Государственный институт искусствознания

ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ПРАЗДНИКА

Сборник статей памяти А.И. Мазаева

Москва
2009

УДК 008+39
ББК 71.0
Э 87

Редакционаая коллегия
А.И. Мазаев
Н.А. Хренов
И.В. Кондаков (ответственный редактор)
Е.А. Сайко
Н.В. Вдовина

Рецензент
Г.И. Зверева
Редактор
Л.В. Фадеева

Э 87 Смыслы праздника. – М.: ГИИ, 2009. – 460 с.
ISBN 978-5-98287-017-9

Коллективный труд, подготовленный Отделом теории искусства Государственного института искусствознания, посвящен культурно-эстетической семантике праздника. Среди публикуемых работ – теоретические статьи, осмысляющие праздник как феномен культуры; исторические исследования традиционной культуры России, Европы, Латинской Америки и других регионов; философские и эстетические экскурсы в современную проблематику праздничной культуры. В монографии прослеживаются глубинные связи между праздничными образами профессиональной художественной культуры повседневности многих народов и культурных эпох. Книга посвящена памяти выдающегося исследователя праздничной культуры А.И. Мазаева.

Для искусствоведов, культурологов, социологов, историков и всех тех, кто интересуется судьбами художественной культуры.

ISBN 978-5-98287-017-9

© Государственный институт искусствознания, 2009

Содержание

Памяти коллеги 3

Культурно-эстетическая семантика праздника
Вместо введения 6

Раздел 1
ПРАЗДНИК КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ 17

А.И. Мазаев
Празднества Французской революции 1789–1793 годов 17

А.В. Костина
Праздник как преодоление противоречия между природой
и культурой: концепция А. Мазаева 38

В.Д. Жукоцкий
Праздник как историческая память народа 55

Чои Чжин Сок
Праздник как карнавализация
в историко-культурном процессе: концепция М. Бахтина 68

И.В. Кондаков
«Победа над страхом»
(Концепция праздничной культуры
М. Бахтина и ее иносказательный смысл) 78

Раздел 2
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ РУССКОЙ
И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ 116

А.Ф. Некрылова
«Что у людей век, то у Бога один день»
(Длительность праздников в русском народном календаре) 116

А.В. Часовникова
Праздник Крещения (действо Богоявления)
в Древней Руси 129

А.А. Карев
Портрет шута на фоне триумфа 152

Н.В. Сиповская
«Веще знаменито по гостеприимству»
(Праздники в русских усадьбах XVIII века) 164

Н.А. Хренов
Городская праздничная площадь
в эпоху активизации предпринимателя 177

Л.Е. Лачинова
Балаганный дед и его родственники..... 203

А.П. Кулиш
Драматургия последнего петербургского балаганщика 217

Т.А. Глазкова
«Страшный смех» М. Салтыкова-Щедрина
на русском «празднике жизни» 224

Е.А. Сайко
Танец как праздник и повседневность
на рубеже XIX–XX веков:
этические и эстетические аспекты 239

Е.Р. Меньшикова
Праздник, который давно не с тобой:
утрата сакральной идентичности..... 250

Л.Б. Брусиловская
«Праздник непослушания»
(Культурная атмосфера эпохи «оттепели») 263

Раздел 3
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ 295

И.П. Уварова
Маска фольклорного праздника 295

В.Ф. Колязин
Мистерия как религиозное действо, зрелище и праздник..... 305

Д.Г. Федосов
Религиозные братства и праздничная культура
Испании и Латинской Америки XVI–XVII веков 327

Ю.Н. Гирин
К вопросу о праздничной культуре Латинской Америки 344

Б.П. Голдовский
К проблеме истории и природы кукол 356

Раздел 4
СОВРЕМЕННАЯ СЕМАНТИКА
ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ 370

М.А. Слюсаренко, Л. С. Сысоева
Экзистенциальный смысл праздника
и его место в современной культуре 370

Т.Н. Паренчук
Полифункциональная природа городской праздничной
культуры и ее эволюция в XX–XXI веках 390

М.Т. Рюмина
Карнавальный аспект виртуальной реальности,
продуцируемой средствами массовой информации..... 417

Д.А. Силичев
Корпоративная культура и корпоративные праздники 440

Е.В. Дуков
Что нам делать с праздниками?
(Три вопроса с мечтой на тему праздников) 448

