

## АГИОГРАФИЯ КАК ПРОТЕКСТ ЦИТАТ И АЛЛЮЗИЙ СОВЕТСКОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

*Памяти выдающегося советского  
кинорежиссера Эльдара Рязанова  
посвящается*

Агиографическая литература оказывает огромное непосредственное и опосредованное воздействие на отечественную культуру. Речь идет не только о религиозной, но и о светской культуре. Даже в текстах времен господства атеистической идеологии мы находим иерофании (проявления сакрального в профанном – М. Элиаде) святости. Нас в данном случае интересует не только сам факт образования вторичных по отношению к житийной литературе семиологических систем, но и механизм такого образования.

Методология данного исследования определяется, прежде всего, крипторелигиозным подходом к анализу тех или иных феноменов культуры (Н. Бердяев, С. Булгаков, А. Лосев, Ж. Маритен, М. Вебер, М. Элиаде, М. Эпштейн и др.). В контексте данного подхода культура является производной от культа, а в различных артефактах культуры присутствуют некоторые инвариантные смыслы, религиозные по своему происхождению. Кроме того, мы опираемся на совокупность методов исследования смеховой культуры, сложившихся в современной бахтинистике (Bakhtin studies), представителями которой являются С. Аверинцев, Л. Баткин, В. Библиер, П. Гайденок, А. Голозубов, Б. Гройс, Г. Гюнтер, В. Давыдова, Э. Джеферсон, Л. Дмитриева, В. Кантор, В. Кормер, Ю. Кристева, Р. Лахманн, Д. Лихачев и др. исследователи.

Как известно, термин "смеховая культура" был введен в научное обращение известным русским филологом и культурологом М. Бахтиным. При этом основным содержанием этого понятия он считал оппозиционность смеха по отношению к господствующей идеологии [См.: 2, 8]. Аналогичный акцент мы встречаем и в работах Д. Лихачева, А. Панченко, Н. Понырков, Г. Гюнтера, В. Кантора, В. Кормера, Т. Любимовой, О. Волковой и др. авторов. Однако не следует забывать и о выделенных Бахтиным коннотациях термина "смеховая культура". В частности, мыслитель говорит о таком качестве, как амбивалентность. Последнее свойство выражается как в противостоянии идеологии, так и в определенных конвенционных отношениях с ней, о чем более подробно, нежели М. Бахтин, писал С. Аверинцев [См.: 1]. Речь идет о том, что смеховая культура является, помимо прочего, одним из средств воспроизводства и легитимации идеологии. Исходя из сказанного, задача исследования агиографических аллюзий в текстах советской смеховой культуры конкретизируется в контексте методологической установки на выявление амбивалентной природы данной культурной формы смеха.

К вопросу интересующих нас цитат и аллюзий мы не можем подходить чисто эмпирически – такой подход даст нам конкретные примеры, но не

объяснение механизма заимствования. Выстраивая же адекватную цепь опосредований между православным образом святости и артефактами советской смеховой культуры, мы можем, в конечном счете, понять попытку специфику смеха советского периода, совершенно не очевидную в эмпирической плоскости.

Следуя логике М. Бахтина, смеховую культуру следует рассматривать не саму по себе, а в качестве профанации определенных идеологических смыслов. В контексте крипторелигиозного подхода последние несут в себе определенные иерофании. Более того. Целый ряд авторитетных исследователей склонен считать советскую идеологию в высшей степени сакрализованной (Н. Бердяев, С. Булгаков, Ж. Маритен, П. Тиллих, Б. Рассел, К. Поппер, М. Елиаде, М. Епштейн, В. Лекторский, Е. Соловьев, Ю. Шеррер и др.). Но сакральные смыслы этой идеологии (такие как мессионизм, эсхатологизм, аскетизм и другие) были заимствованы из христианства не в виде цитат, а в форме измененных (децентрированных, искривленных, деформированных) текстов и образов. Сакрализованная идеология при этом выполнила по отношению к христианству ту роль, которую в европейских культурах, начиная со средневековья, играли смеховые артефакты. То есть она была профанацией христианства (в данном случае, преимущественно православия). Какую же нишу в такой ситуации могла "избрать" смеховая культура, если она была вытеснена из своей традиционной области, но не утратила своих профанных функций? Как нам представляется, в культуре при этом произошла подмена религии идеологией, и смеховая культура оказалась профанацией не христианских смыслов, а профанацией их конкретной идеологической профанации. В результате мы находим в смеховой культуре советского периода многочисленные возвращения к исходным христианским смыслам и образам – Воскресения, Преображения, рождественского чуда, приоритета духовной красоты по отношению к телесной прелести и т.п. Но такое возвращение происходит как в открытых формах, то есть в виде цитат, так и посредством аллюзий. В итоге смеховая культура советского периода демонстрирует, в частности, многочисленные коннотации концепта православной святости, заимствованные из житийной литературы.

