невеликий населений пункт, що знаходиться біля болота. Бійців не годували вже третій день, йти доводиться по глибокій грязюці, а тут ще й мінометний обстріл. Коротше кажучи, ситуація – гірше нікуди, але Тьоркін спокійно пояснює своїм однополчанам, що це просто курорт в порівнянні з тим, що було на початку війни [Див.: 350, с. 204]. Тим самим зближуються такі полюси життя як свято і смерть, непосильна праця і відпочинок. Далі солдат розповідає, як він, відбившись від своїх, пробирався на фронт, і скрізь, де він йшов, вже були німці. Одного разу вночі, сховавшись в копиці, він чув, як якийсь німець співав «Москва моя». Тьоркін копіює цього німця, всі регочуть так, що аж – «печінки геть» (між іншим, це єдине місце в поемі, коли її герої регочуть), а задоволений герой говорить: ось, бачите, наскільки нам зараз краще, – тоді мені від такої пісні хотілося не сміятися, а плакати [Див.: 350, с. 210].

Треба зазначити, що Твардовський наразі використовує асоціацію із відомим на той час анекдотом, який до нашого часу в записаному варіанті, мабуть, не зберігся (мені його розповіла українська дитяча письменниця Людмила Ульяницька). Цей анекдот у якості однієї своєї складової має частівку, у формі якої Сталін відповідає Гітлеру: «Сталін питає Гітлера, яку той більш за все любить пісню. Гітлер відповідає: «Москва моя, страна моя...» А потім Гітлер питається, яку пісню любить Сталін, і той співає: «Понапрасну, Ванька, скачешь, понапрасну ножки бьешь, ничего ты не получишь, дураком домой уйдешь».

Сміхове зниження ступеня небезпеки якої-небудь події використовується в розповіді про танкову атаку. Тут О. Твардовський застосовує прийом

«профанації чисел», відомий ще з творчості Франсуа Рабле в теоретичному дискурсі М. Бахтіна [Див.: 27, с. 513]. Завдяки цьому прийому числа з сухих цифр військових зведень перетворюються на знаки карнавального, гротескового характеру. Крім того, тут є і «гротескове перебільшення, та ще з різким стрибком» [Там само] – від тисячі до п'ятиста, потом йде зниження до двухсот, а с двухсот до одиниці.

– *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 чином, примовка перетворює навіть числа, залучаючи їх до боротьби сміху проти страху.

Найстрашніші випробування на війні Тьоркін називає «сабантуєм» (слово, що означає веселу вечірку з рясною випивкою). Герой пропонує свою «класифікацію» трьох рівнів страху [350, с. 15–17]. Оречевлений класифікацією «сабантуїв» страх сприймається як щось таке, чим можна опанувати; як те, що можна вивести із серця на зовні й об'єктно розглянути. Таким чином, страх втрачає свою владу над душами солдат.

Твардовський створює образ героя, який може підбадьорити своїм жартом-примовкою в найважчій ситуації, проте, в поемі позначена область подій, яка знаходиться поза сміхом, – це перший рік війни. Крім психологічних, суб'єктивних контрастів смішного та серйозного в творі є ще й фундаментальна опозиція смішного та страшного як реалій онтології. Авторіві вдається уникнути небезпеки ідеологічно спотвореного образу першого року війни (реалістичний образ цього часу тоді був просто неможливий, а брехати Твардовському не те, щоб просто не хотілося – він не міг брехати – така

ідеологічна брехня була б несумісна із щирим сміхом поеми): поет починає свою розповідь з пізнішого періоду. Проте, він відчуває свою відповідальність за цю недомовленість, він не може миритися з брехнею, і він розуміє, що солдати не зможуть полюбити Тьоркіна, якщо той не знав жахів *перших* днів війни. В цьому випадку герой не мав би морального права й на веселощі:

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

Через те сміх героя і має таку життєстверджуючу силу, що душа поета та його героя *вистраждала* оптимізм: «Я видал таку муку, я таку знав печаль...».

Отже, в поемі О. Твардовського профанується ідеологічна картина війни, що лежала в межах парадигми владоцентричного та титанічного світогляду. Не влада, і не «титан» Сталін визначали хід війни, з точки зору Твардовського. Провідним для поета виявляється особистісний фактор, який найбільш потужно виявляється у сміхових формах протистояння злу.

Центральний образ – образ Василя Тьоркіна повністю позбавляється трагедійної жертвності. Якщо офіційно-ідеологічний образ війни було пронизано ідеєю жертви, то поема Твардовського на перший план висуває не фізичну жертву – жертву власного народу, а жертву духовну – висміювання всього, що, насамперед, в серці людини заважає перемозі добра над злом – страху, відчаю, егоїзму.

Сміх Твардовського – це не сміх над людьми, не пристрасний й не злий сміх – це вияв свободи та мужності, гуманізму та братерства.

4.4. Філософсько-релігійний сенс сатири Є. 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 завьют по-волчьи вместо
пенья,
Чтоб сердца стук не замер в страхе вдруг.
Я человек. А даже соловей
Зажмурившись поет в глуши своей.
Шварц Є. Л.*

Коли один радянський письменник зробив закид Євгену Шварцу – відомому драматургові, що той пише одні лише вигадки, Шварц резонно заперечив, що він-то якраз пише чисту правду, тоді як багато хто вважає себе авторами реалістичних творів, проте складає чистісінької води небиліці. Шварц мав рацію, якщо згадати тоталітарні практики ідеалізації та сакралізації радянського життя. Для Є. Шварца (пік творчості драматурга припав на кінець 30-х та на 40-і роки ХХ століття) єдиною можливістю говорити правду в умовах того часу була казка. І він писав казки не для того, щоб щось приховати – свої думки, відчуття, заховану в кишені «дулю», а для того, щоб відкрити, сказати з усією силою, на повний голос те, що він думав [Див.: 186, с. 269].

Оскільки реальність виходила за межі того, що піддається раціональному поясненню, то радянські практики, безумовно, межували із якимсь ірраціональним, фантастичним світом, в якому, до того ж, діяли певні містичні сили. Реалістично відтворити таку атмосферу з усіх дозволених ідеологією художніх форм могла лише казка, битва за яку була на той час вже виграною: казка увійшла в канонічну сферу радянського культурного простору.

На матеріалі радянського життя Євген Шварц досліджує, перш за все, феноменологію зла. Не можна сказати, що його цікавить виключно радянські прояви цього зла. Він шукає більш глибоке коріння того «дерева», однією з гілок якого являються радянські тоталітарні практики. Одночасно він виступає і

як сатирик тоталітаризму, знаходячи паралельні образи та сюжети в широко відомих казках.

Наприклад, негативний образ царя в деяких казках Шварца («Звичайне диво», «Сніжна королева») має яскраво виражений антитиранічний сенс – письменник в образі царя виводив на сцену не монарха, а тирана і, відповідно, описував не монархію, а тиранію як сукупність певних тоталітарних практик.

Сатирою на дискурс тоталітарного ідеологічного «куражу» звучать вимоги казкового kota, щоб миші, збираючи зерно, сміялися, а то вони розкрадуть або з'їдять все зерно, яке збирають. Кіт наказує: смійтеся. А то погано буде [Див.: 399, с. 73]. Цей образ Шварц захистив про всяк випадок прихованою цитатою. Якби автора запитали: «А на що це ви натякаєте, га?!» Відповідь була б приблизно така: «А натякаю я на важку дореволюційну дійсність, яку ще великий Пушкін описав в своєму знаменитому романі «Євген Онегін». (В «Онегіні», дійсно, розповідається, як дівчат примушували співати, щоб вони не їли панську ягоду [Див.: 293, с. 240].

А ось сцена з «Попелюшки»: мачуха і сестри дивляться на розкішні наряди, зшиті Попелюшкою, недовірливо, строго, холодно й похмуро [Див.: 399, с. 229]. (Так і бачиш перед собою радянського літературного або філософського критика, який лише ідеологічно актуальну потворність, автором якої є високопосадовець, сприймає позитивно). «Недовірливо, строго, холодно і похмуро». Цими якостями письменник натякає на первинного по відношенню до ним духу, плодами якого вони є. Якщо плодами Святого Духу є «любов, радість, мир, довготерпіння, доброта, милосердя, віра, лагідність, стриманість (Гал.: 5, 22–23)», то наразі мова йде про протилежне.

Мачуха з Попелюшки демонструє один з механізмів дії радянської корупції, в умовах якої слово «працювати» означає, – «робити зв'язки» і відтворювати ці зв'язки з метою особистої вигоди: «Я працюю як віл. Я бігаю, клопочу, чарую, вимагаю, наполягаю... у мене стільки зв'язків, що можна з'їхати з глузду від втоми, підтримуючи їх» [Див.: 399, с. 229].

Проте сила слова Є. Л. Шварца не тільки в критиці тих або інших потворних тоталітарних практик, як це може здатися сучасному читачеві або глядачеві (багато творів драматурга екранізовано й увійшло до золотого фонду радянського кіно. Письменником досліджуються не стільки конкретні, *історичні* форми зла, але й розкривається його духовна основа, коріння, яке Шварц бачить зовсім не в соціальних або економічних умовах. Основний фронт боротьби добра і зла розгортається не на широких полях, а в серці. Це боротьба за безсмертну душу людини.

Саме такий духовний підтекст сатири Шварца ставить її поза емпіричним явищем сміху. Сміх в такому вимірі – це радісна ілюзія остаточної перемоги над страхом, жахом та іншими різновидами зла вже тут, на грішній землі. Сміх – це зітхання тимчасового полегшення, сплеск уявної радості. Він тільки натякає на існування справжньої радості, але сам такої не знає. Сміх обертається своєю протилежністю – похмурістю, нудьгою, тугою. Від сміху – до смутку – ось площина коливання душевного маятник, що має початковою крапкою сміх. У Шварца ми не знайдемо сцен або образів, які викликають сміх. Проте глядач або читач час від часу може посміхнутися, тому що сторінки Шварцевських книг і кадри екранізованих п'єс драматурга, крім того, що вони несуть могутній сатиричний заряд, пройняті добрим гумором. Та в цілому, сатира Є. Шварца серйозна бо вона пов'язана з аналізом феноменології зла.

Коли ми вживаємо вираз «феноменологія зла» слід мати на увазі, що наразі ми зустрічаємося з особливою формою філософствування, характерною для вітчизняного менталітету. В межах останнього розум, мислення, свідомість ніколи не протиставлялися почуттям, а розглядалися в їх єдності, зокрема через поняття «серця» (наприклад, Г. Сковорода, П. Юркевич). Так само «феноменологічний метод» Шварца апелює не до очищеної свідомості, а до чистого серця, яке має особливе, більш глибоке бачення того, що відбувається. Серце смиренного борця із злом, який бачить всі свої внутрішні страхи, гріхи й неміч, який очищується покаєнням, відкриває свідомості приховані від інших людей горизонти. Мова йде про те, що сатира драматурга демонструє ще одну

свою якість – вона передбачає, як відбудеться зміна одного виду зла на інший і навіть третій різновид. При цьому нова зовнішність зла вгадується письменником задалегідь, задовго до того, як прихід цієї форми відбувається у відповідних соціальних практиках. Наприклад, в п'єсі «Дракон» Шварц заглядає в той час, коли впаде диктатура Дракона (радянський, фашистський або інший варіанти тоталітаризму). Цей час він зовсім не ідеалізує, навпаки, «постдраконівський період» опиняється в якомусь сенсі ще страшнішим й більш цинічним. Та й на «постдраконівській добі» письменник не зупиняється, – він передбачає, який вигляду прийме зло в «пост-постдраконівський» час. Не забуватимемо, що драматург писав свою найзнаменитішу п'єсу в роки вітчизняної війни, а не у наш час. Проте багато рис нашого «пост-пост-часу» він вгадав з дивовижною прозорливістю. Поза сумнівом, ця сторона творчості драматурга була проявом його духовних якостей як особи. (Сьогодні вже відомо, що Шварц був глибоко віруючою, православною людиною).

У казках Шварца добро перемагає, та воно ніколи не перемагає абсолютно, як це повинно бути в класичній казці. У тій казці перемога позитивних героїв була остаточною перемогою, тому що казка зводила людину на місце єдино можливого абсолютного переможця – Христа. Ця казка є антропоцентричною. Точніше, в казці сплітається магічний поліцентризм, коли визнається існування безлічі джерел чудового, і титанічний антропоцентризм, в якому могутня від природи людина отримує ще й магічну підтримку у вигляді чарівних предметів або помічників. А в Шварца головний герой, з одного боку, слабкий, худорлявий, поранений – мається на увазі фізична неміч, а з іншої – він мучиться різними думками та сумнівами, чим нагадує деяких героїв Достоєвського. У Шварцевського головного героя немає чарівних помічників, проте йому допомагають всі чесні люди (й звіри).

Одночасно письменник послаблює й флагман супротивника: Дракон, Сніжна королева, Баба-Яга, Хащик Невмирущий, Прадідусь Мороз та інші представники надприродних сил саме надприродних проявів позбавлені практично повністю. Вони діють страхом, підкупом, підступністю, обманом,

фізичною силою. Вони впливають на людей, використовуючи абсолютно приземлені практики «розділяй та володарюй», «моя хатина з краю», «гроші не тхнуть», «любові не існує» і тому подібне.

Наразі використано вираз «послаблює супротивника» не в сенсі недооцінки зла – «послабуює», якщо порівнювати лиходіїв з Шварцевських п'єс з чарівними лиходіями з середньовічної казки. Та звинуватити Шварца в недооцінці зла буде несправедливо. Його казки закінчуються попередженнями про те, що на цьому, доброму фіналі боротьба добра і зла не закінчилася – вона продовжується і тепер приходить черга глядачеві зайняти місце героя. Наприклад: «Но, друзья, смотрите в оба... Бесконечна волчья злоба», – це кінцівка Червоної шапочки. А в кінематографічній версії «Дракона», яку ми знаємо під назвою «Вбити Дракона», лицар Ланцелот в кінці фільму зустрічає колись переможеного дракона, живого й неушкодженого. Ланцелот бачить, як діти з радістю біжать до нього й розкриває свої обійми, та діти пробігають повз нього, навіть не помітивши лицаря, який переміг дракона. Вони біжать до переможеного, який в людській подобі запускає в небо паперового змія. І Ланцелот розуміє, що тут його меч безсилий, що він не може убити дракона на очах у дітей. Битва продовжується. Та тепер ця буде боротьба за серця нового покоління, яке не пам'ятає або не знає про битву з драконом й не може адекватно оцінити подвиг Ланцелота.

Шварцевські негідники – зовсім не тупі громили, яких зроблено долотом і сокирою та пофарбовано чорною фарбою, – пише В. Камша. – Вони розумні, цинічні, по-своєму привабливі. І з ними важко сперечатися. Але можна. І потрібно [Див.: 156]. Пригадаємо хоча б образ міністра-адміністратора з п'єси «Звичайне диво»; цей образ блискуче утілював відомий радянський кіноактор Андрій Міронов. Помітивши красу Господині, дружини чарівника, в будинку якого опиняються король, принцеса та їх свита, міністр звертається до Господині з цинічною пропозицією:

« – 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...» [398, с. 515–516].

Коли ж міністр визнає, що чоловік Господині є значно могутніший за нього (чарівник), він говорить: «Предупреждать надо! В таком случае забудьте о моем наглom предложении. Считаю его безобразной ошибкой, раскаиваюсь, прошу дать возможность загладить» [398, с. 516].

У цьому монолозі зло паразитує на ієрофанії покаяння. Наразі видно, як зло паразитує на вічних, духовних сенсах. Та ж ієрофанія покаяння присутня й у наступній заяві: «Все люди – свиньи, только одни в этом признаются, а другие ломаются» [398, с. 548].

«Всі люди – свині» є вислів, похідний від «всі – грішники». Та «всі – грішники» – це вислів, що має сенс в зворотній перспективі, тобто як те, що відноситься до самого себе, а не до інших. А вислів «всі люди – свині» спрямовано на інших. Наразі ми маємо приклад використання ієрофанії в тексті, що надає сенсу останньої карикатурного змісту.

Боротьба добра і зла в казках Євгена Шварца – це протистояння не тільки земних сил. І тут можна помітити одну закономірність. Якщо ворожі підступи всякої нечесті виступають в земних формах, формах занепалого ества, то подвиг головного героя має в собі щось не від світу цього. В той же час, герой не нагадує титанічну особистість: він не звеличує себе, він скромний, інші люди можуть навіть вважати його за дурня. І ось саме він у результаті виявляється тією людиною, яка незрозумілим чином виходить переможцем з майже безнадійної ситуації. Герой нагадує чимось православного юродивого, а таке нагадування і є натяком на таємницю потойбічності, «невідмирності».

Цією божественною таємницею є смирення та рішучість героя не жаліти себе в боротьбі із злом. А за свідченням святих отців, – це саме ті якості, які притягають Божу благодать.

Класична казка використовує ієрофанію Страшного Суду як остаточного вирішення всіх земних судів й протистоянь: злі отримують справедливе покарання, добрі насолоджуються щастям. Та казки Шварца відрізняються від народних і авторських казок тим, що в них немає і не може бути абсолютно хорошого завершення. Царство справедливості й любові не приходить. Його в принципі не може бути на землі, де існує тління і смерть. Ті, що люблять, з'єднуються, але в їх щасті присутня пам'ять про обмеженість земного щастя. Чарівник із «Звичайного дива» говорить: «Блаженний той, хто наважується любити, знаючи, що цьому прийде кінець» (зрозуміло, що наразі письменник має на увазі земну любов).

Есхатологічний мотив звучить в казці «Дракон», в описі самописної книги – книги гріхів і страждань людських: «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» [398, с. 406].

Духовно-моральним сенсом сповнено не тільки дії чи думки людини – все буття має відповідний стрижень як основу існування. Пам'ять про страждання, несправедливість, зло не зникає. Подія, яка мала місце у минулому, залишається, існує, перебуває та відображається навек. При цьому інформація передається не тільки від людини до людини, але й від предмету до предмету, від стихії до стихії, поки не записується на сторінках таємничої книги. Письменник не зовсім вдало називає її книгою скарг («жалобной книгой» –

рос.). Не вдало, тому, що ця назва для радянської людини мала побутові асоціації – книги скарг були, в основному, в магазинах, і в них покупець час від часу міг вилити своє обурення з приводу хамського відношення до пересічного покупця, яке переважало в радянських магазинах. Та якщо мати на увазі, що люди, які виростили в пострадянській час, з таким артефактом культури справи ніколи не мали, то для них словосполучення «Книга скарг» може і не мати гастрономічного присмаку. Мова йде, по суті, про книгу людських гріхів, яка відкриється в час Страшного суду. В казковому варіанті ця книга розкривається і прочитується не в есхатологічній перспективі, не у кінці часів – існування книги та її зміст стають відомими благородним лицарям, які вступають в боротьбу із злом. Один з них – Ланцелот, який викликає дракона на смертельний бій.

Письменник вкладає в кінцівку своїх казок не тільки деяку частку смутку від того, що ми розуміємо хиткість перемоги, нетривалість земного щастя, – він натякає й на те, що існує інша Перемога, інший Суд, ніж той, якому ми були свідками, радіючи разом з головними героями. Щасливий кінець – явище трансцендентне по відношенню до казкового сюжету, проте, воно вгадується по тому, як в абсолютно безнадійному для позитивних героїв протистоянні перемагають все ж таки вони, а не їх вороги, наділені владою, силою й грошима.

Наприклад, процитую слова доброго короля з епілогу «Попелюшки»: «Связи связями, но надо и совесть иметь. *Когда-нибудь спросят*: а что ты можешь, так сказать, предъявить? И никакие связи на помогут тебе сделать ножку маленькой, душу – большой, а сердце – справедливым» – (курсив наш – М. С.) [399, с. 265].

Оце «колись» зрозуміло було тим, про кого Євангеліє говорить, що вони «мають вуха». Та не слід недооцінювати те, скільки таких людей читало й дивилося твори Шварца. А крім того, навіть ті, які не усвідомлювали всю глибину того, що було сказано, підсвідомо вбирали таємницю, приховану за словами казки.

Сатира Шварца спрямована не проти конкретних різновидів тоталітаризму, а проти тоталітаризму як вектора будь-якої земної влади. При цьому автор орієнтується не тільки на відомі людству моделі диктатур, але й має на увазі найстрашнішу владу – владу антихриста. Він показує духовні витoki тоталітаризму, які знаходяться не в соціальній структурі суспільства, не у формі власності й не в типі правління, а в душі кожної людини.

Письменник говорить про те, що на вищому суді душі нічим буде прикритися, – вся її потворність або її краса будуть відкриті, і тоді потворні душі самі захочуть сховатися від усіх у суцільній темряві. Ось фрагмент діалогу лицаря Ланцелота і дракона (останній умовляє лицаря не йти на вірну загибель в боротьбі за жалюгідних людей): «Если бы ты увидел их души — ох, задрожал бы... 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 околет. А душу разорвешь — станет послушной, 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» [398, с. 434–435].

А ось ще один діалог з тієї ж п'єси, в якому просто неможливо не побачити певний есхатологічний мотив. Мова йде про теплохладну віру, в якій любов витіснено обрядами та звичаями. Ланцелот розмовляє з дівчиною, яку місто хоче 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?» [398, с. 415].

У цьому фрагменті дуже прозоро звучить натяк на секуляризоване «християнське благочестя», для представників якого сенс Великого тижня обмежується заборонаю на м'ясо, а день Христова Воскресіння – це свято освячення пасхальних паски і крашенок із подальшим пригощанням. Так само свято Різдва для них зводиться до поїдання гусака і роздачі подарунків. І Є. Шварц вустами свого героя запитує із здивуванням: «І це все?!» Це все, чим ви можете відповісти на безмежну Любов Бога до вас?! Автор спеціально називає дні, що мають *іншу* символіку в християнстві («меня не станет в воскресенье, а до самого вторника весь город погрузится в траур», – говорить Ельза з п'єси «Дракон» (курсив наш. – М.С.)). Це робиться для того, щоб, по-перше, не плутати грішне з праведним, а по-друге, уникнути цензури. Цей епізод, також, дещо перегукується з фрагментом роману Ф. М. Достоевського «Брати Карамазови», який має назву «Великий інквізитор». Достоевський, також, серйозно переймається вихолощенням християнства в його західному варіанті.

Декілька слів про сатиричні образи Є. Л. Шварца. У Радянському Союзі допускалася сатира лише по відношенню до тих явищ життя, які вважалися:

- а) такими, що відживають («пережитками капіталізму»);
- б) не мали ніякого відношення до діяльності керівних органів партії та держави.

Найчастіше предметом сатири виступав дрібний чиновник місцевого рівня, бюрократичні дії якого пояснювали, чому радянський народ просувається по дорозі до комунізму не так швидко, як цього б хотілося – відразу ставало «все» зрозуміло: «скривлення політики партії на місцях».

Радянський народ та його передова (по лінії створення анекдотів) інтелігенція на ці обмеження не зважали (я маю на увазі 60–80 роки, тобто пізніший період, ніж той, в який жив Євген Львович). Та якщо перегорнути

томи радянських анекдотів, то серед них менше всього анекдотів про КДБ і практично відсутні анекдоти про НКВС. Про ці органи говорили переважно пошепки, та й то опосередковано, вживаючи вираз, увічнений в романі В. Войновича «Пригоди солдата Івана Чонкіна» – «де треба» розберуться, «хто треба» дізнається і тому подібне. А вже сміятися над цими інститутами влади й поготів ніхто не хотів. І не сміялися. Але вже майже ніхто. Слово «майже» ми можемо тут вжити завдяки, перш за все, Євгену Шварцу – письменникові, який набагато випередив свій час. Візьмемо казку Шварца «Два брати». Там є такий персонаж – злий прадідусь мороз заморожує людей і тварин. Але цього йому не вистачає для повноти життя – він хоче займатися цією справою не в гордій самоті. І він примушує хлопчика допомагати йому заморожувати лісову звірину, шантажуючи дитину тим, що його брат захований в одному із залів страшного палацу-в'язниці. Мороз говорить хлопчикові, щоб той швидше морозив птахів і маленьких звіряток над спеціальним «вогнищем», вогонь якого не зігріває, а заморожує:

– Займися. Негайно. Цією. Корисною. Справою. [Див.: 399, с. 13]

У цих коротких, рубаних фразах чується щось знайоме, чи не так? І якщо ми пориємося в своїй пам'яті, то пригадаємо, що цей самий стиль мови використовує Володимир Войнович в своєму романі «Пригоди солдата Івана Чонкіна» для характеристики образу одного із слідчих НКВД – підполковника Лужіна. Ось невеликий фрагмент, коли підполковник Лужін пропонує Нюрці відректися від Івана (останній звинувачується в дезертирстві, шпигунстві, бандитизмі та інших злочинах): «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» [73, с. 322]

До тієї ж «славної когорти» борців з власним народом Шварц відносить радника із Сніжної королеви, бабу Ягу з казки «Два клени». Радник загрожує Герді та її бабусі: Я: а) помщуся; б) скоро помщуся; у) страшно помщуся». [Див.: 399, с. 158]. А Баба Яга нарікає на завантаженість «роботою»: «Мене в тисячі місць чекають. Того пограбуй, того побий, того покарай ні за що, ні про

що! [Див.: 399, с. 65]. Коли читаєш в казці про Червону шапочку, як звірі оповіщають Червону шапочку про те, що її хоче з'їсти вовк, – просто мороз йде по шкірі, – так іноді дуже тихенько попереджали один одного близькі друзі: «Тобою цікавляться «органи». Не можу тобі все сказати, але, будь ласка, будь обережний».

Чому за життя Сталіна п'єси Шварца не ставилися (лише у 1956 р. була видана перша збірка п'єс Євгенія Львовича) – це стане зрозуміло, коли ми прочитаємо хоч би ось ці слова короля із спектаклю «Звичайне диво»: «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!» [398, с. 506].

Дуже багатьох діячів партії, уряду, академії наук, а також діячів мистецтва можна було розглянути за маскою цього боязкого короля.

Нову інтерпретацію (точніше, профанацію) отримує в п'єсі популярний в радянській міфології образ Павлика Морозова, який зрадив свою сім'ю із «прогресивних класових переконань». Генріх, помічник Дракона, колишній наречений Єльзи – дівчини, вибраної в жертву, отримує завдання від «патрона» перевірити свого батька-бургомистра на лояльність. Судячи з усього, синові обіцяно місце бургомистра в тому випадку, якщо батечка «розколеться» і скаже щось, не сумісне з його посадою, а, отже, і з життям. (Трохи раніше ми дізнаємося, що цей же само Генріх купує собі посаду секретаря Дракона ціною зради коханої дівчини). Ось цей блискучий фрагмент:

«Генрих. Папочка, скажи мне — ты старше меня... опытней... 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» [398, с. 422].

Чи міг в театрі сталінських часів йти подібний спектакль?! Зрозуміло, чому його заборонили відразу ж після прем'єри. Адже зрада близьких в середовищі радянського керівництва була вельми поширеною. Упокорювалися із загибеллю братів і сестер, дружин і мужів, навіть смерть дітей готові були прийняти – і все це із страху – безмірного, тваринного жаху, що пожирає розум і душу. І посеред всіх цих тремтячих від жаху людей була особистість, яка говорила правду і яку не посміли знищити, – письменник Євген Шварц. Як пояснюють цей дивовижний феномен деякі дослідники творчості Шварца: чи то інтелекту цензорів не вистачало на те, щоб під казковим флером виявити гірку насмішку, чи то аналогії були такими жахливими, що визнати їх було набагато небезпечніше, чим не помічати [Див.: 156].

У 1956 р. була видана перша збірка п'єс драматурга. Це видання відкрило шлях сценічним постановкам – спектаклі Шварца вийшли на сцени СРСР і деяких зарубіжних країн. Всього ж за сценаріями Шварца було поставлено такі фільми: «Попелюшка» (1947), «Першокласниця» (1948), «Дон-Кіхот» (1957), «Марія-майстриня» (1959), «Каїн XVIII» (1963, по казці «Два друга»), «Звичайне диво» (1964), «Сніжна королева (1966). Сучасні екранізації його

казок – фільми Марка Захарова «Вбити дракона» і «Звичайне диво». Більшість фільмів, що поставлено за сценаріями Шварта, автор так і не побачив.

Друзі й хороші знайомі згадують про Шварца як про веселу, життєрадісну людину. Він вчив людей радіти, сподіватися і любити тоді, коли, здавалося, радіти було абсолютно нічому. Крім сатири є в п'єсах Шварца і теплий гумор.

Та гумор Шварца – це не тільки добрий жарт. Гумор – це «відкриття незвичайного в звичайному, несподіваний, але вірний погляд» на світ [Див.: 186, с. 269]. Цим несподіваним в межах радянських тоталітарних дискурсів поглядом драматург, поза сумнівом, зобов'язаний християнству: філософсько-сатиричні алегорії письменника посилені духовно-релігійним змістом, що й робить його п'єси текстами на всі часи. Саме тому твори Євгенія Львовича Шварца не можуть постаріти з роками, але кожна доба знаходить в них свої рефлексії та есхатологічні переживання.

4.5. Розиграш в культурі 60–70 рр.

Періоду, який називається, можливо, не зовсім точно «відлигою», передував достатньо тривалий проміжок часу, коли страх проникав у всі пори соціального та особистого життя. При цьому страх був не тільки і не стільки боязню війни, голоду або ще чого-небудь конкретного, скільки жахом перед тим, що не піддається ніякому раціональному поясненню: перетворенням найбуденнішої та сміхотворної по значущості події в причину незворотної життєвої катастрофи, страждань і смерті.

Хтось помилково не так поставив літери в статті (згадаємо, як у фільмі Андрія Тарковського «Дзеркало» мати під дощем біжить у друкарню, бо їй здалося, ніби вона пропустила друкарську помилку); комусь привиділося, що в намальованому на шкільному зошиті портреті Сталіна можна прочитати поєднання букв «см» (а де «см», там вже і «смерть» розгледіли); хтось слухав анекдот і не доніс на того, хто розповідав, і так далі і тому подібне. Всіх подібних випадків не перерахувати. Та це наразі і не потрібно робити. Нам

досить зрозуміти, що в цих ірраціональних, на перший погляд, тоталітарних практиках є своя логіка. І логіка тут полягає в різкій, неочікуваній зміні нікчемного приводу жахливою катастрофою. Щось маленьке, непомітне, абсолютно нестрашне, раптом, зростає до величезних розмірів і поглинає людське життя, щастя і благополуччя сім'ї, іноді знищує цілий творчий колектив. Що ж це за ситуація з погляду її чистої структури? Та ні що інше, як анти-розираш, *інверсія звичайної сміхової фігури*, коли все відбувається якраз навпаки: те, що здається страшним, демонструє свою цілковиту нешкідливість.

Як нам представляється, саме в такому контексті можна зрозуміти могутній «протуберанець» радянської сміхової культури 60–70 рр. ХХ ст. Якщо в житті радянських людей першої половини ХХ ст. відтворювався анти-розираш, то починаючи з 60-х рр. спрацьовує захисний механізм, починає діяти своєрідний соціально-культурний імунітет по відношенню до страху. При цьому відбувається карнавальна зміна ролей: тепер пересічні люди, які раніше були об'єктом дії страху з боку влади, тепер самі створювали дещо подібні практики. Та будувалися вони навиворіт: спочатку йшло щось страшне, виникав переляк, а далі ставала зрозумілою безгрунтовність страху, і сміх звучав як полегшення.

Наразі ми використовуємо таку теорію сміху, як теорія втішання, яка існує в контексті психоаналітичного дискурсу. Ця теорія розглядає сміх як реакцію на психологічну напругу, що виникає внаслідок страху, стресу та інших наслідків тоталітарного тиску.

Якщо говорити про вивчення радянської сміхової культури в контексті відповідних тоталітарних практик, то початок такому дослідженню покладено чисельними розвідками щодо радянського політичного анекдоту (див. наступний параграф). Що ж стосується розиграшу, то ця форма сміхової культури не стала ще предметом культурологічних досліджень. Це викликає необхідність спиратися на значний обсяг емпіричного матеріалу, який демонструє не просто різновиди розиграшу, але й певну ступінь характерності цієї сміхової фігури для періоду 60–70 рр., а також, висвітлює окремі аспекти

розирашу як типового прояву сміхової культури саме тоталітарного суспільства.

Отже, спільним знаменником більшості розиграшів визначеного нами періоду є перемога над страхом. Сміх святкує перемогу добра над видимим злом, яке в розиграші розкриває свою справжню, тобто поза-буттєву природу. Зло тут виступає якоюсь мертвою маскою, під якою ховається щось нешкідливе й цілком нестрашне. І в цьому полягає основний сенс розиграшу. Цей сенс розкриває більш глибоке розуміння добра і зла, ніж те, яке було представлено в етиці марксизму. По суті, ми наразі зустрічаємося із секуляризованим християнським розумінням зла як неіснуючої реальності, як існування обмеженої форми добра, справедливості; як зменшення, ослаблення добра. Зло в християнському розумінні не є протилежністю добра. Воно розглядається як варіант недостатності, неповноти добра. В енергетичному дискурсі співвідношення добра і зла ще більш рельєфно демонструє те, що «чистого» зла в принципі не існує: навіть якщо зло здатне щось створити, то лише видаючи себе за добро, використовуючи енергію добра – власної енергії воно не має.

Прикладів розиграшу можу приводити дуже багато, оскільки саме на моє дитинство припав розквіт цієї сміхової форми, а спогади дитинства є найяскравішими. Уявіть собі таку чудову картину: зима, новорічна ніч, легкий морозець, замети снігу, що виблискують в місячному сяйві... Після веселого бенкету в святковій напівтемряві, що пронизано безліччю відблисків від ялинкових прикрас, після таємничих невеликих подаруночків, Новорічного вогника на телебаченні і застільних анекдотів із серії «Запитали вірменське радіо...» (дорослі регочуть, а діти нічого не розуміють та теж сміються), велика компанія збирається вийти на двір – покататися на санчатах. І тут, в коридорі, на вішалці хтось з гостей помічає солдатську шинель мого молодого дядечка, який нещодавно повернувся із армії. Одна мить – і розиграш готовий. По дорозі на гору, з якої передбачено запаморочливий спуск на санчатах, вирішено зайти до одних знайомих і привітати їх з Новим роком. Природно, мова йде не про нудне поздоровлення з побажаннями щастя в особистому житті. На якомусь

бланку, що завалився в шухляді, швидко виготовляється «повідка» із військкомату. Дядечко, переодягнувшись солдатом, дзвонить в двері до людей, які з ним ще не знайомі, і говорить, суворо насупивши брови: «Вам повідка. Терміново збирайтеся».

І ось саме тут відбувалося найголовніше. Не можна було поспішити й неприпустимо було затягнути той відрізок часу, коли люди сприймали новину серйозно. Розиграш віднімав у людей щастя і спокій на деякий, невеличкий час, і цей час визначався тільки досвідченим учасником гри. Затягнути або поспішити – було однаково убивчим для розиграшу. У першому випадку, гарний настрій у тих, кого розігрували, міг вже й не відновитися, в другому – полегшення теж не наступало, оскільки не встигав спрацювати страх. Тому той, хто визначав момент, коли компанія з веселим сміхом вискакувала із-за укриття, був важливішою фігурою, ніж той, хто мав в мініатюрі якісь слова.

На цьому прикладі дуже добре видно гедоністичну функцію розиграшу. Після святкової вечері розігрується в карнавальній формі втрата не тільки вечері і свободи, але й наближення до ризикованої межі життя і смерті, якою є війна. Ця гра підсилює сприйняття свята саме тоді, коли святковість дещо ослабла в наслідок вже переповнених шлунків (об'їдання 60–80-х років, на мою думку, було яскравим взірцем профанації радянського аскетизму першої половини ХХ ст.). Після такої гри можна почати вечерю знову або хоча б поласувати солодким. І це пригощання є особливо приємним на тлі страшної небезпеки, що минула. Це дещо нагадує давньоримські бенкети, коли гості час від часу звільняли шлунки за допомогою лоскотання горла пир'ям павича.

Цей приклад демонструє нам комічний потенціал страху – все, що намагається виглядати страшним, обов'язково рано чи пізно стає смішним. І таке перетворення є закономірним. Як говорив Гегель, історія відбувається спочатку у формі трагедії, а потім у формі фарсу.

Та не треба забувати, що своїй гостроті розиграш завдячує саме тоталітарним практикам, які наразі не зникли, а просто перейшли в іншу, менш загрозливу щодо особистості форму. Криваву репресивність змінює інший

різновид репресивності. Страшну трагедію розігрують удруге, у сміховій формі, та ця подія відбувається в тому ж самому тоталітарному топосі, який принципових змін ще не зазнав. Розиграш вивертає репресивність на інший бік, видає її за карнавальну гру і саме у такий спосіб здійснює зняття попередньої форми репресивності, але не репресивності як такої. Через розиграш встановлюється зв'язок двох періодів радянської історії – «до» і «після» сталінізму; через заперечення страху в розиграші діє механізм успадкування страху. Тобто страх утримується у формі заперечення.

Розиграші виходили найчастіше спонтанно. Сама обстановка життя була якоюсь перед-розиграшною, на межі розиграшу. Тільки-но відбувався зсув у бік переляку, і розиграш виходив сам по собі. Це свідчить, перш за все, про те, що тоталітарні практики страху були тим соціальним розчином, в якому існували всі люди. Причини для страху спливали у житті постійно, як бульбашки в газованій воді. Оця об'єктивна, перманентна в своїй діяльності постать загрозливого невідомого, що могло кожної миті зруйнувати людське життя, постійно «видихала» в суспільну атмосферу свої отруйні пари. Згадую, як звичайна дитяча гра вже середини 70-х рр. (хлопці плювалися на перерві з трубочок і декілька кульок прилипли до портретів класиків марксизму-ленінізму) закінчилася таким страшним переляком, що навіть сьогодні неприємно згадувати. Та діти, перелякалися лише тоді, коли побачили, які нажахані дорослі – вчителі та батьки, яких терміново викликали до директора школи. Аби не їх, якийсь просто первісний страх, школярі би не звернули на цей факт ніякої уваги. Це була соціалізація страхом. Діти ставали повноцінними членами суспільства тільки тоді, коли засвоювали дискурс страху, приклад якого давали їхні батьки.

Розиграш, також, здійснював певну соціалізацію страхом. Малим страхом в межах карнавалу, в умовах свята, але... Діти брали участь в розиграшах, їм не забороняли не тільки бути присутніми, але й мати певні ролі. Згадаємо, як С. Б. Кримський платив гроші хлопчикам, які брали участь в його сценках. Через цю гру діти засвоювали одночасно і наявність певних практик, які не

можна ігнорувати, бо інакше вони тебе «проігнорують». Через розиграш діти, також, розуміли, що є щось набагато сильніше за страх. Відповідно у такому тоталітарному розчині, який ще не позбувся страху, але вже не мав сили в більшості випадків обернутися кривавою трагедією, будь-яка неприємна непередбаченість могла «кристалізуватися» у сміховій формі. Це положення підтверджує наступний приклад, узятий з життя викладачів і студентів філософського факультету Київського університету 60-х років.