ПРИЛОЖЕНИЕ
О А.И. Мазаеве и его научных работах 454

Памяти коллеги

«Человек несуетившийся» – именно к такому, ныне не очень распространенному типу личности я бы сразу же причислил покойного Анатолия Ильича Мазаева, своего давнего коллегу и очень надежного товарища. Лишь придерживаясь подобных жизненных принципов, лишь уверенно владея стойкой и вполне заслуженной репутацией глубокого и честного ученого, Анатолий Ильич мог пойти на то, чтобы в 2004 году выпустить в свет книгу с не очень благозвучным для теперешнего уха названием – «Искусство и большевизм. 1920–1930-е годы». Как и в прежних своих трудах, Анатолий Ильич категорически избегал в этой работе публицистического гарцевания, не спешил поразить читателя новомодными идеями и ученой фразеологией. За несколько отстраненным взглядом позднейшего исследователя на тяжелую атмосферу 1920–1930-х годов угадывалась прочная ориентация ученого в мире подлинных нравственных ценностей и отечественных духовных традиций.

Случилось так, что в ряду капитальных работ Анатолия Ильича книга эта оказалась последней. Но ни для самого автора, ни для его читателей названный труд никак не может иметь статус итогового произведения. По своим научным интенциям и по основным целеполагающим установкам он выразил лишь одну из сторон очень цельного духовного мира Анатолия Ильича, одно из направлений его творческих интересов. Перебирая в памяти названия его прошлых заглавных трудов – «Концепция “производственного искусства” 20-х годов» (1975), «Праздник как социально-художественное явление» (1978), «Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма» (1992), вновь

перечитывая некоторые их страницы, ощущаешь очень последовательную и многоохватную работу авторской мысли и, что, на мой взгляд, главное – умение ученого вовлекать в сферу своего исследовательского внимания и драматическую прозу жизни, и высокий полет человеческой фантазии.

Как и подобает серьезному теоретику искусства, Анатолий Ильич мог быть и строгим, порою даже несколько суховатым аналитиком, но мог превращаться и в исследователя с очень открытой поэтической душой, не желающей ранжировать жизненную и художественную правду холодными и рассудочными формулировками. Впрочем, эти две ипостаси Мазаева-ученого сказывались не только на методологической ткани его трудов, они во многом определяли и спектр избранных им исследовательских задач. За примерами далеко ходить не надо. «Производственное искусство» и «праздник» – перед читателем книг Анатолия Ильича – две социальные утопии, два общественно-культурных феномена, требующих в каждом случае для своей адекватной характеристики разных способов авторского «соучастия» в лозунговых исторических демонстрациях. Размышляя о празднике как о социально-художественном явлении, об эстетике его обрядово-зрелищных форм, Анатолий Ильич, кстати сказать, один из самых талантливых завсегдатаев институтских «капустников», многократно апеллирует к самосознанию непосредственных участников действа, к их живой эмоционально-психологической реакции на происходящее. С иной дистанции, в другой смысловой перспективе видятся автору проблемы «производственничества». Здесь тон задают исторические экскурсы, выверенные ретроспективные суждения строгого документалиста, знающего особую исследовательскую ценность архивного факта.

Внутри генеральных проектных идей Анатолия Ильича возникали и другие важные научные перекрестки, содержательная суть которых приобщала читателя и к земным заботам человека, и к сложным, жадным поискам идеальных сторон бытия. Столь многосторонней представляется мне основная цель его труда, посвященного эстетическим, жизнестроительным проблемам русского символизма. Искушенный знаток искусства, всерьез погрузившийся в глубокий духовный мир русских мыслителей начала XX века, с одной стороны, хорошо понимавший драматические коллизии современного ему умонастроения – с другой, Анатолий Ильич просто и убедительно показывал явные и скрытые мифологические истоки многих художественных концепций, умел ясно обозначать реальные и призрачные мотивы творческих стимулов.

Мифы, обладавшие способностью оборачиваться и системой жестких социальных предписаний, и заветным миром поэтических миражей, – существеннейший объект изыскательской энергии ученого. Заходила ли в его работах речь о константных признаках мировой культуры или же, наоборот, о тех идеологических преградах, с которыми эта культура на своем пути сталкивалась, – Анатолий Ильич неизменно оставался умным и доверительным собеседником читателя, умеющим внушить ему высокие представления о правде и справедливости.