Особенно отчетливо возрождение христианских смыслов можно продемонстрировать, исследуя особенности философской иронии выдающегося русского мыслителя А. Ф. Лосева. В частности, у А. Лосева мы находим аллюзию на святоотеческое отношение к смеху, в котором духовному смеху, смыслом которого является радость о Христе, противопоставляется смех как проявление гордыни, как форма осуждения. Он подчеркивает, что ирония и смех – это не одно и то же. Смех, если речь идет об эгоистичном смехе, имеет inferнальный смысл. Не имея возможности высказаться открыто на эту тему, философ цитирует слова Шарля Бодлера, противопоставляющего сатанической насмешке смех ребенка или смех человека патриархального, не знающих ни эгоизма, ни себялюбия [См.: 6, 367] и смеющихся от полноты чистого сердца, которому доступна подлинная радость жизни.

Аналогичное отношение к смеху мы находим и в религиозно-философской сатире Евгения Шварца, сила таланта которого проявляется не в

поверхностном высмеивании зла, а в раскрытии его духовной основы, в понимании механизма преодоления зла как борьбы, которая разворачивается в сердце человека. Также можно заметить, что в романе В. Войновича "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" смещит толпу не просто негативный герой, а персонаж, наделенный автором чертами искусителя (речь идет об образе Плечевого). Положительные же персонажи романа ни разу не смеются. Они иногда улыбаются, но не хохочут. Во всех этих случаях нам видятся аллюзии на святоотеческий образ святого, который не восстает против внешнего зла, но борется со злом в своем сердце; никогда не смеется, но источает свет духовной радости.

Свое отношение к сущности философской иронии А. Лосев сформулировал, исследуя иронию Сократа, смысл которой философ видит в "расчищении места" для грандиозного философско-религиозного учения Платона: "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" [6, 365]. Алексей Федорович то же самое пытался сделать по отношению к христианскому учению. При этом философ совершенно честно объяснял, какое понимание иронии он воплощает: "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*" (выделено нами – М.С.) [6, 330]. Великий русский мыслитель, не имея возможности заниматься богословием, обращается к наиболее насыщенной духовными смыслами античной традиции платонизма и неоплатонизма, вводя эту традицию в предельно широкий контекст, начиная с дискуссий эпохи Великих Вселенских соборов и заканчивая современными богословскими проблемами.

Лосевская ирония – это, ирония для "имеющих уши". Ее понимание предполагает не просто внешнее знакомство с православной аскетической традицией, но определенную степень участия в жизни православной церкви. В конечном счете, его целью было духовное воспитание человека – интеллектуальное, моральное, эстетическое, поскольку он был глубоко уверен в совпадении Истины, Добра и Красоты. Как нам представляется, именно это служение идеалу святости, это видение человека как образа Божьего в значительной степени определило духовную глубину философского наследия тайного монаха А. Лосева.

В агиографической литературе основным духовным даром святого, притягивающим Божью благодать, называется смирение. В редуцированном виде смирение в текстах светской культуры оказывается скромностью, внешней невзрачностью или даже "зачуханностью" героя, который достаточно часто является тем "последним", которому предстоит стать "первым" к завершению произведения. Например, маленький, лопоухий Иван Чонкин превращается в настоящего героя; неказистые холостяки, отец-одиночка, непривлекательные старые девы в фильмах Эльдара Рязанова преобразуются силой любви. Чертами "человека не от мира сего" режиссер наделил Юрия Деточкина в исполнении И. Смоктуновского из трагикомедии "Берегись автомобиля!". Застенчивый очкарик в кинокомедиях Л. Гайдая побеждает

представителей криминального мира. Иерофания юродства присутствует также в образе циркового шута, который демонстрирует толпе свою неловкость и глупость, являясь по сути более искусным в цирковых техниках, чем другие актеры. И наоборот, гордые и самоуверенные персонажи произведений Е. Шварца, В. Войновича, Э. Рязанова, Л. Гайдая посрамляются. Аналогичная операция производится не только в литературных произведениях или художественных картинах, но и в советских анекдотах, а также в эстрадной пародии. В пределах анекдота и пародии в амбивалентной связи "первых" и "последних" акцент ставится на динамике с вектором в сторону "последних". При этом "за кадром" остается смеющийся народ, который в данном случае оказывается тем, кто смеется последним. Данные жанры служат формой смирения "первых" посредством смеховых сомнений относительно интеллектуальных качеств политических лидеров и народных героев, а также посредством гипертрофированных образов, высмеивающей кумиров советской публики – известных певцов и певиц.