Того дня складали дуже важкий іспит – німецьку класичну філософію (екзаменатор – В. І. Шинкарук). На філософському факультеті вважалося, що тільки після здачі НКФ можна було одружуватися – з університету *вже* не виженуть. Після іспиту декілька студентів (серед них був С. М. Малесєв) запросили викладача (свого ровесника, між іншим) відзначити в ресторані успішне закінчення випробування і цілком чесно отримані оцінки. Ця пропозиція – частина перша розиграшу, про який ще не здогадуються навіть ініціатори. А далі – все за схемою. Неабиякий переляк виникає тоді, коли студенти розуміють, що їх гаманці не розраховані на ресторанный ціни. Глибока та обтяжлива пауза супроводжує сцену оплати рахунку викладачем. Та після цього, як не дивно, компанія в тому ж складі святкує вже удома, у одного із студентів. Всі весело згадують сцену в ресторані і регочуть. Фінал того вечора – дружба на довгі роки (записано із слів та з дозволу І. М. Малесєвої).

Підкреслимо, що екзамен з НКФ розглядався студентами філософського факультету як остання ініціація, як межа, що відділяла студента, якого ще можуть відрахувати з університету, від студента – успішного випускника, володаря елітного диплому. Тобто це був страшний екзамен. Запевняю вас, що він був страшний і двадцять років поспіль, коли його здавала моя група. «Хоч би якусь «четвірку» отримати», – молилися відмінники «невідомому Богові». Саме цей страх і породжував смішні ситуації на кшталт тої, що стала на філософському факультеті легендою: один студент настільки боявся цього іспиту, що втік – взяв білета до Кьонігсбергу і поїхав на могилу І. Канта. Смертю великого філософа, що подолав культурне небуття своїми

безсмертними творами, студент намагався захиститися від екзамену, якого боявся, як смерті. Про гроші на зворотну дорогу він не подбав. З міста великого філософа на адресу деканату філософського факультету надійшла телеграма з проханням вислати гроші невдасі. В цьому випадку ми, також, бачимо підсвідоме прагнення людини перетворити страшне на смішне, трагічне (виключення з університету) на анекдотичне.

Та повернемося до ситуації в ресторані. Якби вона відбулася в культурі, сторонній розигранню, вона б ніколи не закінчилася добре. Від викладача залежало, як проявити на студентах свою владу: як різновид тоталітарної практики (і тоді вони б з страхом чекали, коли, нарешті, він їм помститься – чи не на державних іспитах?) чи як прояв нової форми людського спілкування, взірець якої намагалися тоді створити найкращі представники радянської наукової інтелігенції. Звичайно, використовувався той матеріал практик, що був «під руками». А «під руками» був той же самий страх. Та нова, реальна можливість розигранню повернула сюжет в позитивну сторону: спрацювала готовність перетворити неприємну ситуацію на артефакт сміхової культури.

Крім того, ми маємо наразі справу не із суспільною практикою, а з *приватною*. Якби в межах приватної практики сталась подія з опльованими портретами класиків марксизму-ленінізму, то вона тоді могла б вирішатися приватно: хтось би тихенько прибрав пластилінові кульки із скла та й усе. Суспільні практики не були вже такими смертельно небезпечними, як раніше, але вони були загрозливими і виключно серйозними, тобто не сумісними із розиграшем. А в межах приватних практик кожна людина робила вибір, якою мірою вона є суспільною істотою (в тих умовах – носієм тоталітарних практик), а якою мірою вона є дійсно приватною, тобто такою, що може якусь інформацію залишити поза увагою тоталітарної спільноти. Таким чином, розиграш був би неможливим як масове явище, якщо б людина не відчула себе більш вільною особою, ніж раніш – особистістю, що має власний світ, який не співпадає із ідеологізованим соціальним середовищем..

Отже, хоча страху в практиці розиграшу відводилося дуже маленьке місце – час «паузи», але ж відводилося! Амбівалентність розиграшу по відношенню до тоталітарних дискурсів демонструє нам цю сміхову форму як таку, що вже не тримає людину на дійсній межі життя і смерті, але розігрує в карнавальній формі оце балансування «на межі», перехід від смерті до життя, життя через помирання [Див.: 2, с. 16]. Розиграш демонструє перемогу не тільки над малим злом у вигляді браку грошей або свободи, але й над смертю. Фактично навіть перемога над малим злом є лише натяком на оцю перемогу, що має і іманентний, і трансцендентний зміст. Тобто в розиграші ми маємо ієрофанію такого сакрального сенсу як Воскресіння. (Зрозуміло, що розиграш не є цитатою з священного тексту, – він виступає як карикатура Воскресіння).

Класичний приклад про карнавальну перемогу над смертю добре відомий у філософських кругах з вуст автора, основного виконавця і режисера цього розиграшу – С. Б. Кримського. Сергій Борисович знаходився в будинку відпочинку разом зі своїм колегою по інституту філософії – В. І. Мазепою. Одного разу, в туалеті С. Кримський побачив баночки з уриною, що чекали на аналіз. Недовго думаючи, він підсипав в баночку, з наклеєним на ній прізвищем Мазепи, деяку кількість цукру. Після цього спокійнісінько влаштувався поряд з ним на пляжі. Довго чекати не довелося. Пролунало завивання сирени швидкої допомоги, підбігли санітари, уклали на носилки В. Мазепу, що намагався чинити опір, і понесли його в лікарняний корпус.

Нажаль, С. Б. Кримський завжди в цьому місці оповідання закінчував, тому про подальший розвиток подій нічого сказати не можу. (Між іншим, наведений випадок цілком відповідає поняттю народної сміхової культури з її використанням образів людських екскрементів, що, як відомо, символізують амбівалентну природу сміху).

Найбільш відомі режисери розиграшів не тільки самі придумували веселі ситуації, але навіть однією своєю присутністю породжували відповідний напрям мислення в інших людей. Наприклад, С. Б. Кримський повинен був приїхати в Тернопільський педінститут за запрошенням колеги – Кикець Г. Ю.

Вона дуже хотіла влаштувати йому поїздки в Почаївську Лавру (єдину Лавру, що діяла, на території Радянського Союзу). Та треба було якось вирішити питання з транспортом. Відповідь на це питання придбала форму розиграшу за інерцією присутності відомого майстра цього сміхового жанру. «А якщо ми скажемо в обкомі, ніби С. Кримський – приїхав з Києва перевіряти Лавру?» Сказано – зроблено. Обком виділяє київському «посадовцю» машину з відповідними номерами. Свобода совісті на такій машині забезпечена. Заходь в будь-який храм, хрестися, навіть бий уклони, якщо хочеш, – ніхто тебе не чіпатиме. Потрібно тільки придумати щось і для ченців, щоб той, хто перевіряє, був схожий на того, за кого себе видає. Сергій Борисович міркує, що б запитати, та нічого не може придумати окрім банального:

– А що це у вас так капустою тхне?

– Та ж піст, – смиренно відповідає чернець.

На цьому «перевірка» завершується. Всі полегшено зітхають. Ченці радіють, що той, що перевіряв, виявився доброю людиною, а Сергій Борисович задоволений, що йому не довелося довго грати свою неприємну роль. Навіть у Тернопільському обкомі – і ті задоволені – поставили галочку, що в цьому кварталі перевірка монастиря проводилася. А наші філософи радіють, що потрапили абсолютно легально в Лавру, трохи потішили душу прекрасним церковним співом (за відвідини церкви «ідеолога» могли запросто вигнати з роботи).

Наразі відбувалася підміна не стільки особи, що перевіряє, скільки самого ритуалу перевірки, який став не просто формальним, але й несерйозним, а отже натякає на поза-буттєвість відповідної діяльності. Влада не визнає себе смішною, несправжньою, такою, що втратила свій авторитет, але від її імені це визнання вже робиться і влада, фактично, всіляко сприяє людям, які здійснюють таке «неподобство».

Іноді «жертви» розиграшів намагалися «помститися». Природно, можлива була тільки одна можливість «справжньої», за поняттями інтелігентних людей, помсти – знову ж таки розиграш. (А треба розуміти, що це

відбувалося в умовах, коли існувала така поширена форма «свободи слова» як анонімка, коли були чисельні можливості помститися людям, використовуючи державні силові структури...) Одна колега професора С. Кримського направляла до нього бородатих жінок, запевняючи панянок, які страждали від гормональних порушень, що Сергій Борисович є знаменитим фахівцем в області косметики, і що він багатьом вже допоміг назавжди позбавитися від зайвого волосся. Так професор став предметом переслідувань з боку вусатих і бородатих жінок, які намагалися боротися зі своєю недугою в стінах косметичного інституту, поверхом вище якого свого часу жив цей на диво життєрадісний та глибокий філософ.

Розиграш, безперечно, вважався престижною, елітарною формою спілкування. (Наразі ми виділяємо комунікативну функцію цієї сміхової форми). Розиграш виділяв людину з числа пересічних громадян і висував її на місце неформального лідера, яскравої особистості. Придумати гарний розиграш та його реалізувати означало продемонструвати свій високий *комунікативний* статус як суб'єкта. «Помста» провідному гравцеві могла стати перепусткою до неформального товариства для новачка, якого радо приймали, якщо розиграш було здійснено за всіма правилами цього жанру. Та в ситуації з бородатими жінками розиграш був некласичний – тут замість страху було роздратування. Це був розиграш вже нового покоління радянських людей, яке не зазнало того тиску страху, що попереднє. Для цього покоління місце страху займає незручність, непорозуміння – нові «фігури» тоталітарної буденщини. Крім того, розиграш не може виступати як сума повторів однієї і тої ж ситуації, що стає очікуваною, а, отже, і зовсім не смішною. Наразі смішним було те, що майстер розиграшу сам став об'єктом розігрування, активний суб'єкт змушений був грати роль пасивного предмету. Тобто в такій ситуації наявною є характерна для карнавалу зміна ролей на протилежні.

Не можна сказати, що розігрувати один одного радянські люди стали тільки в 60-х роках. Та до цього часу розиграші були рідкісним явищем і зазвичай погано закінчувалися. Наприклад, один з перших розиграшів відомого

радянського кінорежисера Леоніда Гайдая трохи не обернувся крахом всієї його подальшої кар'єри. Одного разу Гайдай з приятелем виходили з інституту (це був початок 50-х рр.), а молода співробітниця ВДКУ, боячись йти темними вулицями, ув'язалася за ними. Через декілька хвилин Леонід несподівано зупинився і, прагнучи говорити якомога розв'язніше, звернувся до дівчини: «А ну, знімай шубу!.. Я що, незрозуміло сказав? Чи тобі допомогти?» Коли та, розгубившись, почала роздягатися, студенти розсміялися. Результатом цього розиграшу було відрахування режисера-початківця за... профнепридатність. (Зрозуміло, що в цій ситуації хтось з учасників розиграшу перевів його зміст в площину суспільних тоталітарних відносин, тобто виніс інформацію про цей випадок за межі кола учасників розиграшу як приватної справи). Гайдай кинувся оббивати пороги кабінетів начальників і незабаром був відновлений у ВДКУ, хоча і з випробувальним терміном [Див.: 81]. Час для розиграшів тоді ще не прийшов. Та в своїх кінокомедіях Гайдай реалізував тяжіння до розиграшу повною мірою. Його фільми – це ланцюг розиграшів, що проставляють сміховий акцент в зав'язці, кульмінації і у фіналі комедії. Вже перша знаменита комедія режисера, що поставлена за його ж сценарієм в 1961 році, – «Пес Барбос і незвичайний крос» складається з двох частин, що дзеркально відображають рух сюжету від веселого до страшного і навпаки. У фільмі «Кавказька полонянка, або нові пригоди Шуріка» (1966 р.) перший розиграш – крадіжка нареченої; другий – кульмінаційний – сцена з щепленням. А у фіналі невдалого нареченого розігрують друзі головної героїні – сцена «помсти».

Сама атмосфера зйомок у Леоніда Гайдая народжувала ситуації розиграшу. Наприклад, для зйомки однієї з сцен «Діамантової руки» (1968 р.) потрібна була лялька, яка зображувала головного героя – Семена Горбункова (актор Юрій Нікулін). Цей манекен лежав десь в підвалі, накритий простиралом. На нього наткнулася прибиральниця, перелякалася і підняла галас. Тут же по місту рознеслася страшна чутка про смерть улюбленого

актора. На щастя, Юрій Нікулін встиг попередити свою матір, і вона не стала жертвою цього стихійного розиграшу [Див.: 255, с. 335].

Відношення режисера до розиграшу свідчить на користь того, що Леонід Гайдай є виразником сміхової культури саме 60–70-х років, навіть не дивлячись на те, що останню свою кінокомедію («На Дерібасівській гарна погода») він зняв у 1992-му.

Якщо ми згадаємо епізод з фільму «Дзеркало» Андрія Тарковського, де його мати згадала про помилку в тексті і дуже боялася, що цю помилку помітять, то навіть тут, у цілком серйозному, навіть релігійному за змістом творі спрацювала загальна історична тенденція переводити жахливе у смішне саме тому, що фільм знімався на початку 70-х рр. (вийшов у 1974 р.). Ось героїня прибігає в друкарню, бере гранки і намагається сховатися з ними від усіх. Колеги помічають, що вона дуже схвильована і пильнують її, як ворони пильнують пораненого, що скоро має перетворитися на труп. Вони чують запах жаху, і він притягає їх тому, що це, наразі, запах чужої, а не власної біди. Та виявляється, що те слово привиділося героїні – ніякої помилки немає. Вона тихенько, на вушко, говорить своїй подрузі, яке слово вона побачила в уяві так наочно, ніби бачила його в надрукованому тексті, і вони сміються. Смертельна небезпека перетворюється на непристойний анекдот. Смерть обертається еротикою. Жах перетравлюється і виходить із тіла через тілесний низ.

До сміхової культури 60-х рр. належить, також, роман В. Войновича «Життя та незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна». І в цьому сенсі роман Войновича – це швидше роман-розиграш, ніж роман-анекдот. Практично всі основні сцени роману побудовано за законами розиграшу. Сюжет розгортається так, що майже всі діючі особи видають себе свідомо або не усвідомлено за когось іншого, і кожного разу процес виявлення дійсного обличчя персонажу розгорається як еволюція від страшного до смішного. Маленького капловухого бійця Чонкіна вважають ватажком банди, нащадком князя і т.п.; енкавеевника Мілягу приймають за офіцера гестапо; прокурор, напившись, кожного разу виводить на розстріл свою дружину – сусіди абсолютно спокійно коментують

цю начебто страшну подію: знову, мовляв, розстрілювати повів; старий єврей мимоволі видає себе за батька Сталіна; німецька шпигунка ховається в образі велелюбної секретарки органів НКВД; коня приймають за людину і ховають як героя, а люди уві сні Чонкіна перетворюються на свиней. І вже перші сторінки твору представляють один з «розирашів» – Нюра бачить над собою гігантського птаха, падає від страху на грядки, намагається захиститися хресним знаменням, але пізніше розуміє, що це всього лише літак.

Та центральним розиграшем роману, як і того часу, який описується автором, з нашої точки зору, є те, що «всім відома Установа» видавала себе за всевидюче око, тобто за всесильне божество. Розвінчати таку установу, зруйнувати страх (що переходив у жах) перед цією силовою структурою, показати сліпоту і безсилля НКВД покликаний, перш за все, той розиграш, який розростається у Володимира Войновича в цілий роман [Див.: 344, с. 133–137]. І в цьому є особлива заслуга письменника, який в межах сміхової культури спрямував розиграш проти тої конкретної структури, яка матеріалізувала тоталітарний жах. В усіх інших розиграшах страх ніби не має зворотної адреси. Це просто страх і все. І тому протистояти йому так важко. Він ховається не відомо куди, щоб вилізти знову, хто знає звідки.

Що ж до творчості Е. Рязанова, то тут розиграш вже не є основною сміховою фігурою, він відступає на другий план, тому що метою комедії є не сміх-полегшення, а більш тривке почуття радості. Крім того, розиграш у Е. Рязанова пов'язаний не стільки з випадковими ситуаціями та суб'єктивними характеристиками людей... – відбувається онтологізація розиграшу. Наразі розиграш виступає вже як фундаментальна характеристика буття, що має духовний вимір. Не друзі влаштували розиграш, не будівники та архітектори... Всі окремі суб'єктивні характеристики та об'єктивні обставини виступають лише як ніби то випадкові передумови Розиграшу з великої літери. І автором сценарію цього Розиграшу є Той, до якого молитовно звертається наш герой в пісні: «О, хто-нибудь, приди, нарушь, чужих людей соединенье и разобщенность близких душ!».

Безумовною заслугою Е. Рязанова є те, що він на ґрунті радянської культури перевів розиграш із суб'єктивного плану в онтологічний, осмислив розиграш як фундаментальну практику людського життя в тому просторі свободи, де є місце принципу провіденціалізму. (Між іншим, саме так, як божественний розиграш, зрозумів біблійну історію про прекрасного Йосипа видатний письменник Томас Манн у своєму романі «Йосип та його брати»).

Після скасування культу особи склалася цікава ситуація. З одного боку, страх втратив значну частину своєї влади над людьми, а з іншого, – незграбні спроби нових ідеологів відновити старий або створити новий культ викликали якщо не сміх, то сприймалися як щось вельми несерйозне. Сам вигляд нового генсека був абсолютно невідповідним образу керівника великої держави – лиса голова, напіввідкритий, великий та кривий рот, відкоплені вуха... Такий образ мимоволі провокував непристойні асоціації і анекдоти. Не тільки в «будівлі» загальної сміхової атмосфери 60-х панував розиграш, – розиграш і вінчав цю «споруду», подібно до шатра чи бані. Цим «шатром» був псевдо-культ нового тирану. Та тирана, насправді, не існувало. Замість нього був *хтось* в масці неосвіченого, грубого, лисого мужика – масці, яка могла опинитися на голові правителя супердержави тільки за іронією історії. Історія, здавалося, втомилася стогнати і плакати. Вона, неначе, хотіла грати, сміятися та розігрувати людей.

Таким чином, провідною фігурою радянської сміхової культури 60–70 рр. виступав розиграш як форма, з одного боку, протистояння страху, а з іншого як спосіб відтворення атмосфери тих самих тоталітарних практик вже в нових, безпечних для життя та гідності людини формах.

4.6. Радянські тоталітарні практики та політичний анекдот

– Як з'являється анекдот? Сідають і придумують?

– Ні, спочатку придумують, а потім сідають!

Анекдот

Приблизно тоді, коли на радянському телебаченні заборонили КВК, відбувся небачений сплеск народної сміхової культури у формі анекдоту, що передбачав особливий зв'язок двох (або вузького кола) людей, які довіряють одна одній на ґрунті критичного ставлення до тоталітарних практик.

Анекдот задіяв різноманітні аспекти сміху і тому може пояснюватися за допомогою різних концепцій сміху, які ми розглядаємо як взаємодоповнюючі на основі гетерогенної концепції сміху, запропонованої С. В. Пролесвим [Див.: 288, с. 51–52]. Наразі прочитуються наступні інтерпретації сміху: по-перше, як практики виразу зверхності, коли народ повертав своїм правителям приниження та презирство у сміховій формі і демонстрував, хто ж таки сміється останнім, правитель чи народ. По-друге, інтимність анекдоту, еротична тематика багатьох анекдотів виявляла сублімовану енергію еросу, отже, наразі прекрасно ілюструється фрейдистська концепція сміху. По-третє, теорія втішання розглядає анекдот як реакцію на психологічну напругу, що виникає внаслідок дії на людину чинників, що пригнічують її. Також, анекдот реагував на чисельні невідповідності тоталітарних ідеологем та реальних культурних практик.

Що ж до тоталітарних практик, в контексті яких наразі вивчається радянський анекдот, то слід зазначити, що політичний анекдот був, перш за все, реакцією на відсутність свободи слова і, одночасно, компенсацією цієї відсутності. Звичайно, радянська влада не прагнула спеціально створити сприятливі умови для анекдоту як виду творчості. Навпаки, вона всіляко боролася з цією контр-ідеологією, та стихійно вийшло так, що вся сукупність обставин суспільного життя і, особливо, політична ситуація 60–80-х років слугували розквіту анекдоту.

Місце анекдоту в радянській цивілізації не можна порівняти з положенням аналогічного артефакту в якій-небудь іншій культурі, маючи на увазі і сучасну, в якій анекдот теж займає не останнє місце. Виняткове значення анекдоту в радянському суспільстві 60–80-х років можна без перебільшення порівнювати з культурним статусом філософії в Стародавній Греції. Між іншим, давньогрецька філософія мала могутній заряд анти-міфологічної де сакралізації культури, звідси паралель між давньогрецькою міфологією і радянською ідеологією, а також їх культурними альтернативами – філософією і анекдотом – мені здається цілком доречною.

Анекдот – це парадоксальна свобода слова, – начебто підпільна, заборонена, особиста, приватна, та вона розростається до розмірів легальної (за умовчанням), суспільної та всезагальної. Анекдоти за радянських часів розповідали один одному навіть ті, хто їх забороняв. І не було практично жодного дня, щоб не з'явилося щось «новеньке». Між тим, в радянському законодавстві була стаття, що передбачає відповідальність, аж до позбавлення волі, за створення та розповсюдження анекдотів. «За створення» – це само по собі смішно, тому що анекдот є анонімним. Та «за розповсюдження» – теж смішно, тому що в 60–80-х роках вже неможливо було всіх пересаджати. Як тепер стало відомо, навіть генеральний секретар ЦК КПРС Леонід Брежнєв дуже любив анекдоти, зокрема із задоволенням слухав і навіть анекдоти про себе.

Серед різноманітних форм радянської сміхової культури анекдот є найбільш дослідженим саме в контексті тоталітарних практик. Мова йде про чисельні розвідки таких дослідників політичного анекдоту, як А. Баканурський, Н. Бардіна, В. Безницько, Ю. Борєв, М. Воробйова, Т. Зінов'єва, М. Каган, О. Краснухіна, В. Левченко, В. Шевченко, Л. Орнатська, О. Соколова, В. Сорокіна, Л. Столович, В. Хімік та інш.

Один із дослідників радянського анекдоту М. Каган пише: «Характерно, что в последние десять – пятнадцать лет (оскільки це було написано в 2002 році, то сьогодні слід до цих цифр додати ще десять років – М.С.) в России (і,

тим більш, в Україні – М.С.) *почти совсем исчез политический анекдот* (курсив наш – 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» [155, с. 10].

Отже, свобода слова не сприяє розвитку культури анекдоту; більш того, вона витісняє анекдот на периферійне місце в сміховій культурі.

Та анекдот був реакцією не тільки на відсутність певних демократичних свобод: анекдот виник в умовах, коли люди сміялися не стільки від радості і повноти життя, скільки від невіри в можливість щось змінити на краще або від розчарування у своїх сподіваннях. Крім того, це був сміх, в якому була присутня певна частка зловтіхи.

Тільки з'являється історичний шанс на реальне поліпшення життя, з точки зору міської інтелігенції, що складає анекдоти, і кількість політичних анекдотів різко, а, також, їхня популярність зменшується. Наприклад, в перші роки правління Леоніда Брежнєва анекдотів було небагато. Про це теж залишився анекдот: «У 1965 році жителі Одеси звернулися в ЦК з проханням повернути Хрущова: краще десять років без хліба, чим рік без анекдотів» [Див.: 320].

Анекдот – це, в більшості випадків, художня, афористична та яскрава форма міського фольклору ХХ в. переважно на політичні теми. Чи може сучасна дискусія з найгостріших політичних тем конкурувати з анекдотом? Якщо дивитися в художньому відношенні, – однозначно ні. Карикатурне бачення ідеологічного опонента залишається, як і в анекдоті, та воно тут позлому карикатурне і, найчастіше, зовсім не смішне. Учасники пострадянської політичної дискусії виступають на поверхні подій як непримиренні: кожен заперечує все, що виходить з боку опонента як абсолютне зло. Анекдот же, навпаки, був і протестною формою і, одночасно, деякою формою співіснування з системою, в межах якої він тільки і мав певне значення. У сучасній політичній

дискусії в смішному або злобному вигляді представляється тільки супротивник, а в радянському анекдоті було місце і для самоіронії як форми рефлексії. Наприклад, єврейський анекдот радянського часу сміється над євреями навіть більше, ніж над соціальною системою соціалізму. Але ж авторами цих анекдотів були самі ж євреї! Та й в цілому, сміючись над своїм суспільством, радянська людина сміялася і над собою як представником цієї цивілізації.

Згадуючи про анонімну сміхову творчість народу, не слід забувати, що крім анекдоту і майже паралельно існував ще один жанр анонімної «творчості» мас, що виник на ґрунті конкретних тоталітарних практик – анонімка (не підписаний донос на людину або, рідше, організацію).

Можливо, комусь така асоціація буде здаватися, м'яко кажучи, недоречною. Річ у тім, що анекдот в пострадянських культурологічних дослідженнях демонструється виключно в позитивно контексті – така традиція. А про анонімку взагалі не прийнято говорити – це сфера «соціального небуття» і за своїми етичними підставами, і за доступністю інформації. Що вже говорити про взаємозалежність анекдоту та анонімки – таке «блюзнірське» зіставлення, мабуть, нікому ще в голову не приходило. Проте, як нам здається, між цими явищами існує певний, навіть безпосередній зв'язок.

Почнемо з характеристики протилежних моментів цих двох практик радянської цивілізації, оскільки достатньо часто саме протилежні сторони цивілізаційних явищ вказують на їхній зв'язок.

Анекдот пов'язаний із сміхом, і він є поза-інституційним, а анонімка пов'язана із страхом і з силовими структурами, що утілюють його, перш за все з КДБ.

Анекдот – побутує анонімно з ідеолого-правових причин, а анонімка – із-за моральної заборони. Тобто анекдот – поза законом, а анонімка – поза мораллю. Анекдот компенсує відсутність свободи слова, а анонімка є реакцією на моральний ригоризм радянського суспільства. Для автора анонімки мета виправдовує будь-які засоби. Не від слави біжить автор анекдоту, а від покарання. Не своєї совісті боїться анонім, а суспільного засудження. І в цьому

відношенні автор анекдоту і анонім міняються місцями по відношенню до ідеології. Автор анонімки глибше, ніж автор анекдоту, розуміє інфернальну сутність влади, а в автора анекдоту ще залишаються численні ілюзії щодо теорії комунізму і практик соціалізму. Анекдот – артефакт міської сміхової культури високого інтелектуального рівня, анонімка – стихія масової «творчості» переважно людей із низьким рівнем моралі та інтелекту. У романі-анекдоті Володимира Войновича «Надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» свідомий ворог радянського ладу, який прагне всіма силами цьому ладу зашкодити, «прибирає» з життя за допомогою анонімок представників радянської еліти. Тобто анонімка виступала певною мірою продовженням класової боротьба «низів» проти «еліти» і чимось нагадувала громадянську війну. Анекдот – форма довіри людей (політичні анекдоти розповідали переважно тим людям, в порядності яких були упевнені). Анонімка – спосіб виразу недовір'я, підозри. Іноді у написанні анонімок з причини тієї ж анонімності підозрювали абсолютно порядних людей. Наприклад, на партійних зборах проголошувалося: «Поступив сигнал», а хто цей сигнал послав, про це, звичайно, не говорилося. Люди, які мали відношення до цієї історії, мимоволі починали підозрювати всіх зацікавлених осіб. Були навіть особливо «підозрілі посади», на які зазвичай призначали «стукачів», тобто донощиків. Та «зазвичай» ще не означає «завжди». А тим часом ці люди завжди були на підозрі у співробітників, колег, однокурсників. Тим самим ідеологічна підозрілість подвоювалася, потроювалася, помножена на практику особистої пильності як зворотної сторони тоталітарних практик доносительства.

Анекдот та анонімка чудово вписуються в релігію радянської цивілізації, якою є титанічний гуманізм з його підміною Бога людиною. Тут, можливо, доречною є історична паралель: карнавал доби Ренесансу протистоїть, з одного боку, страху перед небувалими масштабами використання чорної магії, а з іншої – не менш широкому руху доносительства. Інакше кажучи, між ідеологією та сміховою культурою епохи Ренесансу були ланки, що опосередковували цей непомітний зв'язок. Якщо сміхова культура протистояла

страху, то страх цей був не абстрактно ідеологічним і, тим більш, не релігійним (страх Божий, з християнської точки зору, – це страх позбутися Божої Любові). Сфера страшного була безмежна і не асоціювалася лише з діяльністю інквізиції (в добу Ренесансу) або НКВС, КДБ (за радянських часів). Страх цей ставав дійсно усюдисущим і універсальним, перш за все, завдяки «ініціативі мас», а не тільки в наслідок діяльності певних державних силових структур. Саме такий універсальний страх міг породити й не менш універсальну сміхову культуру. Як пише про відповідні тоталітарні практики О. О. Зінов'єв, реальний комунізм зростає не із катівень каральних органів, не із злочинних партійних рішень, не із концентраційних таборів. Він зростає з дуже простих, звичних, широко поширених явищ нашого життя, породжує в певних сприятливих умовах катівні каральних органів, злочинні задуми вождів, концентраційні табори і всі інші жахи, що добре всім відомі [Див.: 142, с. 51].

Та між анекдотом і анонімкою є щось спільне. І анекдот, і анонімка – це карикатурний текст. Тільки анонімка – це абстрагування від духовної сутності людини, а анекдот – це абстрагування від позитивних сторін життя. Якщо метод соцреалізму акцентує увагу саме на позитивній стороні соціалізму і життя людини в умовах цього ладу, то анекдот, навпаки, вип'ячує реальність в інший бік, перебільшує негативний аспект. Анонімка теж деформує, спотворює образ людини.

Іноді збіг анонімки та анекдоту був навіть буквальним. Наприклад, хтось написав анонімку на поета М. Ісаковського – автора слів пісні «Лучше нету того свету». Назву пісні невідомий автор проінтерпретував як вихваляння вчення про потойбічне життя: «Краще немає *того* світу», а замість слів «как увижу, как услышу, все во мне заговорит» пильний товариш почув: «Каку вижу, каку слышу...». Ця анонімка була настільки смішною, що придбала форму анекдоту. Можливо, джерелом інформації про цей випадок став представник силових структур, який знав про відповідний «сигнал». Ще один випадок, який демонструє авторство працівника КДБ у створенні анекдоту, теж відбувся реально, а пізніше набув форми анекдоту з типовим «кадебешним»

гумором. Офіцер КДБ складає кандмінімум з філософії. На запитання про матеріалістичне розуміння буття він лаконічно відповідає: «Биття визначає свідомість».

Спільним для анекдоту й анонімки є середовище, ґрунт, на якому вони зростають. Цим ґрунтом, як мені здається, був крайній ірраціоналізм всіх перехідних станів суб'єкта радянської цивілізації (пов'язаних із зростанням або боротьбою за підвищення статусу) і всіх ситуацій, що було викликано необхідністю протистояти природній ентропії – голоду, холоду, житловим проблемам. Проте, подібні ситуації існують часто-густо і в сучасному суспільстві. Та вони не викликають сплеску анекдотів і анонімок з тієї причини, що влада чітко відсторонилася від вирішення більшої частини людських проблем. Вона не оголошує себе всесильною, більш того, вона регулярно демонструє, що працює переважно на себе. Суб'єктові пропонується ринкова модель вирішення всіх питань, і якщо він не вписується зі своїми доходами в ринок, то це розглядається як його особиста проблема.

Треба особливо підкреслити, що і анекдот, і анонімка існували в особливому потестарному дискурсі, що обожнює владу: вони апелювали до влади як до тієї сили, що може і повинна щось змінити, яка знає все і відповідає за все.

(Проте, якщо ми хочемо мати картину реальних практик радянського суспільства, то нам не слід довіряти повністю ані анекдоту, ані творам авторів, що працюють в стилі соцреалізму. Що вже говорити про анонімки? Між іншим, цей феномен є абсолютно недослідженою сферою радянської цивілізації).

З вищезазначеного можна зробити висновок: радянський анекдот був однією із сфер свободи слова, що стихійно виникла разом із анонімкою. Інакше кажучи, радянські анекдот і анонімка – специфічно вітчизняний варіант свободи слова.

Що ж до анекдоту, то відштовхується він, з погляду його стилістики, від методу соцреалізму. Анті-соцреалізм – це і є стиль анекдоту.

Нижче ми розвиваємо думку про амбівалентне відношення політичного анекдоту та комуністичної ідеології. З одного боку, анекдот заперечує ідеологію і руйнує її. З іншої – анекдот створюється в певному ідеологічному середовищі і навіть приймає деякі тези офіційної ідеології (хоч би у формі передумови).

Першому, опозиційному по відношенню до ідеології сенсу анекдоту приділяється більше уваги в дослідженнях. Що ж до іншого аспекту – моменту конвенційності ідеології та сміхової культури в анекдоті, то про цей бік питання матеріалу значно менше.

Спочатку спробуємо виявити та дослідити форми заперечення радянським політичним анекдотом офіційної ідеології. Почнемо з того, що анекдот, який просто карикатурно зображав радянську реальність або вдягав у форму анекдоту звичайний контр-ідеологічний наклеп у дусі примітивної антирадянщини, був не частим явищем культури, оскільки він був просто не смішний.

До цієї групи анекдотів ми відносимо ті, які були ідеологічними «навиворіт», тобто однозначно виражали ідеологію системи, що протистояла СРСР. Ці анекдоти були переважно наклепницькими по відношенню до того, про що вони заявляли. Наприклад:

«– Що таке покидьок? (подонок – рос.)

– Письменник, що працює на Дону» [Див.: 320].

Наразі мається на увазі, судячи з усього, відомий радянський письменник Михайло Шолохов, якого, можливо, деякі письменники не поважали, та пересічні радянські громадяни любили та читали із задоволенням.

Для того, щоб радянський політичний анекдот викликав сміх, він повинен був мати під собою реальний ґрунт – історичний, соціальний або хоча б догматичний. Форма заперечення визначає зміст конкретної ідеологеми, що піддається профанації. Інакше кажучи, догмат повинен містити в собі можливість свого заперечення або як антитезу, або як виявлення певної суперечності в самій ідеологеми. Іншим можливим варіантом є протиріччя між

ідеєю та реальністю. Крім того, анекдот розвивав ті аспекти ідеологічних положень, що опинилися поза увагою класиків марксизму.

Форма заперечення ідеологічного змісту є похідною від тематики анекдоту. Тому виявити найбільш поширені форми цього заперечення найзручніше в межах тематичної класифікації анекдоту.

Анекдоти про комунізм складають одну з найбільших тематичних груп всіх радянських політичних анекдотів. Ці анекдоти заперечують марксистську ідеологію в її найбільш істотній, сакральній сфері – псевдо-есхатології. У цій тематичній групі можна знайти форми десакралізації, профанації змісту радянських тоталітарних практик.

Найбільш поширеною є форма висунення тези, що є протилежною по відношенню до радянського догмату. Наприклад, якщо ідеологія використовує модель абсолютного прогресу, то анекдот обирає модель абсолютного або відносного регресу. Також може застосовуватися варіант специфічно анекдотичного прогресизму: наприклад, у СРСР здійснюється прогрес техніки або свідомості людей, та ситуація з продуктами погіршується. Взагалі мотив регресу досить часто зустрічається в анекдотах саме в межах теми комуністичного майбутнього. Це, можна сказати, особливий, парадоксальний, комічний пафос регресу!

«Скажіть, це вже комунізм чи буде ще гірше?» [Див.: 320];

«Один старий більшовик іншому:

– Ні, дорогий, ми з вами до комунізму не доживемо, а діти... Дітей шкода!» [Див.: там само].

Ще один приклад опертя анекдоту на протилежний за сенсом догмат. Ідеологема: комунізм – це світле майбутнє всього людства, яке наближається « мірою просування радянського народу» і т.п. Відповідно, в анекдотах обіграється таке розуміння комунізму як темної реальності або перспективи, що віддаляється, або відноситься не до всього людства, а до гіршої його частини і т.п.

«Лектор говорить, що комунізм вже на обрії. Йому – запитання:

– А що таке обрій?

– Це уявна лінія, в якій небо сходиться із землею і яка віддаляється від нас, коли ми намагаємося до неї наблизитися» [Див.: там само].

Наступний варіант опозиційного сенсу фіксує суперечність в самій ідеологемі. Комунізм – це не дуже далеке майбутнє. М. С. Хрущов вніс новий догмат до комуністичної теорії: «Теперішнє покоління радянських людей житиме при комунізмі», тобто радянський народ вже приступив до будівництва комунізму, та в стадію комунізму ще не вступив. Цю достатньо розпливчату тезу іноді ілюстрували за допомогою образу двох ніг – «однією ногою ми вже стоїмо в комунізмі»:

«Однією ногою ми стоїмо в соціалізмі, а іншою вже зробили крок в комунізм, – говорить лектор. Бабуся його питає:

– І довго, любий, нам отак раскорякою стояти?» [Див.: там само].

Достатньо поширений варіант десакралізації ідеологічних практик в анекдоті демонструє радянську реальність реалістично, без викривлення того, що відбувається. Наприклад, оскільки партія та її генеральний секретар монополізували право на винесення вердикту щодо ступеню наближення суспільства до комунізму, то на це так відреагував народ:

«– Коли наступить комунізм?

– Про це буде повідомлено в закритому листі ЦК» [Див.: там само].

Констатація наближення комунізму співпала з продовольчою кризою, що не пройшло повз уваги авторів анекдотів.

«– Чи правда, що при комунізмі продукти можна буде замовляти по телефону?

– Правда. Та видавати їх будуть по телевізору» [Див.: там само].

Наступний анекдот поєднує утопічність ідеології і реалізм радянських буднів з їх постійною матеріальною заклопотаністю:

«– Як виглядатиме людина комуністичного майбутнього?

– ...у неї буде маленький живіт, оскільки вона харчуватиметься висококалорійними пілюлями. У неї буде дуже велика голова, оскільки вона буде дуже багато думати... Думати, як дістати ці пілюлі» [Див.: там само].

Поєднання фантастичної мрії з відсутністю матеріальної основи не те щоб фантастичних проєктів, але й виробництва елементарно необхідних предметів споживання; контраст комуністичних образів достатку і реальної убогості – все це ставало предметом сатири:

«На порядку денному колгоспних партзборів два питання: будівництво сараю і будівництво комунізму. Зважаючи на відсутність дошок відразу перейшли до другого питання» [Див.: там само].

Пояснення відсутності м'яса в магазині:

«– Товариші! Наше суспільство йде до комунізму семимильними кроками... і худоба за нами не встигає» [Див.: там само]. (Цей анекдот яскраво демонструє певну невідповідність як передумову сміхової ситуації).

Наступний анекдот – це рідкісний варіант пародії на діалектичний метод марксистської філософії. У профанній діалектиці анекдоту тема грошей при комунізмі приймає такий вигляд:

«– Чи будуть при комунізмі гроша?

– Югославські ревізіоністи стверджують, що будуть. Китайські догматики запевняють, що ні. Ми ж підходимо до питання діалектично: будуть, та не у всіх» [Див.: там само].

У цьому анекдоті, з одного боку, вельми тонко підмічено марксистський варіант визначення «золотої середини»: нічого не перебільшувати, та нічого й не зменшувати. Крім того, цей анекдот, поза сумнівом, є продуктом діяльності професійних ідеологів – простій народ навряд чи розрізняв такі різновиди марксизму як югославський та китайський.

Та, мабуть, найбільш глибоким в тематичній групі профанної діалектики виглядає анекдот про антиномії радянської цивілізації. Їх нараховується стільки ж, скільки в античній традиції прийнято було називати чудес світу – сім (цей анекдот своєю профанною антиномічністю нагадує не тільки про обмеженість

людського розуму, але й про ірраціональність радянських тоталітарних практик):

1. Безробіття немає, та ніхто не працює.
2. Ніхто не працює, але план виконується.
3. План виконується, та купити нічого.
4. Купити нічого, але усюди черги.
5. Усюди черги, та у всіх все є.
6. У всіх все є, але всі незадоволені.
7. Всі незадоволено, та голосують «за» [Див.: там само].