Г.Ю. Стернин

КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ПРАЗДНИКА

Вместо введения

Коллективный труд «Эстетико-культурологические смыслы праздника», подготовленный в Отделе теории искусства Государственного института искусствознания, посвящен культурной семантике праздника, до сих пор остающейся не до конца понятой и изученной. Он готовился к юбилею одного из старейших сотрудников Института – Анатолия Ильича Мазаева, однако выходит в свет уже после кончины ученого, всю жизнь наглядно демонстрировавшего как своими трудами, так и своей благородной личностью поистине Праздненство Духа, торжество всепобеждающей духовности в многолетнем и бескорыстном служении эстетике и искусству, русской художественной культуре.

Тема праздника занимает важное место в научных исследованиях сотрудников разных отделов ГИИ, обращающихся к ее осмыслению на материале различных культур, в разных аспектах, в разнообразном смысловом контексте – как особого культурно-эстетического феномена, родственного искусству. Эта устремленность искусствоведов (в широком смысле, включая культурологов, эстетиков, фольклористов и т.д.) к проблематике *праздничности* как художественного и интеллектуального феномена по-своему тоже символична. Ориентация исследователей искусства на осмысление природы праздника – фольклорного, религиозного, политического, бытового, семейного – наглядно свидетельствовала о потребности общества даже в самые сложные и тревожные времена своего существования, даже в момен-

ты катастрофических потрясений видеть в окружающем мире отблеск вечного и нетленного Искусства и слышать по этому поводу голос профессионалов – эстетиков и искусствоведов. Во многом именно это двуединство праздника – как предмета научного изучения и как состояния восторженного духа – составляет содержание данного труда.

Культурная семантика праздника чрезвычайно многообразна. Ее можно рассматривать в разном историческом контексте, и тогда мы имеем дело то с первобытным праздником, то с античным, то с праздником в культуре Средневековья и Ренессанса, то с праздниками Нового и Новейшего времени, включая текущую современность. Ее можно осмыслять в контексте истории разных национальных и этнических культур, и тогда перед нами минет череда праздников русских и французских, испанских и латиноамериканских, европейских и азиатских... Ее можно анализировать в различных смысловых аспектах, и тогда мы увидим праздничную культуру в свете мифологическом и религиозном, фольклорном и бытовом, историческом и революционном, литературно-художественном, театрально-зрелищном, нравственно-психологическом и виртуально-информационном.

Праздник культуры предстает то как архаический срез, то как актуальный; выступает то как грань массовой культуры, то как изыск элитарной; кажется то результатом сложения стихийных и спонтанных народных сил, то индивидуальным творческим «выбросом» гениального художника. Он наполняется политическими смыслами (как здесь не вспомнить ленинское определение революции как «праздника трудящихся масс»!) или озаряется высшей духовностью философско-религиозного или художественно-эстетического порядка (праздник духа, души)...

Эти разнообразные и нередко не только дополняющие, но и исключающие друг друга смыслы объединяет и примиряет то обстоятельство, что во всех мыслимых случаях праздник, будучи феноменом культуры, выступает как комплексное социально-эстетическое и даже социально-художественное явление. Изучению этого специально посвящена глубокая и содержательная книга А.И. Мазаева «Праздник как социально-художественное явление» (М., 1978), получившая в настоящем труде специальное освещение в статье А. Костиной.

Однако эта монография, самым непосредственным образом связанная с проблематикой настоящего коллективного труда, не является единственной работой А.И. Мазаева, посвященной празднику. В предлагаемой вниманию читателей книге публикуется еще одна замечательная работа ученого, посвященная

Б.И. Шрагиным, К.М. Кантором и др. Интеллектуальная помощь и поддержка с их стороны облегчили решение диссертационных задач и во многом позволили отчетливее сформулировать замысел будущей книги о празднике, в частности ее исходную позицию: «праздник – это коммуникация по поводу свободы». В конце 1965 года, когда закончился срок аспирантуры, А.И. Мазаев был зачислен в штат постоянных сотрудников Государственного института искусствознания (тогда всё еще Института истории искусств). Работая здесь, он защитил две диссертации – на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (1969) и доктора философских наук (1997), стал ведущим научным сотрудником Отдела теории искусства. Его жизнь оборвалась 22 декабря 2008 года.

Книги А.И. Мазаева

1. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. – 270 с.

2. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М.: Наука, 1978. – 392 с.

3. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 326 с.

4. Научное обозрение – 97. [Вып. 1]. М.: ГИИ, 2000. – 401 с.

5. Научное обозрение – 98/99. [Вып. 2]. М.: ГИИ, 2001. – 331 с.