Понятно, что говорить об "однородности" советской смеховой культуры по отношению к святоотеческому наследию, в частности, по характеру заимствований из агиографической литературы не представляется возможным. Содержание вторичного по отношению к агиографическому тексту артефакта смеховой культуры зависит именно от его принадлежности к определенной парадигме. При этом основными парадигмами советской смеховой культуры мы считаем титаническую и десакрализованую христианскую [См.: 9, 231–247].

Титанизм в целом А. Лосев охарактеризовал как форму самообожествления человека, когда "человеческая личность берет на себя божественные функции", то есть человек ставит себя на место Бога, отрицая Его существование [7, 75]. Соответственно для титанической (антропоцентрической) парадигмы смеховой культуры источником чудесного выступает человек, для которого не существует практически ничего невозможного.

Представители титанической парадигмы широко используют совершенно прозрачные намеки на конкретные чудеса, совершенные святыми, но они отвергают трансцендентную, сверхъестественную природу этого явления, интерпретируя чудо как трюк. Например, цирк "уверяет" нас, будто человек знает нужду каждого Божьего творения, и вся тварь не только слушает его, но и может находиться под его руководством в удивительной гармонии между собой. Правда, это "чудо" объясняется как результат сочетания "кнута и пряника" по отношению к животным. Глубинную человеческую потребность в чуде преображения природы силой любви цирк подменяет искусством дрессировки. Перед нами не что иное, как превращенный образ райских отношений человека и животного, подлинно воспроизводимый в мире падшего естества исключительно в пространстве молитвы святого. В творении блаженного Иоанна Мосха "Луг духовный" рассказывается о старце, который достиг столь великого духовного совершенства, что "без трепета встречал львов, приходивших к нему в пещеру, и кормил их на своих коленях" [8, 13]. Другой старец, живший в монастыре аввы Петра, часто удалялся на берега святого Иордана и, оставаясь там, ложился спать в львином логовище [8, 24]. Рассказывали также об авве Павле, жившем в нижних странах Египта в

Фиваиде, что он держал в руках змей и скорпионов. Сотворили ему братия поклон, говоря: "Скажи нам, какое делание совершал ты, что получил такую благодать?" Он же сказал: простите мне, отцы. Если приобретет кто чистоту, все покорится ему, как Адаму, когда был он в раю, прежде чем преступил заповедь [4, 381]. Хорошо известным является пример служения льва преп. Герасиму. Совершенно ручным возле преп. Серафима Саровского был огромный медведь, который приходил к нему за лаской и кусочком хлеба. Еще более многочисленны подобные примеры в агиографии XX века. Например, в жизнеописании Черниговского старца Лаврентия есть рассказ о том, как на монастырскую капусту напали гусеницы. Никакие средства не помогали, но после молитвы батюшки вся гусеница слезла с капусты и вползла в ближайшее озеро [См.: 5, 30].

Как это не парадоксально, но цитаты из агиографической литературы в рамках титанической парадигмы соответствуют принципу транспарентности, то есть являются совершенно прозрачными. Возьмем, к примеру, сцену из кинокомедии "Иван Васильевич меняет профессию" режиссера Л. Гайдая: царь Иван Грозный оказывается закрытым в лифте, он сначала в страхе мечется по замкнутому пространству, но потом он вспоминает о духовной стороне происходящего и осеняет дверь лифта крестным знаменем. Дверь открывается, и царь восклицает: "Вот что сила животворящего креста делает!". В кинокомедии "Брильянтовая рука" мы находим две интересующие нас аллюзии: сцена хождения по водам и сцена "чудесной" ловли рыбы. Святоотеческое происхождение этих сцен является достаточно очевидным даже для человека, не знакомого непосредственно с первоисточником данных нарративов. Однако данные дискурсы несут в себе отрицательное отношение к первичному тексту: источником "чудес" является человек или природа, но не Бог, то есть трансцендентная природа чуда отрицается.

Что же касается тех артефактов смеховой культуры, которые, с нашей точки зрения, можно отнести к христианской парадигме, то в них отсутствует "прямое цитирование", а христианский смысл прочитывается опосредованно: то ли посредством утверждения приоритета любви по отношению к иным человеческим смыслам и ценностям, то ли посредством аллюзии "подставленной другой щеки". Например, наибольшей высоты достигает образ Ивана Чонкина в сцене, следующей за тем, как Нюркина корова сожрала ПУКС ("Путь к социализму") – бесполезный сорняк, выведенный непризнанным селекционером. Разъяренный сосед стреляет в Ивана из ружья, но, к счастью, ружье оказывается незаряженным. И вот Иван от всей души прощает человека, который только по чистой случайности не убил его. Более того – он еще и просит у своего неудавшегося убийцы прощения: "Слышь, что ли, сосед... Ты это... ничего, ты больно не переживай. Я, это, война кончится, на тот год билизуюсь и тогда пухсом этим и твой огород засодим, и Нюркин" [3, 145]. Вершиной преобразования Людмилы Прокофьевны – главной героини "Служебного романа" режиссера Эльдара Рязанова – является ее решение назначить начальником отдела Новосельцева. Она поверила в то, что Новосельцев ухаживал за ней только из-за карьеры, но ее ответом на страшную боль была не месть "обидчику", а повышение его по службе, к которому он, якобы, так стремился.