До анекдотів про комунізм можна додати анекдоти про теорію соціалізму. Наразі профануються ленінські догмати про можливість соціалізму в одній, окремо узятій країні, та про мирний варіант переходу від капіталізму до соціалізму:

«– Чи можна побудувати соціалізм в одній, окремо узятій країні?

– Можна, та тоді доведеться переїхати жити в іншу» [Див.: там само].

Достатньо часто пародіюється в анекдотах традиційний в «науковому комунізмі» метод ідеологічного співставлення недоліків капіталізму як «останньої стадії розвитку експлуататорського суспільства» і позитивних рис соціалізму, за яким при соціалізмі все «навпаки». У цьому контексті звучать такі зіставлення як приватна власність – суспільна; експлуатація – вільна праця; репродуктивна діяльність в умовах конвеєру – творчість мас.

«– Яка різниця між соціалізмом і капіталізмом?

– При капіталізмі людина експлуатує людину, а при соціалізмі – навпаки» [Див.: там само].

Цей анекдот ідеологічну асиметрію перебудовує у твердження, яке складається із симетричних за своїм змістом якостей.

«Радянська робоча делегація приїхала до Америки. Робочі питають:

– Це чий завод?

– Форда.

– А чії це автівки стоять?

– Робочих.

Американська робоча делегація в СРСР.

– Чий це завод?

– Він належить робочим.

– А чий це автомобіль стоїть?

– Директору заводу» [Див.: там само].

Одна з тем політичного анекдоту – неминучість війни між капіталістичною і соціалістичною системами, про яку, всупереч дещо розпливчастим ідеологічним формулюванням теорії можливості мирного переходу до комунізму, віщають радянські офіцери на заняттях з військової підготовки (учбові заклади всіх рівнів, практично все населення, включаючи жінок, постійно «оброблялося» військовими на предмет загрози атомної атаки з боку імперіалістичних держав). Ця тема – традиційна «страшилка для дорослих в СРСР (наразі мова не йде про те, що ця «страшилка мала своє реальне підґрунтя).

Особливо безглуздою виявляє анекдот теорію розвиненого соціалізму як «перехідної стадії до комунізму» на тлі серйозних кризових явищ в системі:

« – Що таке розвинений соціалізм?

– Це означає, що труднощі зростання змінилися зростанням труднощів»

[Див.: там само].

Постійний брак продуктів, елементарних предметів побуту, вічні черги, як правило, не викликали активного опору – незадоволеність люди зривали один на одному, на «торгашах», а то й зовсім мовчали «в ганчірочку», відчуваючи і свою провину: на який безлад обурюватися, якщо ти сам втік із роботи, щоб частину робочого часу простояти в черзі. Одне було ясно: якщо партія офіційно приймає Продовольчу програму, це означає кепські справи в країні із продовольством. Народ адекватно зреагував на таке опосередковане «попередження» і став робити харчові запаси, що ще більше загострило продовольчу проблему.

Але там, де безсилою є людина, там вступає в свої права анекдот, який сильний безсиллям людей; який, крім того, «не вірить» в можливість позитивних змін через свій песимістичний погляд на життя як сукупність прогресуючих недоліків. У цьому сенсі кредо анекдотичного бачення світу: «Гинути, але із сміхом!» Це кредо як ніколи підходило до соціальної ситуації в СРСР.

– Що буде після «Продовольчої програми»?

– Перепис населення, що залишилося» [Див.: там само].

Особлива тема анекдотів – роль особи і народних мас в історії. Якщо теорія туманними міркуваннями про діалектику особистого і колективного, індивідуального та суспільного давала певну, хай недостатньо визначену, з погляду сатири, відповідь, – відповідь, яку важко було обіграти гумористично, то реальна тоталітарна практика соціалізму настільки чітко виражала пріоритет особи генсека по відношенню до народу, що одну з найбільш великих груп анекдотів 60–80 рр. складала анекдоти про першу особу держави.

Це був відповідний практиці культу особи народний ритуал сміхового приниження того, кого за правилами ідеологічної гри треба було всіляко підносити. У новітніх культурах принизливі дії десакралізуються і виходять за межі ритуальної дії. Та сміхова культура є принципово амбівалентною. Якщо сміх когось знижує за статусом, то з часом це зниження може зіграти роль «лімінальної фази ритуалу» (В.Тернер), тобто сприяти підвищенню статусу [Див.: 358, с. 234–235]. Тому сміх дуже складно використовувати у якості зброї. Ніколи не можна гарантувати, в якій бік розвернеться результат осміяння. Буває, що той, кого осміюють, тільки набере політичні дивіденди, а буває, що зникне з політики назавжди. Наявність лімінальної фази ритуалу в останні роки життя Л. Брежнєва, коли народ майже відкрито пародіював його вимову та переказував величезну кількість анекдотів про його особисті вади та недоліки його правління, призвело до зворотного результату. Народ з часом став тяжіти до переоцінки постаті Леоніда Брежнєва в позитивному річищі.

Анекдот пише яскраво виражені карикатурні портрети лідерів держави, а також здійснює деяку спеціалізацію генсеків на злі, що вони скоїли. Сталін фігурує вбивцею, Хрущов малюється, м'яко кажучи, недалекою людиною, Брежнєву перепадає за його вимову (анекдотів часів правління молодого Брежнєва, судячи з усього, немає – принаймні я таких не знайшла). І Сталіна, і Хрущова, і Брежнєва звинувачують в перебільшенні власної ролі в житті суспільства. Крім того, Брежнєву закидають неосталінізм.

З погляду духовного сенсу, ці анекдоти про партійних лідерів виражали одну з тенденцій радянської сатири, змістом якої було висміювання конкретної особи. Заради справедливості треба сказати, що для радянської сміхової культури в цілому така тенденція не була характерною. Сміх – це сміх над недоліком, а не над людиною, – ось варіант радянського «не судить та й вас не судитимуть». Значною мірою анекдоти про генсеків були спровоковані самими ж ідеологами, які робили кар'єру, вихваляючи діяльність перших осіб держави, створюючи ситуацію ланцюгової реакції: ніхто з інших ідеологів вже не смів зупинитися в цих вихваляннях. При цьому дифірамби на честь генсека дуже швидко перетворювалися на необхідну частину всякої промови.

Еротична тема в радянських анекдотах не випадково була «сусідкою» з темою партії і партійної відповідальності за сім'ю. Цей факт відображав реальну ситуацію тотального контролю держави над особистим життям своїх громадян і, в той же час, зводив пафос партійного керівництва сім'єю до комізму рівня тілесного низу.

«– Чим дружина утримує чоловіка?

– Німка – справою, французенка – тілом, іспанка – грацією, росіянка – парторганізацією» [Див.: там само].

Тема контролю державою особистого життя радянських громадян була частиною теми загального контролю над людьми. Інститутами і організаціями, що здійснювали цей контроль, були парткоми різних рівнів, КДБ, комсомольські і навіть піонерські організації. Крім того, існував ще й «неформальний» інститут «стукачів», тобто інформаторів, що «працювали» в

усній, письмовій формах, анонімно або за підписом. Головним тлом цієї групи анекдотів є страх. Відповідно, анекдот намагається протиставити цьому страху сміх, але не завжди вдало. Найчастіше, в анекдоті долається страх в одній, одиничній ситуації, але закріплюється жах як загальна атмосфера.

«1937 рік. Чоловік з дружиною погано сплять – прислухаються. Раптом серед ночі - шум і тупіт ніг на сходах. Різкий дзвінок в двері, що супроводжується гучним стукотом. Ні живий, ні мертвий, чоловік йде відкривати. Через хвилину він повертається:

– Не хвилюйся, – говорить він, – це всього лише наш будинок горить»
[Див.: там само].

Досліджуючи анекдот як форму опозиції по відношенню до ідеології, не будемо забувати про амбівалентне відношення анекдоту до тоталітарних практик.

Л. М. Столовіч вважає, що анекдот є комічним за рахунок антипафосности [Див.: 340, с. 46–53], та комічне також може виступати різновидом пафосу, якщо мова йде про пафос профанований, пафос-симулякр. Опозиційний сенс анекдоту повинен бути протилежним офіційним визначенням або містити в собі логічні наслідки, що є нерозвиненими ідеологією через їх явну суперечність з парадигмальним її ядром.

Крім того, анекдот існував в умовах певної одностайності з тих питань, на які він відгукувався. В анекдоті радянські люди проявляли свою дійсну одностайність, навіть єдність. Сьогодні теж існують політичні анекдоти, та коли сміються одні, – інші хмуряться. Один і той же анекдот здається одним смішним, а іншим – блюзнірським або просто дурним. У СРСР 60–80-х років такого розділення не існувало. І ця єдність деякою мірою робила величезну масу людей і народів СРСР єдиним народом (крім економічних відносин, звичайно – останнє очевидно). Це була єдність сміху.

Політичний анекдот виходить із загальновідомого змісту ідеології, та обіграє ті варіанти змісту, які залишилися поза комуністичними догматами. Тобто анекдот апелює до положень ідеології як до тієї аксіоми, від якої

розвивається міркування на певну тему. І в цьому сенсі анекдот не тільки не пориває з ідеологією, але, за великим рахунком, і не збирається це робити.

Проте анекдот не повторює ідеологічно загальновідоме – він втілює свободу вислову, вибираючи сферу такого забороненого, яке можна комічно обіграти. На відміну від опозиційної преси в демократичній державі, яка з точки зору втілення певної ідеологічної свободи перетинається з анекдотом, преса не володіє мистецтвом створення сміхової ситуації, вона сама є переважно серйозною, оскільки теж продукує певну ідеологію.

Які ж ідеологічні аксіоми все ж таки визнає радянський анекдот, якщо брати явище анекдоту в аспекті його взаємодії з тоталітарними практиками? Наприклад, особливістю більшості радянських анекдотів про політичних діячів є ідеалізація Леніна. Це ж само є характерним і для деяких частівок:

*Вставай Ленин, вставай, милый,
Нас в колхоз загнали силой.
Ленин встал, развел руками:
«Что же делать с дураками?»*

Як це не дивно, та анекдот 60–80 рр. мав свою суто радянське підґрунтя – він прагнув зруйнувати не все «вщент», але неявно пропонував реформаторський підхід до теми соціалістичного будівництва – повернутися до витоків і відродити «справжній», ленінський образ побудови соціалізму.

Воскрес Ленін. Через тиждень він отримав виклик з Ізраїлю від родичів по материнській лінії і подав документи в ОВІР.

«– Куди ви, Володимир Ілліч?

– В еміграцію. Все треба розпочинати спочатку!» [Див.: 320].

Ленінський мавзолей в анекдотах, що профанують все і вся, ще виглядає святинією, в якій негідні знаходяться інші лідери партії. Мається на увазі, що всі вони певним чином викривили ленінський план побудови щасливого майбутнього – ілюзії такого гатунку тут присутні однозначно.

«– Чому після видалення Сталіна з мавзолею там подвоїли охорону?

– Біля мавзолею бачили Хрущова з розкладушкою» [Див.: там само].

Наступний анекдот смішить людину того часу тим, що величезну різницю з суто радянської точки зору, перетворює на нікчемну відмінність.

«Чорт запитав Брежнєва, на яких умовах той згоден продати душу.

– Я хочу після смерті потрапити в мавзолей.

Люди, які наступного дня вранці перетинали Червону площу, могли прочитати на мавзолеї: «Л Ё Н И Н» (Льонін – укр.) [Див.: там само].

Особливо сильно відчувається взаємодія анекдоту із тоталітарними практиками, коли йдеться про анекдоти 30–40 рр. ХХ ст. Наприклад, в анекдотах про Сталіна і Гітлера, хоча Сталін і постає сміховою фігурою, та лише заради того, щоб Гітлера поставити у ще більш незручне становище.

Наприклад: Сталін запросив Гітлера приїхати в СРСР. Коли той приїхав, йому зразу ж продемонстрували дві клумби. На одній були дуже гарні квіти, зелененька травичка, а на іншій – кропива, колючки. Гітлер запитав, що це означає. Сталін йому пояснив: «Гарна клумба – це Германія, а погана – СРСР». Гітлеру це сподобалося. Тоді Сталін зняв штани і присів на гарній клумбі – зробив там купу. А тоді каже Гітлеру: «А тепер спробуйте те ж саме зробити на нашій клумбі».

В цьому анекдоті відкрито порівнюється рівень життя та добробуту Германії і СРСР явно не на користь останнього. Це опозиційний аспект, без якого анекдоту просто б не існувало. Та висновок робиться суто патріотичний та, безумовно, історичний. Завоювати таку країну збройним шляхом неможливо.

Роман-анекдот В. Войновича за радянських часів відносили до антирадянських творів, та з цим неможливо погодитися. Всі оцінки автором того, що відбувається – це оцінки радянської людини. Анонімник у Войновича – ворог, що знищує кращих радянських людей. Автор малює його портрет з неприкритою відразою. Він відноситься до нього саме так, як відносилися порядні радянські люди до наклепників. Критикуючи радянський колгоспний лад Войнович, знову ж таки, показує, що і в умовах цього ладу можна було добитися непоганих результатів («ланка» Івана Чонкіна, сформована із

заарештованих ним «енкавеевників», б'є всі рекорди на прибиранні картоплі). Я вже не говорю про те, що головні герої – Іван і Ньюра – прекрасні образи простих радянських людей «з народу» – добрих, працьовитих, терплячих, вірних і глибоко порядних. Однозначно негативними явищами в романі постають тільки судочинство 30-х рр. і діяльність органів НКВС. Та в цьому відношенні критика знову ж таки не виходить за межі того, що було всім відомо після XX з'їзду КПРС.

Ці факти свідчать про те, що зміст відносин радянського анекдоту і офіційної ідеології не можна звести до опозиції. Звідси логічно випливає необхідність вивчення достатньо складної градації різних форм зв'язку сміхового та ідеологічного. Найвиразніше конвенціональність анекдоту та ідеології можна прослідкувати на матеріалі аналізу структури анекдоту.

Питання про структуру анекдоту піднімає М. С. Каган. Він говорить, що сюжетна структура анекдоту повинна чітко виявляти класичну трьох частинну побудову сюжету: експозиція, зав'язка інтриги – розгортання дії з неясним його завершенням – несподівана розв'язка», яка є тим більш ефектною, чим більш вона є неочікуваною [Див.: 155, с. 16].

Що ж до дослідження, яке пропонується на захист, то дисертанта цікавить питання структури анекдоту під кутом зору співвідношення сміхового та ідеологічного. Виходячи з аналізу існуючих варіантів цього співвідношення нами виділяються наступні варіанти структури.

Варіант 1. Береться ідеологічне поняття або вислів і вводиться в сміховий контекст, який може задаватися на початку анекдоту, в середині, в самому кінці або окреслює контекст і з боку його початку, і в закінченні (сміховий контекст надалі виділятиметься курсивом).

Наприклад: «*Найкоротший анекдот: комунізм*» – тут сміховий контекст задається на початку. Або: «Молодожонам пропонують *трьох спальне ліжко* «Ленін з нами» [Див.: там само] – контекст заданий в середині.

«*Годинник із зозулею – кожену годину виїжджає Ленін* на маленькому броньовіку, простягає руку і говорить: «Товагици! Габочая і кгесьтянская

геволюція, про необхідність якої весь час говорили більшовики... *Ку-ку!*» [Див.: там само] – широко відомий вислів вождя жовтневій революції замикається з двох сторін рамками сміхового поля.

Варіант 2. Анекдот, що складається з двох висловів, кожне з яких окремо не містить нічого анти-ідеологічного, а один з висловів, взагалі, є суто ідеологічним, та їх поєднання утворює профанний, ідеологічний зміст, що породжує сміх.

«Лектор говорить, що комунізм вже на горизонті. Йому – питання:

– А що таке горизонт?

– Це уявна лінія, в якій небо сходиться із землею і яка віддаляється від нас, коли ми намагаємося до неї наблизитися» [Див.: 320].

Варіант 3. Передумовою, що знаходиться поза тестом анекдоту, є ідеологічне положення, яке приймається як певна онтологема: археологи розкопали печеру кам'яного століття із гаслом над входом: «Хай живе рабовласницький лад – світле майбутнє всього людства!» [Див.: там само]. (Наразі автор анекдоту виходить з того, що його слухач приймає марксистську теорію суспільно-економічних формацій). Сучасна ідеологія постає смішною, якщо її «транспонувати» в інший часовий проміжок історії, і від цього породжується можливість поглянути на свій час та його ідеологеми стороннім поглядом. Відсутність в марксизмі рефлексії щодо власної філософії історії наразі компенсується сміховою рефлексією.

Варіант 4. Посилка анекдоту, тобто його перша частина, є ідеологічною, а висновок – анти-ідеологічним. Наприклад: «одного разу тут повстав народ і, став творцем своєї долі, він знищив всіх панів, *тепер же час одних рабів*» [Див.: там само]. Інший приклад: плакат: «Ми не можемо чекати милості від природи *після того, що ми з нею зробили!*» [Див.: там само].

Варіант 5. Посилка анекдоту, навпаки, – анти-ідеологічна або задає профанний контекст, а висновок – ідеологічний; та на тлі посилки він отримує гумористичне звучання:

«Чоловік застав дружину з коханцем:

– Не був би я членом партії, я би поламав тобі всі ребра! Не був би я членом партії, я б викинув тебе з вікна! – кричить чоловік.

– Слава КПРС! Слава КПРС! – здіймає руки дружина» [Див.: там само].

Варіант 6. Окреме слово, що додається в ідеологему, змінене в ній або переставлене в інше місце тексту, принципово змінює сакральний вислів на профанний.

«На гранітному березі каналу – трьохметрові літери: «Хай живе радянський народ – *вічний* будівник комунізму!» [Див.: там само].

«– Що таке електрифікація всієї країни?

– Це комунізм *мінус* радянська влада» [Див.: там само].

Варіант 7. Текст виглядає як суто ідеологічний, та двозначність тексту в цілому, окремого вислову або слова перетворює текст ідеологеми на анекдот. Наприклад, «Бережіть природу – *мать* вашу!».

«– Я Леніна живим бачив!

– А я в *труні!*» (російською мовою «А я – в гробу»).

«– Рабінович, вам подобається гімн Радянського Союзу?

– Хороший гімн, *слів немає!*» [Див.: там само].

Варіант 8. Береться ідеологічний текст, а в ньому виділяється певна суперечність, яку видно тільки із боку сміхового погляду на ідеологію. Наприклад: телеграма: «Москва, Кремль, Леніну. Товариш Ленін, допоможіть бідному євреєві. Рабінович». Наступного дня Рабіновича викликають «куди треба»: «Ви при своєму розумі? Ви що, не знаєте, що Ленін давно помер?»

«Ну ось, у вас завжди так: якщо вам потрібно, так він вічно живий, а якщо потрібно бідному євреєві, так він давно помер!» [Див.: там само].

Варіант 9. Частина анекдотів є маленькими реалістичними замальовками парадоксального змісту. Наприклад:

«– Звідки радянські люди дізнаються про новини в світі?

– Із спростувань ТАРС» [Див.: там само].

«– Яка країна найбагатша?

– СРСР. П'ятдесят років її розкрадають і ніяк розікрасти не можуть [Див.: там само].

Варіант 10. Анекдот, побудований на принципі хибної симетрії західного та радянського варіантів демократії:

«– У нас свобода, – говорить американець. – Я можу вийти на вулицю і кричати «геть Рейгана!»»

– Що з того? – говорить російський. – Я теж можу вийти на вулицю і кричати «геть Рейгана!» [Див.: там само].

Варіант 11. Анекдот іноді підіймається до рівня історичного, соціально-економічного або культурологічного узагальнення.

«– Як розшифровується ВКП(б)?

– Вторинне кріпацтво (більшовиків)» [Див.: там само].

У деяких анекдотах ми зустрічаємо глибоке розуміння системи в цілому. Наприклад, анекдот піднімає цікаве питання про провину окремої людини в межах тоталітарних практик, система яких була побудована таким чином, що, незалежно від того, що робила людина, їй можна було б звинуватити. (Система загальної провини людей перед владою була в радянській цивілізації перетвореною формою християнського розуміння провини перед Богом, тому що наразі на місце Бога претендувала саме влада).

«Одна людина запізнилася на роботу – її звільнили за саботаж.

Інша – прийшла на роботу раніше – її заарештували за шпигунство.

Третя прийшла на роботу хвилиною в хвилину – її заарештували, тому що вона носила швейцарський годинник» [Див.: там само].

Варіант 12. Смішною виглядала просто правда в лаконічній формі – тобто радянська реальність очима не засліпленої ідеологією людини, яку прийнято було називати «несвідомою» за те, що вона здатна була бачити те, що відбувається, на власні очі, а не дивитися на світ очима ідеологів.

Плакат в колгоспі: «Колгоспники! Допоможемо студентам наповнити засіки Батьківщини!»

«– Що це за черга? – питає іноземець.

– Масло дають.

– О!!! У нас тільки продають! А це що за черга?

– Черевики викинули.

– Які – ось ці? У нас такі теж викидають [Див.: там само].

Продукти в СРСР, дійсно, були настільки дешевими, що про них можна було сказати «дають», а не продають, а ось взуття в ті роки робити не вміли – воно була або непривабливе, або незручне, а частіше – і те, і інше разом.

Не випадково саме останній – реалістичний метод – вибрав відомий сатирик Володимир Войнович, створюючи роман-анекдот «Надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна». Якийсь критик підказав письменникові цю ідею. Ось слова самого Войновича: «Знаєте, я себе не вважаю повною мірою сатириком. Я просто пишу... Мою першу повість один критик відзначив великою негативною статтею, в якій було написано буквально наступне: «Войнович дотримується чужої нам поетики зображення життя таким, яким воно є». Мені це дуже сподобалося, і я надалі прагнув зображати життя таким, яким воно є» [Див.: 74].

Таким чином, радянський політичний анекдот був не тільки і не стільки формою прямого заперечення державної ідеології, скільки формою її історичної рефлексії з точки зору:

- 1) реформаційних уявлень, прагнення удосконалити радянські практики;
- 2) профанації, що є життєво зацікавленою в існуванні сакралізованого першоджерела як «свого іншого» – наразі анекдот і тоталітарні практики взаємно доповнюються;
- 3) реалістичного зображення з акцентами, протилежними до ідеологічних, соцреалістичних;
- 4) гіперкритичного підходу – найбільш рідкої форми рефлексії.

Якщо глянути на взаємовідносини анекдоту та радянських ідеологічних практик з точки зору феноменологічного методу М. Еліаде, то виявляється, що базові псевдо-релігійні аксіоми в анекдоті і в тоталітарних практиках є, в більшості випадків, спільними. Розбіжності в оцінці того, що відбувається,

залежать від того, чи володіє суб'єкт, що оцінює ситуацію, політичною владою чи ні. Суб'єкт, який відтворює анекдот, компенсує відсутність влади у віртуальному потестарному дискурсі анекдоту.

Наведені вище приклади добре демонструють доповнюючу по відношенню до псевдо-релігійної ідеології функцію анекдоту. М. В. Попович вважає, що не тільки в Китаї, але й у всьому світі, у всіх культурах існував взаємозв'язок холодних і офіційних, «аполонічних» і пристрасних напівшаманських «діонісійських» культів [Див.: 280, с. 184]. Якщо провести цю аналогію відносно ідеології та анекдоту, то виходить, що ідеологія та сміхова культура були взаємодоповнюючими сторонами релігії радянської цивілізації – апологічним та діонісійським культами радянського титанізму.

В цілому, присутність анекдоту виявляється на всіх етапах радянської історії. Навіть під час Вітчизняної війни люди розповідали один одному анекдоти. В мене є декілька свідчень про анекдоти військового часу і про те, що ці анекдоти було почуто у бомбосховищі (люди за допомогою сміху боролися зі страхом смерті).

Та у довоєнний та воєнний час анекдот не став провідною формою сміхової культури а ні за кількісними, а ні за якісними параметрами з причин, що потребують подальшого дослідження.

Висновки до четвертого розділу

1. У четвертому розділі сміхова культура розглядається в діяхронічному аспекті як процес виявлення тої чи іншої сміхової форми в якості провідної. На прикладі виділених форм (цирку, частівки, розиграшу, анекдоту та інш.) досліджується співвідношення тоталітарних дискурсів та сміхової культури.
2. Транс-історичною формою радянської сміхової культури є цирк. Парадокс «радянськості» цирку полягає в тому, що цей вид мистецтва, на

перший погляд, був одним з найменш ідеологізованих. Та це було швидше виразом зовнішньої аполітичності. По суті, цирк був специфічним віртуальним простором ідеології, острівцем «комуністичного майбутнього», в якому ані класові, ані національні, ані інші відмінності ніби то вже не мали місця. Цирк демонстрував образ перетвореного людства, упокореної природи і безмежних можливостей людини в його безкінечному розвитку.

3. Архітектура циркової споруди нагадує про сакральний простір, тому що має форму храму. Арена розглядається не просто як своєрідна кругла сцена, але як вівтар циркового святилища, святе місце, обертатися спиною до якого є табу. У цирку візуалізуються відношення людини і природи, виходячи з певного ідеалу людини, яка ставить себе на місце Бога, демонструючи практично безмежні можливості у підкоренні природи. Ієрофанією райських відносин людини і тваринного світу в цирку є дресирування. Сакральний зміст цирку доповнюється *профаним*. У цій площині аналогом дива виступає трюк як оманлива форма дива. Профаними виступають, також, сукупність марновірств, що мають в цирку форму жорстких табу.
4. Виходячи з вищевикладеного матеріалу, цирк є концентрованою формою ідеалу титанічного світогляду, візуалізацією культу влади людини над природою.
5. Так само, як і цирк, частівка є транс-історичним феноменом радянської сміхової культури. Та як провідна форма, що найповнішою мірою виразила особливості народного сміху певного періоду, частівка є артефактом довоєнної культури та культури часів другої світової війни.
6. Сплеск народної сміхової творчості у формі частівок мав місце в середині 30-х років, на що держава зреагувала створенням могутньої індустрії ідеологічної «радянської частівки». Та використовуючи частівку в якості пропагандистського засобу, ідеологи певним чином ризикували, оскільки вони не враховували несанкціоновану продуктивність цієї художньої

- форми, її здатність змінювати зміст, іноді навіть вивертати сенс, пропонувати ряд «ідеологічно не витриманих» асоціацій, міняти близькі за звучанням слова місцями і тому подібне.
7. Сміхову культуру воєнного часу представлено поемою Олександра Твардовського «Василь Тьоркін». Провідною сміховою формою наразі виступає примовка. Твардовський розгортає знищення страху сміхом у три прийоми: 1) кількісне вимірювання небезпеки за допомогою сміхової асоціації; 2) якісну характеристику, що закріплює попередню асоціацію та 3) пряме знищення небезпеки з включенням образів тілесного низу. Останні поет у дусі карнавальної культури розподіляє рівномірно по всій poemі. Ці образи, як правило, є сусідами із образами «землі-матінки», вказуючи на амбівалентний зміст (смерть і народження) сміху, що пов'язано з цими образами. Сміхове зниження ступеня небезпеки використовується в розповіді про танкову атаку. Тут О. Твардовський застосовує прийом «профанації чисел», відомий ще з творчості Франсуа Рабле в теоретичному дискурсі М. Бахтіна. Завдяки цьому прийому числа з сухих цифр військових зведень перетворюються на знаки карнавального, гротескного характеру.
 8. Твардовський залучає до змісту поеми й певні ієрофанії. Основна думка «Тьоркіна», адресована воїнам, які ведуть смертельний бій, перетинається з однією з «максим» святих отців, зверненої до духовного воїнства – чернецтва: «тримай розум в пеклі і не зневірайся» (преп. Сілуан Святогорець – 1938 рік смерті). Сміх Твардовського зрозумілий тільки в цьому контексті: «не зневірайся навіть в пеклі!»
 9. Для Є. Шварца єдиною безпечною формою не цензурованого висловлювання в умовах радянського життя кінця 30–40 рр. ХХ століття була казка. Шварц виступає як сатирик тоталітаризму, знаходячи асоціативні образи та сюжети в широко відомих казках. Та він шукає більш глибоке коріння радянських тоталітарних практик. Сила слова Є. Л. Шварца спрямована не проти конкретних різновидів тоталітаризму,

а проти тоталітаризму як вектора будь-якої земної влади. Також письменник досліджує не стільки конкретні, історичні форми зла, але й розкриває його онтологічну основу. Якщо ворожі підступи виступають в формах занепокоєння, то подвиг головного героя має риси православного юродивого як виявлення трансцендентного змісту буття. Філософсько-сатиричні алегорії письменника при цьому завжди посилені есхатологічними переживаннями.

10. Провідною сміховою фігурою 60–70-х років був розиграш як певний захисний механізм, що починає діяти на протигагу тоталітарним практикам, послаблюючи їхню дію, переводячи тоталітарні практики в площину сміхових ситуацій. Поширеність розиграшу демонструвала не тільки принципову зміну порядку подій – від страшного до смішного, але й нового творця «страшної» ситуації. Якщо в тоталітарних практиках попереднього періоду суб'єктом виступали переважно представники влади, то тепер таким суб'єктом могла стати пересічна людина. Це є ще одним із проявів відродження в сміховій культурі дискурсу антропоцентричного титанізму на протигагу дискурсу культу особи. Та, з іншого боку, розиграш міг стати провідною формою сміху тільки у межах тоталітарних практик, що продовжували відтворювати ситуацію страху. Кривава репресивність повторюється у пом'якшеному варіанті в тому ж самому тоталітарному топосі, який не зазнав принципових змін.
11. До провідних форм радянської сміхової культури відноситься політичний анекдот, розквіт якого припадає на 60–90 рр. ХХ ст. Анекдот розглядається як компенсація свободи слова в умовах тоталітарних практик. В потестарному аспекті політичний анекдот ставить пересічного громадянина на місце владного суб'єкту в межах антропоцентричної парадигми. Також, анекдот є не стільки формою прямого заперечення державної ідеології, скільки формою її історичної рефлексії з погляду:
 - 1) «реформаційних» уявлень, прагнення удосконалити радянські

практики; 2) такої профанації тоталітарних практик, що є зацікавленою в існуванні сакралізованого першоджерела як «свого іншого».

РОЗДІЛ 5

РАДЯНСЬКА СМІХОВА КУЛЬТУРА У ЇЇ ВІДНОШЕННІ ДО ТОТАЛІТАРНИХ ДИСКУРСІВ (РЕЛІГІЙНІ, ІДЕОЛОГІЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА ЕТИЧНІ ВИМІРИ)

5.1. Сміхова культура як «профанація профанацій» сакральних сенсів: дві парадигми комічного

*Любов очищує та переображує.
Ельдар Рязанов
За кожен трюк Гайдай дарував нам
по дві пляшки шампанського.
Євген Моргунов*

Аналіз радянського тоталітаризму дає підстави вважати, що сакралізація відповідних практик відбувалася за рахунок використання переважно двох типів псевдо-сакрального. По-перше, ідеологеми тоталітаризму включали ієрофанії певних християнських сенсів, що бралися не в архетиповому звучанні, а в формі кенотипових карикатур (максимально віддаленого від відповідного взірця змісту) месіанства, есхатології, аскетизму, покаяння тощо. По-друге, до процесу сакралізації залучалися «догмати» титанізму як релігії, що богом проголошує людину.

Цей другий тип сакралізації, в свою чергу, має два варіанти – просто титанічний (антропоцентричний) та ще такий, що поєднує в собі владоцентризм з антропоцентризмом в культурі особи окремої людини – правителя. Останній варіант титанізму був формою профанації антропоцентричного титанізму. Відповідно, сміхова культура як «профанація профанації», заперечення того заперечення, що відбулося на рівні тоталітарних практик, мала повернутися до двох основних змістовних парадигм – християнської (та вже десакралізованої) та антропоцентричної (титанічної). Подвійний зміст сфери сакрально-ідеологічного, таким чином, відбився на феномені сміхового. Особливо яскраво це помітно на прикладі двох парадигм комічного, які представлено творчістю таких видатних радянських комедіографів, як Е. Рязанов та Л. Гайдай.

Відтак, у радянських кінокомедіях 1960–1980 рр. можна прослідкувати два основні варіанти осмислення сміху. У першому – сміх постає як сенс і мета комедії. Радісне тут виступає як смішне і навпаки. Автор прагне якомога частіше викликати у глядача сміхову реакцію, а в ідеалі – нестримний регіт. У другому варіанті сміховий елемент набуває форми інтелектуальної дотепності. Тут переважає усмішка, а не сміх. Крім того, радісне і смішне наразі є різними сферами чуттєвого: там, де ми радіємо, ми не сміємося, і навпаки.

Окреслені варіанти розуміння сміху пов'язані з певним жанром комедії. Перший є характерним для комедій ексцентричних, трюкових. Найяскравіше цю групу комедій представляє режисер і сценарист Леонід Гайдай. А другий варіант смішного присутній в кінокомедіях ліричних. Переважно такого спектру комедії належать режисеру, сценаристу та поету Ельдару Рязанову. Принаймні, мова йде про його кращі кінофільми «Бережися автомобіля», «Іронія долі», «Службовий роман», «Вокзал для двох» і «Небеса обітовані» (що ж до «Пригод італійців в Росії», то художні якості цього фільму яскраво свідчать, наскільки Рязанов-режисер не може реалізуватися повною мірою в ексцентричному жанрі).

Проте, крім жанру як художньої форми комедійного фільму на втілення певного типу сміхового істотним чином впливає змістовність фільму, яка, у свою чергу, залежить від використання автором (свідомо або, частіше, інтуїтивно) конкретних духовних сенсів, глибинних архетипів буття.

Вище вже йшлося про те, що з погляду релігійної культурології, культури, яка була б не духовною, поза-релігійною, взагалі не існує (поняття духовного як синоніму релігійного наразі використовуються в традиційному для вітчизняної релігійної філософії значенні). Зокрема, відомий феноменолог М. Еліаде прийшов до висновку, що в будь-якій культурі присутніми є ієрофанії, тобто духовні сенси, які є проявами священного в буденному, сакрального в профанному [Див.: 404, с. 8].

Якщо проаналізувати радянські кінокомедії 60–80-х рр. з погляду їх духовних підстав, тобто виявити у змісті відповідних артефактів сміхової

культури певні ієрофанії, то ексцентрична кінокомедія Леоніда Гайдая постане перед нами як зразок титанічного гуманізму з типовою для цього різновиду гуманізму підстановкою людини на місце Бога, а трюку замість дива. Комедії Гайдая – це, можна сказати, класика жанру трюкового радянського кіно, починаючи з короткометражної кінокомедії «Пес Барбос і незвичайний крос» (1961 р.) і закінчуючи останнім «хітом» (та не останньою кінокомедією) цього режисера – «Іван Васильович змінює професію» (1973 р.).

Ми вже говорили про вторинність трюкової кінокомедії по відношенню до цирку як базового в цьому відношенні артефакту сміхової культури. Йшлося й про ієрофанію дива, що живить феномени цирку та трюкової кінокомедії. Згадуючи фільми Леоніда Гайдая неможливо, також, не пригадати цирк як артефакт сміхової культури, тому що комедії цього режисера і за яскраво вираженою зовнішньою динамікою, і за жанровою стилістикою дуже нагадують циркові вистави.

Режисер зі всіх циркових «номерів» більш всього приділяє увагу тому жанру, який в цирку називається клоунадою. На комічних фігурах головних героїв та на розкритті їхніх сміхових ролей побудовано сюжети всіх кінокомедій. Саме Гайдай є автором знаменитої «трійці» у виконанні акторів Моргунова, Віцина і Нікуліна («Пес Барбос і надзвичайний крос», «Самогонники», «Кавказька полонянка»), комічного образу радянського інтелігента – Шурика (Операція "И" та інші пригоди Шурика», «Кавказька полонянка, або нові пригоди Шурика», «Іван Васильович змінює професію»). Створений режисером в комедії «Діамантова рука» гумористичний образ радянської сім'ї можна використовувати в хрестоматіях по радянській культурі – настільки це яскравий, типовий образ.

Автор, проте, не обмежується декількома «клоунськими» ролями, приміряючи ковпак блазня практично на всіх учасників дії. Шурик у фільмі «Іван Васильович змінює професію» виступає в ролі блазня, коли він затягує в пиросос різні предмети і навіть kota; клоуном на тлі грізного царя виглядає зовні схожий на царя управбуд. Таку роль Івана Васильовича Бунши Леонід

Гайдай позначає ще на початку фільму за допомогою надпису на стіні: «дурень». Управбуд, що «тимчасово виконує обов'язки царя», на прийомі шведського посла демонструє рівень свого знання німецького: «Гітлер капут!», потім знайомиться з царицею: «Дуже приємно, цар». А справжній Іван Грізний в незнайомій обстановці теж з'їжджає на сміхову роль блазня: ходить у фізкультурному костюмі з царською палицею; лякається шуму води, що зливається в туалеті; з цікавістю розглядає репродукцію картини «Іван Грізний та його син Іван» Іллі Рєпіна тощо. Його мова є смішною та неадекватною в товаристві людей, які вважають себе вільними. Наприклад, він питає сусіда Шуріка: «Чий холоп будеш?» І гнівається: «Як чолобитну цареві подаєш?!»

До жанру клоунади можна віднести, також, сцени бійок, що викликають фізіологічний сміх з приводу ефектного падіння, смішного виразу обличчя або розкидання цінних продуктів (чорної і червоної ікри) і т.п.

Однак слід підкреслити, що найменший відсоток карикатурного змісту припадає на образ злодія Милославського, який упевнено тримається в будь-якому соціальному середовищі і в будь-якому часі (ця ідея у вітчизняній сміховій культурі не є новою, вона є відтворенням кенотипового образу Чічікова з «Мертвих душ» М. В. Гоголя).

Милославський – персонаж комічний, та, позаяк, найменш смішний сам по собі. Крадіжка в системі радянських практик виявляється в кінокомедії як щось цілком серйозне, більш того – фундаментальне – таке, що не може зазнати втрат від нищівної сили сміху. Це відбувається частково тому, що система так званої «суспільної власності» перетворила все, що могло мати назву чужого на «своє». З іншого боку, крадіжка як досить розповсюджена, навіть характерна форма практики виходить за межі соціалістичної риторики. Об'єктивною підставою для існування крадіжок за К. Марксом та Ф. Енгельсом є приватна власність. Якщо ж власність стає суспільною, то причина крадіжки ніби то зникає. Має зникнути. Наразі проявляється панівне становище ідеологічної риторики: те, що за діалектико-матеріалістичним методом «має зникнути» вважається таким, що насправді зникає, тобто не існує як сутнісне явище, а

лише як якийсь нікчемний залишок, що відмирає, як прояв небуття. Комедія Л. Гайдая реагує на таке самозасліплення ідеології тим, що робить крадіжку, контрабанду, калім, полювання за чужим майном та інші форми злочинності центральною подією фільму навколо якої розгортається сюжет. У такий спосіб відтворюється розуміння дійсного місця девіантної поведінки в реальних практиках радянського життя.

На другому місці після клоунади в кінокомедіях Гайдая знаходиться *гонитва*. «Пес Барбос» складається практично з однієї лише гонитви (для *контрасту* автор починає фільм зі сцен прекрасної в *осінньому спокої* природи). У «Самогонниках» половина фільму – переслідування героями собаки, що потягнув зміювик від самогонного апарату. У «Кавказській полонянці» героїня намагається наздогнати спальний мішок з Шуріком, що впав в потік; декілька гонитв одночасно йде під час втечі Ніни. У «Івані Васильовичі» Шурік ганяється за котом, потім розгортається переслідування гостей з майбутнього в стародавній Москві, а Шурік намагається наздогнати царя, що потрапив до сучасної Москви. Навіть кінцівка цього фільму є динамічною – міліція ловить злодія Мілославського, та автор сценарію «не дає» його зловити, що є, також, символічним виразом фундаментальності такої постаті як злодій в культурних практиках радянського життя.