6. Научное обозрение – 2000. [Вып. 3]. М.: ГИИ, 2002. – 288 с.

7. Научное обозрение – 2001. [Вып. 4]. М.: ГИИ, 2003. – 310 с.

8. Дом на Козицком и его обитатели (в соавторстве с Т.А. Дудиной, Н.А. Евсиной, А.И. Комечем, Е.А. Мальчевской и др.). М.: Художник и книга, 2004. – 415 с.

9. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 318 с.

10. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. Издание второе. М.: Едиториал УРСС, 2007. – 318 с.

Избранные статьи А.И. Мазаева

10,76. Методология как проблема советского искусствознания 1920-х годов // К вопросу о предмете методологии искусствознания. М., 1981. С. 116–141.

7. Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов // Актуальные вопросы методологии советского искусствознания. М.: Наука, 1983. С. 64–100.

8. Интегративное взаимодействие искусств и проблема массовых зрелищ // Виды искусства в современной художественной культуре. М.: Искусство, 1984. С. 41–69.

9. В. Фаворский как теоретик искусства // Эстетические взгляды художников русской культуры. М.: Наука, 1985. С. 175–213.

10. К. Юон о живописи и живописной культуре // Эстетические взгляды художников русской культуры. М.: Наука, 1985.

11. О некоторых методологических принципах советского искусствознания 1930-х годов // Методологические принципы современного искусствознания. М.: Наука, 1986. С. 46–90.

12. Советский воинский мемориал // Советское искусство 60–80 гг. Проблемы. Задачи. Поиски. М.: Наука, 1988. С. 160–184.

13. Праздник // Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 269–270.

14. «Производственного искусства» теория // Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 277.

15. В.И. Ленин и проблема культурного наследия // Ленин и вопросы социалистического искусства. Поиски новых подходов. М.: Наука, 1990. С. 74–102.

16. План монументальной пропаганды и его исторические судьбы // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М.: Российский институт искусствознания, 1993. С. 189–216.

17. О «Литературном критике» и его эстетической программе // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М.: ГИИ, 1995. С. 149–183.

18. О содержании и методологическом значении «соборности» // Элитарное и массовое в русской художественной культуре: Сборник статей. М.: ГИИ, 1996. С. 29–40.

19. «Год великого перелома» в истории отечественной художественной культуры // Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х. М.: ГИИ, 2000. С. 25–60.

20. 20-е годы: новая культурная политика в действии // Между обществом и властью. Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М.: Индрик, 2002. С. 46–78.

21. Концепция живописи К.С. Петрова-Водкина. Культурологические и эстетико-мировоззренческие аспекты // Теория художественной культуры. Вып. 6. М.: ГИИ, 2003. С. 154–207.

22. Соборность и русский менталитет. Опыт обоснования эстетико-теологического подхода к художественной культуре XIX – начала XX века // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта. СПб.: Алетейя, 2004. С.48–81.

Содержание

Памяти коллеги 3

Культурно-эстетическая семантика праздника
Вместо введения 6

Раздел 1
ПРАЗДНИК КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ 17

А.И. Мазаев
Празднества Французской революции 1789–1793 годов 17

А.В. Костина
Праздник как преодоление противоречия между природой
и культурой: концепция А. Мазаева 38

В.Д. Жукоцкий
Праздник как историческая память народа 55

Чои Чжин Сок
Праздник как карнавализация
в историко-культурном процессе: концепция М. Бахтина 68

И.В. Кондаков
«Победа над страхом»
(Концепция праздничной культуры
М. Бахтина и ее иносказательный смысл) 78

Раздел 2
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ РУССКОЙ
И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ 116

А.Ф. Некрылова
«Что у людей век, то у Бога один день»
(Длительность праздников в русском народном календаре) 116

А.В. Часовникова
Праздник Крещения (действо Богоявления)
в Древней Руси 129

А.А. Карев
Портрет шута на фоне триумфа 152

Н.В. Сиповская
«Веще знаменито по гостеприимству»
(Праздники в русских усадьбах XVIII века) 164

Н.А. Хренов
Городская праздничная площадь
в эпоху активизации предпринимателя 177

Л.Е. Лачинова
Балаганный дед и его родственники..... 203

А.П. Кулиш
Драматургия последнего петербургского балаганщика 217

Т.А. Глазкова
«Страшный смех» М. Салтыкова-Щедрина
на русском «празднике жизни» 224