Кроме того в артефактах смеховой культуры, которые мы относим к христианской парадигме, человек обретает счастье не столько собственными силами, сколько неким загадочным вмешательством свыше. Можно сказать, что в этих дискурсах присутствует иерофания синергии – соработания Божьей благодати и человеческого духовного (в смеховой культуре – нравственного) выбора. При этом религиозные символы (символы храма и креста в "Иронии судьбы", символы звездного неба и белого голубя в комедии "Любовь и голуби") помещаются автором в фоновых образах, а аллюзии на святоотеческие смыслы – во второстепенные, на первый взгляд, фрагменты текста. Их обнаружение требует очень внимательного прочтения всего текста произведения, выявление культурного контекста, поиски подтекста и т.п. Например, на историю неожиданной и, на первый взгляд, случайной любви Евгения и Надежды из "Иронии судьбы" может пролить свет песенка, которую режиссер Э. Рязанов поставил в начале фильма. Она звучит тогда, когда показывают титры на фоне многоэтажных новостроек, то есть находится заведомо вне сюжета и, соответственно, вне интерпретационного поля советского цензора: "О, кто-нибудь, приди, нарушь чужих людей соединенье и разобщенность близких душ!". Перед нами ни что иное, как молитва – молитва, которую услышал Тот, к Кому она была обращена, поскольку жизнь главных героев "круто изменилась" и они обрели подлинное счастье. И весь сюжет оказывается не набором случайных событий, а ответом на эту молитву, не расслышанную зрителем, но услышанную Богом внутреннюю просьбу главного героя. Автор благоразумно "увел" эту молитву "в тень", благодаря чему смысл фильма открывается зрителю не с первого просмотра. Также не бросаются в глаза образы храма, не замечается смысловая антиномия храма и бани, не известным для большинства советских зрителей является и жанр фильма, который определяет сквозную христианскую идею рождественского нарратива – идею Божьего промысла.

Молитвенным можно считать и содержание песенки, написанной Эльдаром Рязановым для кинокомедии "Служебный роман": "У природы нет плохой погоды, каждая погода – благодать. Дождь ли снег, любое время года надо благодарно принимать". В данном случае автор переходит от молитвы-просьбы к молитве-благодарности. И в этом переходе то же можно увидеть аллюзию святоотеческого происхождения.

В "Иронии судьбы", на мой взгляд, противопоставляются не столько стандартная и нестандартная архитектура, сколько два образа человеческой жизни – *образа существования*, полностью ориентированного на материальное благополучие (квартира, красивая жена, зарплата, мебель, машина...) и *образа бытия*, ориентированного в соответствии с духовными ценностями. Символическим выражением этих образов человеческой жизни, с моей точки зрения, являются *баня* и *храм* (См.: 9, 243). Да и в целом, о творчестве Эльдара Рязанова можно говорить как о разворачивании святоотеческой темы – темы приоритета внутренней духовной красоты над телесной. В соответствии с этим динамика центральных образов раскрывается не во внешней подвижности (прыжках и гримасах, характерных для эксцентричной кинокомедии), а в раскрытии внутреннего динамизма, соответствующего аллюзии преображения.

Таким образом, специфика советской смеховой культуры определяется нами через механизм двойной профанации христианских смыслов в пределах советской цивилизации – первичной профанации, осуществляемой идеологией, и вторичной – смеховой профанации сакрализованного идеологического дискурса ("профанации профанации"). В результате мы получаем два варианта вторичных по отношению к агиографическим текстам семиологических парадигм. Титаническая традиция использует святоотеческие цитаты в антропоцентрическом дискурсе, деформирующем их смысл в атеистическом контексте, а десакрализованная христианская парадигма не опирается на цитаты, но использует определенные аллюзии, понятные для тех, у кого "есть уши".

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху / Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
3. Войнович В. Н. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина: роман. – М., 2004.
4. Древний патерик, изложенный по главам. – М., 1991.
5. Жизнеописание, поучения и пророчества старца Лаврентия Черниговского. – Почаев, 1991.
6. Лосев А. Ф., В. П. Шестаков. История эстетических категорий. – М., 1965.
7. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
8. Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. – М., 2004.
9. Столяр М. Советская смеховая культура. – Киев, 2011.