А ще Гайдай любить польоти гімнастів і номери «під самим куполом». Не випадково на головну жіночу роль в «Кавказькій полонянці» режисер запросив артистку цирку Наталію Варлей. Вона без дублерів стрибала з великої висоти в швидку гірську річку, перелітала за допомогою каната з будинку в машину. Організована за нею гонитва теж пістрявить цирковими номерами. Деякі з них виконувалися з ризиком для життя, наприклад, коли Юрій Нікулін на великій швидкості «зависав» між двома «транспортними засобами», що рухаються на великій швидкості. У фільмі «Діамантова рука» машина з контрабандистами підіймається за допомогою вертольота в повітря і летить над лісом, а засунутий в багажник Горбунков вивалюється з багажника, що відкрився (насправді падав манекен, а не артист).

І, нарешті, комедії Леоніди Гайдая демонструють панування людини над живою природою як одну з провідних ідей титанічного світогляду. Ці комедії неможливо представити без дресирування. У всіх фільмах є тварини-актори, які виконують певні ролі, – епізодичні (наприклад, в комедії «Іван Васильович змінює професію» є кінь, який співає; кіт в кінці фільму говорить «чао» і махає глядачеві лапкою; у «Кавказькій полонянці» – ведмідь) і навіть центральні – пес Барбос в однойменному фільмі і в «Самогонниках». Особливо Леонід Йович любив знімати чорних котів. «У комедії «Іван Васильович...» чорний кіт першим проникає з квартири в царські палати, в кінці фільму шапка Мономаха перетворюється на kota. У «Діамантовій руці» дикий чорний кіт з'являється в страшному сні Козодоева (актор Андрій Міронов)... Всього на цих зйомках було «зайнято» дев'ять чорних котів [Див.: 362].

Дресирування тварин і пов'язані з дресируванням трюки були для Гайдая не просто частиною фільмів, але й важливою складовою його життя як приватної особи. Про це свідчать численні історії з особистого життя режисера [Див.: 8].

Як більшість людей, що дотримуються титанічного світогляду, Гайдай був дуже марновірним. Наприклад, кішок він знімав тому, що вірив в їх особливу містичну силу приносити успіх. А ще Гайдай завжди розбивав тарілку перед початком зйомок. Одного разу тарілка не розбилася, – зйомки відклали. Ця межа його свідомості також є вельми близькою до циркового світовідчуження.

Та основною у фільмах Леоніда Гайдая є віра у абсолютні можливості людини, що уособлює для нього прогресивний тип особистості: молодий радянський учений в «Івані Васильовичі» створює машину часу, чесний радянський громадянин Семен Іванович Горбоконикив («Діамантова рука») перемагає небезпечну групу контрабандистів, студент-очкарик перевиховує могутнього хулігана («Операція «И» та інші пригоди Шуріка»).

І, звичайно, титанізм закономірно супроводжується закидами на адресу християнства. Моляться, хрестяться, мають в квартирах ікони, носять хрестик,

вірять в чудеса тільки негативні персонажі (або герої з минулого). Тому режисерові й вдається створити в «Дванадцяти стільцях» (1971 р.) переконливий образ попа-хапуги та авантюриста, що він іншими священиків просто не уявляє.

Любов до трюків у Гайдая доходить до того ступеня, коли вона закономірно виливається в ненависть до чудес. Особливо яскраво це видно в сцені з «Діамантової руки», де контрабандист Гена потрапляє на маленький острівцець в морі. Він страшно лякається і волає не своїм голосом, кличе на допомогу. Тут до нього ззаду підходить хлопчик і питає, яка година. Невдаха обертається та із здивуванням дивиться на хлопчика, звідки він тут, посеред моря, узявся. Хлопчик, не отримавши відповіді, поволі віддаляється. Він йде по косі, але створюється враження, ніби він рухається по воді «яко по сушу». Андрій Міронов, виконуючий роль контрабандиста, кладе земний уклін «янголу», що віддаляється. При цьому із-за коміра сорочки у нього випадає хрестик, який в радянському ідеологізованому мистецтві могли носити тільки негативні персонажі. Піднявши якусь палицю як держак корогви, з фанатичним блиском в очах, Козодоев йде услід за «чудовим» хлопчиком. Потім він провалюється до ями; розуміє, що до чого, і стусаном відкидає хлопчика з дороги: «Пішов геть, щеня!»

Це один із самих блюзнірських, з релігійної точки зору, фрагментів у фільмах Гайдая, переповнених атеїстичними витівками. Замість корогви на палиці начеплені чоловічі плавки, а за кадром звучить православний хор, який виконує молитву «Під твою милість припадаємо, Богородиця Діво».

Та радянський кіноглядач, який не знає Євангелія, скоріш за все, не помітив атеїстичний підтекст ще однієї сцени у фільмі: «чудовий» улов риби. Само поєднання цих слів є класичним нагадуванням одного з Євангельських сюжетів. Швидше за все, це нагадування направило думку авторів по шляху атеїстичних «сміхувань». Можливо саме тому, від сцени «чудового улову» сюжет безпосередньо перейшов до «ходіння по водах».

Головне диво, яке не сприймає ані жанр ексцентричної кінокомедії, ані сам Гайдай – це диво переображення людини. Його герої в етичному і в інших планах статичні. Лопух залишається за всіх обставин лопухом, боягуз – боягузом, а бовдур – бовдуром. І це стосується не тільки комічної «тріїці», але й всіх героїв кінокомедій цього режисера.

З точки ж зору Е. Рязанова, переображення людини – це і є головне диво. І саме диво, а не трюк, не обман. Якщо в трюкових кінокомедіях ієрофанія дива дається в редукованому варіанті трюку, а «чудове» вписується в загальну концепцію титанічного гуманізму з його підстановкою людини на місце Бога, то кінокомедії Ельдара Рязанова ґрунтуються на таких фундаментальних сенсах буття як Різдвяне Диво, Переображення, божественний промисел, покаєння тощо, використовуючи енергію близьких до християнства першообразів (архетипів).

Пригадаймо слова пісні, що звучить на початку фільму «Іронія долі»: «О, хто-нібудь, прийди, разрушь чужих людей соединенье и разобщенность близких душ», – хіба це не слова молитви? І якої молитви!

Та головним приводом, який підказує релігійну інтерпретацію фільмів Ельдара Рязанова, а, особливо, його «Іронії долі», є слова самого Ельдара Олександровича, які пролунали під час однієї телепередачі: «Шлюби здійснюються не людьми, а Богом».

Якщо говорити про змістовне наповнення комедій Рязанова, то воно визначається, як вже говорилося, численними ієрофаніями християнських сенсів. Вже в одному з перших фільмів «Бережися автомобіля» Ельдар Рязанов використовує могутню ієрофанію юродства.

Якщо в трюкових кінокомедіях центральним є блазень, то в ліричних – образ людини не від світу сього – дивного, невлаштованого, фізично непривабливого та духовно прекрасного. Завдяки вишуканій грі Інокентія Смоктуновського його герой Дєточкін (навіть прізвище героя натякає на Євангельське «будьте як діти» (Мт. 18: 2-4)) є людиною не від миру сього не тільки в своїх вчинках, але у всій своїй зовнішності. Особливо яскраво це видно

в останніх кадрах картини, коли оператор великим планом бере його блаженну (в найкращому сенсі цього слова) усмішку, коли він повертається з в'язниці і кидається напереріз тролейбусу, за кермом якого сидить кохана дівчина.

Зрозуміло, що ми не можемо сказати, ніби Деточкін керується християнським розумінням моралі. По суті його позиція є титанічною. Адже він сам вирішує, хто винен і сам карає винуватця так, як вважає за потрібне. Ця практика приводить його до помилки: замість «покарання» хабарника, Деточкін викрадає машину у відомого науковця. Крім того, герой є впевненим у тому, що він сам «без гріха» і тому має право «кинути каміння».

В цілому ми маємо справу із моральним змістом, який протистоїть реальним практикам радянського життя. Цей зміст наразі виступає формою відтворення утопічних ідей революційної доби, які стверджували можливість Справедливості на землі. Предметом осмислення в комедії стає протиріччя реальних практик та ідеологічної риторики; хабарництва та ідеологічно виваженої картинки «соціалістичної законності»; констатації праці як мірила добробуту радянських людей та реальне матеріальне розшарування в суспільстві за критеріями, що не вписуються в ідеологічну «норму». Фактично тільки комедія змогла по-справжньому гостро і чітко сформулювати сутність проблемної ситуації в суспільстві.

Автор не виправдовує на суді свого героя, не добивається для нього умовного терміну. Деточкін відправляється у в'язницю. Яка тут спрацювала інтуїція автора – етична або духовна, – важко сказати. Якщо *етична*, то крадіжка у будь-якому випадку – гріх, за який людина відповідь рано чи пізно. Якщо ж *духовна*, то автор повинен був відчувати приреченість свого героя в боротьбі із злом тут, на землі. У будь-якому випадку, тільки завдяки жанру комедії Деточкіна вдається повернути в кінці фільму і створити видимість хорошого фіналу.

Взагалі, набагато ближче Деточкін не до Робін Гуду, з яким його найчастіше порівнюють, а до образу князя Мишкіна з роману Ф. М. Достоевського «Ідіот». Що ж до цього класичного персонажа, то

ієрофанія Христа наразі є настільки очевидною, що це навряд чи у когось викличе сумніви. Наведу слова відомого літературознавця М. М. Дунаєва щодо сенсу образу князя Мишкіна: «Достоевський зважився на зухвалий естетичний експеримент: представити в російській дійсності Христа, що з'явився в ній, – в Його людській природі: наскільки це можливо виразити мовою не-сакрального мистецтва» [127, с. 529–530]. І наразі вже не складно побудувати силогізм: якщо князь Мишкін – літературний персонаж, який натякає на Христа, а Деточкин – це кінематографічний герой, похідний від образу князя Мишкіна, то висновок про ієрофанію Христа в образі Деточкина напрошується сам собою.

Запозичення християнських сенсів у Рязанова достатньо часто є *опосередкованими* образами російської класичної літератури. Наприклад, про образ Надії з «Іронії долі» Е. Рязанов говорить майже тими ж словами, що і О. С. Пушкін про Тетяну Ларіну: «Надя должна была быть обаятельной» [313, с. 134]; Пушкін: «беспечной прелестью мила»; «лишенной какой бы то ни было вульгарности» [Там само]; Пушкін: «никто бы в ней найти не мог того, что... зовется vulgar»; Рязанов: «независимой, но немножко при этом беззащитной» [Там само]; Пушкін: «О, кто б немых ее страданий в сей быстрый миг не прочитал! Кто прежней Тани, бедной Тани теперь в княгине б не узнал!».

Справа в тім, що образ Тетяни – класичний християнський жіночий образ. Тільки з цієї точки зору можна зрозуміти її сумніви щодо Євгена Онегіна («Кто ты, мой ангел ли хранитель или коварный искуситель?»); її духовні зусилля побороти біль та відчай (Пушкін пише, що після зустрічі з Онегіним Тетяна говіє, тобто сповідується і причащається). Так само тільки в християнському контексті зрозумілою є відповідь Тетяни Євгену в кінці роману: «Но я другому отдана, и буду ввек ему верна».

Крім того не треба забувати, що «Іронія долі» – це святочна розповідь. І вона викликає чіткі асоціації з гоголівською різдвяною казкою «Ніч перед Різдвом». Наприклад, і у Гоголя, і у Рязанова головний герой відправляється напередодні свята до Петербургу. І у Гоголя, і у Рязанова у відправленні героя до Петербургу беруть активну участь темні сили. І у Гоголя, і у Рязанова

головний герой потрапляє до Петербургу повітрям, так само і повертається додому. Місце гоголівського біса займають друг Жені Лукашина, який «ніколи не п'яніє» та сусід Євгена по літаку, що злобно чортихається. Та й літак, нарешті, має щось спільне з бісом як найшвидший, але ненадійний вид транспорту. Головним героям цих різдвяних історій попускається оступитися, щоб розкаятися і знайти справжню любов.

Ельдар Олександрович, також, відкриває сповідальність як ієрофанію, що лежить в основі поезії (у фільмах Рязанова за кадром звучать спеціально відібрані або написані самим режисером вірші). Він пише, що саме болісне бажання висловитися про особисте, тільки своє, прагнення поділитися чимось заповітним, *жадання сповіді* (курсив мій – М.С.) і спонукали його до написання віршів. Сповідальність – це те, до чого владно тяжіє кожен вид мистецтва [Див.: 312, с. 7]. Автор не ставить питання, чому існує таке тяжіння. Це питання знаходиться за межами мистецтва. Так само, як він визначає прагнення мистецтва до сповідальності, він відчуває тяжіння художніх образів до втілення та інших ієрофаній духовних сенсів.

Бачення духовного спектру комедій Ельдара Рязанова є необхідним для розуміння архетиповості образів режисера та їхньої притягальної сили. Майже в кожному фільмі є рівень сенсів, який не вписується в рамки, що окреслено сюжетом. Та найбільш яскраво це видно на прикладі такого «хіта» радянського кінематографа як «Іронія долі».

Сюжет кінокомедії буквально загіпнотизував не тільки пересічного глядача, але й суворого ідеологічного цензора. Та що там цензори, якщо навіть досвідчені в мистецтвознавстві любителі фільму, що проглянули його багато раз, дивилися, але *не бачили* – не бачили на початку і в кінці сюжетної розгортки повільно показаний на повний зріст – з хрестами – православний храм. На очах у всіх, свічкою (Див.: Мт. 5:15), що відкрито горить, височіє храм, та його ніхто не помічає. Адже саме храм є тією «крапкою», через яку тільки і можна з'єднати теми, образи і персонажі фільму в єдину, багаторівневу

сміслову концепцію, що поєднує душевний та духовний рівні людського буття.

У фільмі Е. Рязанова, на наш погляд, протиставляються не стільки стандартна та нестандартна архітектура, скільки два способи людського життя – образ існування, повністю орієнтований на матеріальне благополуччя (квартира, красива дружина, зарплата, меблі, машина.) та образ буття, осмислений відповідно до духовних цінностей. Символічним виразом цих образів людського життя, на мій погляд, є лазня і храм.

Подібно до того, як сюжетна розгортка фільму логічно починається і завершується образом *храму*, – так переказ цього сюжету герої (в основному, Євген) кожного разу починають із лазні. Тим самим протиставляється емпіричний і смисловий початок – причина видима й невидима.

Лазня – це максимально висока і одночасно максимально низька (амбівалентна) крапка в «графіку» людського існування, орієнтованого на матеріальні цінності. Це натяк і на фізичне відмивання бруду, і на очищення душі.

Храм же – це символ очищення духовного – хрещення («бани пакибытия» – церковнослав.), молитви, сповіді, причастя.

Лазня – образ підземного миру, пекла; місця, куди стікається весь бруд.

Храм – образ чистого горнього Царства.

Лазня – звичай хльостати себе та інших березовим віником спочатку був язичницьким обрядом вигнання з людини злих духів.

Храм – образ Божественних Таїнств, що дають людині справжній захист від зла.

Лазня – видимість стирання соціальних відмінностей, зняття ролевих масок, подолання відчуження людей.

Храм – образ соборності як справжнього єднання людей в Бозі.

Лазня – виривання людини з повсякденності для того, щоб знайти сили для нового занурення в повсякденність.

Храм – образ підпорядкування буденного існування вищому сенсу людського буття.

Лазня – межа життя і смерті, спроба сховатися від життя і уникнути смерті.

Храм – символ людського воскресіння у Христі.

Якщо інтерпретувати зміст кінокартини під кутом зору співставлення символів лазні та храму, то архітектурна тема відходить на другий, навіть третій план, а її значення зводиться лише до приводу, зав'язки і, одночасно, до поверхневої причини, що зразу ж кидається в очі, приховуючи причину більш глибинну.

Та ця символічна антитеза створюється автором, скоріш за все, не усвідомлено. Найцікавішим наразі є те, що подібний неусвідомлений вибір не знаходиться у протиріччі до свідомого визначення режисером провідних сенсів людського буття. Хіба не є стрижнем майже всієї відомої нам творчості Е. Рязанова тема пріоритету внутрішньої духовної краси над тілесною красою і силою? Хіба не надихає режисера надія на можливість переображення людини? Та в своєму граничному розкритті ці теми є не просто морально-етичними. По суті, ці теми є релігійними, і вони мають у Рязанова християнське витлумачення.

Що ж стосується до буття, орієнтованого відповідно до духовних цінностей, то такою цінністю у фільмі стверджується любов як взаємне відкриття людьми внутрішньої краси один одного.

Спочатку головні герої опиняються в настільки невігідному вигляді один перед одним, наскільки це взагалі можливо в спілкуванні двох інтелігентних людей. Вони як би розкривають один перед одним не кращі, а найгірші свої сторони (ієрофанія сповіді). Та тим сильніше виявляється здатність їхніх душ побачити в іншому приховану, внутрішню красу. Ця здатність проростає співчуттям, зростає в глибоку симпатію і розквітає любов'ю.

Розгадку образу храму, як і інших образів фільму, підказує, перш за все, сам автор кінострічки. Тим самим усувається і можливість інтерпретаційного

свавілля. У книзі «Не підведені підсумки», яка вийшла вже в 1986 році – Е. О. Рязанов пише, що йому хотілося, щоб ця стрічка стала *різдвяною казкою для дорослих* (курсив мій – М.С.) [Див.: 313, с. 193].

Що вимагає від автора жанр різдвяної розповіді? Умовами жанру є фантастичність та хороший кінець. Крім того, різдвяна історія має описувати події, що відбуваються в період від Різдва до Хрещення. Та найголовніше – обов'язково має бути присутня християнська моральна ідея. Такою ідеєю наразі є віра в Любов як дар Божий. Не випадковість і не фатум, не щасливий білет і не приреченість, а «відповідь» на молитовне прохання («О, хто-нибудь, приди, нарушь, чужих людей соединенность и разобщенность близких душ!») допомагає героям знайти один одного. Якщо ім'я головної героїні Надія, а фільм – про Любов, то образ храму замикає «фігуру умовчання» (а краще буде сказати «простір тиші») – це Віра, віра в милосердного Бога, який не кидає людину навіть у «землі забуття» [Пс.87:13], який виводить із безвиході випадкових зустрічей і водоверті суєти, дарує Мир і Любов.

Якщо в «Іронії» духовна вертикаль утворюється за допомогою жанру (різдвяна розповідь), образу храму, теми провіденціальної зустрічі героїв, то змістовність «Службового роману» визначається ієрофанією Переображення. Мова йде про переображення головних героїв, переважно героїні. При цьому автори не обмежилися *тілесним* перетворенням, як це відбулося з героїнею пострадянського телесеріалу «Не родися гарною» (режисер-постановник Олександр Назаров).

У фільмі Рязанова та Брагінського переображення головної героїні починається зі сцени її приниження. «У вас немає нічого людського! Ви жорстока, суха», – кричить Новосельцев, якому алкоголь розв'язує язика.

Периферійна постать непомітного підлеглого входить в межі горизонту Калугіної і проставляє в цьому просторі нові акценти, заставляє Калугіну повному прочитати текст власного існування. Звичний образ героїні починає потроху руйнуватися. Рана її образи болить, і вона хоче з цим болем покінчити щонайшвидше, поговоривши з героєм. Вона хоче повернути собі свій

втрачений спокій, відновити розірваний (деконструйований) текст власного життя. Та герой наразі повертається до свого звичайного образу поведінки і знову випадає із сфери її сподівань. Тепер він говорить недоладно вже із-за боязкості і страху перед суворою начальницею. Замість того, щоб сказати «чуйна», він говорить «мокра» ... Коротше, він мимоволі доводить свою начальницю до сліз. «За що ви мене так ненавидите?!» – і сльози очищення вириваються, нарешті, на волю. «Деконтсрукцію» сталого образу завершено. На уламках старого образу формується новий. Та мова йде не тільки про новий образ героїні, але й героя.

Те, що відбувається потім, дуже нагадує сповідь. Герой та героїня міняються місцями. Суворя, соціально успішна жінка, начальник одного з провідних столичних відомств постає перед своїм підлеглим маленькою, самотньою і нещасною. А Новосельцев позбувається своєї неоконечної мови, невпевненості та безвідповідальності. Наприкінці цієї сповіді Калугіна просить Новосельцева пробачити її за те, що вона «так розговорилася». Про що йдеться? Про таємницю сповіді. Та це, звичайно, не справжня сповідь. Йдеться не про гріхи, а про втаємничене життя людини – життя, яке закрито не тільки від інших – навіть сама героїня намагалася так на себе не дивитися. Вона більшість часу підтримує свій соціальний імідж успішної людини. То якою є вона *насправді*? На це питання хоче знайти відповідь герой, який побачив її з несподіваного боку. Колегам, які в тривозі чекають його виходу з кабінету: «Ну що, звільнила стара?», Новосельцев в глибокій задумливості відповідає: «Вона – не стара!»

Окам'яніння душі головної героїні до моменту конфлікту з Новосельцевим прийняло такий хронічний характер, а її соціальна роль настільки не сприяла подоланню цього духовного захворювання, що тільки сильна образа, могла стати ключем до її душі. Та саме ця незначна поки що внутрішня зміна сприяє тому, що героїня має шанс на цілісне переображення – і духовне, і тілесне. Квіти, що залишає Новосельцев, сцена пояснення з приводу цих квітів тощо вже працюють на зміну душевного і тілесного ладу життя

головної героїні: вона починає по-жіночому гарнішати. Ми це помічаємо, коли Калугіна прибирає своє холостяцьке житло. Прикрашаючи цей маленький світ, вона змінює його появою можливої (поки що абстрактно можливої) присутності в ньому коханого. При цьому й обличчя її молодіє, свіжішає. Вже тут в ній відчувається зачарована красуня, що прокидається від сну.

Переломна сцена – епізод з ляпасом. Новосельцев дізнається про підступність Самохвалова і дає йому ляпас у присутності Калугіної. Людмила Прокопівна спостерігає цю сцену із цікавістю та з прихованою радістю: вона схвалює вчинок Новосельцева. Якби вона могла, то сама б вліпила ляпас Самохвалову. Тепер вона бачить: її почуття виникло до благородної і мужньої людини (до цього розповідь секретарки працювала на жіночний образ Новосельцева – «м'який, добрий, слова поганого не скаже»).

Далі ми бачимо зміну зовнішності героїні. Вона з'являється в довгій вечірній сукні. Наступного дня Людмила Прокопівна буде ще красивішою в стильній сукні спортивного крою, з прекрасною зачіскою і сяючим обличчям. Інший режисер тут би заспокоївся, «почив на лаврах». Зовнішнє перетворення відбулося, а далі – весільний бенкет – «пирком да за свадебку» (рос.). Та Рязанов ще раз доводить, що для нього головне – духовне перетворення людини, внутрішня, а не тілесна краса.

Він підводить нас до думки про силу любові, що здатна очищати, робити людину прекрасною не тільки зовнішньо, але й внутрішньо. Найкрасивішою стає героїня в сцені, де її краса посилюється тим, як мужньо зустрічає вона жорстокий удар. Наразі видно не фізичну, а духовну красу героїні. І, нарешті, про вершину переображення Людмили Прокопівни свідчить її рішення призначити начальником відділу Новосельцева. Адже вона не знає, що Самохвалов обмовив коханого; вона повірила, що Новосельцев залицявся до неї тільки із-за кар'єри. В глибині її вже колись пораненого серця засіла невіра в щастя. І тут вона, якщо виражатися мовою християнських сенсів, «підставляє іншу щоку». Її відповіддю на страшний біль була не помста, а просування по службі: ти цього хотів, – отримай. Саме сцена, коли Калугіна диктує секретарці

наказ про призначення нового начальника відділу – це, на мій погляд, духовна кульмінація фільму.

Отже, ексцентрична кінокомедія Л. Гайдая є зразком втілення титанічного гуманізму з характерною підстановкою людини на місце Бога, а трюку на місце дива. Головне диво, якого не сприймає жанр ексцентричної кінокомедії – це диво переображення людської особистості. Герої Л. Гайдая в етичному, духовному планах є статичними. Комедії цього режисера і за жанровою стилістикою, і за типом динаміки дуже нагадують циркову виставу. При цьому режисер широко використовує майже всіх жанри циркових «номерів», починаючи від «клоунади» і закінчуючи дресируванням звірів.

З точки ж зору Е. Рязанова, переображення людини – це і є головне диво. Енергетично кінокомедії Е. Рязанова живляться ієрофаніями таких сакральних сенсів, як Різдвяне диво, Переображення, божественне проведіння, покаяння тощо, використовуючи енергію близьких до християнства сенсів. Вже в одному з перших фільмів «Бережися автомобіля» Ельдар Рязанов використовує могутню ієрофанію юродства. Якщо в трюкових кінокомедіях центральною постаттю є блазень, то в цій ліричній комедії – образ людини не від світу сього – дивного, невлаштованого, фізично непривабливого та духовно прекрасного. Запозичення християнських сенсів у Рязанова достатньо часто є опосередкованими образами російської класичної літератури.

Про творчість Ельдара Рязанова, в цілому, можна говорити як про розгортання духовно-релігійної теми – теми пріоритету внутрішньої духовної краси над тілесною або предметною красою і силою. А зображення психологічної сторони процесу переображення людини робить його фільми по справжньому динамічними. Та це не зовнішня динаміка стрибків і гримас кінокомедій трюкового жанру, а динамізм внутрішній, що зображує очищення душі любов'ю.

Таким чином, сенс комічного в радянській сміховій культурі був вторинним щодо псевдорелігійного змісту тоталітарних практик. Він є його

«запереченням заперечення» із відповідним поверненням до висхідного сенсу, який профанувався в тоталітарних практиках.

Відповідно сміхова культура розвивалася в межах двох аксіологічно-змістовних парадигм. Перша парадигма – титанічна (вона утворювала з ідеологією певний симбіоз на кшталт аполонійського та діонісійського культів). В межах цієї парадигми існували такі артефакти сміхової культури як розиграш, анекдот, форми сміхової культури наукової інтелігенції, діяли деякі майстри сміху (А. Райкін, Л. Гайдай тощо).

Друга парадигма базувалася або на десакралізованих християнських цінностях – по-світському витлумачених архетипів переображення, воскресіння, вищої справедливості, страшного суду (Е. Рязанов, В. Войнович) або на прихованому християнстві, що передбачало, з одного боку, діалог автора з майбутнім читачем та звернення до тих, хто «має вуха» (О. Лосєв, Є. Шварц).

І у першому, і у другому випадках тексти майстрів радянської сміхової культури потребують певної деконструкції, що допомагає знайти приховані сенси, зрозуміти підтекст творів.

5.2. Ідеологічний рівень відношення сміхової культури до тоталітарних дискурсів: опозиція, різновиди конвенції

На сьогодні загально визнаним є положення про те, що М. Бахтін протиставив монологічній релігійній традиції діалогізм народної сміхової культури. Про це йдеться в чисельних працях дослідників (Д. С. Ліхачьова, О. М. Панченка, М. С. Кагана О. В. Волкової, Л. С. Дмитрієвої, В. К. Кантора, В. Ф. Кормера, О. В. Королькової, Л. В. Карасьова, Т. Б. Любімової, О. Р. Меньшикової, М. Є. Соболевої, Т. М. Титаренка та ін.), що присвячені сміховій, карнавальній культурі.

Та, на нашу думку, в мислителя мова йде не про будь-який релігійний монологізм, а про монологізм пристрасної релігійності, що виродилася до рівня сакралізованої ідеології. Справа в тім, що релігія доби пізнього середньовіччя

та Відродження в колі однодумців Бахтіна була синонімом спотвореної релігійності, еретичного варіанту християнства. Не релігії протиставляє Бахтін сміх карнавального натовпу, а псевдо-релігії, якою була редукована до рівня ідеології еретична релігійність доби інквізиції. Майже те ж саме ми маємо у випадку із радянськими тоталітарними практиками, які базувалися на сакралізованій онтології марксизму-ленінізму. Саме з цього факту випливають можливості певних асоціацій та паралельних місць.

Необхідно усвідомлювати, що людина, по-перше, ніколи не сміється над тим, що є для неї особисто святим, священним. А по-друге, сакральне (мова йде про дійсне сакральне, а не про те, що претендує на статус сакрального) та смішне – не сумісні. Смішним виступає не сакральне, а сакралізоване, не Бог, а кумір. Процес куміротворчості в культурі тому має дві стадії – перша: сакралізація чогось, а потім десакралізація за допомогою сміхової культури.

Нажаль, сьогодні майже у стані забуття з боку культурології є велике, непересічне протистояння радянської сміхової культури сакралізованим тоталітарним практикам – протистояння, в якому ще з 60-х років почала потроху перемагати культура, відсуваючи псевдо-релігійну ідеологію на другий план. Виключення треба зробити для теми анекдоту. Окремі аспекти цього артефакту сміхової культури досліджено досить ретельно такими авторами, як М. Каган, Ю. Борєв, В. Безнісько, М. Воробйова, Л. Орнатська, О. Соколова, В. Сорокіна, Л. Столович, В. Хімік, О. Краснухіна та ін. Однак автори, як правило, обмежуються концепцією опозиційного по відношенню до тоталітарних практик змісту анекдоту, не звертаючи увагу на те, що відносини радянської сміхової культури з ідеологією були значно складнішими, і модель опозиції пояснює лише сутність сміхової культури, та не розкриває її специфічних форм.

Радянська сміхова культура, а особливо її могутній сплеск у 60–90 рр. – унікальне культурно-історичне явище, що не знає світових аналогів і не тільки в ХХ ст. В жодній цивілізації не було такої причини для сміху, як в СРСР, тому що майже ніде в світі народу не обіцялось людям царство Боже на землі.

Тоталітарна утопія пропонувала не просто нову картину світу. Це була сакралізована онтологія, псевдо-релігійна картина буття. При цьому контраст ідеологічно піднесеного (комуністичного ідеалу) та низького (реальних практик) був настільки яскравим, що не сміятися радянський народ просто не міг.

Та унікальною була не тільки сила сміху, але й його зміст. Справа в тім, що процес сакралізації марксистсько-ленінської онтології відбувався за рахунок запозичень численних релігійних сенсів, пов'язаних із месіанством, есхатологією, аскетизмом тощо. Та треба зазначити, що ці запозичення використовувалися в ідеології не в формі відповідних цитат чи близьких до першозмісту сенсів, а у вигляді спотворених, карикатурних понять та образів. Отже, радянська ідеологія здійснила чисельні профанації сакральних сенсів через механізм карикатурного запозичення.

Псевдо-релігійний зміст радянських тоталітарних практик був профанацією релігійних ідей, про що свідчать досліджені нами вище ідеологічні практики. Тобто ідеологія здійснила те, що в інших культура мала робити сміхова культура. Тим самим ідеологія витіснила сміхову культуру з її традиційної культурної ніші. Одноразово ідеологія задала сміховій культурі вектори сенсів, які були запереченням змістовної спрямованості ідеологем.

Дійсно, що залишалось радянській сміховій культурі, якщо профанація вже відбулася і закріпилася у формі псевдо-сакрального, офіційного, панівного? Адже сміхова культура завжди реагує на псевдо-сакральне відповідною профанацією. Якщо на рівні держави відбувається або ідеологізація релігії або сакралізація ідеології, сміхова культура відгукується на це профанаціями. Відповідно радянська сміхова культура зреагувала на те, що відбулося «профанацією профанацій». Така подвійна профанація і створила унікальний зміст радянської сміхової культури, породила загадковий феномен часткового повернення до християнських сенсів, та вже в секуляризованому вигляді. Найбільш яскраво це видно в іронії О. Лосева, сатирі та гуморі Є. Шварца, В. Войновича, Е. Рязанова, в яких можна побачити могутній потенціал таких

духовних сенсів як переображення, покаяння, смирення, які залучають зміст архетипів різдвяного дива, страшного суду тощо.

З іншого боку, радянська ідеологія мала в собі ще таку релігійну компоненту як титанізм – релігія, що на місце Бога ставить людину. Титанізм дореволюційної та революційної доби в 30-х рр.. змінився на новий різновид титанізму: відтепер всі риси титана уособлювала в собі одна людина – правитель, носій верховної влади. Фактично це було обоженням влади, а не людини. Отже, сталінізм як різновид владоцентризму виявився не тільки формою історичного та логічного розвитку титанізму, але й його профанацією. Звідси зрозумілим стає «повернення» сміхової культури до висхідного титанізму революційної доби.

В контексті відповідного «повернення» відкривається сенс того, що можна назвати «реформаційний дух» радянської сміхової культури. Наприклад, в анекдотах та у виступах сатириків реальне суспільство найчастіше критикували не з антирадянських позицій, а з точки зору того, що вважалося «ленінським образом соціалізму». Саме за це постраждав, наприклад, видатний радянський актор Аркадій Райкін, який після спектаклю «Плюс – мінус», побудованому на ленінських цитатах, отримав заборону виступати в обох радянських столицях (Москві та Ленінграді) та з інфарктом потрапив до лікарні.

Особливо яскраво титанічну парадигму представляють такі артефакти сміхової культури як цирк з його матеріалізованим розумінням дива як трюку; сміхова культура наукової інтелігенції 60–80-х років як форма десакралізації культури науки на користь культури яскравої особистості науковця; творчість видатних радянських комедіографів Г. Олександрова та Л. Гайдая, які оспівують красу та притасні таланти пересічної людини тощо.

Розкриттю характеру взаємовідносин офіційної ідеології та сміхової культури сприяють дослідження М. М. Бахтіна. Перш за все, поняття сміхової культури передбачає опозицію ідеології. Цілий неозорий світ сміхових форм і проявів *протистояв* (курсив наш – М.С.) офіційній і серйозній (за своїм тоном)

культури... феодального середньовіччя, – пише Бахтін [Див.: 27, с. 8]. Зіткнення, протиставлення, випадання з певних норм, перекручування сенсу – ось варіанти відношення сміху до державної ідеології за Бахтіним. Тобто сміхова культура розглядається як явище не тільки принципово чужорідне, але й вороже по відношенню до ідеології.

Проте, якщо з культурологічної точки зору, паралелі між добою Відродження і радянською цивілізацією є вельми продуктивними, то наявність певної подібності між ренесансною і радянською сміховою культурою ще не дозволяє говорити про їхню тотожність. Наразі мова йде про тоталітарне суспільство і відповідні практики, тобто про суспільство, в якому ідеологія прагла до повного контролю над культурою. Отже, свободного простору навіть в межах свята сміхова культура майже не мала – вона повинна була знаходити певний компроміс з ідеологією, шукати форми конвенції або зашифрувати опозиційний сенс в образах, що мали подвійний сенс – офіційний – для всюдисущої цензури та опозиційний – для тих, хто «має вуха».

Якщо застосовувати бахтінівський підхід до аналізу радянської сміхової культури, то, на перший погляд, предмет не втрачає своєї специфіки по суті, проте і обмежитися опозиційним змістом сміхової культури ми не можемо. Дійсно, модель протистояння виражає один з рівнів взаємин державної релігії і культури, проте ця модель не описує різноманітність форм перетину ідеологічного та сміхового. Відкрито опозиційне відношення сміху до державної ідеології фіксується лише на завершальній стадії еволюції радянського суспільства, та й в цьому випадку опозицією зміст сміхової культури не вичерпується.

На цей недолік методології М. М. Бахтіна (навіть якщо говорити виключно про дослідження середньовічної культури) натякає С. С. Аверінцев, який вважає, що сміхові артефакти середньовіччя не були абсолютно вільними від ідеології, а ідеологія, в свою чергу, не тільки протистояла сміху, але й намагалася його широко використовувати: «Із століття в століття можна спостерігати прагнення католицької гомілетики приборкати сміх, приручити

його, інтегрувати в свою власну систему» [Див.: 2]. Якщо для М. Бахтіна карнавал є свободою і лише свободою, то знаходження цієї свободи в межах певного календарного циклу, усередині складної конвенціональної системи вимагає певного уточнення якості цієї свободи [Див.: там само].

Відтак, якщо відношення ідеології та сміху не можна звести до формули протистояння, отже, коректніше буде говорити про різноманітність конвенціональних форм, про типи взаємин ідеології і сміхової культури. Зокрема, в межах радянської цивілізації таких типів можна назвати, щонайменше, п'ять.

Перший тип, з точки зору змісту, створює образи ідеологічного сміху або ідеологічного «куражу». Твори цього типу демонструють значну область перетину ідеологічної та сміхової сфер. Вони мають головну ідею, яка знаходиться в річищі «політично актуального», що ж до другорядних сюжетів, то вони є ідеологічно коректними або існують поза політикою. При цьому сміхові образи створюються не тільки в цих сюжетах, але й в основній темі.

Прикладом першого типу сміхової культури є радянські довоєнні кінокомедії. У «Веселих хлоп'ятах» режисера Григорія Олександрова «ідеології» ніби то майже не має, та ця комедія є ідеологічною за своєю надзадачею, за результатом впливу на людей усередині країни і, також, за кордоном. І цю надзадачу можна виразити таким чином: простий народ в СРСР дістав можливість реалізувати свої таланти; люди в країні рад не тільки працюють, але й сміються (та ще й як сміються!).

До першого типу сміхової культури слід віднести, також, твори видатного українського сатирика Остапа Вишні. Наразі треба зазначити, що О. Вишня творив у дуже несприятливих умовах, під постійним ідеологічним тиском, тобто він не мав можливості розкрити свій талант повною мірою. (За цілком ідеологічну творчість поета відправили до табору).

Навіть якщо розглядати сміхову культуру в контексті ідеології, то вона нерідко випереджувала постанови ЦК. Не випадково Аркадій Райкін писав, що говорити із сцени про те, про що є в газеті вже запізно. Естрада, як і комедія,

повинна була активно формувати суспільну свідомість. І в цьому вона була значно серйозніша, ніж пропаганда. А пропаганда, в свою чергу, була якоюсь насмішкою над реальними проблемами людського життя, яких вона ніби взагалі не помічала. Якщо щось живе і входило в ідеологічні постанови, то воно було вторинним по відношенню до сміхової культури, що породжувала безпосереднє і, одноразово, глибоке бачення «осупільненого небуття».

Другий тип відношення ідеології та сміхової культури представляють твори, які крім ідеологічної ідеї (або ідей), мають ще й якусь над-ідею, анти-ідеологічну по суті. Яскравим прикладом цього типу є такі класичні твори радянської сміхової культури як «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» І. Ільфа та Є. Петрова. Суто ідеологічних тем тут декілька: крім висміювання троцькізму з його ідеєю світової революції критикується спосіб життя «віджилих» класів – дворянства, буржуазії, священства [Див.: 264]. Проте, ці романи не стали б творами сміхової культури, якби в них все звелось до «актуальних» тем. Головне, як мені здається, – мова романів. На противагу радянській ідеологічній неокковирності (нового вербального канону, що відповідав тоталітарній практиці «влади народу») зазвучала яскрава, дотепна мова. Що ж до над-ідеї роману, то її анти-ідеологічний сенс сьогодні здається очевидним: найталановитіший і по-людськи найпривабливіший герой опиняється в країні Рад зайвим, його таланти не можуть знайти тут гідного застосування.