Е.А. Сайко
Танец как праздник и повседневность
на рубеже XIX–XX веков:
этические и эстетические аспекты 239

Е.Р. Меньшикова
Праздник, который давно не с тобой:
утрата сакральной идентичности..... 250

Л.Б. Брусиловская
«Праздник непослушания»
(Культурная атмосфера эпохи «оттепели») 263

Раздел 3
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ 295

И.П. Уварова
Маска фольклорного праздника 295

В.Ф. Колязин
Мистерия как религиозное действо, зрелище и праздник..... 305

Д.Г. Федосов
Религиозные братства и праздничная культура
Испании и Латинской Америки XVI–XVII веков 327

Ю.Н. Гирин
К вопросу о праздничной культуре Латинской Америки 344

Б.П. Голдовский
К проблеме истории и природы кукол 356

Раздел 4
СОВРЕМЕННАЯ СЕМАНТИКА
ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ 370

М.А. Слюсаренко, Л. С. Сысоева
Экзистенциальный смысл праздника
и его место в современной культуре 370

Т.Н. Паренчук
Полифункциональная природа городской праздничной
культуры и ее эволюция в XX–XXI веках 390

М.Т. Рюмина
Карнавальный аспект виртуальной реальности,
продуцируемой средствами массовой информации..... 417

Д.А. Силичев
Корпоративная культура и корпоративные праздники 440

Е.В. Дуков
Что нам делать с праздниками?
(Три вопроса с мечтой на тему праздников) 448

ПРИЛОЖЕНИЕ
О А.И. Мазаеве и его научных работах 454

УДК 008+39
ББК 71.0
Э 87

Редакционаая коллегия
А.И. Мазаев
Н.А. Хренов
И.В. Кондаков (ответственный редактор)
Е.А. Сайко
Н.В. Вдовина

Рецензент
Г.И. Зверева
Редактор
Л.В. Фадеева

Э 87 Смыслы праздника. – М.: ГИИ, 2009. – 460 с.
ISBN 978-5-98287-017-9

Коллективный труд, подготовленный Отделом теории искусства Государственного института искусствознания, посвящен культурно-эстетической семантике праздника. Среди публикуемых работ – теоретические статьи, осмысляющие праздник как феномен культуры; исторические исследования традиционной культуры России, Европы, Латинской Америки и других регионов; философские и эстетические экскурсы в современную проблематику праздничной культуры. В монографии прослеживаются глубинные связи между праздничными образами профессиональной художественной культуры повседневности многих народов и культурных эпох. Книга посвящена памяти выдающегося исследователя праздничной культуры А.И. Мазаева.

Для искусствоведов, культурологов, социологов, историков и всех тех, кто интересуется судьбами художественной культуры.

ISBN 978-5-98287-017-9

© Государственный институт искусствознания, 2009

ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ПРАЗДНИКА

Сборник статей памяти А.И. Мазаева

Дизайн обложки
В.Е. Валериус
Компьютерная верстка
А.К. Соколовой
Корректор
Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 10.06.2009.
Объем 28,5
Тираж 300 экз.

Государственный институт искусствознания

ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ПРАЗДНИКА

Сборник статей памяти А.И. Мазаева

Москва
2009

празднику. Но еще перспективнее взглянуть на феномен праздника в свете нескольких, а быть может, и всех исследований Анатолия Ильича, в том числе, казалось бы, не имеющих непосредственного отношения к празничности как таковой. Возьмем, к примеру, его книгу «Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма» (М., 1992), и мы увидим, как эстетика и художественная практика элитарнейшего, рафинированного, изысканного «искусства-для-искусства» Серебряного века множеством тончайших нитей связана с проблематикой праздника.