Безперечним шедевром цього типу артефактів сміхової культури є поема Олександра Твардовського «Василь Тьоркін». Головна ідея твору – ідея непоборності радянського народу – є ідеологічною, але Твардовський ставить наголос не на «радянському», а на народі, чим потужність ідеологічного змісту значно знижується, а твір набуває опозиційного потенціалу. Якщо ж проаналізувати духовне підґрунтя цієї поеми, то ми знайдемо цілком несподівану для атеїстично налаштованого поета настанову боротися, перш за все, із духовним ворогом, який виступає у формі розпачу, відчаю, страху. Тобто основна думка «Тьоркіна», що адресована воїнам, які ведуть смертний бій,

перетинається з однією з «максим» святих отців: «тримай розум в пеклі і не зневіряйся» (преп. Сілуан Святогорець – 1938 рік смерті). Сміх Твардовського зрозумілий тільки в цьому контексті: «не зневіряйся навіть в пеклі!».

Третій тип взаємовідносин ідеології та сміхової культури ми спостерігаємо у тому випадку, коли зовні ідеологічний текст має анти-ідеологічний підтекст. Твір такого типу має практично амбівалентне звучання – офіційне та опозиційне.

До цього типу артефактів сміхової культури відноситься, зокрема, п'єса Є. Шварца «Дракон». За зовнішнім її виглядом (німецьким іменам і деяким реаліям нацистської Німеччини) п'єса була сатирою на німецький фашизм, та в цьому творі немає жодного плаского критичного випадку. Всі вони мають подвійне призначення: критику фашизму та радянського тоталітаризму. Все, що говориться про диктатуру Дракона, визнається, перш за все, в практиках радянського суспільства. Цей твір є своєрідним дзеркалом, подивившись у яке радянська людина починала розуміти певні спільні риси комунізму та фашизму. Як нам здається, якщо б цього твору сміхової культури не існувало, то було б неможливим і створення іншого шедевру радянської (вже не сміхової культури) – багатосерійного телевізійного фільму «Сімнадцять миттєвостей весни» (режисер – Тетяна Ліознова), де опозиційний проект, безперечно, був продовженням традицій сатири Євгена Шварца.

Цей самий тип творів сміхової культури ілюструє філософська іронія О. Лосєва. Останній під виглядом критики буржуазної філософії висміює атеїзм, прогресизм та матеріалізм

У суспільстві, де всі сфери життя були ідеологічно залежними, аполітичність теж була своєрідною формою опозиції. Прикладом цього типу артефактів сміхової культури була така улюблена телепередача радянських людей як «Кабачок 13 стільців». Майже аполітичною і просто веселою була і друга частина новорічного «Блакитного вогника» – першу частину (до години ночі) дивився генеральний секретар Л. Брежнев, тому тут були ідеологічні

вкраплення у вигляді патріотичних радянських пісень і бесід з передовиками виробництва.

I, нарешті, п'ятий тип – це сміхова культура в її традиційному значенні – переважно анти-ідеологічна, анти-офіційна. Це справжні народні або «не літературні» частівки, анекдоти, сатира самвидаву, частково виступи сатириків і пародистів. Та структурний аналіз цих артефактів не виявляє анти-ідеологічної спрямованості в чистому вигляді (за рідкісним виключенням). Наприклад, в політичних анекдотах найчастіше представлено суто радянське розуміння «належного», ідеального, з позиції якого критикуються реальні практики соціалізму.

У радянській сміховій культурі високо цінувалося не тільки те, *що* сказано, але й те, *як* сказано, які знайдено слова, які можливі асоціації, паралелі, контексти, підтексти і тому подібне. Також, радянська сміхова культура обходилася практично повністю без еротики. Заборона на цю сферу була ідеологічного походження. Ідеологія тим самим вільно або мимоволі «сприяла» розвитку тоншого, інтелігентнішого гумору за межею ідеологічних обмежень. Інакше кажучи, цензурні, моральні заборони і естетичні обмеження інколи давали позитивний результат.

Крім прагнення ідеології формувати культуру, у тому числі й сміхову, в наявності є активна дія сміхової культури на ідеологію. Наприклад, якщо перша особа держави приймала конкретну критику, що звучала, наприклад, в кінокомедії, то ця критика використовувалася вже як прикраса ідеології. Наприклад, на XXV з'їзді КПРС (1976 р.) генеральний секретар ЦК КПРС Л. Брежнев згадав фільм Е. Рязанова «З легкою парою!» у зв'язку із темою будівництва. Це посилення на кінокомедію, що полюбилася народові, дещо пожвавило доповідь генсека та атмосферу в залі Палацу з'їздів. З того часу критика стандартної, одноманітної архітектури була офіційно схваленою. Інша справа, що така згадка не мала ніяких соціальних або виробничих наслідків – будували, як будували, тому що і жили, як жили. Змінити стиль будівництва означало змінити стиль життя.

Отже, сміхова культура та ідеологія не тільки протистояли одна одній, але й подекуди мінялися місцями. Серйозне виступало як викривлення реальності, як віртуальна картинка за принципом «хай все валиться, руйнується, а ми будемо робити радісні обличчя і аплодувати»; а смішне було серйозним за змістом – настільки серйозним, що цей зміст можливо було сприйняти тільки в сміховій формі, щоб не зазнати шок.

Підводячи підсумок, можна сказати, що розуміння можливості перетину, здавалося б, несумісних площин сміхового та ідеологічного є надзвичайно важливим для вивчення саме радянської сміхової культури. Легально існуючий артефакт сміхової культури повинен був виглядати соціально актуальним або бути хоча б політично коректним. Це один бік впливу ідеології.

З іншого боку, для будь-якого твору культури використання ідеологічного сенсу є небажаним, воно є таким, що руйнує художню цінність твору. Тим більше, такий вплив ідеології на культуру виявляється в артефактах сміхової культури. Справа в тім, що ідеологічні сенси є носіями особливих «вірусів», що сприяють швидкому старінню культурних текстів, в тканину яких вони потрапляють. Якщо ж враховувати, що твори сміхової культури застарівають швидше за будь-які інші твори культури, то політичні теми і мотиви наразі були не просто небезпечними, – вони несли пряму загрозу життєздатності того або іншого артефакту.

Ось на межі цих двох «смертей» – небезпеці випасти з ідеологічно патрованої сфери і потрапити в соціальне небуття і небезпеки введення в твір дуже великої (смертельної) дози «ідеологіну» (наразі без художнього образу важко обійтись) – пульсувала радянська сміхова культура. Можна сказати, що вона існувала між сциллою знищення фізичного і харибдою культурної смерті. І це межовий стан додав їй особливої, неповторної чарівності. У такому вузькому просторі могли працювати тільки люди з особливою інтуїцією, тонким відчуттям гумору, наділені глибоко моральною свідомістю, з гострим відчуттям міри і дивовижною тактовністю. Такими майстрами були Олександр Твардовський, Євген Шварц, Аркадій Райкін, Іраклій Андронніков,

Леонід Гайдай, Ельдар Рязанов, Еміль Брагіньський і багато інших представників радянської сміхової культури.

Таким чином, аналіз радянської сміхової культури приводить нас до двох, на перший погляд, абсолютно протилежних висновків.

Перший – радянська сміхова культура була продовженням і завершенням радянської ідеології, її необхідним придатком. Крім того, вона сама впливала на ідеологію, сприяла її еволюції у бік пом'якшення класового підходу, переходу від класово-моралістичного змісту до загальнолюдських (десакралізованих християнських цінностей).

А другий висновок: сміхова культура була явищем анти-тоталітарним, спрямованим на розхитування та руйнування панівної ідеології. Вона завжди мала в собі опозиційну компоненту, яка виводила людину за межі тоталітарного способу мислення в межах ідеологічних алгоритмів.

Як це не дивно, та наразі не можна обмежитися одним із положень. Обидва висновки вірні одночасно. Тому, як нам здається, їх слід поєднати. А саме: радянська сміхова культура виступала одночасно і як діонісійський бік державного аполонійського культу (ідеології), що зміцнював офіційний культ, і культурою, що руйнує цей культ.

Відтак, якщо в сфері ідеології антитеза сміхової культури та тоталітарних практик було частковим, і ми говоримо про зв'язок опозиційного та конвенційного відношень, то саме в естетичній сфері виявилось суттєве протиборство ідеології та сміху – протистояння тоталітарної «оптимістичної трагедії» та комедії.

5.3. Естетичний зріз протистояння тоталітарних практик та сміхової культури: образ жертви

Якщо виявити естетичний аспект сутності протистояння тоталітарних практик та радянської сміхової культури, то вузловим його моментом, з нашої точки зору, виступає образ жертви. Саме цей образ є наскрізним для

марксистського естетичного дискурсу історії як оптимістичної трагедії, в якій основний герой і визволитель – пролетаріат – приносить себе в жертву Історії. Разом із власною смертю, смертю себе як класу, він, нібито, знищує класовість як таку, тобто відправляє у небуття експлуатацію людиною людиною.

Вищою формою жертви в ідеології виступає саме ця жертва, яка фактично виконує роль священної. Та жертвовність тоталітарного дискурсу цим не обмежується, вона проходить червоною стрічкою через відповідний спосіб буття людини в якості знаряддя праці та засобу перетворення суспільних відносин. «Засіб – жертва – священна жертва» – ось ланцюжок, в межах якого людина може виявити себе в якості соціальної істоти в межах тоталітарних практик.

Людське життя в цих практиках постає як таке, що має цінність лише як засіб, і саме у такий спосіб онтологізується. Якщо в авторитарних державах людина позбавляється тільки політико-громадянських свобод, а, отже, може використатися як засіб саме у цій сфері, то в тоталітарному суспільстві особисте життя людини також є предметом маніпулювання. І це відноситься не тільки до пересічних людей. Навіть правитель тоталітарної держави виявляється (і сам себе усвідомлює) лише знаряддям розповсюдження певних ідей, укріплення конкретної форми державності.

Що означає повний контроль держави над людиною та відсутність будь-яких обмежень на такий контроль? Це означає, що людині дозволяється проявляти себе лише у формі контрольованого засобу, тобто вона має діяти виключно в межах окреслених тоталітарним дискурсом форм використання.

Цікаво, що навіть піднімати рівень продуктивності праці радянська людина могла лише «за планом», тобто за відповідним рішенням керівних органів, які не тільки визначали конкретну ділянку виробництва, на якій мав відбутися трудовий подвиг, але й підбирали кандидатуру героя праці, ретельно розглядаючи його анкетні характеристики (така практика мала назву «керівної ролі комуністичної партії»). Якщо ж якийсь свідомий оптиміст, що наслухався лекцій про визначальну роль продуктивності праці в суспільному прогресі,

перевиконував план виробництва з особистої ініціативи, то в найкращому випадку цей факт замовчувався, а в гіршому – каралася вся бригада, до якої він належав – норма виробки піднімалася для всіх, а зарплатня залишалася та ж сама. Тому в межах тоталітарних практик свобода визначається як максимально повне пізнання та використання можливостей людини як знаряддя утвердження певної форми влади.

Система тоталітарних практик розглядається в межах відповідної ідеології як найвища форма осуспільненого буття. Тому, якщо людина виходила за межі цієї системи використання, то вона ніби «випадала» із суспільного буття.

Буттєвість є наслідком не просто предметності, а «речевості» людини. Тільки ця «речевість» в буржуазному суспільстві є ефективною з точки зору прибутку, а в умовах радянського тоталітаризму вона пов'язує нації, а не особисті інтереси (не об'єднує, а саме зв'язує, тобто об'єднує за допомогою насильницьких політичних та економічних практик).

«Бути» в буржуазному суспільстві означає бути ефективним знаряддям власного успіху. «Бути» в системі тоталітарних цінностей означає «бути знаряддям» заради певної тоталітарно заданої мети. Що ж до ідеї універсальної особистості, то ця ідея демонструє наразі тоталітарний ідеал людини, яку можна використовувати як знаряддя з великою кількістю можливих програм.

Така онтологізація людського життя через максимальну задіяність людини у якості засобу має своє продовження в сакралізації відповідного стилю життя через жертвні практики. Відповідно, жертва є вищою формою «засібності», а священна жертва – вищою формою жертви. Ідеологія тоталітаризму стає вищою за будь яку іншу форму культури саме завдяки «священним жертвам» через наявність яких ідеологія перетворюється на псевдо-релігію. Так само тоталітарна атомізація індивіда по відношенню до влади, – атомізація, про яку пише Х. Арендт [Див.: 12, с. 243–244], стає можливою тому, що «священні жертви» постають як такі, що принесено не

тільки за всіх разом, а за кожную людину окремо. Оця персональна адресація жертви чи найсильніше втягає людину у систему тоталітарного послуху.

Тоталітаризм не може бути тоталітаризмом, якщо в ньому не буде «священних» жертв. Навіть якщо залишити різні форми примусу, а відняти жертвний аспект, тоталітарна система не втримається. Всі тоталітарні несвободи завдячують своєму існуванню певним жертвам, що розглядаються як священні. А сакральність останніх визначається культом майбутнього, по відношенню до якого минуле теж виступає як засіб.

Радянська інформаційна телепередача 80-х років, що носила назву «Час», починалася із заставки, музика якої символізувала не тільки напружений трудовий ритм, але й неприборкнуну спрямованість людини в майбутнє. Цей фрагмент з красномовною назвою «Час, уперед!» був узятий з шостої частини сюїти радянського композитора Георгія Свірідова (сюїту було написано в 1965 р.).

Одна з основних характеристик сприйняття часу в марксистській ідеології виходить з положення про несумірну цінність майбутнього в порівнянні з сьогоденням і, тим більше, минулим. Минуле, якщо і має яку-небудь цінність, то лише ту, яка перейшла в спадок сьогоденню, а в сьогоденні цінним є те, що належить майбутньому. Минуле існує лише заради майбутнього. Воно з необхідністю приноситься в жертву майбутньому і власного сенсу позбавлено. Тобто минуле розглядається лише в якості засобу для ствердження майбутнього.

Наразі реалізується прогресистська схема просвітницького мислення, яка пізніше, у філософії Гегеля як одного з ідейних передвісників марксизму, набуває форми абсолютного прогресу. Згідно з цим уявленням в процесі розвитку кожна нова «ступінь» є результатом «зняття» всього позитивного матеріалу, досягнутого на попередніх етапах. Таким чином, все минуле, або, принаймні, все необхідне та істотне в нім, міститься в сьогоденні [Див.: 198, с. 25]. І хай даний процес розглядався не як лінійний, а як спіралеподібний, тобто в нім малося на увазі повторення попереднього змісту «на більш

високому рівні», проте, вважалося, що поза цим процесом не може опинитися те, що є справжньою буттєвою цінністю.

Відтак треба підкреслити, що негативне відношення до минулого не тільки у філософії діалектичного матеріалізму, але й в спрощеному її ідеологічному варіанті майже ніколи відверто не заявлялося. Більш того, ідеологія всіляко підкреслювала необхідність освоєння культури попередніх поколінь. Глибинна зневага до минулого в марксистсько-ленінській традиції не рефлектувалася. Та вона була однією з тоталітарних практик виживання й боротьби за «місце під сонцем» в радянському суспільстві. І хоча рух пролеткультівців, які вимагали «викинути за борт історії» всю попередню культуру, офіційно був засуджений, та саме така настанова свідомості була найбільш розповсюдженою серед людей, які активно просувалися по соціальних каналах вертикальної циркуляції суб'єкта, тобто ця позиція сприяла відповідній динаміці.

Тоталітарні практики, що входили до культури майбутнього, були за своєю сутністю жертвними. При цьому слід розрізняти «буденну» жертвність та жертви, що вважалися священними; людей, яких було принесено на вівтар комуністичного майбутнього насильницьки і тих, які добровільно пожертвували собою. Крім того існували жертви, які давали найсильнішій поштовх для інтенсифікації тоталітарних практик, та ідеологія ніколи не визнавала відповідної жертвності (мова йде про дитячі жертви).

Всі жертви тоталітарного режиму можна розподілити на священні та буденні, усвідомлені ідеологією як жертви та такі, що принципово виносяться ідеологією за межі ритуалу жертвоприношення; свідомі та несвідомі, ідеологічні та фактичні. Деякі з них не визнавалися радянською ідеологією як жертви. На них дивилися як на історичне сміття, яке з необхідністю знищується самою ж історією, від імені якої виступають «найбільш свідомі» суб'єкти прогресу.

Як псевдо-релігія космополітичного змісту (наразі використовується перетворена ідея вселенського, що живиться енергією ієрофанії цього сенсу),

марксистсько-ленінська ідеологія не вважала для себе перешкодою знищення ані російської, ані, тим більше, неросійських націй і народностей. Національне як таке взагалі не має в цій ідеології цінності. Оскільки нація розглядається як тимчасовий продукт окремої стадії суспільного прогресу (капіталізму), то вона, за цією логікою, поступово зникає у зв'язку із просуванням по дорозі Історії в напрямку до комуністичного суспільства.

До свідомих жертв, з погляду радянської ідеології, відносяться, перш за все, революціонери. Моральний кодекс останніх припускав цілеспрямоване принесення себе на вівтар революції. Вважається, що витоком цього кодексу послужив «Катехізіс революціонера» С. Г. Нечаєва, хоча духовні витoki останнього документу слід шукати в стародавніх язичницьких культурах. До речі, вже назва цього документу свідчить про псевдо-сакральний вимір, в якому розглядається поняття жертви.

У перших параграфах «Катехізісу» говориться: революціонер – людина приречена. У нього немає ані власних інтересів, ані справ, ані почуттів, чи прихильностей, ні власності, ні навіть імені. Все в ньому поглинається єдиним винятковим інтересом, єдиною думкою, єдиною пристрастю – революцією. Він в глибині своєї істоти, не на словах тільки, але й на ділі, розірвав усякий зв'язок із цивільним порядком і зі всім культурним світом, зі всіма законами, пристойністю, загальноприйнятими умовами, моральністю цього світу. Він для нього – ворог нещадний, і якщо він продовжує жити в нім, то для того тільки, щоб його успішніше зруйнувати [Див.: 256].

Вбиваючи представників влади, російські терористи знали, що будуть засуджені на смерть. Та їм потрібна була ця жертва. Вони хотіли «мучеництва», щоб смертю виправдати своє право вбивати і знищувати. Дух знищення, ненависть до існуючого світу були в них настільки сильними, що вони готові були згоріти живцем, аби в тому ж пекельному полум'ї згорів і весь «старий» світ.

Жертовна роль революціонерів, по суті, є лише віддзеркаленням їх служіння новоявленому месії – пролетаріату, який офіційно виконує роль

священної жертви. Згідно марксистської ідеології, знищуючи себе як клас, пролетаріат знищує і «класовість» як таку. І в даному випадку ідеологи не соромляться запозичувати слова з пасхального тропаря «смертю смерть поправ», приписуючи перемогу над смертю новоявленому месії, який веде всі народи світу в «щасливе комуністичне майбутнє».

Проте ієрофанія «безневинної жертви» не знаходила виходу в образі пролетаріату, оскільки на робочому класі все ж таки лежить «первородний гріх» в Марксовому розумінні – «родимі плями капіталізму» як відбиток приватної власності, капіталу, буржуазного суспільства з його «забобонами» (у число яких зараховуються і християнські цінності). Знищуючи себе як клас, пролетаріат фактично сходить у небуття, при цьому в це саме небуття йде і «класовість» як така. Ця жертва розумілася не тільки як жертва заради майбутнього, але й як своєрідний «відкуп» минулому. Тому потрібними були ще й інші, принципово «чисті» жертви. Можна припустити, що роль цих безневинних жертв в радянському ідеологічному культі першої половини ХХ століття виконували діти.

Найяскравіше це видно на матеріалі творчості таких принципово різних за стилем та світоглядом радянських письменників як Андрій Платонов і Аркадій Гайдар. Якщо ми порівняємо твори цих авторів, зокрема, «Котлован» Андрія Платонова і «Військову таємницю» Аркадія Гайдара, то відмітимо, що сенс людського життя в них повністю переноситься в майбутнє, а сьогодення і минуле розглядаються як об'єкт для знищення. Тільки Аркадій Гайдар пише про це із захопленням, а Андрій Платонов з надривною тугою.

Зміна хронотопу породжує і нове розуміння феномену дитинства. Не випадково і у Платонова, і у Гайдара – це провідна тема. Та при цьому про любов до дітей мова йде у зв'язку з темою ненависті до дорослих, як логічне продовження цієї теми.

(Сміхова культура зреагувала на цей зв'язок любові і ненависті в тоталітарних практиках в наступному анекдоті:

«Дзержинский звонит Ленину:

– Владимир Ильич, когда расстреливать – до или после обеда?

– Пгенепгеменно до обеда! А обеды отдайте детям – дети габочих голодают!» [320]).

Одна з героїнь повісті Гайдара, що працює вожатою в піонерському таборі, розуміє головну таємницю (тобто сакральний сенс) суспільства, що будується в Радянському Союзі, таким чином: треба їх (дітей – М.С.) берегти. Щоб вони вчилися ще краще, щоб вони любили свою країну ще більше. І це буде наша найвірніша, найміцніша Військова Таємниця [Див.: 82, с. 438]. Паралельне місце знаходимо і в «Котловані»: треба лише зберегти дітей і залишити їм наказ, – говорить один з персонажів [Див.: 275, с. 41]. Та при цьому останній переконаний, що зберегти майбутнє можна лише через знищення минулого, і це є наразі єдино можливий сенс життя. Наприклад, він з радістю йде на берег річки, щоб подивитися, як відправлятимуть на плотах «куркулів» на загибель. Це йому необхідно для того, щоб заспокоїтися і впевнитися в тому, що соціалізм прийде, і дівчинка Настя отримає все, що з цим щасливим станом майбутнього пов'язано. Навіть про себе він мислить як про «застарілий забобон», що відмирає.

І ще два паралельні місця у Платонова і Гайдара. Мова йде про сцени вбивства мужика в «Котловані» і про сон інженера у «Військовій таємниці».

Коли один з персонажів «Котлована» на прізвіще Чиклін вбиває мужика, який йому просто чимось не сподобався, то несподівано згадує дівчинку Настю і дає грошей, щоб їй купили цукерок: «У мене серце по ній заболіло» [Див.: 275, с. 65]. Любов до дитини компенсує його ненависть до дорослих, вона постає тим сенсом, що виправдовує будь-які злочини в очах Чікліна.

А ось фрагмент, узятий в Гайдара: інженерові сниться сон, ніби його з друзями оточують вороги. Один з бійців (на прізвіще Каплаухов) лякається і розриває партквиток. Але виявляється, що до них підходять не вороги, а голодні діти-біженці. Всі полегшено зітхають і розстрілюють Каплаухова за те, що він злякався. «І тоді всім стало так радісно і смішно, що *нашвидку розстрілявши* триклятого Каплаухова, розпалили вони яскраві вогнища і *весело*

пили чай (курсив наш – М. С.), пригощаючи хлібом біженських хлопчиськ і дівчаток, які дивилося на них величезними, довірливими очима [82, с. 370]. Саме так: «Нашвидку розстрілявши, весело пили чай». В одному реченні поряд стоять слова «розстріляли» і «весело». Це така форма ідеологічної дотепності, коли смішне – це віджиле, а віджиле – це таке, яке має зникнути. В цій системі цінностей смішною постає смерть – смерть ворога, яка (як ми вже казали) не є жертвою на рівні ідеологічної рефлексії цього поняття. Смішним наразі є для автора ще й оптимістичним в псевдо-есхатологічному сенсі, тому що його персонажі не просто врятували дітей та нагодували їх. Вони через спілкування із дітьми здійснили прорив до трансцендентного, до того майбутнього, в якому їм не випаде щастя жити.

Проте, не дивлячись на те, що суспільство концентрує всі сили у напрямку щасливого майбутнього, фокусуючи основні зусилля на тому, щоб зберегти дітей, та Настя у Платонова, і Алька у Гайдара все одно гинуть. Як не піклуються про Настю землекопи, як не прагнуть добути для неї все найкраще, Настя відчуває, що їй не вистачає саме батьківської любові, що робочі люблять її не як дитину. Для них вона є частиною найбільш важливого узагальнення, уособленням сенсу майбутнього життя. Вони дивляться, як Настя спить і думають про те, що ця істота пануватиме над їхніми могилами і житиме на заспокоєній землі, набитій їхніми кістками [Див.: 275, с. 52]. Таке відчуття і розуміння дитинства автор висловлює словами Сафронова на могилі Насті: «Тут покоїться ... цільова настанова партії – маленька людина, призначена бути всесвітнім елементом!» [Там само].

Саме тут ми і підходимо до таємниці такої «любові» до дітей, яку ще Ф. М. Достоевський передбачав як загрозу, що народжується, і яку охарактеризував як «жахливу». Особливо глибоко цю тему він прослідкував в своєму останньому романі «Брати Карамазови» на прикладі образу Івана Карамазова.

Любов Івана Карамазова до дітей є зворотною стороною його ненависті до дорослих («Хай би їх усіх чорт узяв», – говорить він, тобто бажає дорослим

навіть не смерті, а вічної, пекельної муки). З іншого боку, любов він відчуває тільки до «дальніх» по відношенню до нього дітей. Це – діти та історії їх життя, узяті із різних публікацій. Не можна не помітити, що жодна *реальна* дитина, яка знаходиться поряд з Іваном та страждає, не отримує від нього ані допомоги, ані захисту, ані навіть співчуття. При цьому виразно видно не стільки його любов до нещасних малюків, скільки його ненависть, предметом якої стають не тільки люди, але й Бог. Якщо уважно прочитати монологи Івана, то стане зрозуміло, що нескінченні історії про дитячі страждання потрібні йому для того, щоб виразити ненависть до світу дорослих. Та це не межа його ненависті. Івану конче потрібно обґрунтування ненависті до Бога таким чином, щоб це було очевидно для всіх і, перш за все, для його молодшого брата – віруючого Альоші.

Іван використовує образ «дитячої сльозинки» для того, щоб викрикнути Христу вустами великого інквізитора слова: «Не приходи більше ніколи» та «від вічного блаженства відмовляюся». Виявляється, що дитячі страждання завдають Івану досить специфічне страждання. Вони є для нього і засобом, і «святою жертвою», спрямованою проти християнства як альтернативної релігії. Без них його ненависть до Христа не знаходить свого раціонально-моралістичного обґрунтування.

В ідеології неопрогресизму першої половини ХХ століття саме ненависть розумілася як енергія «прориву» в майбутнє. А найбільший сплеск ненависті відбувається тоді, коли гине те, що саме цьому майбутньому належить, коли гине дитина. Іншими словами, в дитині ідеологи любили не тільки майбутнє, недосяжне для дорослих, але й ту безневинну жертву, яка здатна дати наймогутніший імпульс боротьбі. Це принесення дитини на вівтар ненависті не рефлектувалося в радянській ідеології, яка проголошувала дитину одним із своїх головних кумирів. Ритуал жертвопринесення здійснювався не усвідомлено, а жертва в більшості випадків виглядала випадковою. Та чи може бути випадковою смерть дитини в умовах голодного військового часу, коли дитя позбавляється батьківської любові та виховання, коли колективом

намагаються замінити сім'ю. Андрій Платонов пише: наскільки навколишній світ повинен бути тихим, щоб дівчинка Настя була жива [Див.: 275, с. 105].

Особливо виразно видно, як смерть дитини включається в культ ненависті, на прикладі поховання Алькі. Над його могилою когось з ненавистю проклинали, в чомусь присягалися, та все це погано чула Наталка [Див.: 82, с. 438]. А погано вона чула не тому, що її думки мали протилежний напрям – автор через оце «погано чула» хоче тему ненависті не зняти, а підсилити. Наталка думала про те, що колись друг Алькі Владік візьме до рук гвинтівку, і тоді ані пощади, ані промаху від нього не буде [Див.: там само]. Тобто пам'ять про Альку спрацює як детонатор знищення.

А ось аналогічна картина з «Котловану». Поки Настя жива, план Жачева повбивати всіх дорослих жителів своєї місцевості залишається тільки «проектом». Та коли вона вмирає, Жачев відправляється помститися «ворогам соціалізму» і «єхиднам майбутнього світла» із словами: «Комунізм – це дитяча справа, за те я і Настю любив... Піду зараз на прощання товариша Пашкіна вб'ю» [Див.: 275, с. 114].

І ще один збіг в цьому ряду порівнянь. Мова йде про описи поховань Алькі і Насті. Якщо дорослі в «Котловані» не завжди мають труну і часто взагалі залишаються непохованими, то могила Насті нагадує своєю фундаментальністю староегипетське поховання. Високий кам'яний пагорб роблять і над Алькіним тілом. Тим самим, до майбутнього стають причетними не самі діти, а їх могили-кургани.

Таким чином, мотив безневинної дитячої жертви звучить у Платонова і Гайдара паралельно. Гайдар проводить цей мотив, повторюючи його двічі (у загибелі казкового героя Хлопчиська-кібальчиська і реального малюка Алькі). В смерті маленького героя він звинувачує «ворогів» щасливого майбутнього. Платонов же констатує дитячу смерть як результат безпрецедентної боротьби з минулим. Якщо Гайдар вважає, що без ненависті побудувати щасливе майбутнє для дітей неможливо, то Платонов, навпаки, смерть дитини показує як

результат цієї ненависті, та сам феномен неоязичницького жертвопринесення вони описують майже однаково.

На одній з картин Павла Філонова («Голови») ми бачимо дуже близьке за змістом розуміння абсурдності культу абстрактного майбутнього, яке тут символізує центральний образ картини – образ мертвого немовляти. Тут же зображені символи інших язичницьких культів – фігури античних богів, від яких відвалюються шматки плоті, що розкладається, і безкрилий, зв'язаний поховальними рушниками, Пегас – символ занапащеної творчості. Найстрашніше наразі є те, що дитячий труп зображено нарум'яненним, щоб він виглядав, як живий. Це неживе тільки оточують голови людей, які перетворюються на трупи прямо на наших очах. Але у деяких людей на картині очі піднято до неба, і ці живі очі на тлі напівмертвих тіл написано художником найвиразніше.

У другій половині ХХ ст. відбувається принципова зміна змісту жертвопринесень в радянських тоталітарних практиках. Зрозуміло, що офіційного проголошення факту зміни не було і не могло бути. Ідеологія взагалі запобігала спробам рефлексії щодо її змісту, якщо мова не йшла про апологію чи захоплення. Проте, основний зміст нового життя – мирне будівництво: розвиток промисловості, сільського господарства, науки і освіти. Відповідно, центральна ідеологічна антиномія цього періоду «мир – війна».

На тлі низького рівня життя найвище досягнення – мир (тільки не було б війни – решту нещастя можна витерпіти). Певною мірою це відповідає дійсності. Основні витрати бюджету йдуть на озброєння, на армію. Мир вимагає жертв, що характеризують матеріальний рівень життя. Та оскільки ідеологія дуже часто нагадує про мир як про головне надбання епохи, то цей мир, що дістався такими численними жертвами (жертвами війни та самообмеженням матеріальних потреб населення), вже майже ніхто не цінує. Слова «аби не було війни» були настільки розповсюдженим ідеологічним висловом, що сміхова культура стала використовувати ці слова в іронічному сенсі.

Жертви революції та громадянської війни не були забуті, але вони відступили на другий план у порівнянні із жертвами другої світової війни. Чому це відбулося? По-перше, певне забуття революціонерів було обумовлене віддаленістю в часі їх життя. По-друге, революційний приклад був для соціалізму, що утвердився на рівні ідеологічних констатацій, не тільки не актуальним, але й небезпечним. Актуалізація революційного погляду на події сучасної історії могла б обернутися відновленням діяльності підпільних революційних груп молоді, не задоволених результатами «соціалістичного будівництва». Досить було порівняти ідеали, за які боролися революціонери, з тією реальністю, яка в результаті всіх незліченних жертв утвердилась, щоб зробити висновок: «треба починати все із початку» (звичайно, за умови віри в можливість реалізації царства божого на землі). І, нарешті, третій момент було пов'язано із явним згортанням критики «культу особи» після зняття з посади керівника держави Микити Хрущова.

У більшості революціонерів-ленінців дата смерті співпадала з періодом сталінських репресій. Найчастіше це 1937 рік – час, коли хвиля репресій піднялася вже так високо, що захлиснула своїх власних ініціаторів і організаторів. Висновок про те, що не кляті вороги, а радянська держава знищила майже всіх, хто боровся за «світле майбутнє», мимоволі напрошувався в результаті підвищеної уваги до долі революціонерів.

Що ж до жертв Великої Вітчизняної війни, сама назва якої була священною і ніколи не скорочувалася до «ВВВ» (російською – ВОВ), як це робиться в пострадянській час, то саме жертви цієї війни розглядаються в цей час як основні жертви, що було принесено на вівтар нового мирного життя.

На питання, чому саме вони, можна відповісти аналогічно тому, чому на другий план відійшли жертви революції. Останні руйнували старий лад, а учасники Вітчизняної війни, згідно з ідеологічною доктриною, захищали новий спосіб життя, соціалістичну Батьківщину. Вони билися переважно з окупантами, а не зі своїми співвітчизниками, як це було в громадянській війні. Новий образ жертви є результатом величезних людських втрат, які понесло

населення СРСР в другій світовій війні. Образи героїв формувалися в більшості випадків на матеріалі конкретних фактів справжнього героїзму. Не тільки ідеологія створювала певний образ героя, але й реальний героїзм був тією основою, за рахунок якої намагалася ідеологія протягнути і свої, суто ідеологічні цінності. Крім того, в другій половині ХХ ст. стояло завдання відтворення і збереження існуючого ладу, ідея експорту революції вже не була визначальною у зовнішній та внутрішній політиці.

Проте культ героїв війни значною мірою був покликаний гуркотом барабанів і блиском салютів випнути ритуальну форму жертвності та приховати фактичний матеріал про ту страшну ціну перемоги, яку заплатили правителі країни кров'ю свого народу. Наукові дослідження на цю тему були практично неможливі за причини секретності матеріалу. Та вже тоді, на тлі занижених цифр, що відображали втрати радянського народу у війні, співвідношення вбитих з боку СРСР і з сторони Німеччини виглядало не як перемога, а як поразка. І лише багато років поспіль деякі знамениті радянські генерали і маршали виявилися не героями, а безжальними вбивцями, які посилали на смерть тисячі людей тоді, коли ці смерті ніякими міркуваннями тактичного або стратегічного характеру пояснити було неможливо. Як пише відомий російський письменник В. Солоухін: «Вже якщо чого і вистачало тоді у Радянській державі, так це людей, вже якщо чого і не жаліли тоді в цій війні, так це так само людей... загальний стиль ведення війни – не жаліти людей – зберігся до самого кінця». [Див.: 335 с. 516] Та це був не тільки стиль ведення війни, – це був стиль життя: не жаліти людей.

Культ героїв Великої вітчизняної війни не тільки приховував криваве, язичницьке жертвопринесення, він і оформлений був як язичницький культ. Про це свідчать численні запозичення з поховальні ритуалів стародавніх, дохристиянських часів. Тут і прямокутні тумби з рельєфними зображеннями подій війни, що нагадують стародавні жертovníки і похоронні пагорби, що носять назву пагорбів Слави, і ритуал принесення клятви на могилі героїв (Христос дав заповідь «Не присягайся!»)... Але в цьому язичницькому культі

були і деякі відверто інфернальні мотиви. По-перше, вбитих називали «загиблими», що в християнській термінології відповідає таким, які потрапили у пекло. По-друге, символіка вічного вогню також є вельми близькою, якщо не тотожною символіці геєни вогненної. З християнської точки зору, вічному, тобто пекельному вогню протистоїть божественне фаворське світло, а люди, що віддали своє життя за інших, потрапляють не в число загиблих, а спасених.

День Перемоги – 9 Травня мислився на ідеологічному рівні як свято народу, який переміг фашизм силою передового суспільного ладу. Надалі практики цього дня все більше сприймалися у своїй сукупності як свого роду «діди» або «гробки» – радянський день спомину. Та якщо в православні батьківські суботи і на гробки (рос. – Радоница) померлих поминають як живих, то на радянські «діди» навіть ще живих ветеранів сприймають як таких, що «вимирають».

Разом з розгалуженою системою культу жертв Великої Вітчизняної війни, в радянській культурі другої половини ХХ століття певне місце займав і культ жертв науки. Їх втілювали, перш за все, герої космонавтики як символу самої передової науки. Особливе, ні з якою іншою сферою науково-технічної діяльності не порівнянне місце космонавтики визначалося ідеологією і в позитивному сенсі (величезні капіталовкладення, відбір найкращих фахівців, нагороди, престиж), і в негативному відношенні (ідеологічний тиск і некомпетентне втручання в діяльність фахівців, жорсткі терміни роботи, погрози, підвищена секретність – цей список можна продовжити).

Геніальний Сергій Корольов та його колеги змушені були зважати на «правила гри» і достатньо часто робити те, що вигідно було ідеології, а не науці. Відповідно гонка в цій сфері, що нав'язувалася «піарними» заходами ідеологів, призводила не тільки до інтенсифікації науково-технічної творчості, але й до уявних «досягнень», коли, наприклад, збільшена кількість членів екіпажа ставала можливою не завдяки новітній конструкції корабля, а в результаті ризикованого експерименту економії внутрішнього простору за рахунок таких життєво важливих елементів як скафандри.

Криза ідоложертовної свідомості в Радянському Союзі позначилася за часів війни в Афганістані. У сприйнятті радянських людей «афганці» не мали «статусу» ветеранів, тому що билися не за свою батьківщину і не на своїй землі. Сам факт того, що ця війна йшла таємно, що героїв не називали героями, а жертви не визнавалися жертвами, говорить не тільки про мовчазне визнання ідеологією неправедності жертв. Ідеологія виснажилася енергетично, вона вже не сміла вимагати не те що свідомих жертв, але й яких-небудь жертв взагалі. Не тільки народ втратив бажання вмирати заради втілення комуністичної мрії, але й багато радянських правителів були супротивниками ведення військових дій.

Загальним знаменником всіх жертв, що було перелічено, було ідеологічне наповнення жертвних практик певним сенсом. Цим сенсом було щасливе майбутнє як певна *вічна* цінність комуністичного світогляду. Осмислені таким чином жертви перетворювали історичні події на певне дійство, естетичну забарвленість якого називається трагедією.

Сакралізована трагедійність через культ жертв є основою тоталітарних практик, що одноразово виступає стрижнем цих практик. І тому сутнісне протистояння радянських тоталітарних практик та сміхової культури в естетичному аспекті можна виразити через протиставлення категорій трагічного та комічного. Комічне виступає профанацією не окремих ідеологем, а профанацією естетичної сутності марксистського месіанізму, що матеріалізується в системі жертвних практик радянського тоталітаризму.

В комедії жертва не просто ніколи не приноситься – комедія принципово не приймає жертвності. При цьому розкриваються різні варіанти відношення до жертвоприношення.

Перший варіант – відкрите заперечення необхідності жертви. Герой наразі відкрито відмовляється жертвувати власним щастям заради суспільної думки, порядку, моралі тощо.

Другий – опосередковане заперечення жертвоприношення: на необхідності жертви наполягають негативні персонажі або ті герої, що не

виражають точку зору автору. Інколи проблема жертви дискутується героями і вони по черзі займають позицію, що виражає негативне відношення до жертви.

Третій варіант – жертва висміюється автором, який запрошує до цього ж і читача (або глядача).

Четвертий – герой свідомо йде на жертву, та обставини складаються так, що необхідність у жертві відпадає.

Досить часто жертвність ідеології профанується в комедії через симуляцію жертви. Це п'ятий варіант. В цьому варіанті автор, по-перше, обирає суб'єктом жертви не найкращого, а найгіршого, а по-друге, саму жертву, найчастіше, так і не приносить. «Страшна рана» виявляється смішним пораненням або ворог просто зникає.

В. Войнович в романі «Надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» знаходить цікаву форму симуляції – він здійснює цілу низку підмін жертви: майже приреченого героя замінює його ворог; залишки ворога, в свою чергу, плутають із загиблим конем; під час поховання ця підміна відкривається, та тіла ворога так і не знаходять. При цьому під копитом загиблого коня знаходять записку: «У разі смерті прошу вважати мене комуністом» (тобто наразі симулюється ще одна жертва – ця записка належала молодому солдату). Але й на цьому ланцюжок симуляцій не завершується: в місцевому музеї під час німецької окупації череп коня виставляють під назвою «Череп комісара Міляги». Автор уникнув навіть натяку на образ жертви через ланцюжок підмін, фальсифікацій та симуляцій і завдяки тому, що смерті негативного персонажу глядач так і не бачить. І це не дивлячись на те, що Міляга є справжнім катом.

І, нарешті, є ще шостий варіант негативного відношення комедії до жертви: жертва, приноситься та вона не має ніякого сенсу. Наприклад, Іполит з «Іронії долі», розбиває власну автівку, псує своє дороге пальто у душі та його жертви нічого не здатні змінити, вони не можуть повернути йому кохання Надії.

Яскравою картиною профанації жертвності класової боротьби є бійка музикантів в кінокомедії «Веселі хлоп'ята». Комічною виглядає готовність до

жертви Семена Горбункова з кінокомедії «Діамантова рука» (режисер – Л. Гайдай). Герой говорить, що його, можливо, навіть нагородять і додає, хлипнувши носом: «...по смертно». Також, ми не сприймає серйозно загрозу Іполита з комедії Е. Рязанова «З легкою парою», коли він мокрим виходить на мороз і говорить, що застудиться та помре. В комедії таке просто неможливо. Щастя Надії та Євгена не залежить від цієї жертви і взагалі не вимагає ніяких жертв. Це щастя виявляє дійсну близькість та далекість людей і ставить все на свої місця. В комедії така далекість виявляється вчасно, а якщо б вона не виявилася, то комедія перетворилася би у трагедію. «Страшною» жертвою є для Шуріка з «Кавказької полонянки» участь в обряді викрадання нареченої. Цю жертву вимагають ті негативні персонажі, що намагаються продати дівчину місцевому начальнику Саахову. У фіналі фільму місце жертви пропонується зайняти вже Саахову. Інсценується стародавній звичай родової помсти. Інсценування відбувається досить правдоподібно. Та режисер майже зразу ж дає знак, що жертва буде несправжня – героїня непомітно підморгує залу. Постріл – кульмінація інсценування. Та зразу ж виявляється, що, по-перше, замість кулі була сіль, а по-друге, вона вцілила Саахову в м'які тканини «нижньої частини спини». Таке пошкодження тілесного низу є досить характерною формою заміни справжньої жертви на профановану. Наприклад, в «Пригодах солдата Чонкіна» постріл Івана попадає одному з енкавеевників у м'яке місце, подібні ж «пошкодження» в якості псевдо-жертв зустрічаються в кінокомедіях та частівках. Ось, наприклад, як в наступній:

*С неба звездочка упала
Прямо милому в штаны
Пусть бы все там разорвало
Лишь бы не было войны*

Постійним ідеологічним закликam жертвувати всім заради миру (тобто заради гонки озброєння), частівка відповідає симульованою готовністю принести в жертву щось з сфери тілесного низу. Тим самим осміюється не тільки жертвні практики, але й демонструється, що вони є несумісними з нормальним людським життям в репродуктивній сфері. Виявляється певна

межа жертвності, за якою вже нема для кого і для чого жертвувати, бо зникає можливість народження нового покоління, а отже зникає майбутнє. Тобто якщо ідеологія оспівувала поняття жертви як необхідної умови життя, просування у майбутнє, то сміхова культура виявляла несумісність жертви і життя, жертви і майбутнього. Комедія – це простір, де добро святкує перемогу не завдяки жертві, а завдяки певному закону, за яким добро завжди перемагає.

Цікаво, що в радянських кінокомедіях в'язниця ніколи не виглядає як жертва людською свободою. Інколи герої навіть жалкують за нею: «А у в'язниці зараз вечеря, макарони по-флотські дають...» – мрійливо говорить один з персонажів кінокомедії «Джентльмени вдачі» (режисер Олександр Сірій). Досить колоритно описує побут в'язниці В. Войнович в романі про Івана Чонкіна. А один з героїв цього роману – голова колгоспу, який страшно боїться, що його посадять, заспокоюється, коли розуміє: і там, у в'язниці таке ж саме життя, а може й краще... А кращим воно виявляється через те, що там вже над людиною не висить страх, що її посадять. Наразі кінокомедія виглядає не стільки такою, що протистоїть тоталітарним практикам, скільки відтворює їх, здійснює легітимацію несвободи. Та причина тут полягає не стільки у прагненні до виправдання тоталітарних практик, скільки в самому жанрі. Жанр комедії змушує стерти поріг свободи і несвободи, життя і смерті на користь свободи та життя під тиском непереможного комічного оптимізму.

Сміхова культура, також, не приймає в жертву людську індивідуальність на користь колективу. Розкриття особистісного вияву індивідуальності виявляється в сміховій культурі більш важливою справою. Фактично саме особистісні прояви людини наповнюють змістом художній простір комедії.

Таким чином, якщо один з центральних культів тоталітаризму передбачає принесення жертв на «вівтар» революції та комуністичного майбутнього, використовуючи ієрофанію трагедії, то опозиційна до ідеології культура набуває найбільшої сили особливо в жанрі комедії. Жертвності радянських тоталітарних практик повною мірою могла протистояти тільки сміхова культура. Комедія не знає жертви як ієрофанії трагедійності або симулює

жертву, розіграє її та ніколи не приносить. Жертовність та комічність – це цілком протилежні явища в культурі. Відповідно сміх, що виникає через сприйняття радянської комедії, є сміхом над ідоложертовним культом, тобто над «свята святих» ідеології.

Відтак, протистояння сміхової культури тоталітарним практикам в естетичній площині виявляється як дискурс переосмислення трагічного із відповідною профанацією культу жертв зокрема та жертовності взагалі.

5.4. Радянська сміхова культура як форма моральнісного протистояння тоталітаризму

Картина сутності протистояння радянської сміхової культури тоталітарним практикам буде не повною, якщо ми не завершимо її вивчення аналізом етичного зрізу такого протистояння.

Перш за все, мова піде про контрадикторні відносини сукупності принципів моралі тоталітарного етатизму та моральнісних сенсожиттєвих настанов в межах сміхової культури.

Сенс відповідних контрадикторних відносин можна конкретизувати у наступних опозиціях:

1. Гуманізм проти класового підходу. Класова мораль, яка проповідувалася в межах тоталітарного дискурсу, фактично була засобом відтворення та посилення тоталітарної влади, формою боротьби всіх проти всіх. Для такої моралі не існувало людей порядних, чесних, перевірених життям або, навіть, тією ж класовою боротьбою. Кожний міг стати «ворогом народу». При цьому прийняття людиною відповідної моралі означало безмежну довіру до державних визначень певної людини як ворога. Також воно вимагало суворого засудження, яке не знає жалю, співчуття. Це засудження розповсюджувалося не тільки на самих ворогів, але й на членів їх родини. Відповідно опозиційний по відношенню до класової моралі гуманізм виявлявся не тільки у вірі в людську порядність та недовіри до справедливості засуджень, але й у допомозі сім'ям

засуджених, боротьбі за визволення невинних людей. Останнє, зрозуміло, було майже неможливим.

Для людини, яка проповідувала класовий підхід, цілком нормальним вважалося підслуховувати розмови сусідів, доносити на них, писати анонімки. Тільки частина з цих людей переслідувала свої прагматичні цілі, а отже, діяла поза мораллю. А дуже велика кількість людей у такий спосіб виявляла свою комуністичну свідомість і робила це цілком щиро з суто моральних, класових позицій. Виявити ворога і знешкодити його було проявом тоталітарного романтизму, і таке поєднання романтичної позиції, що протиставляє особистість натовпу, і тоталітарних практик, які розраховано саме на атомізований натовп, не є безглуздом. Через «романтику» стеження людина в межах тоталітаризму відчувала себе творчою особистістю.

Фактично класова мораль виражалася в формі повного послуху системі, а гуманістична позиція була виявом особистісної моральності, що цій системі протистояла.

Що ж до порядності, інтелігентності, то ці якості за радянських часів вважалися виявом саме того «абстрактного гуманізму», який критикувався з класових позицій. Відповідно, на прикладі відношення суспільної думки до інтелігенції та інтелігентності можна прослідкувати зміну у співвідношенні тоталітарної моралі та десакралізованої християнської моральності. Починаючи з 60-х років це співвідношення було вже не на користь класової моралі.

2. Змістом другої опозиції є моральнісне заперечення морального.

Сміхова культура створювала умови для протистояння людини ідеологічній моралі та риториці моралізувань, тому що сміх є принципово не сумісним з моралізуванням, яке проходило червоною стрічкою через увесь тоталітарний спосіб життя.

В радянському житті визначальним щодо ідеологічної оцінки людини була її риторична практика, тобто здатність говорити відповідно до певних ідеологічно-моральних понять. Що ж до артефактів сміхової культури, то в них позитивний герой – це не той, хто правильно говорить, а той, хто правильно

розуміє і відповідно до цього діє. Сміхова культура знищувала запобігливість людей щодо псевдо-сакральних риторичних практик та протистояла духу фарисейства, а отже мала моральнісний зміст.

Таке відношення до моралі парадоксальним чином виражено в наступній частівці:

*Цветам разрешено цвести,
Запрещено ругаться матом...
Все это может привести
К весьма печальным результатам*

Яскраві діалоги відомого дуєту українських сатириків Єфіма Березіна (Штепселя) та Юрія Тимошенка (Тарапуньки) будувалися на зіткненні сакрального та профанного, офіційної точки зору з її буденним, народним розумінням. Актори намагалися виховувати людей не моралізаторськими засобами, а парадоксальним запереченням моралі, яке давало можливість глядачу зробити власний висновок щодо добра та зла. Ось, наприклад, один з діалогів:

«← Дедушка, расскажите, как Вы дожили до таких лет? Наверное, не пили?

– Пив, п'ю і буду пити.

– Тогда наверняка не курили?

– Курив, куру і буду курити.

– Спортом занимались?

– Не займався, не займаюся і не буду займатися.

– Сколько же Вам лет, дедушка?

– Тридцять п'ять ».

В комедії герой, якій моралізує, нібито говорить правильні речі, та залишається неправим по суті. Так, в «Службовому романі» (режисер – Ельдар Рязанов) глядач разом з автором залишаються на боці закоханої Олі, а вмовляння активної Шури з місцевкому повернутися до сім'ї, до роботи викликають відразу, не дивлячись на те, що вона займає суто моральну позицію, не дивлячись навіть на те, що вона права.

Директор дитячого садочку, Євген Іванович Трошкін, що опинився в компанії зі злочинцями («Джентльмени вдачі»; режисер – Олександр Сірій), намагається виховувати своїх підлеглих, та його слова не мають на них ніякого позитивного впливу. Навпаки, вони сприймаються в перетвореному вигляді. На те, що Трошкін вважає проявом доброти (а він і справді є доброю людиною), один із злочинців відгукується зовсім непередбачено: «Чому ти такий злий, як собака?» Не завдяки моральному перевихованню, а завдяки внутрішньому моральнісному зростанню герої цієї комедії зрікаються свого минулого і здають міліції бандита із золотим шоломом. Тільки одного разу виховання було дещо результативним, та це сталося завдяки тому, що Євген Іванович наразі відмовився від моралізаторства і став вихвалити життя злочинців: мовляв, інші люди заздять їм.

Виразником моралі тоталітарного суспільства в комедії «Діамантова рука» (режисер – Леонід Гайдай) є жінка-управбуд. Вона піклується про моральне обличчя людей, які належать до її ділянки: ганьбить п'яниць, дебоширів, зрадників шлюбної вірності та веде проти них боротьбу. Але виявляється, що її дії не заважають контрабандистам, та вона псує життя чесній людині – Семену Горбункові, який допомагає міліції.

На боці класової моралі знаходяться ті персонажі з роману В. Войновича про солдата Чонкіна, які радять Нюрці відмовитися від Івана. В контексті цієї моралі любити можна тільки з «прогресивних класових позицій», тобто предмет любові має людині показати не її серце, а комуністична партія. Наразі виявлено сутність радянського ідеологічного моралізаторства, яке майже завжди було спрямовано проти найкращих в моральнісному аспекті людей.

Унікає моралізаторства Василь Тьоркін – герой Олександра Твардовського. Він просто підбадьорює солдат, але не проголошує високі промови. Єдине виключення з цього правила було тоді, коли він звернувся до теми сенсу різних людських втрат. Однак наразі він продемонстрував нікчемність всього матеріального на прикладі власної помилки, тобто в принципово моральнісному, а не моральному аспекті.

Моральна позиція, також, є несумісною з тематикою тілесного низу, з використанням інвектив в анекдоті та в частівці:

*Спутник, спутник, ты могуч,
Ты летаешь выше туч,
Ты прославил до небес
Мать твою – КПСС!*

Одним з проявів анти-моралізаторства сміхової культури є те, що етикетна поведінка, як правило, порушується саме позитивними героями, тоді як негативні персонажі підкреслено намагаються дотримуватися етикету.

Духовно-моральнісне проти матеріально-прагматичного. Взагалі категорія духовного ортодоксальними марксистами не вживалася. Проблема духовного в редукованому варіанті почала обговорюватися вже в період розкладу системи, із позицій неомарксизму. Тоді духовне найчастіше ототожнювалося з мистецькими практиками, моральнісним життям та творчістю. Що ж до радянської сміхової культури, то вона виявила відповідний пласт людського життя значно раніше за марксистську філософію. Цей пласт, зрозуміло, не визначався в поняттях, а лише окреслювався образно, та основний його зміст тлумачився як переважно моральнісний, тобто реалізований на перетині внутрішніх переконань та вчинків.

Субстанціальність матерії, матеріального виробництва профанується в сміховій культурі тим, що все матеріальне в ній розглядається як другорядне або таке, що можна отримати в обмін на жертву повноцінним буттям заради матеріального існування. Якщо ідеологія проголошує метою суспільства більш повне забезпечення матеріальних потреб людини, пов'язуючи щастя із заможним життям, суб'єкт радянської сміхової культури не вірить у такий зв'язок. Щастя і добробут – різні та навіть несумісні речі.

Один з героїв кінокомедії «Службовий роман» Самохвалов ще в молодості жертвує коханням заради вигідного шлюбу та кар'єри. Начальниця статистичного закладу має високий соціальний статус, прекрасні матеріальні можливості та вони не дають їй нічого цінного по суті. В той же час букет квітів, який герой купляє їй за рахунок власного обіду, робить її, можливо,

майже щасливою. Не складається особисте життя і в Іполита («З легкою парою!»), хоча весь його вигляд (дорогі костюм, пальто, шапка), машина, французькі парфуми, які за радянські часи неможливо було дістати без «блату», свідчать про його високе соціальне становище і відповідний матеріальний рівень життя. Та героїня обирає не багатшого, а кращого. Аналогічною є ситуація і з одруженням начальника Саахова («Кавказька полонянка»).

Заможний зубний технік (із кінокомедії «Іван Васильович змінює професію») викликає зневажливі посмішки – всі його цінності, втрачені під час пограбування, здаються мізерними навіть йому, в наслідок чого він кожного разу, коли розповідає про крадіжку, збільшує кількість вкраденого.

Міліціонер, якого хочуть відправити на пенсію, продає все своє майно, щоб повернути гроші інкасатору («Старики-розбійники»), і залишається повним жебраком та він знаходить справжнє кохання.

Бідним, але щасливим є директор дитячого садочку з кінокомедії «Джентльмени вдачі» – він є багатим на любов і повагу... І цей ряд можна продовжувати.

Тобто однією з провідних тем сміхової культури, зокрема кінокомедії, є тема протиставлення повноцінного людського буття влаштованості людини в структурі відносин, що опосередковують тоталітарні практики. Принцип «хто не працює – той не їсть», запозичений в християнстві, фігурує на рівні ідеологічної риторики, тобто у суто абстрактній формі, коли до уваги не береться ані якість праці, ані споживча цінність предметів, що виробляються. Всі примусово працюють і всі щось їдять – ось реальний стан речей. А вже зв'язку між працею і якістю споживання майже не існує. Та існує безпосередній зв'язок між споживанням та місцем людини в системі тоталітарних практик. Рівень життя визначається пристосованістю до цих практик, тобто до реальних відносин, а не ідеалізованих образів життя та комуністичних принципів. Ступінь інкорпорованості людини у систему соціальних зв'язків визначається його здатністю дістати «дефіцит», тобто товар, який розподіляється за межами державної торгівлі. І ця інкорпорованість купляється відповідною ціною –

відмовою від моральності та зрадою людиною себе як вільної та творчої особистості. Особливо яскраво ця тема окреслюється в кінокомедії «Білявка за кутом» (режисер Володимир Бортко).

Треба наголосити, що така позиція сміхової культури не була проявом комуністичного аскетизму. Заперечується не багатство, а те, що воно здобувається аморальними засобами. Та опис цих засобів демонструє їх залежність від системи тоталітарних практик.

Ідеологія не могла пропонувати тільки високі цілі. Особливо в другій половині ХХ ст. Вона змушена була «ставати на бік народу», тобто пропагувати покращення матеріального рівня життя. Сміхова ж культура фактично брала на себе роль ідеології, а, точніше, ідеологія «руками» сміхової культури «загрібала жар» непопулярної агітації за щасливу бідність.

Тобто таке протистояння тоталітарних практик та сміхової культури виражало наявність частково спільних інтересів, однак констатація існування цілком легальних форм нечесного збагачення демонструвала проріхи в соціальній системі.

3. Індивідуалізм проти радянського конформізму та етатизму.

В сміховій культурі 60–80-х рр. позитивний герой певним чином протиставляє себе колективу та шукає цінності життя, пов'язані з особистим, а не соціальним, політичним його виявом. Метою є особисте щастя, а не добробут держави. Етатизм та сміхова культура наразі є несумісними. Остання не виходить за межі особистого щастя.

4. Творчість проти відсталості. Творчий динамізм сміхової культури найяскравіше протистояв косності радянських тоталітарних практик. Останні були «косними» (відсталими, статичними) за своєю природою, тому що творче рішення найчастіше тягло за собою відповідальність, а найдурніші розпорядження, що повторювали канонізовані алгоритми наказів вищого керівництва, не каралися навіть тоді, коли призводили до чисельних витрат, втрат і, навіть, трагедій.

А. Бергсон в своїй книзі «Сміх» називає предметом останнього «зашкарублість», а сміх розглядає, як покарання за відсталість [Див.: 34]. Та якщо косність була проявом лояльності до влади, формою виживання людини в умовах репресій та переслідувань, то передумови для сміху створювалися на кожному кроці:

*Кто газеты не читает,
Начинает отставать.
Он еще искореняет,
Что уже пора внедрять*

Наприклад, практики планового керівництва державою постійно демонстрували свою неузгодженість, невідповідність до реальних потреб, до конкретних можливостей людей, техніки, організації тощо. Особливо яскраво це було видно на прикладі сільського господарства. Накази сіяти віддавалися в терміни, що з самого початку прирікали діяльність у цій галузі на невдачу. Плани зробити кукурудзу царицею полів обернулися голодом та необхідністю купувати хліб за кордоном. Навіть величезні врожаї були для цієї системи страшним лихом, бо врожай майже неможливо було зберегти, виходячи із реальних практик звітування за зібраний, а не спожитий врожай.

Сміхова динаміка є несумісною із статичним інформаційним полем радянської ідеології, в якій всі явища вкладаються в прокрустове ліжко класового підходу. «Нові перемоги трудівників міста та села» виглядають традиційними ритуалами, так само, як інформація про події за кордоном обмежується демонстраціями протесту проти експлуатації, «боротьбою демократичних сил за мир», тощо. Носії тоталітарних практик претендують на те, що ці практики постійно розвиваються, та реально демонструють не дуже вдалі спроби до простого відтворення, яке є ознакою розкладу системи.

5. Ще один аспект моральнісної опозиції сміхової культури тоталітарній моралі – це протиставлення життя комуністичній мрійливості. Через сміх життя приборкує мрійливість, – вважає А. Бергсон [Див.: там само]. Але ж саме мрійливість була необхідною складовою тоталітарних практик, що компенсувала їхню комуністичну нездійсненність. Мрійливість в радянській

ідеології завжди вважалася позитивною рисою, яку намагалися розвивати, особливо в дітей. Мрійливості радянські люди з дитинства повинні були навчатися на прикладі Леніна, пізніше Сталіна.

Сміх, навпаки, вимагає реалістичного бачення життя. Він повертає з «небес» на «землю», якщо під «небесами» мати на увазі віртуальний простір мрії. Наприклад, пов'язаній з мрійливістю вірі в наукове диво, що може створити нову людину, Михайло Булгаков протиставляє реалістичний образ деградації людської особистості за умов тоталітарних практик.

Мрійливості ідеологічної частівки протистояла справжня народна частівка з реалістичним зображенням того, що відбувалося в селі під час колективізації.

Мрійливості Штепселя протистоїть реалізм Тарапуньки. Перший малював ідеалізований образ, другий опускав його на землю; перший говорив про щось, як воно має бути в контексті ідеології, а другий, – у профанній формі, як воно є насправді.

Згадаємо вислів із кінокомедії «Діамантова рука», який став крилатим: «Щоб ти жив на одну зарплатню!» На протигагу запевненням керівників країни про постійне зростання рівня матеріального добробуту людей, кінокомедія дивилася правді в очі: жити на зарплату, а отже жити по-радянському, чесно, без «лівих» заробітків було досить важко. Цю тему неодноразово відтворюють і комедії Ельдара Рязанова. Останній додає ще такі аспекти реалістичного бачення складових добробуту радянських людей як хабар («Бережись автомобіля») та блат («Гараж»).

Та реалістичне розуміння закономірностей життя пом'якшується в сміховій культурі елементами сентименталізму.

6. Якщо ж говорити про сміховий сентименталізм, то він був реакцією на комуністичну раціональність. Комуністична раціональність заперечується сміховим сентименталізмом, який почуття героїв ставить вище за тоталітарні форми раціональності. В одній з мініатюр українських сатириків

Ю. Тимошенко та Є. Березіна говориться, що кількість хліба та сталі є відомою величиною, та цікаво, скільки ж існує чуйності на душу населення.

Комедія профанує радянський міф про можливість раціонального планувати життя у всіх його аспектах: Така профанація відбувається завдяки тому, що комедія будується на основі ефекту непередбаченого. План і комедія – антиподи за своєю сутністю, бо сміх не може бути запланованим. Він є принципово вільним, невимушеним, непередбаченим. Комедійний сюжет – це низка непередбачених подій. І тільки розв’язка на користь позитивних героїв тут є «запланованою». Комедія демонструє життя як процес, що не підлягає плануванню в найбільш сутнісних своїх вимірах – любов, щастя, творчість... «Не може бути запланованого щастя, – гірко говорить один з героїв кінокомедії «З легкою парою або Іронія долі». І його слова є частиною силогізму: якщо не може бути індивідуального запланованого щастя, то колективне щастя, щастя суспільства, що складається з індивідуальних, теж не можна обіцяти як результат планових дій.

7. Гедонізм проти аскетизму. Не дивлячись на те, що герої сміхової культури є виразниками неоромантичного мінімалістичного відношення до речей, елементи гедонізму є досить поширеними в творах сміхової культури. Це, перш за все, бенкети, веселі вечірки з танцями, можливість посміятися. Також це виразилося в поширеності гастрономічної тематики анекдотів 80-х років:

« – Що таке чорна ікра?

– Це такий смачний та поживний продукт, яким народ харчується вустами своїх керівників» [320].

Однак треба відмітити, що, не дивлячись на гедоністичний нахил, сміхова культура мала в собі елементи стоїцизму. Позаяк сміхова культура найсильніше протестує проти людської самотності з відповідною самозаглибленістю, остання визнається у якості певного етапу становлення людини, який є принципово необхідним. Без страждання немає щастя, без самотності

неможлива любов... Тільки ті, хто мужньо перенесли випробування життям, залишилися людьми у найскрутніших ситуаціях, мають право на щастя.

8. Інтелектуальний сміх проти фізіологічного. Наразі ми скоріше маємо опозицію в межах самої сміхової культури, яка впливала з певних парадигмальних засад сміху.

Сміх в межах радянської сміхової культури дуже рідко був тупим фізіологічним сміхом. Для того, щоб зрозуміти гумор, треба було мати відповідний інтелект, непогану освіту, інтуїтивно відчувати те, що неможливо було в культурі виразити безпосередньо, володіти мистецтвом розуміння натяку, бачити контекст та підтекст артефакту сміхової культури. Саме тому радянська сміхова культура розвивала в людях почуття гумору, акторські, риторичні здібності була засобом подолання мовної неоковирності, формою не відчуженого спілкування людей, сприяла щирим почуттям та іншим виявленням вільної особистості.

9. Абсолютна безвідповідальність сміху як виклик системі тоталітарних покарань. Якщо культуру, в тому числі і сміхову, М. М. Бахтін назвав бунтівною протидією, за яку людина повинна заплатити собою, то сміх сам по собі є абсолютно безвідповідальним в тому розумінні, що за нього неможливо притягти людину до відповіді в тоталітарному розумінні останньої. Сміх є навіть альтернативним явищем щодо відповідальності всіх перед «Воно» тоталітаризму. Сміх є позитивний «пофігізм» саме тому, що він є відбитком нікчемності, безпідставності, самозванству ідеології викрадених запозичень. Тому сміхова культура створювала умови такої безвідповідальності як свободи (хай навіть абстрактної). Творець артефакту сміхової культури брав весь тягар можливих наслідків на себе (якщо він не був анонімним), а щаслива, безтурботна безвідповідальність сміху залишалася тим, хто сприймав цей твір.

10. Сміх проти страху. Крім того, сміхова культура створювала особливий часопростір, в якому людина могла, залишаючись зовні лояльною, отримати полегшення, «відігравшись» на обставинах, що пригнічували її. Особливо це відноситься до засобів боротьби сміху із *страхом*, бо сміх і страх є

несумісними. Оскільки ж система тоталітарних практик трималася на залякуванні, то сміх руйнував сам фундамент цих практик.

11. Сміх як вияв щирості та комунікативної відкритості на протиположності до недовіри. Особливістю тоталітарної свідомості було подвоєння дійсності на таку, якою її бачить ідеологія, і на таку, якою її сприймає окрема людина. Якщо на рівні ідеологічної риторики відбувається та чи інша «переможна хода», то напруження, катастрофи, страждання, біль – все це відбувалося в просторі закритої та утаємниченої свідомості – публічно людина мала демонструвати радість як одну з форм своєї лояльності до влади. Отже, людське страждання ставало ще більш сильним тому, що воно залишалось закритим та виключно особистим. А сміхова культура на певний, короткий час знищувала подвійні стандарти людського існування, ідеологічний дуалізм та повертала людині «святу простоту» буття, щирість почуттів.

Найсильніше комунікативна відкритість виявилася в анекдоті. Анекдот мав в собі не просто певну долю смішного, – він був комунікативно зарядженим, тобто викликав сильне бажання поділитися веселою історією. Анекдот в цьому сенсі є така інформація, володіння якою передбачає обов'язкову *передачу іншому*. При цьому «інший» виступає не як чужий, ворог тощо. Інший у суб'єкт – суб'єктному відношенні, яке опосередковується анекдотом, постає як «свій інший», як ближній.

Якщо тоталітарні практики виховували в людині недовіру до інших, то сміхова культура вчила відкритості, щирості та простоті. Бажання посміятися було сильніше за страх, що на тебе донесуть. Анекдоти інколи розповідали навіть зовсім незнайомим людям в поїзді, в автобусі міжміського призначення. Тобто анекдоти створювали профанний аналог комуністичної псевдо-соборності.

Особливо треба зазначити внесок сміхової культури у розвиток простору внутрішньої свободи радянської людини. Сміхова культура *створювала певну дистанцію* між суб'єктом та явищем радянської дійсності – дистанцію на якій певний контраст, протиріччя, несумісність сприймалися як смішні. Тобто

сміхова культура вилучала людину із її майже повного розчинення в ідеології, в колективі, в риторичних практиках і ставила на такій відстані від них, де недоречності та контрасти поставали яскраво вираженими, такими, що викликають сміх. Відповідна дистанція визначала простір свободи, вільного мислення людини. Сміх означав віртуальний виїзд за кордон країни Рад і погляд на ту ж країну сторонніми очима. Тобто сміхова культура привчала людей думати самостійно, звільнюючи свідомість від певних штампів та ідеологем мислення

Сміх протистоїть прямій перспективі соціалістичного реалізму. Він повертає людину до себе, він нагадує їй про власне існування як особистості.

Також, сміх звільняв людину з його покори суворій тоталітарній цензурі. «Семантика сміху» є суто особистісною, внутрішньою, вільною: як хочу, так і розумію; з чого хочу, з того і сміюсь. Сміх був поза контролем. Сміх виявлявся сильнішим за владу. Спілкування в межах сміхової культури можна вважати зародком моральних відносин в межах громадянського суспільства.

Комедія, анекдот були найбільш масовими формами сміхової культури, що фактично об'єднувала всіх людей СРСР на ґрунті анти тоталітарних цінностей. Якщо економічна єдність народів СРСР була примусовою: окремі ланки виробничого циклу планово розкидалися по всій країні, що спричиняло чисельних затрат, але «єднало» народи. А сміхова єдність була дійсною, вільною єдністю людей.

Сміх розходить у просторі, але залишається певною мірою обмеженим. У випадку радянської кінокомедії форма обмеженості була досить широкою, можна сказати, найбільш широкою з відомих нам прикладів сміху. Цією межею був кордон СРСР.

В жодній країні світу не сміялися так, як в Радянському Союзі, тому що ніде не було настільки виразного матеріалу для профанацій сакралізованих тоталітарних практик. Також, на якість сміху значно впливала кількість людей в «аудиторії» – такої кількості теж не було ніде.

«Смішне не може оцінити той, хто відчуває себе самотнім», – пише А. Бергсон [Див.: 34]. Радянські люди дивилися кінокомедії не у відеозаписах, а у велетенських кінотеатрах, які гігантською сіткою накривали весь простір СРСР. З одного боку, то була тоталітарна форма контролю інформаційного поля, а з іншого – неконтрольований сміх (а сміх не може бути контрольованим в принципі) теж набував гігантських розмірів.

Ця велетенська аудиторія все більше демонструвала байдужість до ідеологічного змісту тоталітарних практик і саме тому все сильніше сміялась над їх профанацією.

Висновки до п'ятого розділу

1. В дисертаційному дослідженні сутність радянської сміхової культури розглянуто під різними кутами зору: релігійним, ідеологічним, естетичним та етичним.
2. В релігійному вимірі радянська сміхова культура вивчається як сукупність профанацій радянських тоталітарних практик. Зокрема, стверджується, що зміст комічного в радянській сміховій культурі був вторинним щодо квазірелігійного змісту тоталітарних практик. Він є його «запереченням заперечення» із відповідним поверненням до висхідного змісту, який профанувався в тоталітарних практиках.
3. Відповідно, сміхова культура розвивалася в межах двох аксіологічно-змістовних парадигм. Перша парадигма – титанічна. В межах цієї парадигми існували такі артефакти сміхової культури як розиграш, анекдот, форми сміхової культури наукової інтелігенції. Друга парадигма базувалася або на десакралізованих християнських цінностях або на латентному християнстві.
4. Заперечення ідеологічного як псевдо-сакрального вивело сміхову культуру саме до тієї сфери трансцендентного, яку псевдо-сакральне заперечувало. В цьому відношенні сміх поставав не лише як форма десакралізації

тоталітарних практик, але й як ствердження сакральних сенсів як засад людського буття.

5. На ідеологічному рівні відношення сміхової культури до тоталітарних практик виявляється п'ять основних типів взаємовідносин сміхової та офіційної культур в синхронічному аспекті: від конвенції через утаємничену опозицію до відкритого протистояння.
6. Перший тип демонструє переважно ідеологічні сенси. Твори цього типу мають значну область перетину ідеологічної та сміхової сфер, зокрема, головну ідею, яка перебуває в річищі «політично актуального».
7. Другий тип відношення ідеології і сміхової культури представляють твори, що включають анти ідеологічну над-ідею, приховану за цілком ідеологічно коректним змістом.
8. Третій тип ми спостерігаємо на прикладі використання анти-ідеологічного підтексту. СENS «діалогу» сміхової культури з ідеологією в даному випадку полягає в амбівалентності текстів.
9. Твори, що належать до четвертого типу, є повною мірою поза-ідеологічними і, в той же час, політично нейтральними або коректними. Та у суспільстві, де всі сфери життя були ідеологічно залежними, *аполітичність* теж виглядала як своєрідна форма опозиції.
10. П'ятий тип – це сміхова культура в її традиційному значенні – переважно анти-ідеологічна, анти-офіційна.
11. Естетичний зріз протистояння тоталітарних практик та сміхової культури розглядається крізь призму образу жертви. Саме цей образ є центральним для марксистського естетичного дискурсу історії як оптимістичної трагедії. Пролетаріат, який розглядається як месія, приносить себе в жертву історії і, разом із власною смертю, смертю себе як класу, знищує класовість як таку, тобто відправляє у небуття експлуатацію людиною людиною. В ідеології ця жертва виконує роль священної.
12. Протистояння радянських тоталітарних практик та сміхової культури в естетичному аспекті можна виразити через антитезу категорій трагічного та

комічного. Комічне виступає профанацією не окремих ідеологем, а профанацією естетично-релігійної сутності марксистського месіанізму, що матеріалізується в системі жертвних практик радянського тоталітаризму. В комедії жертва не просто ніколи не приноситься – комедія принципово не приймає жертвності.

13. В роботі розкриваються різні варіанти відношення до жертвоприношення в межах сміхової культури. Перший – безпосереднє та відкрите заперечення необхідності жертви. Другий – опосередковане заперечення: на необхідності жертви наполягають негативні персонажі або ті герої, що не виражають точку зору автору. Третій варіант – жертва висміюється. Четвертий – герой свідомо йде на жертву, та обставини складаються так, що необхідність у жертві відпадає. Досить часто жертвність ідеології профанується в комедії через симуляцію жертви. Це п'ятий варіант. І, нарешті, є ще шостий варіант негативного відношення до жертви, коли вона приноситься та нічого не змінює, тобто не має в комедії ніякого сенсу.

14. Таким чином, протистояння сміхової культури тоталітарним практикам в естетичній площині виявляється через заперечення трагічного із відповідною профанацією культу жертв зокрема та жертвності взагалі.

15. Що ж до етичного виміру протистояння радянської сміхової культури тоталітаризму, то наразі мова йде про різні рівні контрарних відносин тоталітарної моралі та моральнісних сенсожиттєвих настанов в межах сміхової культури. Зокрема, антропоцентричний та християнський гуманізм сміхової культури протистоять класовому підходу; офіційна мораль заперечується через моральнісну позицію людей; індивідуалізм стверджується на противагу конформістського колективізму та етатизму; прагнення до самоствердження через творчість постає проти косності тоталітарного дискурсу; критична настроєність запобігає ідеологічній мрійливості; елементи сентименталізму пом'якшують неопросвітницьку раціональність ідеології тоталітаризму; інтелектуальний сміх протистоїть

фізіологічному реготу та «ідеологічному куражу»; безвідповідальність сміху виявляється своєрідною протиотрутою щодо системи тотальної провини тощо. Крім того, сміх виступає проти страху, сприяє формуванню ширих почуттів на противагу відчужених відносин недовіри та підозри, а суб'єкт-суб'єктні відносини в межах сміхової культури являються прообразами людських спільнот в межах громадянського суспільства, які заперечують тоталітарні форми соціальності.

16. Сміхова культура створювала певну дистанцію між суб'єктом та явищем радянської дійсності. Тобто сміхова культура запобігала розчиненню людської свідомості в ідеології, в риторичних практиках і ставила на такій відстані від них, де недоречності та контрасти викликали сміх. Така дистанція визначала простір свободи, вільного мислення людини. Сміх означав віртуальний виїзд за кордон країни Рад і сторонній погляд на ту ж саму країну. Тобто сміхова культура привчала людей думати самостійно, звільнюючи свідомість від певних штампів та ідеологем мислення.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

Таким чином, в дисертаційній роботі на прикладах конкретних тоталітарних практик виявляється та досліджується така важлива риса тоталітаризму як наявність сакралізованої ідеології, що виступає результатом запозичення чисельних релігійних сенсів. Визначається, що ці запозичення відбуваються через пряме заперечення релігійних архетипів або скривлення відповідного змісту.

Виявлено, що найбільш повно сенс радянської псевдо-релігійності виражається в ідеологемі радянського гуманізму, в якій виявляється певний зв'язок псевдо-сакральних принципів владоцентризму та антропоцентризму (провідним наразі є принцип владоцентризму). При цьому постать першої особи держави поєднує, «знімає» в собі ці протилежні характеристики тоталітарних практик. Таке співвідношення владоцентризму та антропоцентризму є редукованим запозиченням, профанацією зв'язку теоцентризму та антропоцентризму через принцип христоцентризму в межах християнської свідомості.

Відповідно стверджується, що профанація радянського владоцентризму в сміховій культурі могла відбуватися в двох основних формах – у формі повернення до неявного христоцентризму, де центральна постать закрита фігурою умовчання, і у формі титанічного антропоцентризму.

Досліджуючи сакралізовану ідеологему дива в радянських тоталітарних практиках можна прийти до висновку, що класичний марксизм відкидав визнання дивовижного частково – у формі релігійного його витлумачення. Що ж до ієрофанії дива, то вона жила як численні ідеологеми, так і ідеологічні практики марксизму. Зокрема, віра в комунізм – це і є віра в диво, якій протистоять численні профанні образи комунізму, створені радянською сміховою культурою, зокрема політичним анекдотом.

Також у межах ідеологічної риторики радянського титанізму слід говорити про людину як творця див. Освячення нових титанів спиралося на демонстрацію дивовижних досягнень тих, хто за соціалістичним каноном

підходив під умови «радянської канонізації». При цьому була певна спеціалізація див щодо простих трудівників, революціонерів, керівників партії та держави. Крім того, ієрофанію дива можна простежити на прикладі цілком дитячої віри в матеріальне диво, яке нібито здатна продемонструвати нова, «соціалістична наука».

До часових псевдо-сакральних дискурсів радянського хронотопу належать антихристиянські за змістом практики, що позначаються поняттями «нова ера», «початковий час», «комуністична перспектива» тощо. Для них характерним є використання ієрофаній християнських сенсів у викривленому вигляді а, також, перетворення православних свят на будні та поставлення особливих, символічних трудових акцентів на цих днях. Що ж до карнавальної культури, то вона заперечує ідеологічну ієрархію свят та висуває на перше місце свято Нового року, що живиться ієрофаніями Різдва та дня св. Миколая.

Доведено, що особливе місце у тоталітарних псевдосакральних практиках посідають просторові дискурси. Для радянського патріотизму характерним було відчуття простору Батьківщини як священного. Зокрема, тип орієнтації Схід – Захід в радянському хронотопі має псевдо релігійний сенс.

Матеріалістичний світогляд першої половини ХХ ст. всіляко прагнув перемкнути увагу людини з «неба» на «землю», з духовного на матеріальне. З часом, тобто у другій половині ХХ ст., місце та значення «верху» відновлюється, відповідно встановлюється новий взаємозв'язок трьох рівнів буття – надр, землі та неба.