Эстетические идеи и художественные открытия русского Ренессанса прочитываются то как атрибуты народно-оргиастического культа, то как отсветы религиозно-эстетической мистерии, то как параметры исходной матрицы синтеза искусств, нового синкрезиса, то как грани практического воплощения универсального мировоззрения, в котором вселенское всеединство достигается сверхусилиями «всехудожника», своими корнями уходящего в архаическое мифотворчество и модернистское жизнетворчество. Вот, например, концепция «соборного театра» Вяч. Иванова, с его «поисками выхода» из состояния кризиса художественной культуры на путях отказа от «индивидуализма» и «эстетизма», с «устремленностью к архаическим формам целостности жизни и культуры» (с. 162)[1]. И тут же выясняется, что эта концепция устремлена не только к прадионисийству, но и к идейно-эстетическим исканиям 1920-х годов: «В этом сближались В. Фриче с его образами праздничных обрядов, заменяющих сцену в “коллективистическом обществе”, и Н. Евреинов с его теорией “театрализации жизни”, и младосимволисты, в частности Иванов, которому <...> будущий “соборный” театр представлялся синтетическим искусством с активнейшей ролью музыки, танца, хоров, с опорой на “дионисийский” оргиазм и отказом от всякой художественной условности» (с. 162). А вот поздний А. Скрябин, творящий «Предварительное действо» и замышляющий «Мистерию». Размышляя в письме к М. Морозовой о «политической революции в России», он в то же время не забывает о «бесконечном подъеме творческой деятельности, который будет вызван моим искусством», и восклицает: «Мой момент еще не настал. Но он приближается. Будет праздник. Скоро!» (с. 187). А взиравший на Скрябина как бы со стороны Б. Пастернак писал: «Как Достоевский не романист только и как Блок не только поэт, так Скрябин не только композитор, но повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры» (с. 219). Под влиянием уже А. Скрябина Вяч. Иванов, возглавлявший в 1919 году историко-театральную

секцию Московского театрального отдела Наркомпроса, выдвигает принципы и формы организации народного празднества на площадях городов, обосновывает концепцию «мифотворчества», «коллективного действа», «массового театра», «заговорного обряда» как развернутую программу созидания революционных праздников (с. 230–231).

Однако у ранней советской художественной культуры, «особенно праздничной», как показывает А. И. Мазаев, была другая логика развития, другой «мифологизм» (в частности революционный «вождизм»), иные заговоры и культы (в том числе В. Ленина и И. Сталина), своя, «красная вера» и свое, социалистическое «жизнестроение». Трудящиеся Страны Советов и ее амбициозные вожди праздновали принципиально иной праздник, в котором торжествовало тираническое государство, диктовавшее свою волю и жизни, и искусству. Здесь ликовали бесчисленные силы, на поверку оказавшиеся демоническими, вырвавшимися из бездны и тьмы. Здесь царила свобода, но это была свобода перманентного насилия и террора (с. 233–234). И вот вместо «действительного хоровода Муз» (с. 308–309) и «искусства магических заклинаний» (с. 278–279), о которых как о празднике культуры мечтал А. Блок, в Советской России восторжествовало «дионисийское упоение жизнью в ее внеморальности», «взвинченно-восторженное приятие мира со всеми его жестокостями», противостояние «двум ценностным системам, так или иначе основанным на различении добра и зла, – христианской нравственности, с одной стороны, и оптимистической вере в прогресс и гуманизм – с другой» (с. 151).

Изучение праздничной культуры в различных ее измерениях не случайно привело А.И. Мазаева к осмыслению специфического места искусства в советской культуре – в том числе как искусства *производственного* и как искусства *политического*. И в том, и в другом случаях эстетическая *праздничность* искусства невольно исчезала: она обретала искаженные и превращенные формы, внутренне чуждые ощущению праздника и трактующие эстетическое как яркую апологию государственности и производства, как торжество политической власти – то выступающей под личиной всеобъемлющего патернализма, то принимающей вид безличной, чисто функциональной технократии – над другими формами культуры (включая само искусство). Во многих случаях политизированное тоталитарное государство, поддерживая эстетические формы праздника и праздничности, возлагало надежды на организующую и мобилизующую роль искусства, низведенного до инструмента политики и призванного сплотить массы вокруг своих вождей и постулатов идеологии.

Крушение гуманизма в тоталитарном государстве, замеченное А. Блоком и Вяч. Ивановым, освободив и общество, и искусство, и отдельного художника («артиста») от каких-либо нравственных обязательств или переживаний по любому поводу, стало тоже своего рода «праздником трудящихся», открыв шлюзы для стихийных ликований толпы – «по ту сторону добра и зла». Но это был праздник «торжествующих бесов», знаменовавший собой извращение самих основ народного праздника как социального и эстетического феномена. В революционные праздники превращались материализация ленинского лозунга «грабь награбленное» («запирайте етажи») и демонстрация грубой наступательной коллективной силы («революцьонный держите шаг»), варварские акты «воинствующего безбожия» («пальнем-ка пулей в Святую Русь») и массовые митинги в поддержку кровавой расправы над «шпионами и диверсантами» («неугомонный не дремлет враг»), суды над литературными героями прошлого (пресловутый «суд над Онегиным») и над инакомыслящими деятелями культуры настоящего (Н. Гумилевым, Ю. Айхенвальдом, Б. Пильняком, Е. Замятиным, О. Мандельштамом, А. Ахматовой, М. Зощенко, Б. Пастернаком, И. Бродским, А. Солженицыным и т.д.).