Досліджено, що вагоме місце серед тоталітарних дискурсів займають, практики радянського аскетизму. За типом останнього радянська ідеологія дещо нагадує протестантизм у початковій стадії його розвитку. Основний акцент такого типу аскетизму робиться на праці. Виявлено, що комуністичний аскетизм почав розкладатися у міру того, як радянська ідеологія розгорталася в напрямку, протилежному до комуністичної аскези – культу матеріального достатку. Результатом такого руху було формування пізньюрадянського міфу

про Захід як про оречевлений рай. Відповідно, сміхова культура сперлась на сенс протилежного прагнення людини – до духовних благ, до повноти буття.

В роботі підкреслюється така важлива риса тоталітаризму як контроль не тільки над зовнішньою діяльністю людини, але й над її внутрішнім світом. Зокрема, мова йде про нав'язливі практики ідеологічної радості. Доведено, що радянський сакралізований образ радості виникає в наслідок запозичення сенсу духовного сміху в іудейській та християнській традиціях. Цей сміх розглядається як специфічний тип радісного збудження, що отримав в дисертації назву «ідеологічний кураж». Він звучить в радянській дійсності там і тоді, коли його джерелом виступає позбавлений складових критики й повний узвичаєннями радості, оптимізму сенс, що формується ідеологізованою частиною культури. Це був матеріалізований варіант райського блаженства, що об'єднував історичний (псевдо-есхатологічний) оптимізм, колективізм (псевдо-соборність) та особисте щастя (віру, надію, любов). В той же час, інший вид сміху – «сміх над» – у першій половині ХХ ст. відноситься ідеологією до сфери критики «регресивного»; того, що «віджило», тобто життя «експлуаторських класів». Поступово в структурі «сміху над» посилюється критичний аспект щодо суто радянських ідеологічних практик. У другій половині ХХ ст. відбувається витіснення «сміхом над» «сміху про», що свідчить про якісно новий етап існування радянського оптимізму.

Стверджується, що псевдо-сакральним ідеологічним сенсам в культурі відповідають певні симетричні профанні аналоги як форми десакралізації радянської онтології в артефактах сміхової культури. Зокрема, ідеологема «єдино вірного вчення» профанується у філософській сатирі; тоталітарні практики «влади народу» десакралізуються у сатирі 20–30 рр., присвяченій темі недоладного мовлення; антитанічний потенціал мають деякі радянські кінокомедій 60–80 рр., анекдоти про героїв, керівників держави та ін.; культ науки профанується у сміховій культурі наукової інтелігенції; комуністичний аскетизм заперечується в практиках об'їдання та пияцтва, у телевізійних видовищах тощо.

Засновником філософської сміхової культури радянського часу в роботі проголошується видатний російський філософ О. Ф. Лосєв. Найбільшого успіху, на думку автора, він досяг у жанрі філософської іронії. Сутність власної іронії Лосєв розумів як таку видиму покору тоталітарному обмеженню, коли він зовні погоджується із заборонами та навіть принижує себе в цій «угоді» з владою, та по суті не тільки відкидає суворе обмеження, але йде ще глибше – займається тим, що заборонено не тільки йому, але й всім радянським філософам. Така іронія у філософа розгортається на двох рівнях: перший рівень – Лосєв займається філософією під виглядом естетики; другий – в просторі дослідження філософських проблем, він розгортає богословську проблематику. Ця іронія за Лосєвим не є самоцінною (це не є постмодерна іронія заради самої іронії), вона має свою над-мету, яку філософ визначив як служіння Істині.

На рівні ідеології радянська влада проголошувала боротьбу за знищення всякого панування. Та на рівні вербальних практик виявлено, що відбувається кардинальна зміна суб'єктів панування. Революція в мові була відображенням дійсних, а не проголошених змін в суспільстві, що дали переваги у доступі до соціальних «каналів вертикальної циркуляції» (П. Сорокін) людям безграмотним, які, в свою чергу, зрозуміли практичні наслідки свого нового потестарного статусу «трудящих» і широко використовували нові можливості.

Однією з характеристик радянської цивілізації першої половини ХХ ст., виходячи з особливостей її вербальної культури, є, на думку автора, недоладність. В результаті революції та громадянської війни, тобто знищення декількох класів і груп освіченого населення, величезна кількість простих, безграмотних людей дістала доступ до «вертикальних каналів циркуляції суспільства». Вони змогли не тільки навчитися грамоті, здобути певну освіту, але й принципово змінити своє соціальне положення. Основою нового мовного еталону була соціально-політична та економічна лексика, що заганяла людей в дуже жорсткі межі ідеологем як алгоритмів мислення і зразків думок на всі випадки життя.

Неоковирність, що є характерною для радянської цивілізації періоду її формування, знайшла своє художнє осмислення в творчості багатьох письменників і поетів, серед яких, поза сумнівом, перше місце належить Андрію Платонову. Платоновим народна недоладність демонструється на тій межі, де вона перестає бути смішною та брутальною. У масовому викривленні мови, характерному для його часу, він розглянув творчу можливість не просто пізнати буття в його сутності, але й «увійти до буття», минувши лушпиння його поверхневих значень, закріплених старим мовним каноном за предметами і явищами. Що ж до письменника М. Зоценка, то він демонструє недоладність мовлення як страшну непоборну стихію, яка зводить нанівець всі революційні досягнення. А предметом осміяння в романі І. Ільфа і Є. Петрова «Дванадцять стільців» є такий прояв неоковирності як лівацька революційна риторика, що на той час асоціювалася з ім'ям Троцького. Оскільки найбільшу частину радянської історії саме лівацька риторика була важливою частиною ідеологічних практик, а 1927–1928 роки були свого роду виключенням, то й зміст роману, в результаті, звучав як опозиційний по відношенню до ідеології впродовж майже всієї радянської історії.

Якщо артефакти радянської ідеологізованої культури рясніли образами титанічних особистостей, які діяли на межі людських можливостей, то в межах сміхової культури відбувалася профанація відповідного ідеалу. Найповніше ідею профанації титанічної особистості радянських ідеологічних практик утілили саме ті герої анекдотів, які в ідеологізованій культурі виконували роль титанів. Анти-титанічний зміст мають анекдоти про керівників держави, образи багатьох персонажів радянських кінокомедій 60-80 рр.

Своєрідного апогею профанація титанічної особистості досягла в радянській сміховій культурі в центральному образі роману-анекдоту Володимира Войновича «Життя та надзвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна». Якщо псевдо релігійна ідеологія закликала до поглиблення людської гордині як найвищої форми самосвідомості особи в межах риторики радянського титанізму, то образ Чонкіна орієнтований протилежним чином –

герой роману смиренно розуміє свою мізерність на тлі катастрофічних зрушень доби, проте, саме він виявляється справжнім героєм. Основою динаміки та провідною ієрофанією образу головного героя є архетип Переображення.

Роман В. Войновича демонструє негативне відношення до радянських різновидів сміху – «сміху про» та «сміху над». При цьому його позиція наближується до християнської. «Сміх про» він не приймає як різновид тоталітарної практики. Що ж до «сміху над», то позитивні персонажі Войновича взагалі не сміються над кимсь. Та й з відчуттям гумору у них справи погані. Вони іноді лише посміхаються. Смішить людей у романі негативний персонаж, який виконує роль спокусника, тобто автор демонструє інфернальний бік «сміху над». У зіткненні державно-релігійної серйозності та сміхової анти-культури В. Войнович бачить видиме протистояння двох різновидів зла. А по суті виходить, що сміх примирює людину з пануванням зла у тій чи іншій формі.

Комуністичні практики були результатом спроби зняти страх людини перед майбутнім, переклавши відповідальність з особи на державу, партію, уряд, та провіденціальна функція держави не спрацьовувала.

Нав'язливим хронотопним практикам тоталітаризму режисер Е. Рязанов протиставляє хронотоп, що дуже міцно тримається за сьогоднішнє і, в той же час, має вертикальний вимір – вихід у вічність, який забезпечується образом храму, темами провіденціалізму та внутрішньої краси людини, залученням енергії ієрофаній Різдва (різдвяного дива на перетині часу і вічності), Переображення тощо. Вертикаль комедій, що зв'язує справжнє і вічне, виявилася «осьовим часом» і для деяких пострадянських кінокомедій, які було поставлено в жанрі святочної розповіді (необхідно зазначити амбівалентний характер Рязанівських «легітимацій» як по відношенню до «вічного», так і до тоталітарних практик).

Сенсом сміхової культури наукової інтелігенції як явища анти-ідеологічного була десакралізація науки – одного з провідних культів титанічної релігії, «священного храму» радянської цивілізації. Однак

десакралізація науки в сміховій культурі наукової інтелігенції була непослідовною і частковою: мова йшла про заміну одного культу, що став неефективним, іншим – неформальним. Цей своєрідний «діонісійський культ» був суто внутрішнім, «жрецьким» – культом для посвячених, що засвідчував приналежність людини до наукової еліти. За межі науки сміхова культура наукової інтелігенції практично не виходила, а там, де відбувався «витік» інформації, як це можна побачити на прикладі ситуації навколо збірки «Фізика продовжують жартувати», ідеологи або «хранителі аполонійського культу» зразу ж навели «лад» і відновили *status quo* науки так, як вони собі це уявляли.

Таким чином, профанація культу науки відбувалася в межах титанічної парадигми. Це була спроба замінити владоцентризм тоталітарних практик антропоцентризмом.

Починаючи з 60-х років, в культурі відбувається профанне переосмислення тоталітарного буття (а отже, часткове звільнення від нього). Про це свідчить той факт, що в Радянському Союзі виникає і установлюється культ об'їдання та пияцтва. Фундаментальним текстом, нарративною основою цього культу була гігантська книга з кулінарії, яку сучасні культурологи назвали кулінарною біблією. Саме в святкових обжерливості та пияцтві радянський народ найбільш виразно заперечував тоталітарні практики, що були переважно вербальними. Накритий стіл і святкова телепередача – це найпоширеніший за радянських часів образ домашньої, неофіційної частини свята з властивою йому часткою сміху.

В роботі досліджено сміхову культуру в діахронічному аспекті через виявлення та аналіз відповідних транс-історичних (частівка, цирк, кінокомедія) та провідних форм: частівка (30–40 pp.), розиграш (60–70 pp.), політичний анекдот (70–80 pp.), естрадна сатира (80–90 pp.).

Парадокс «радянськості» цирку полягає в тому, що цей вид мистецтва, на перший погляд, був одним із найменш ідеологізованих. Та це було швидше виразом зовнішньої аполітичності. По суті, цирк був специфічним віртуальним простором ідеології, острівцем «комуністичного майбутнього», в якому ані

класові, ані національні, ані інші відмінності ніби то вже не мали місця. Цирк демонстрував образ перетвореного людства, упокореної природи і нескінченних можливостей людини в його безкінечному розвитку.

Архітектура циркової споруди нагадує про сакральний простір, тому що має форму храму. Арена розглядається не просто як своєрідна кругла сцена, але як вівтар циркового святилища, святе місце, обертатися спиною до якого є табу. У цирку візуалізуються відношення людини і природи, виходячи з певного ідеалу людини, яка ставить себе на місце Бога, демонструючи практично безмежні можливості у підкоренні природи. Ієрофанією райських відносин людини і тваринного світу в цирку є дресирування. Сакральний зміст цирку доповнюється профанним. У цій площині аналогом дива виступає трюк як оманлива форма дива. Профанними виступають, також, сукупність марновірств, що мають в цирку форму жорстких табу.

Виходячи з вищевикладеного матеріалу, цирк є концентрованою формою ідеалу титанічного світогляду, візуалізацією культу влади та насильства людини над природою.

Так само, як і цирк, частівка є транс-історичним феноменом радянської сміхової культури. Та як провідна форма, що найповнішою мірою виразила особливості народного сміху певного періоду, частівка є артефактом довоєнної культури та культури часів другої світової війни.

Сплеск народної сміхової творчості у формі частівок мав місце в середині 30-х років, на що держава зреагувала створенням могутньої індустрії ідеологічної «радянської частівки». Та використовуючи частівку для пропагандистських цілей, ідеологи дуже ризикували, оскільки вони не враховували несанкціоновану продуктивність цієї художньої форми, її здатність змінювати зміст, іноді навіть вивертати сенс, пропонувати ряд «ідеологічно не витриманих» асоціацій, міняти слова місцями і тому подібне.

Сміхову культуру воєнного часу представлено поемою Олександра Твардовського «Василь Тьоркін». Провідною сміховою формою наразі виступає примовка. Твардовський розгортає знищення страху сміхом у три

прийоми: 1) кількісне вимірювання небезпеки за допомогою сміхової асоціації; 2) якісну характеристику, що закріплює попередню асоціацію та 3) пряме знищення небезпеки з включенням образів тілесного низу. Ці образи, як правило, є сусідами з образами «землі-матінки», вказуючи на амбівалентний зміст (смерть і народження) сміху, що з ними пов'язано. Сміхове зниження ступеня небезпеки використовується в розповіді про танкову атаку. Тут О. Твардовський застосовує прийом «профанації чисел», відомий ще з творчості Франсуа Рабле в теоретичному дискурсі М. Бахтіна. Завдяки цьому прийому числа з сухих цифр військових зведень перетворюються на знаки карнавального, гротескового характеру.

Твардовський залучає до змісту поеми й певні ієрофанії. Основна думка «Тьоркіна», адресована воїнам, які ведуть смертельний бій, перетинається з однією з «максим» святих отців, зверненої до духовного воїнства – чернецтва: «тримай розум в пеклі і не зневірайся» (преп. Сілуан Святогорець – 1938 рік смерті). Сміх Твардовського зрозумілий тільки в цьому контексті: «не зневірайся навіть в пеклі!»

Для Є. Шварца єдиною безпечною формою не цензурованого висловлювання в умовах радянського життя кінця 30-х та в 40 рр. ХХ ст. була казка. Шварц виступає як сатирик тоталітаризму, знаходячи асоціативні образи та сюжети в широко відомих казках. Та він шукає більш глибоке коріння радянських тоталітарних практик. Сила слова Є. Л. Шварца спрямована не проти конкретних різновидів тоталітаризму, а проти тоталітаризму як вектора будь-якої земної влади. Письменник досліджує не стільки конкретні, історичні форми зла, скільки розкриває його онтологічну основу. Якщо ворожі підступи виступають в формах занепаłego ества, то подвиг головного героя має риси православного юродивого як виявлення трансцендентного змісту буття. Філософсько-сатиричні алегорії письменника при цьому завжди посилені есхатологічними переживаннями.

Провідною сміховою фігурою 60–70-х років був розиграш як певний захисний механізм, що починає діяти на протипагу тоталітарним практикам,

послаблюючи їхню дію, переводячи тоталітарні практики в площину сміхових ситуацій. Поширеність розиграшу демонструвала не тільки принципову зміну порядку подій – від страшного до смішного, але й нового творця «страшної» ситуації. Якщо в тоталітарних практиках попереднього періоду суб'єктом залякування виступали представники влади, то тепер таким суб'єктом могла стати пересічна людина, яка фактично профанувала «священний страх» в чисельних розиграшах. Це є ще одним із проявів відродження в сміховій культурі дискурсу антропоцентричного титанізму на противагу дискурсу культу особи. Та, з іншого боку, розиграш міг стати провідною формою сміху тільки у межах тоталітарних практик, що продовжували відтворювати ситуацію страху. Кривава репресивність повторюється у пом'якшеному варіанті в тому ж самому тоталітарному топосі, який не зазнав принципових змін.

До провідних форм радянської сміхової культури відноситься політичний анекдот, розквіт якого припадає на 60–90 рр. ХХ ст. Анекдот розглядається як компенсація свободи слова в умовах тоталітарних практик. В потестарному аспекті політичний анекдот ставить пересічного громадянина на місце владного суб'єкту в межах антропоцентричної парадигми. Також, анекдот є не стільки формою прямого заперечення державної ідеології, скільки формою її історичної рефлексії з погляду: 1) «реформаційних» уявлень, прагнення удосконалити радянські практики; 2) такої профанації тоталітарних дискурсів, що є зацікавленою в існуванні сакралізованого першоджерела як «свого іншого». Наразі анекдот і тоталітарні практики певним чином взаємодоповнюються.

В дисертаційному дослідженні сутність радянської сміхової культури розглянуто під різними кутами зору: релігійним, ідеологічним, естетичним та етичним.

В релігійному вимірі радянська сміхова культура досліджується як сукупність профанацій радянських тоталітарних практик. Зокрема, стверджується, що зміст комічного в радянській сміховій культурі був вторинним щодо квазірелігійного змісту тоталітарних практик. Він є його

«запереченням заперечення» із відповідним поверненням до висхідного змісту, який профанувався в тоталітарних практиках.

Відповідно сміхова культура розвивалася в межах двох аксіологічно-змістовних парадигм. Перша парадигма – титанічна. В межах цієї парадигми існували такі артефакти сміхової культури як розиграш, анекдот, форми сміхової культури наукової інтелігенції. Друга парадигма базувалася або на десакралізованих християнських цінностях або на латентному християнстві.

Заперечення ідеологічного як псевдо-сакрального вивело сміхову культуру саме до тієї сфери трансцендентного, яку псевдо-сакральне заперечувало. В цьому відношенні сміх поставав не лише як форма десакралізації тоталітарних практик, але й як ствердження сакральних сенсів як засад людського буття.

На ідеологічному рівні відношення сміхової культури до тоталітарних практик виявляється п'ять основних типів взаємовідносин сміхової та офіційної культур в синхронічному аспекті: від конвенції через утаємничену опозицію до відкритого протистояння.

Перший тип демонструє переважно ідеологічні сенси. Твори цього типу мають значну область перетину ідеологічної та сміхової сфер, зокрема, головну ідею, яка перебуває в рiчищі «політично актуального».

Другий тип відношення ідеології та сміхової культури представляють твори, що включають анти ідеологічну над-ідею, приховану за цілком коректним, з ідеологічної точки зору, змістом.

Третій тип ми спостерігаємо на прикладі присутності в артефактах сміхової культури анти-ідеологічного підтексту.

Твори, що належать до *четвертого* типу, є цілком поза-ідеологічними і, в той же час, політично нейтральними або коректними. Та у суспільстві, де всі сфери життя були ідеологічно залежними, аполітичність теж виглядала як своєрідна форма опозиції.

І, нарешті, п'ятий тип – це сміхова культура в її традиційному значенні – переважно анти-ідеологічна, анти-офіційна.

Естетичний зріз протистояння тоталітарних практик та сміхової культури розглядається крізь призму образу жертви. Саме цей образ є центральним для марксистського естетичного дискурсу історії як оптимістичної трагедії, в якій пролетаріат власною жертвою відправляє у небуття експлуатацію людиною людиною. В ідеології ця жертва виконує роль священної.

Протистояння радянських тоталітарних практик та сміхової культури в естетичному аспекті можна виразити через антитезу категорій трагічного та комічного. Комічне виступає профанацією не окремих ідеологем, а профанацією естетично-релігійної сутності марксистського месіанізму, що матеріалізується в системі жертвних практик радянського тоталітаризму. В комедії жертва не просто ніколи не приноситься – комедія принципово не приймає жертвності.

В роботі розкриваються різні варіанти відношення до жертвоприношення в межах сміхової культури: від відкрито негативного відношення до симуляції жертви. Тобто, протистояння сміхової культури тоталітарним практикам в естетичній площині виявляється через заперечення трагічного із відповідною профанацією культу жертв зокрема та жертвності взагалі.

Що ж до етичного виміру протистояння радянської сміхової культури тоталітаризму, то наразі мова йде про різні рівні контрарних відносин тоталітарної моралі та моральнісних сенсожиттєвих настанов в межах сміхової культури. Зокрема, антропоцентричний та християнський гуманізм сміхової культури протистоять класовому підходу; офіційна мораль заперечується через моральнісну позицію людей; індивідуалізм стверджується на противагу конформістського колективізму та етатизму; прагнення до самоствердження через творчість постає проти косності тоталітарного дискурсу; критична настроєність запобігає ідеологічній мрійливості; елементи сентименталізму пом'якшують неопросвітницьку раціональність ідеології; інтелектуальний сміху протистоїть фізіологічному реготу та «ідеологічному куражу»; безвідповідальність сміху виявляється своєрідною протиотрутою щодо системи тотальної провини перед державою тощо. Крім того, сміх виступає

проти страху, сприяє формуванню ширих почуттів на противагу відчужених відносин недовіри та підозри, а суб'єкт – суб'єктні відносини в межах сміхової культури являються прообразами людських спільнот в межах громадянського суспільства.

Сміхова культура в етичному аспекті розглядається як сукупність певних передумов та засобів звільнення людини. Сміх виводив людину за межі дії зовнішньої та внутрішньої тоталітарної цензури. Сміхова культура створювала певну дистанцію між суб'єктом та явищем радянської дійсності. Тобто сміхова культура убезпечувала людину від її майже повного розчинення в ідеології, в риторичних практиках і ставила на такій відстані від них, де недоречності та контрасти ідеологічного висвітлення подій та реального життя викликали сміх. Тобто сміхова культура привчала людей думати самостійно, звільнюючи свідомість від певних штампів та ідеологем мислення.

Зрозуміло, що аналіз радянської сміхової культури не має обмежуватися тими аспектами, які досліджувалися в цій дисертаційній роботі. Конкретизації потребує питання про специфіку та зміст різних форм сміхової культури. Особливу увагу у подальшому дослідженні теми радянської сміхової культури в її протистоянні тоталітарним практикам слід приділити українській сміховій культурі, яка зазнавала більш сильних утисків з боку влади, ніж «столична» культура, і не завжди могла звучати на повний голос. Треба підкреслити, що те місце, яке ідеологія відвела українській сміховій культурі у межах радянської було досить принизливим: смішити українські гумористи повинні були самою мовою, тобто смішною здавалася саме українська вимова, не схожа на російську. (Згадати хоча б знамените на всю країну вітання «здоровеньки були!» українського сатирика Ю. Тимошенка (Тарапуньки)).

Таким чином, у дисертації здійснено теоретичне узагальнення та нове вирішення наукової проблеми, зміст якої полягає у розкритті сутності, форм та механізмів дії сміхової культури тоталітарного суспільства на прикладі радянських культурних практик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Блаженный. О граде Божиим / Августин Блаженный. – Мн. : Харвест; М. : АСТ, 2000. – 1296 с. – (Классическая философская мысль).
2. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>.
3. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура / С. С. Аверинцев // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 468–488.
4. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Coda, 1997 – 344 с.
5. Аверинцев С. С. Рай / С. С. Аверинцев // София – Логос. Словарь. – К. : Дух и літера, 2000. – С. 146–149.
6. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно: [пер. с нем. А. В. Дранов]. – М. : Республика, 2001. – 527 с. – (Философия искусства).
7. Айтматов Ч. Т. Белый пароход ; Повесть ; И дольше века... ; Плаха : Роман / Ч. Т. Айтматов. – М. : Худож. литература, 1988. – 703 с.
8. Актерские байки: Леонид Гайдай [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://akter.kulichki.net/publ/gayday.htm>.
9. Алкоголь: статистика и демография [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://kobovec.org.ua/orujie_genocida23
10. Антирелигиозные частушки 20–х – 30–х годов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.biografia.ru/cgi-bin/quotes.pl?oaction=show&name=chast06>.
11. Аргір К. Вітальне слово до учасників конференції «Мірча Еліаде як класик світового релігієзнавства»/ К. Аргір // Мірча Еліаде як класик світового релігієзнавства. Збірник наукових статей. – К., 2007. – С. 8–10.

12. Арендт Х. Временный союз черни и элиты / Х. Арендт // Иностранная литература. – № 4. – 1990. – С. 242–248.
13. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / Х. Арендт. – К. : Дух і літера, 2001. – 539 с.
14. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 352 с.
15. Аркадий Исаакович Райкин. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://eternaltown.com.ua/content/view/5179/2/>
16. Афанасьев А. Нарративные основания смешного / А. Афанасьев, И. Василенко // Δόξα / Докса. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 79–86.
17. Ашукин Н. С. Крылатые слова: литературные цитаты; Образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – М. : Худож. лит., 1988. – 528 с.
18. Байбурин А. К.У истоков этикета / Альберт Кашфуллович Байбурин, Андрей Львович Топорков. – М. : Наука, 1990. – 166 с.
19. Балина Л. Ф. Структура смехового мира в культуре (культурология смеха): монография / Л. Ф. Балина. – Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2010. – 112 с.
20. Бардина Н. В. Анекдот в системе дискурсивной формации / Н. В. Бардина // Δόξα / ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2002. – Вип. 2. Про природу сміху. – С. 113–120.
21. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология: [пер. с франц.] / Жорж Батай. – М. : Ладомир, 2006. – 742 с.
22. Батай Ж. Теория религии. Литература и зло: [пер. с франц.] / Жорж Батай. – Минск : Современный литератор, 2000. – 352 с. – (Классическая философская мысль).
23. Баталов Э. Я. Сила и бессилие ереси / Э. Я. Баталов // Квинтэссенция: Филос. альманах, 1991. – М. : Политиздат, 1992. – С. 396–399.

24. Батищев Г. С. Деятельностная сущность человека как философский принцип / Г. С. Батищев // Проблема человека в современной философии. – М. : Наука, 1969. – С. 73–144.
25. Баткин Л. М. Смех Панурга и философия культуры // Л. М. Баткин // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 398–412.
26. Бахтин М. М. Из жизни идей / М. М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 1995. – 152 с.
27. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
28. Бевзенко Л. Д. Аппривативность игры / Л. Д. Бевзенко // «Ars vetus – Ars nova»: М. М. Бахтин. – К. : Гнозис, 1999. – С. 133–152.
29. Безансон А. Лихо століття. Про комунізм, націоналізм та унікальність голокосту / А. Безансон [Переклад Т. Марусика]. – К. : Пульсари, 2007. – 136 с.
30. Безнисько В. Политический анекдот как форма разоблачения политического мифа / В. Безнисько // Δόξα: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2004. – Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – С. 206–214.
31. Беккер Г. Современная теория священного и светского и ее развитие / Г. Беккер // Современная социологическая теория в ее преемственности и изменении: пер. с англ. – М. : Изд-во иностр. л-ры, 1961. – С. 158–217.
32. Белл Д. От священного к светскому / Д. Белл // Религия и общество: хрестоматия по социологии религии. – М. : Аспект Пресс, 1996. – С. 699–703.
33. Белянин В. П. Чёрный юмор : антология / В. П. Белянин, И. А. Бутенко / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. ин-т культурологи. – М. : ПАИМС, 1996. – 192 с.

34. Бергсон А. Введение в метафизику. Смех [Электронный ресурс] / А. Бергсон – Режим доступа:
http://krotov.info/library/02_b/er/gson_smech.htm
35. Бердяев Н. Духи русской революции / Н. Бердяев // Литературная учеба. – 1990. – № 2 (март – апрель). – С. 123–140.
36. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 222 с.
37. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 175 с.
38. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. – М. : Изд-во Прогресс, Гнозис, 1991. – 176 с.
39. Білий О. Дискурс влади і типи еліт / О. Білий // Політична думка. – 1994. – № 2. – С. 101–105.
40. Білий О. Машини спрощення (Соціальна уява і політична поведінка у пострадянській Україні) / О. Білий // Політична думка. – 2000. – № 2. – С. 50–58.
41. Білий О. Росія: реабілітація тоталітаризму / О. Білий // Сучасність. – 2008. – № 3–4. – С. 44–49.
42. Білий О. Самоцензура і філософський дискурс / О. Білий // Філософська думка. – 2009. – № 3. – С. 20–22.
43. Білий О. Соцреалізм: до характеристики художнього дискурсу / О. Білий // Філософ. і соціологічна думка. – 1995. – № 7–8. – С. 31–34.
44. Білий О. У тенетах соціологічної фікції / О. Білий // Сучасність. – 2008. – № 12. – С. 36–38.
45. Бильченко Е. Страх быть собой / Е. Бильченко – Режим доступа:
<http://poezia.org/ru/publications/30029>
46. Бим-Бад Б.М. От Ленина до бен Ладена – один шаг // [Электронный ресурс] / Б. М. Бим-Бад – Режим доступа :
<http://ihtika.net/qwe/loginfromfile/filein/87229.html>

47. Блуд А. Феноменология исихазма (предварительные наброски) [Электронный ресурс] / А. Блуд. – Режим доступа : <http://alexandr-blud.livejournal.com/1582.html#cutid1>
48. Богданова О.А. Процесс секуляризации и кризис личности в западной культуре XX века / Оксана Александровна Богданова. – Ростов н/ Д. : Северокавказ. науч. центр высш. школы; Ростов. гос. экон. ун-т, 2001. – 156 с.
49. Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийар; [пер. с фр. С.Н. Зенкин]. – М. : Добросвет: КДУ, 2006. – 389 с.
50. Бойко О. П. Культура дозвілля: трансформації та перспективи розвитку у добу глобалізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О. П. Бойко. – Харків, 2011. – 31 с.
51. Борев Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Борев. – М. : Искусство, 1957. – 232 с.
52. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М. : Республика, 1995. – 464 с. – (мыслители XX века).
53. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер // Квинтэссенция : Филос. альманах, 1991. – М. : Политиздат, 1992. – С. 294–370.
54. Бугаев А. Трупояз. Советский язык и миф о Великом Октябре [Электронный ресурс] / А. Бугаев. – Режим доступа : <http://a-bugaev.chat.ru/index.html>
55. Булавка Л. А. Феномен советской культуры / Л. А. Булавка. – М. : Культурная революция, 2008. – 288 с.
56. 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.
57. Булгаков М. А. Собачье сердце / М. А. Булгаков // Избран. произведения в 2 т. / М. А. Булгаков. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1. – С. 454–545.
58. 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.
59. 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. Шелохаева. – М., 1991. – С. 43–84.
60. Булгаков С. Н. Христианский социализм: споры о судьбах России / С. Н. Булгаков. Редактор-составитель, автор предисловия и комментариев В.Н. Акулинин. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1991. – 350 с.
61. Буртин Ю. О частушках [Электронный ресурс] / Ю. Буртин. – Режим доступа : <http://burtin.polit.ru/chastush.htm>
62. Бистрицкий Є. Соціалістичний реалізм – завершений проект модерна / Є. Бистрицький // Філосо. і соціологічна думка. – 1995. – № 7–8. – С. 34–47.
63. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / Е. К. Быстрицкий. – К. : Наукова думка, 1991. – 200 с.
64. Вайскопф М. Сталин глазами Зоценко / М. Вайскопф // Изв. АН. Сер. Литература и язык. – 1998. – Т. 57, № 5. – С. 51–54.
65. Вишня О. Вишневі усмішки / О. Вишня – К. : Дніпро, 1985. – 367 с.
66. Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко / М. Вебер. – М. : Прогресс, 1990. – 808 с. – (Социологическая мысль Запада).
67. Великое идейное наследие В.И. Ленина. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.stel.ru/museum/lenin_legacy_rus.htm
68. Величко О. Б. Казка як феномен культури: дис. ... кандидата філосо. наук : 09.00.04 / Олена Борисівна Величко. – К., 1995. – 153 с.
69. Веллер М. И. Легенды Невского проспекта / М. И. Веллер. – Харьков : Фолио; Спб. : Пароль, 2004. – 415 с.

70. Викторов Е. Обыкновенное чудо [Электронный ресурс] / Е. Викторов. – Режим доступа : http://fandom.rusf.ru/about_fan/haritonov_33.htm
71. Виндельбанд В. Прелюдии. Философские статьи и речи / В. Виндельбанд // Избранное: дух и история. – М. : Юрист, 1995. – С. 20–293. – (Лики культуры).
72. Власов Д. Ностальгия: [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.Gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Vlas_Nostalg.php
73. Войнович В. Н. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина: роман / В. Н. Войнович. – М. : Эксмо, 2004. – 544 с.
74. 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>
75. Волкова Е. В. Маскарад зла и катарсис авторского голоса («Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына в свете идей М. Бахтина) // Е. В. Волкова / М. М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века : Тезисы докладов III Саранских международных чтений: В 2 ч., Ч.2. – Саранск : Издательство Мордовского университета, 1995. – С. 18–20.
76. Волкова Е. В. Эстетика Бахтина / Е. В. Волкова. – М. : Знание, 1990. – 64 с.
77. Воробьева М. В. Анекдот как феномен повседневной культуры советского общества (на материале анекдотов 1960–1980-х годов): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурологии / М. В. Воробьева. – Екатеринбург, 2008. – 24 [1] с.
78. 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>
79. Габермас Ю. Постметафізичне мислення / Юрген Габермас / Пер. з нім. В. Купліна. – Київ : Дух і Літера, 2011. – 280 с. – («Сучасна гуманітарна бібліотека»)

80. Гаджиев К. С. Тоталитаризм как феномен XX века / К. С. Гаджиев // Вопросы философии. – № 4. – 2004. – С. 164–169.
81. Гайдай Леонид Иович [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rusactors.ru/g/gayday/>
82. Гайдар А. Военная тайна / Аркадий Гайдар // Собр. соч. в трех томах / Аркадий Гайдар. – Т.1. – М., 1986. – С. 338–440.
83. Гайденко П. П. «Вехи»: неуслышанное предостережение / П. П. Гайденко. – Вопросы философии. – № 2. – 1992. – С. 103–122.
84. Гачев Г. Д. Европейские образцы пространства и времени // Культура, человек и картина мира. – М. : Наука, 1987. – С. 198–227.
85. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.
86. Генон Р. Символика креста / Рене Генон. – М. : Прогресс – Традиция. – 2004. – 704 с.
87. Гессе Г. Игра в бисер / Г. Гессе. – М. : Правда, 1992. – 496 с.
88. 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>
89. Глущенко И. Кулинарная библия [Электронный ресурс] / И. Глущенко. – Режим доступа : <http://www.rabkor.ru/authored/3741.html>
90. Голозубов О. В. Радість і сміх у культурних практиках постмодерну: філософсько-антропологічні виміри: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. докт. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О. В. Голозубов. – Харків, 2010. – 35, [1] с.
91. Голозубов О. Идеология смеха в постхристианском мире / О. Голозубов // Δόξα: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2004. – Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – С. 231–242.
92. Голозубов А. В. Теология смеха в постхристианском мире (к постановке проблемы) / А. В. Голозубов // Вестник Национального технического

- университета «Харьковский политехнический институт». Вып. 15. Филос. антропология и философия культуры. – Харьков, 2002. – С. 83–86.
93. Голомшток И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.
94. Гомілко О. Є. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / О. Є. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 340 с.
95. Горак А. И. Сорок сороков / А. И. Горак. – К. : Стилос, 2009. – 365 с.
96. Горичева Т. М. Ужас реального / Татьяна Михайловна Горичева. – СПб. : Алетейя, 2003. – 286 с.
97. Горський В. С. Святі Київської Русі / Вілен Сергійович Горський. – К. : Абрис, 1994. – 117 с.
98. Гройс Б. Тоталитаризм карнавала / Б. Гройс // Бахтинский сборник. Вып. 3. – М. : Лабиринт, 1997. – С. 76–80.
99. Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению / Л. Н. Гумилев. – М. : Айрис-пресс, 2009. – 384 с.
100. Гумилев Л. Н. Поиски вымышленного царства / Л. Н. Гумилев. – М. : АСТ, 2004. – 457 с.
101. Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации / Л. Н. Гумилев. – М. : АСТ, 2004. – 608 с.
102. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М. : АСТ, 2004. – 575 с.
103. Гумилев Л. Н. Этносфера. История людей и история природы / Л. Н. Гумилев. – М. : АСТ, 2005. – 557 с.
104. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / Арон Яковлевич Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
105. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / Арон Яковлевич Гуревич. – М. : Искусство, 1990. – 395 с.
106. Гусейнов А. А. Краткая история этики / А. Гусейнов, Г. Иррлитц. – М. : Мысль, 1987. – 592 с.

107. Гуськов Н. А. Русская советская комедия 1920-х годов: От карнавала к канону: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук :— спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. А. Гуськов. – С.–П., 1998. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/russkaya-sovetskaya-komediya-1920-kh-godov-ot-karnavala-k-kanonu>
108. Гюнтер Г. Михаил Бахтин: теоретическая альтернатива социалистическому реализму // Бахтиновский сборник. Вып. 3 – М., 1997. – С. 56–75.
109. Гвардини Р. Спаситель в мифе, откровении и политике. Теологополитические раздумия / Р. Гвардини // Философские науки. – 1992. – № 2. – С. 132–166.
110. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорії громадянське суспільство / Юрген Габермас; пер з нім. – Львів : Літопис, 2000. – 320 с.
111. Давыдов Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии / Ю. Н. Давыдов. – М. : Мол. Гвардия, 1982. – 287 с.
112. Давыдова В. В. Онтологическое поле праздника / В. В. Давыдова // Вопросы культурологи. – 2009. – № 6. – С. 61–64.
113. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. Т. 2. / В. Даль. – М. : Рус. яз., 1989. – 780 с.
114. 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.
115. Даренский В. Философия «раблезианского смеха» М. Бахтина как неклассическая теодицея / В. Даренский // Δόξα : зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2008. – Вип. 13. Сміх та серйозність : множинність видів та взаєми. – С. 136–144.

116. Деканова М. К. Трансформация российской праздничной культуры в конце XIX – первой трети XX в.: центр и провинция : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. исторических наук : спец. 07.00.02 «История России» / М. К. Деканова. – Самара, 2009. – 23, [1] с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sovet.samsu.ru/attachments/article/135/Dekanova.pdf>
117. Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Крамчина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.
118. Делёз Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. С. Н. Зенкина. – М. : Институт экспериментальной социологии, СПб. : АЛЕТЕЙЯ, 1998. – 288 с.
119. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. – М. : Издат. центр Академия, 1995. – 298 с.
120. Демчук Р. В. Сакральне та профанічне в культурно-філософській символіці Софії Київської : дис. ...канд. філос. наук : 09.00.01 / Р. В. Демчук. – К., 2001. – 175 с.
121. Джеферсон Э. Значение тела: я и другой у Бахтина, Сартра и Барта / Энн Джеферсон // филологические исследования. Проблемы бахтинологии-3: Сборник научных работ. – Выпуск 9. – Донецк : ООО Юго-Восток, Лтд, 2007. – С.350–378.
122. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М. : Мысль, 1986. – 571 с.
123. Дмитриев А. В. Социология юмора: очерки / А. В. Дмитриев. — М., 1996. — 214 с.
124. Дмитриева Л. С. Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М. Бахтина / Л. С. Дмитриева // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 27–31.
125. Донченко Е. А. Монологизм хаоса / Е. А. Донченко // «Ars vetus – Ars nova»: М. М. Бахтін. – К. : Гнозис, 1999. – С. 117–126.

126. Древний патерик, изложенный по главам : пер. с греч. – Изд. 3-е. – М. : Планета, 1991. – 430 с.
127. Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. III / М. М. Дунаев. – М. : Храм Святой мученицы Татианы при МГУ. – 763 с.
128. Дюпир Бернар, свящ. Этика семьи и тоталитаризм. Опыт восточноевропейских стран / Бернар Дюпир, свящ. // Семья в постатеистических обществах / Сост. К. Сигов. Издание второе, исправленное и дополненное. – К. : Дух и литера, 2003. – С. 253–261.
129. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни / Э. Дюркгейм // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. – М. : Канон, 1998. – С. 174–231.
130. Ефанова М. В цирке работают только однолюбы. Вечерний Харьков [Электронный ресурс] / М. Ефанова. – Режим доступа : http://www.circus.com.ua/publ_N223.htm
131. Ершов Л. Михаил Зощенко [Электронный ресурс] / Л. Ершов. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature2/ershov-78.htm>
132. Жванецкий М. Сборная звезд / М. Жванецкий // Эстрада: что? где? зачем? – М. : Искусство, 1988. – С. 276–283.
133. Жизнеописание, поучения и пророчества старца Лаврентия Черниговского. – Почаев, 1991. – 124 с.
134. 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>
135. Жильсон Э. Жизнь и смерть картин / Э. Жильсон // Вопросы философии. – 2003. – № 11. – С. 160–174.
136. Жирар Р. Насилие и священное / Рене Жирар; [пер. с фр. Г. Дашевский]. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 396 с. – (Интеллектуальная история).
137. Задорнов энд Ко. Великая страна с непредсказуемым прошлым. Что хотят, то и делают [Электронный ресурс]. – Режим

доступу : <http://mnzadornov.narod.ru/vdrug-otkuda-ne-vozmis.html#greatcountry1>

138. Завгородній Ю. Ю. Ідея сакрального центру в культурі Київської Русі: XI ст.. – перша третина XIII ст. (до характеристики просторово-часових уявлень) дис. ... канд.. філос. наук : 09.00.05 / Юрій Юрійович Завгородній. – К., 2002. – 249 с.
139. Загороднюк В. П. Целесообразность культуры и смысл человеческого бытия / В. П. Загороднюк // Философская и социологическая мысль. – 1992. – № 9. – С. 53–77.
140. 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
141. Зарубин А. Г. Динамическая и статическая концепция времени в художественном творчестве / А. Г. Зарубин // М. М. Бахтин : эстетическое наследие и современность. Межвузовский сборник научных трудов. Часть III. – Саранск : Издательство Мордовского университета, 1992. – С. 260–263.
142. Зиновьев А. А. О бюрократизме в советском обществе / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция : филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 47–51.
143. Зиновьев А. А. Об оппозиции в коммунистическом обществе / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция : филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 52–63.
144. Зиновьев А. А. Почему мы рабы / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция : филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 64–67.
145. Зиновьев А. А. О моей позиции / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция : филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 68.

146. Зиновьев А. А. Конец коммунизма? (Первый коммунистический кризис) / А. А. Зиновьев // Квинтэссенция : филос. альманах 1991. – М., 1992. – С. 69–94.
147. Зощенко М. Рассказы / М. Зощенко. – М. : Худож. лит., 1987. – 111 с.
148. Зощенко Михаил [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://revolution.allbest.ru/literature/00059503_0.html
149. Зубрицька Л. Й. Міфотворення і міфотворчість у політиці / Л. Й. Зубрицька // Наше гасло. – 2004. – № 1'2. – С. 275–281.
150. Игнатов А. Отрицание и имитация: две стороны коммунистического отношения к религии / А. Игнатов // Вопросы философии. – № 4. – 2001. – С. 25–30.
151. Избранный советский политический анекдот [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/ANEKDOTY/anec1001.txt>
152. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев [Электронный ресурс] / И. Ильф, Е. Петров – Режим доступа : <http://lib.baikal.net/ILFPETROV/dwenadcatx.txt>
153. Искусство цирка «питается» приметамы [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.circus.com.ua/publ_R3.htm?page=10&arj
154. Кабачок «13 стульев» [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Кабачок_13_стульев
155. 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
156. Камша В. Сказка – ложь, да в ней намек... [Электронный ресурс] / В. Камша. – Режим доступа : <http://kamsha.ru/journal/portrets/stat/shwarc.html>

157. Кантор В. К. Проблема антихриста как проблема тоталитарного слова европеизма // В. К. Кантор // Вопросы философии. – № 4. – 2001. – С. 16–24.
158. Кантор В. К. Карнавал и бесовщина / В. К. Кантор // Вопросы философии. – № 5. – 1997. – С. 44–57.
159. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – М. : Эксмо, 2007. – 864 с.
160. Кара-Мурза С. Г. Советская цивилизация. От Великой Победы до краха / С. Г. Кара-Мурза. – Харьков : Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2007. – 768 с.
161. Каранда М. В. Іронія як засіб освоєння історії в хронотопах художнього мислення «срібного віку» / М. В. Каранда // Δόξα / ДОКСА : зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. - Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – С. 96–104.
162. Карасев Л. В. Вверх и вниз. Достоевский и Платонов. // Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 2000. – № 6. – С. 34–47.
163. Карасев Л. В. Знаки покинутого детства («постоянное» у Платонова) // Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – С. 26–43.
164. Карасев Л. В. Мифология смеха / Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 1991. – № 7. – С. 68–86.
165. Карасев Л. В. Смех / Л. В. Карасев // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 2. – М. : РОСПЭН, 2007. – С. 495–497.
166. Карасев Л. В. Философия смеха [Электронный ресурс] / Л. В. Карасев. – Режим доступа : <http://teologia.ru/www/biblioteka/esthetika/karasev.htm>
167. Кассирер Э. Эволюция символических форм. Человеческий мир пространства и времени / Эрнст Кассирер // Философская и социологическая мысль. – 1991. – № 5. – С. 65–85.
168. Католицький часопис. Чи сумісні гумор і релігія? [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.credo-ua.org/2011/02/41438>
169. Каюа Р. Людина та сакральне / Роже Каюа. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.

170. Клуб Веселых и Находчивых / Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Клуб_Весёлых_и_Находчивых
171. 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))
172. Кирилюк О. «Ha-ha» said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна). / О. Кирилюк // Δόξα /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 8–17.
173. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла. / А. Кирилюк. – Одесса: Астропринт, 1998. – 143 с.
174. Книга о вкусной и здоровой пище [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Книга_о_вкусной_и_здоровой_пище
175. Козинцев А. Г. Человек и смех / А. Г. Козинцев. – СПб. : Алетейя, 2007. – 236 с.
176. Клесник О. С. Від сміхового героя до сміху над героєм: зміна парадигм диснейвської анімації / О. С. Колесник // Δόξα /ДОКСА: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 208–214.
177. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Робин Джорж Коллингвуд. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
178. Колхозные частушки 20-х – 30-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.biografia.ru/cgi-bin/quotes.pl?oaction=show&name=chast07>
179. Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В. Колязин. – М. : Наука, 2002. – 208 с.

180. Корин А. Сердце о сказку греется / Александр Корин // Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо. – М. : Эксмо, 2008. – С. 5–30.
181. Кормер В. Ф. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» / В. Ф. Кормер // Вопросы философии. – № 1. – 1991. – С. 166–185.
182. Королькова О. В. Читая Бахтина, или почему «Юморина» не станет карнавалом / О. В. Королькова // Δόξα /ДОКСА : зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – С. 192–200.
183. Коротков Н. З. «Гротескный реализм» с культурологической точки зрения / Н. З. Коротков // М. М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века: Тезисы докладов III Саранских международных чтений: В 2 ч., Ч.2. – Саранск : Издательство Мордовского университета, 1995. – С. 79–81.
184. Кострюков С. Культура і влада: проблеми взаємодії (соціально-філософський аналіз) / С. Кострюков. – К. : Знання України, 2009. – 355 с.
185. Краснухина Е. К. Анекдотичность истины / Е. К. Краснухина // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002. – С. 77–80.
186. Крыжановский А. За что мы любим праздник? / А. Крыжановский // Рассеянный волшебник : сказки, пьесы / Е. Л. Шварц. – Л., 1989 – С. 268–270.
187. Кримський С. Б. Енциклопедія гумору від академіка Кримського – 1 / С. Б. Кримський // Про софійність, правду, смисли людського буття : зб. наук.-публіцист. і філософ. статей. – К., 2010. – С. 92–97.
188. Кримський С. Б. Енциклопедія гумору від академіка Кримського – 2 / С. Б. Кримський // Про софійність, правду, смисли людського буття : зб. наук.-публіцист. і філософ. статей. – К., 2010. – С. 98–104.
189. Кримський С. Б. Про софійність, правду, смисли людського буття : зб. наук.-публіцист. і філософ. статей / С. Б. Кримський. – К.: 2010. – 462 с.

190. Крымский С. Б. Культурные архетипы, или Знание до познания / С. Б. Крымский // Природа. – 1991. – № 11. – С. 70–75.
191. Кримський С. Б. Софійні символи буття / С. Б. Крымский // Під сигнатурою Софії / С. Б. Крымский. – К. : Києво-Могилянська Академія, 2008. – С. 21–29.
192. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 213–243.
193. Крістева Ю. Полілог / Ю. Крістева. – К. : Юніверс, 2004. – 237 с.
194. Культура и искусство советского времени [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://otherreferats.allbest.ru/culture/00009396_0.html
195. Кундера М. Книга смеха и забвения. Роман / М. Кундера [Пер. с чеш. Н. Шульгиной]. – СПб.: Азбука-классика, 2003 – 288 с.
196. Кураев А., диакон. Человек перед иконой (Размышления о христианской антропологии и культуре) / А. Кураев // Квинтэссенция: филос. альманах. 1991. – М. : Политиздат, 1992. – С. 237–262.
197. Курляндский И. А. Сталин, власть, религия (религиозный и церковный факторы во внутренней политике советского государства в 1922-1953 гг.) / И. А. Курляндский. – М. : Кучково поле, 2011. – 720 с.
198. Кушаков Ю. В. Историко-философская концепция Л. Фейербаха. Теория, методология, конкретные результаты / Ю. В. Кушаков. – К. : Вища школа, 1981. – 166 с.
199. Кьеркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор. – М. : Республика, 1993. – 383 с. – (Библиотека этической мысли).
200. Кэмпбелл Дж. Мифический образ / Джозеф Кэмпбелл; [пер. с англ. К.Е. Семёнова]. – М. : АСТ, 2002. – 683 с.
201. Ларіонова В. Легімація феномену сакрального гуманітарною думкою XIX-XX століть / В. К. Ларіонова // Науковий вісник

- Чернівецького університету: Збірник наук. праць. Випуск 563–564. Філософія. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 128–132.
202. Лахманн Р. Смех: примирение жизни и смерти / Р. Лахманн // Бахтинский сборник. Вып 3. – М. : Лабиринт, 1997. – С. 81–85.
203. Лахути Д. Г. Сталин и логика / Д. Г. Лахути // Вопросы философии. – № 4. – 2004. – С. 164–169.
204. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985. – 536 с.
205. Леви-Строс К. Путь масок / К. Леви Строс / Пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
206. Лебедев А. А. «Последняя религия» / А. А. Лебедев // Вопросы философии. – 1989. – № 1. – С. 35–55.
207. Левченко В. Л. Этнический анекдот в научной идентификации / В. Л. Левченко // Δόξα /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2002. – Вип. 2. Про природу сміху. – С. 181–186.
208. Лега В. П. Лекции по истории западной философии [Электронный ресурс] / В. П. Лега. – Режим доступа : <http://www.sedmitza.ru/text/431756.html>
209. Лекторский В. А. Христианские ценности, либерализм, тоталитаризм, постмодернизм / В. А. Лекторский // Вопросы философии. – № 4. – 2001. – С. 3–9.
210. Леонид Иович Гайдай [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/gaiday/>
211. Ленин В. И. Заключительное слово по докладам о продовольственном налоге 27 мая [Текст] : [X Всероссийская конференция РКП(б) 26 – 28 мая] / В. И. Ленин // Полное собрание сочинений / В. И. Ленин – М. : Политиздат, 1982. – Т. 43. – С. 317– 332.
212. Ленин В. И. Полное собрание сочинений [Текст]. Т. 29. Философские тетради / В. И. Ленин – М.: Политиздат, 1973. – 782 с.

213. Ленин В. И. Три источника и три составные части марксизма [Текст] / В. И. Ленин // Полное собрание сочинений / В. И. Ленин. – М. : Политиздат, 1973. – Т. 23. – С. 40–48.
214. Липатов В. И это все о нем. Роман / В. Липатов. – К. : Радянська школа, 1984. – 368 с.
215. Лісовий В. С. Культура – ідеологія – політика / Василь Семенович Лісовий. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 1997. – 352 с.
216. 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)
217. Лихачев Д. С. Древнерусский смех / Д. С. Лихачев // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 448–467.
218. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 2001. – 566 с.
219. Лихачев Д. С. Русская культура / Д. С. Лихачев. – М. : Искусство, 2000. – 440 с.
220. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
221. Личковах В. Світовідношення як переживання (Феноменологія, антологія та естетика «життя миттевістю») / В. Личковах // Філософська та соціологічна думка. – 1993. – № 5. – С. 121–136.
222. Личковах В. А. Sacrum як ідея ставлення до свят в українській філософії мистецтва (стаття перша) / В. А. Личковах // Філософська думка. – 2004. – № 1. – С. 92–109.

223. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
224. 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>
225. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 374 с.
226. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2-х кн. / Алексей Федорович Лосев. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – Кн. 1. – 832 с. – (Вершины человеческой мысли).
227. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2-х кн. / Алексей Федорович Лосев. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – Кн. 2. – 688 с. – (Вершины человеческой мысли).
228. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
229. Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. – М. : Правило веры, 2004. – 783 с.
230. 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
231. Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры / Т. Б. Любимова. – М. : Знание, 1990. – 64 с.
232. Малахов В. А. Політика: досвід нелюбіві / В. А. Малахов // Етика і політика: національний і світовий досвід: за матеріалами наукової конференції // Зб. наук. праць. «Філософські діалоги» 2009. – К., 2009. – С. 101–107.

233. Малахов В. А. «Феномен прикол» / В. А. Малахов // Δόξα: зб. наук. праць з філософії та філології. – Одесса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – С. 179–86.
234. Малахов В. А. Философия и время: вектор сопротивления / В. А. Малахов // Вопросы философии. – № 1. – 2011. – С. 49–59.
235. Мамардашвили М. К. К пространственно-временной феноменологии событий сознания / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. – 1994. – № 1. – С. 73–84.
236. Манн Т. Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма / Т. Манн. Сочинения в 10 т. – Т. 9. – М. : Худож. лит., 1960. – С. 487–606.
237. Маритен Ж. Знание и мудрость / Ж. Маритен; пер. с франц. Л. М. Степачева; науч. Ред. И. С. Вдовина. – М. : Научный мир, 1999. – 244 с.
238. Маритен Ж. Философ в мире / Ж. Маритен. – М. : Высш. школа, 1994. – 192 с.
239. Маркова Л. А. Теология в эпоху постмодернизма / Л. А. Маркова // Вопросы философии. – 1999. – № 2. – С. 109–127.
240. Маркович Е. Герман Гессе и его роман «Игра в бисер» [Электронный ресурс] / Е. Маркович. – Режим доступа : <http://www.hesse.ru/articles/read/?ar=mark>).
241. Маркс К. Манифест коммунистической партии [Текст] /К. Маркс, Ф. Энгельс // Сочинения. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1955. – Т. 4. – С. 419–457.
242. Махлин В. Л. Рукописи горят без огня. Вместо предисловия / В. Л. Махлин // Михаил Михайлович Бахтин / М. М. Бахтин; [под ред. В. Л. Махлина]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – С. 5–22.
243. Маяковский В. Все стихи на одной странице [Электронный ресурс] / В. Маяковский. – Режим доступа : <http://rurоem.ru/mayakovskij/all.aspx>

244. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа /Елизар Моисеевич Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
245. Меньшикова Е. Апология гротеска: не так страшен черт, как его трактует дискурс / Е. Меньшикова // Вопросы философии.– № 2 – 2009. – С. 50–67.
246. Меньшикова Е. Р. Трагический парадокс юродства или Карнавальный гротеск Андрея Платонова / Е. Р. Меньшикова // Вопр. филос.– № 3 – 2004. – С. 111–132.
247. Меньшикова Е. Р. Редуцированный смех Юрия Олеши // Е. Р. Меньшикова // Вопросы философии. – № 10. – 2002. – С. 75–85.
248. Меркулов И. П. Истоки сакрализации теоретической науки / И. П. Меркулов // Вопросы философии. – 1998. – № 10. – С. 64–76.
249. Миронов А. Ю. Историзм и теология // Вопросы философии. – № 11. – 2000. – С. 53–67.
250. Михаил Михайлович Бахтин / М. М. Бахтин; [под ред. В. Л. Махлина]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 440 с.
251. Михасенко Г. Милый Эп / Г. Михасенко // Парус – 77 : сб. литературно-художественных и публицистических произведений для подростков. – М., 1978. – С. 40–136.
252. М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I / Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова; хронограф В. И. Лаптуна. – СПб. : РХГИ, 2001. – 552 с.
253. Мосс М. Социальные функции священного / Марсель Мосс. – СПб.: Евразия, 2000. – 448 с.
254. Могила Ленина — колыбель человечества. Вождя хоронили шесть лет [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://vlasti.net/news/116052>
255. Мусский И. А. Сто великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. –М. : Вече, 2006. – 476 с.

256. Нечаев С. Г. Катехизис революционера // Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация. Ред. Е. Л. Рудницкая. М., Археографический центр, 1997. // [Электронный ресурс] / С. Г. Нечаев. – Режим доступа : <http://www.hist.msu.ru/ER/EText/nechaev.htm>
257. Нибур Ричард Х. Радикальный монотеизм и западная культура / Ричард Х. Нибур // Христос и культура: Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. – М. : Юрист, 1966. – С. 225–378. – (Лики культуры).
258. Николаева Е. А. Народно-смеховая культура: от карнавала до частушки / Е. А. Николаева // М. М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века: Тезисы докладов III Саранских международных чтений: В 2 ч., Ч.2. – Саранск : Издательство Мордовского университета, 1995. – С. 116–118.
259. Никулин Д. Комедия философии / Д. Никулин // Вопросы философии. – № 5. – 2010. – С. 155–163.
260. 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.
261. Нравственный идеал коммунистов / сост. Н. В. Бычкова. – М. : Политиздат, 1987. – 303 с.
262. Огарков А. Н. Время в кинематографе / А. Н. Огарков, И. К. Романова // Вестник СПб. Университета. Серия 6. Философия, культурология, политология, право, международные отношения. – Выпуск 4. – 2009. – С. 28–33.
263. 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

264. 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>
265. Одина М. Бодрый советский цирк : лауреаты первой национальной премии «Циркъ» дают представление на Цветном бульваре [Электронный ресурс] / М. Одина. – Режим доступа : http://www.segodnya.ru/w3s.nsf/Archive/2000_90_pr_text_odinal.html
266. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
267. Основы марксистско-ленинской этики: Учеб.-метод. пособие / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Учеб.-метод. отд. высш. парт. школ; Редкол.: З. А. Бербешкина и др. – 2-е изд., доп. – М. : Мысль, 1986. – 174 с.
268. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его отношении с рациональным / Рудольф Отто; пер с нем. А. М. Руткевич. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 272 с.
269. Павлова Н. А. Пасха красная: о трех Оптинских новомучениках, убиенных на Пасху 1993 года / Н. А. Павлова. – М. : Адрес-Пресс, 2004. – 415 с.
270. Панкова Л. Проблема поиска философских оснований происхождения смеховой культуры в обществе // Л. Панкова / Δόξα: ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2008. – Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаєми. – С. 67–75.
271. 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

272. Панченко А. М. Смех как зрелище / А. М. Панченко // Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырков. – Л., 1984. – С. 72–153.
273. Парахонський Б. Виворіт раціоналістичності, або Витоки європейського безумства / Б. Парахонський // Філософська думка. – 1998. – № 1. – С. 9–30.
274. Пикареска в российской сатирической прозе 1920-1930-х годов: к проблеме жанра. – [Електронний ресурс] Режим доступу : http://vikamilenko.narod2.ru/stati/sovetskaya_plutovskaya_proza/
275. Платонов А. П. Котлован. Ювенильное море: повести / А. П. Платонов. – М. : Искусство, 1987. – 192 с.
276. Повторева С. М. Структурний підхід – структуралізм – постструктуралізм (еволюція методології та її поширення у гуманітарних студіях): Монографія / С. М. Повторева. – Львів : Видавництво національного університету «Львівська політехніка», 2010. – 336 с.
277. 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.
278. Полный церковно-славянский словарь. В 2 т. Т. 1. / сост. Священник магистр Г. Дьяченко – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – 608 с.
279. Помогаев Н. Смех как проявление группового снобизма / Н. Помогаев // Δόξα /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 53–60.
280. Попович М. В. Червоне століття / М. В. Попович. – К. : АртЕк, 2005. – 888 с.
281. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. – Т.2. Спалах пророцтва: Гегель, Маркс та послідовники. // Переклад з англ. О. Коваленка. – К. : Основи, 1994. – 444 с.
282. Поппер К. Злиденність історизму / К. Поппер. – К. : Абрис, 1994. – 192 с.

283. Почепцов Г. Г. Візуальний і вербальний простори тоталітаризму / Г. Г. Почепцов // Філософ. і соціол. думка. – № 6. – 1993. – С. 51–60.
284. Почепцов Г. Г. Тоталитарный человек. Очерки тоталитарного символизма и мифологии / Г. Г. Почепцов. – Киев : Глобус, 1994. – 149 с.
285. Программа Коммунистической партии Советского Союза. Принята XXII съездом КПСС. – М. : Политиздат, 1976. – 144 с.
286. Пролесев С. В. Метафізика влади / С. В. Пролесев. – К. : Наукова думка, 2005. – 323 с.
287. Пролесев С. В. Там, где смеха нет // С. В. Пролесев / Δόξα / ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2008. – Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин. – С. 27–32.
288. Пролесев С. Сміх і панування / С. Пролесев // Δόξα / ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2005. – Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного – С. 51–58.
289. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 365 с.
290. Пропп В. Проблемы комизма и смеха [Электронный ресурс] / В. Пропп. – Режим доступу: <http://tricksters.narod.ru/laughter/propp1.htm>
291. Пропп В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 335 с.
292. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 325 с.
293. 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.
294. Радянські свята і обряди в комуністичному вихованні [В. К. Борисенко, В. Ю. Келембетова, А. П. Обертинська та інші]. – К. : Політвидав України, 1978. – 233 с.
295. Райкин А. И. Воспоминания / А. И. Райкин. – М. : Культ-информ-пресс, 1993. – 448 с.

296. Райкин А. И. Воспоминания [Электронный ресурс] / А. И. Райкин. – Режим доступа : <http://rutube.ru/tracks/2080028.html>
297. Райкин Аркадий Исаакович. [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступ : http://ru.wikipedia.org/wiki/Райкин_А.
298. Райкин А. Эстрада – это номер / А. И. Райкин // Эстрада: что? где? зачем? – М. : Искусство, 1988. – С. 270–275.
299. Райх В. Психология масс и фашизм / В. Райх [Пер. с англ. Ю.М. Донца] – СПб. : Университетская книга, 1997. – 380 с.
300. Рассел Б. История западной философии / Бертран Рассел. – М. : АСТ, 2010. – 831 с.
301. 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
302. Рашин А. Г. Население России за 100 лет / А. Г. Рашин. – М. : ГОССТАТИЗДАТ, 1956. – 352 с.
303. 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>
304. Революционный календарь – борьба большевиков с христианской неделей [Электронный ресурс] – Режим доступа : [http://www. Rusidea.Org/?a=25100105](http://www.Rusidea.Org/?a=25100105)
305. Редлих Р. Н. Очерки большевизмоведения [Электронный ресурс] / Р. Н. Редлих, Н. И. Осипов. – Режим доступа :
http://antisoviet.narod.ru/redlih_r_ocherki_1.pdf
306. Репин Е. Мистификаторы и пустозвоны (негодный язык общественных дисциплин) [Электронный ресурс] / Е. Репин. – Режим доступа :
<http://www.libertarium.ru/>

307. Розин В. М. Михаил Михайлович Бахтин / В. М. Розин // Вопросы философии. – 2010. – № 12. – С.173–175.
308. Россиянов К. О. Сталин как редактор Лысенко. К предыстории августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ // Вопросы философии. – 1993. – № 2. – С. 56–69.
309. Рыклин М. Постранство ликования: тоталитаризм и различие / М. Рыклин. – М. : Изд-во «Логос», 2002. – 280 с.
310. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. – Изд. 2-е, испр. – М. : КомКнига, 2006. – 320 с.
311. Рязанов Э. А. Любовь – весенняя страна / Э. А. Рязанов. – М. : Эксмо, 2010. – 352 с.
312. Рязанов Э. А. Маленькое предисловие / Э. А. Рязанов // Любовь – весенняя страна / Э. А. Рязанов. – М. : Эксмо, 2010. – С. 5–8.
313. Рязанов Э. А. Неподведенные итоги / Э. А. Рязанов. – М. : Искусство, 1986. – 415 с.
314. Садоха О. В. Феноменологічні імплікації в сучасному соціально-філософському дискурсі: досвід транспарентності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук : спец. 09.00.03 «История философии» / О. В. Садоха. – К., 2008. – 31 с.
315. Сатира [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4173/сатира.
316. Сатира і гумор. – К. : Радянський письменник, 1955. – 678 с.
317. Сатира и юмор. Репертуарный сборник. – М. : Искусство, 1955. – 245 с.
318. Сауленко Л. Л. Мы наш, мы новый миф построим. Мифологемы тоталитарного искусства / Л. Л. Сауленко. – Одесса : Астропринт, 2001. – 184 с.
319. Сауленко Л. Л. Тоталитарный смех в мифологической проекции / Л. Л. Сауленко // Δόξα /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2002. – Вип. 2. Про природу сміху. – С. 207–211.

320. Сборник анекдотов. 1001 избранный советский политический анекдот [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/ANEKDOTY/anec1001.txt>
321. 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/>
322. 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.
323. Сервис Р. Ленин / Перев. с англ. Г. И. Левитан; Худ. обр. М. В. Драко. – Мн. : ООО «Попурри», 2002. – 624 с.
324. Серов В. История — это политика, опрокинутая в прошлое / Вадим Серов // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/9/127.htm>
325. Сидоров Д. И. О христианских праздниках, постах и обрядах / Д. И. Сидоров. – М. : Военное издательство Министерства Обороны Союза ССР, 1959. – 207 с.
326. Соколов Э. В. Жизнь штандартенфюрера СС Штирлица как воплощенная мечта советского человека [Электронный ресурс] / Э. В. Соколов. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Sok_Stirl.php
327. Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918 –1956. [В 3 кн.], Ч. I – II: опыт художественного исследования / А. И. Солженицын. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – 552 с.
328. Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918 –1956. [В 3 кн.], Ч. III - IV: опыт художественного исследования / А. И. Солженицын. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – 560 с.

329. Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918 –1956. [В 3 кн.], Ч. V - VII: опыт художественного исследования / А. И. Солженицын. – Екатеринбург : У–Фактория, 2008. – 632 с.
330. Сливкина Т. Смех и грех [Электронный ресурс] / Т. Сливкина. – Режим доступа : http://www.samara.orthodoxy.ru/Smi/Npg/053_14.html
331. Советские частушки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.prikolov.net/prikol/sovetskiechastushki>
332. Соболева М. Е. Карнавал деконструкции: бахтинская концепция диалогичного разума / М. Е Соболева // Вопросы философии. – № 12. – 2009. – С. 80–93.
333. Согомонов А. Ю. Феноменология зависти в Древней Греции / А. Ю. Согомонов // Этическая мысль: науч.-публицист. чтения / редкол. : А. А. Гусейнов и [др.] – М., 1990. – С. 106–135.
334. Соловьев Э. Ю. Секуляризация – историцизм – марксизм (тема человекобожия и религии прогресса в философской публицистике С. Н. Булгакова) / Э. Ю. Соловьев // Вопросы философии. – № 4. – 2001. – С.31–37.
335. Солоухин В. А. Смех за левым плечом: книга прозы / В. А. Солоухин. – М. : Современник, 1989. – 576 с.
336. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 544 с.
337. Софроний (Сахаров), иеромонах. Старец Силуан. Жизнь и поучения / Софроний (Сахаров), иеромонах. – М. : Новоказачье; Минск : Православная община, 1991. – 463 с.
338. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1984. – 246 с.
339. Старец Паисий. Отцы-святогорцы и святогорские истории / Старец Паисий. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2001. – 183 с.

340. 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.
341. Столяр М. Б. Ієрофанії часу в радянському хронотопі / М. Столяр // Філософська та соціологічна думка. – 2009. – № 3. – С. 127–139.
342. Столяр М. Б. Религия советской цивилизации / М. Б. Столяр – К. : Стилос, 2010. – 178 с.
343. Столяр М. Різдвяна казка в землі забуття / М. Столяр // Філософська думка. – 2004. – № 3. – С. 125–135.
344. Столяр М. Советская смеховая культура / М. Столяр. – К. : Стилос, 2011. – 304 с.
345. Стругацкий А. Н. Понедельник начинается в субботу. Сказка о Тройке : Фантаст. повести / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : ООО «Издательство АСТ»; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – 605 с.
346. Суханцева В. К. Сакральное в обыденном сознании/ В. К. Суханцева // Філософські дослідження. Збірник наукових праць. – 2008. – № 9. – С. 6–9.
347. Табачковський В. Г. Сміх як антропорядівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії / В. Г. Табачковський // Δόξα /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2003. – Вип. 3. Гносеологічні та антропологічні виміри сміху – С. 139–147.
348. Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу: нариси про творчу спадщину українських філософів-шестидесятників / В. Г. Табачковський. – К. : ПАРАПАН, 2002. – 296 с.
349. Татьяна (Спектор), инокиня. Опасная инверсия: смех Гоголя как способ борьбы со злом. К 200-летию Николая Васильевича Гоголя [Электронный ресурс] / Татьяна (Спектор), инокиня. –Режим доступа: <http://catacomb.org.ua/modules.php?name=Pages&go=page&pid=1557>
350. Твардовский А. Т. Василий Теркин / А.Т. Твардовский. – М. : Государственное издательство худож. литературы, 1959. – 382 с.

351. Твардовский А.Т. Теркин на том свете [Электронный ресурс] / А. Т. Твардовский // Поэмы. – М. : Книжная палата, 1988. – С. 264–313. – Режим доступа : http://thelib.ru/books/tvardovskiy_aleksandr/terkin_na_tom_svete-read.html
352. Тиллих П. Избранное. Теология культуры / Пауль Тиллих: [пер. с нем.]. – М. : Юрист, 1995. – 479 с. – (Лики культуры).
353. Тимершина Д. Частушки [Электронный ресурс] / Д. Тимершина. – Режим доступа : <http://www.russymbol.ru/symbol/chastushki/>
354. Титаренко Т. М. Карнавальність: відпочинок від повсякденності чи шлях до достотності / Т. М. Титаренко // «Ars vetus – Ars nova»: М. М. Бахтін. – К. : Гнозис, 1999. – С. 83–103.
355. Тихомиров Л. А. Религиозно-философские основы истории / Л. А. Тихомиров. – М. : Москва, 2000. – 592 с.
356. Толстая Т. Женский день / Т. Толстая. – М. : Эксмо, 2009. – 411 с.
357. Толстых В. И. Мы были. Советский человек как он есть / В. И. Толстых. – М., 2008. – 768 с.
358. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М. : Наука, 1983. – 277 с.
359. Троицкий С. Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» / С. Троицкий // Δόξα / ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху – С. 18–27.
360. 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.
361. Угринович М. Религия / М. Угринович // Общественное сознание и его формы / Предисл. и общ. ред. В. И. Толстых. – М. : Политиздат, 1986. – С. 241–276.
362. У Леонида Гайдая был талисман – черная кошка на съемках [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kp.ru/daily/24041.3/98460/>

363. 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.
364. Уварова Е. О книге «Воспоминания» [Электронный ресурс] : [Аркадий Райкин] / Е. Уварова. – Режим доступа : http://prompter.narod.ru/artists/raikin/10_memuary.htm
365. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки / П. Фейерабенд; общ. ред. и авт. вступ. ст. И. С. Нарский; пер. с англ., нем. – М. : Прогресс, 1986. – 542 с.
366. Физики продолжают шутить : сборник переводов. – М. : Мир, 1968. – 318 с.
367. Физики продолжают шутить [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.aldebaran.ru/author/sbornik /sbornik_fiziki_prodolzhayut_shutit
368. Франк С. Л. Ересь утопизма / С. Л. Франк // Квинтэссенция: Философский альманах, 1991. – М. : Политиздат, 1992. – С. 378–395.
369. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд. – СПб. : Университетская книга ; М. : АСТ, 1997. – 319 с.
370. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Труды по знаковым системам: сб. ст. / ред. Ю. Лотман. – Тарту, 1967. – Вып. 3. – С. 381–416.
371. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия / Георгий Флоровский, прот. – Париж, 1983. – 599 с.
372. Франк С. Л. Ересь утопизма / С. Л. Франк // Квинтэссенция: Филос. альманах, 1991. – М. : Политиздат, 1992. – С. 378–395.
373. 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).

374. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 575 с.
375. Хазанов Г. Эстрада – место действия / Г. Хазанов // Эстрада: что? где? зачем? – М. : Искусство, 1988. – С. 301–311.
376. Хайдеггер М. Бытие и время: [пер. с нем.] / Мартин Хайдеггер. – М. : Ad marginem, 1997. – 452 с.
377. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления: [пер. с нем.] / Мартин Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с. – (мыслители XX века).
378. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М. : Гнозис, 1993. – С. 47–116.
379. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Человек в западной философии. – М. : Прогресс, 1986. – С. 314–356.
380. Хейзинга Йохан [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Хейзинга_Й.
381. Хейзинга Й. / Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Й. Хейзинга; Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича. – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
382. Химик В. В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры / В. В. Химик // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002. – С. 17–31.
383. Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения : Филос. фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. — М. : Медиум, 1997. — 310 с.
384. Хоружий С. С. Заметки к энергийной антропологии. «Духовная практика» и «отверзание чувств»: два концепта в сравнительной перспективе / С. С. Хоружий // Вопросы философии. – 1999. – № 3. – С. 55–84.

385. Хренов Н. А. К вопросу о возрождении древней смеховой стихии в художественной картине мира XX века / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 2001. – № 4. – С. 87–97.
386. Хренов Н. А. Хронотоп балагана как архаического истока зрелищ XX века и воспроизводства мифологического мышления / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 2001. – № 4. – С. 46–67.
387. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Николай Андреевич Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
388. Хрущов Н. С. О культе личности и его последствиях (доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС 25 февраля 1956 г.). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/MEMUARY/HRUSHEW/kult.txt>
389. Флоровский Г., прот. Пути русскаго богословия. – Париж, 1983. – 599 с.
390. Франк С. Л. Ересь утопизма // Квинтэссенция : Филос. альманах, 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С. 378–395.
391. Частушки о революции и о гражданской войне [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.biografia.ru/chastushki.html>
392. Частушки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.russymbol.ru/symbol/chastushki/>
393. Частушка на этапах российской и советской истории [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bestreferat.ru/referat-45141.html>
394. Чельцов Михаил, прот. Христианское мирозерцание / прот. Михаил Чельцов. – М. : Православный Свято-Тихоновский Институт, 1997. – 175 с.
395. Черемин Г. С. Образ Сталина в советской художественной литературе. [Электронный ресурс] / Г. С. Черемин. – Режим доступа : <http://www.lingvotech.com/cheremin-50>
396. Чуковский Н. Высокое слово – писатель / Николай Чуковский // Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо. – М. : Эксмо, 2008. – С. 31–48.

397. Шапиро М. 100 великих евреев. Аркадий Райкин [Электронный ресурс] / М. Шапиро. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Judaizm/100evr/99.php
398. Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо. Пьесы. сказки / Е. Л. Шварц. – М. : Эксмо, 2011. – 670 с.
399. Шварц Е. Л. Рассеянный волшебник: сказки, пьесы / Е. Л. Шварц. – Л. : Детская литература, 1989. – 271 с.
400. Шеррер Ю. «Марксистське «конструювання Бога» або християнський «пошук Бога»: поняття богобудівництва та богошукання / Ю. Шеррер // Філосо. і соціологічна думка. – №№ 5 – 6, 1995. – С. 39–62.
401. Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Франсуа Рабле и книга о Рабле. / В. Б. Шкловский // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 413–447.
402. Шинкарук В. И. Гуманизм диалектико-материалистического мировоззрения / В. И. Шинкарук, А. И. Яценко. – К. : Политическая литература, 1984. – 255 с.
403. Шмеман А., прот. Церковь и мир в православном сознании / Александр Шмеман, прот. // Православие : pro and contra. – СПб., 2001. – С. 499–514.
404. Еліаде М. Священне і мирске; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
405. Энгельс Ф. Эльберфельдские речи / Ф. Энгельс // Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М., 1955. – Т. 2. – С. 532-554.
406. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

407. Эпштейн М. Эдипов комплекс советской цивилизации [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/
408. Эпштейн М. Язык бытия у Андрея Платонова [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ept9.html>
409. 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).
410. 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).
411. 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.
412. 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).
413. Юренев Р. Н. Советская кинокомедия / Р. Н. Юренев. – М. : Наука, 1964. – 538 с.
414. Языковые средства создания комического в речи рассказчика-героя Зощенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://revolution.allbest.ru/literature/00059503_0.html
415. Якимович А. К. Тоталитаризм и независимая культура / А. К. Якимович // Вопросы философии. – 1991. – № 11. – С. 16–25.
416. Ярош Л. Смех как граница профанного и сакрального в наивном сознании / Л. Ярош // Δόξα /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2004. – Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – С. 19–27.

417. Яценко А. И. Целеполагание и идеалы / А. И. Яценко. – К. : Наукова думка, 1977. – 275 с.
418. Bakhtin and Cultural Theory (revised and expanded second edition) / Ed. by Ken Hirschkop and David Shepherd. – Manchester and New York, 2001.
419. Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith / Ed. by Susan M. Felch and Paul J. Cantino. – Evanston (Illinois), 2001.
420. Bakhtinian Perspectives on Language and Culture / Ed. by F. Bosted et al. Palgrave, 2004.
421. Bleeker C. J. The sacred bridge Researches into the nature and structure of religion / C. J. Bleeker. – Leiden, Brill, 1936 – 272 p.
422. Blum H. Poetry and Repression. – New Haven, 1976.
423. 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.
424. Face to Face: Bakhtin in Russia and the West / Ed. by Carol Adlam, Rachel Falconer, Vitalii Makhlin and Alastair Renfrew. – Sheffield, 1997.
425. Fadyen D. The Sad Comedy of El'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker. – Montreal, 2003.
426. Kuschel K.-J. Laughter. A Theological Essay. – New York, Continuum. – 1994. – 150 p.
427. Levi-Strauss C. The savage mind. – London, 1968.
428. Leeuw G van der. Phanomenologie der Religion / Gerardus van der Leeuw. – Tubungen: Mohr, 1970. – 808 p.
429. Leeuw G van der. Religion in essence and manifestation: A study in phenomenology / Gerardus van der Leeuw. – New York: Macmillan, 1938. – 709 p.
430. Luckmann Th. The Invisible Religion. – N.Y., 1967.
431. Eliade M. The Sacred and the Profane. The Nature of Religion. – New York, 1968.

432. Russian and Soviet Humor [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kovrik.com/sib/sov-humor/>
433. 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
434. Turner V. W. The Ritual Process Structure and Anty-Structure. – Harmondsworth, 1974.
435. The Postmodern God / A Theological reader. – Oxford, 1977.
436. Totalitarian Laughter: Cultures of the Comic under Socialism [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://slavic.princeton.edu/events/calendar/detail.php?ID=1921>
437. Yinger M. The Scientific Study of Religion. – N.Y.– London, 1970.
438. Zaehner R. C. Dialectical materialism // The Hutchinson Encyclopedia of Living Faiths / Edited by R.C. Zaehner – Helicon, 1993. – p. 393–407.