Всем этим метаморфозам искусства и эстетики в рамках тоталитарной культуры посвящена специальная книга А.И. Мазаева, вышедшая в 2004 году, – «Искусство и большевизм». Так названы его «проблемно-тематические очерки и портреты» с указанием на хронологические границы изучаемого явления: «1820-е – 1930-е годы» (когда осмысляемая автором проблема, собственно, и возникла)[2]. Что же это была за проблема и почему она для нас так важна и сегодня, более чем столетие спустя после рождения большевизма в России (1903 год) и начала Русской революции (1905–1907 годы)? Как связано искусство с большевизмом – как популистской политической доктриной и беспринципной диктаторской властью? Связано ли вообще? Могут ли искусство и большевизм стоять рядом – не только как феномены культуры и истории, но и как понятия (научного или обыденного сознания)?

«Искусство и большевизм» – две вещи несовместные, – могли бы мы провозгласить сегодня вслед за автором, имея в виду знаменитый пушкинский афоризм о гении и злодействе. И многие бы, несомненно, согласились с этим утверждением, ассоциируя большевизм со злодейством, в том числе и в отношении к искусству. В этом случае искусство и большевизм выступали бы как противоположности, и их соотнесение друг с другом но-

сило бы характер альтернативы: либо искусство, либо большевизм... Однако союз *«и»* можно трактовать не только как противительный, но и как соединительный. И тогда речь должна идти о различных аспектах совместимости искусства и большевизма: как разновидностей художественной культуры и политического строя, как части и целого, как формы и содержания, как следствия и причины, как явления и сущности...

Факт остается фактом: едва ли не целый век искусство и большевизм каким-то образом сочетались между собой. Недаром есть в этой паре соотнесенных между собой понятий и другие, не столь противостоящие друг другу смыслы: судьбы искусства под большевистской властью; искусство как эстетическое орудие большевизма; большевизм как предмет или метод советского искусства; большевизм как «большая цензура» художников страны социализма, искусство в полемике и борьбе с большевизмом, искусство как форма противостояния большевизму, наконец, большевистские праздники как произведения массового искусства своего времени и т.д.

Осмысление природы революционных, а затем и советских праздников приводит А. И. Мазаева к выводам и обобщениям касательно культурно-эстетических смыслов праздника как такового. Революционное стремление сделать искусство достоянием масс – не только в том смысле, чтобы оно оказалось доступно и «понятно» народу (ленинская идея), но и в том, чтобы сами массы (без какой-либо специальной подготовки) занялись стихийным художественным творчеством – в пространстве самой жизни – оказалось далеко идущим и социально опасным экспериментом, направленным на разрушение «старого мира» и строительство новой, тоталитарной системы. Но главным в этом социокультурном эксперименте было эстетическое манипулирование с повседневностью, с городской средой, с бытом.

«Руководствуясь лозунгом “Искусство на улицу!”, которому В. Маяковский придал афористическое выражение “Улицы – наши кисти, площади – наши палитры”, ранняя советская художественная культура уже в 1918 году достигла значительных успехов в художественном преображении повседневной жизни, и прежде всего городской среды, в которой развертывалась эта жизнь, демонстрируя, особенно ярко в дни праздников, свою открытость всему новому» [с. 124]. Открытость новому проявлялась то в придании городскому ансамблю «празднично-обновленного звучания», то в «сознательной маскировке облика улиц и площадей в духе традиционной народно-карнавальной маски». «В этом принципе праздничной трансформации городской среды

находила свое конкретное воплощение идея эстетического преображения быта, владевшая тогда умами многих художников и поэтов и смыкавшаяся с народно-утопическими представлениями о социализме как об идиллии» [с. 124–125].

Но наряду с относительно традиционными проявлениями революционно-советской праздничности сосуществовали и более конструктивные, более радикальные тенденции. Так, уже в первую годовщину Октября на Дворцовой площади Петрограда «возник необычайный праздничный ансамбль, встроенный в старый, но не украшающий, а скорее эстетически компрометирующий его. Здесь функция преображения выражалась не в любовании нетленной красотой творений Растрелли и Монферрана, не в сказочно-утопическом интонировании созданного великими мастерами ансамбля в духе народного карнавала, а в агрессивном утверждении новой, еще не принятой общественным сознанием и даже многими художниками идеи красоты» [с. 125].

Впрочем, результаты социокультурных новаций революции и советской власти, которые проявились в формировании новой праздничной культуры, включавшей оформление городской среды, манифестаций и ритуальных шествий, митингов и иных зрелищных мероприятий, прославлявших величие первого социалистического государства, масштабность стоящих перед ним целей и задач, стройность и привлекательность коммунистической идеологии, ставшей официальной и слившейся с обликом государства, были неожиданными. А.И. Мазаев замечает: «Раннее советское искусство, рванувшееся на улицы революционных городов с целью преобразить быт, на поверку само испытало на себе преобразующую силу революционного быта; само – и во многом добровольно – захотело, хотя и не сразу, стать частью этого быта и выражать его утилитарно-политическую эстетику языком своих художественных средств» [с. 129]. Иначе говоря, вместо того чтобы эстетизировать бедный советский быт, искусство СССР стремительно «обытовлялось», не только проникаясь пафосом бытописания, но и становясь само ущербной составляющей эстетизированного советского быта.

В первые послереволюционные годы массовые празднества, представляя собой театрализованные зрелища, ритуализованные шествия и митинги, «концентрированно воплощали мечту народных масс о светлом будущем», и потому «в них сходились воедино идейно-мировоззренческие, социокультурные и эвристические начала советской художественной культуры» и с этим «смыкалась вся тогдашняя система государственных учреждений культуры, политической агитации и пропаганды». Это «не

делало празднества 20-х годов сугубо официальными, а потому убивающий всякую праздничность дух формализма, заорганизованности (“казенщины”) им был чужд» [с. 134]. Однако «эстетика бытопреображения» к концу 1920-х – началу 1930-х годов, то есть к началу тоталитарного периода в истории советской культуры, была сначала дополнена «эстетикой бытопознания» и «эстетикой бытостроения», а затем и вытеснена ими [с. 136]. Искусство и эстетика в конечном счете оказались подчинены быту и растворены в нем, вместо того чтобы, как это представлялось в первое послереволюционное время, напротив, преодолеть быт и эстетически восторжествовать над ним. «Обытовленную» эстетику было гораздо проще «заорганизовать», бюрократизировать, подчинить официальной идеологии и текущей практической политике, сделать «колесиком и винтиком» пролетарского дела, «оружием» партии и государства.

Вслед за «обытовлением» наступила пора прямой политизации эстетики. Стремясь во что бы то ни стало сделать искусство политически активным, выполняющим «социальный заказ» власти и агитационно-пропагандистскую функцию по отношению к массам, вчерашние художники революции, а ныне заказные творцы социалистического искусства не столько эстетизировали политические реалии, сколько превращали искусство в составную и неотъемлемую часть политики, а эстетику – в инструмент партийно-государственной политической системы, в организационный фактор советского искусства. Вместо «победы над бытом» мы вкусили «победу быта», а вместо «праздника эстетики», «триумфа искусства» мы получили «праздник политики», торжество партийно-государственного креатива, не исключавшего ни насилия, ни репрессий по отношению к художникам и искусству.

Самые глубокие, теоретически насыщенные главы книги А.И. Мазаева, составляющие ее сердцевину и смысловое «ядро», – «Пространственные искусства и быт (1917–1932)», «План монументальной пропаганды и его исторические судьбы», «Вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов», «О “Литературном критике” и его эстетической программе». Во всех этих очерках автор последовательно и убедительно показывает, почему все попытки эстетизации большевизма и «большевизации» искусства (казалось бы, не только успешные, но и прямо триумфальные) были обречены в конечном счете на сокрушительный провал. Они без колебаний превращали искусство в «служанку политики» – и на бытовом, и на идейном, и на философском уровне. «Служанка политики» из советского искусства

получилась неплохая (в этом, собственно, и состоял пресловутый замысел ленинского плана «монументальной пропаганды» и сталинский проект «социалистического реализма»), да – вот беда! – искусство при этом не выжило: оно незаметно перестало быть искусством, превратившись в словесный, а чаще всего бессловесный «придаток идеологии», точнее в ее эстетическую оболочку.

Кульминацией книги А.И. Мазаева «Искусство и большевизм» является очерк о журнале «Литературный критик». До сих пор у историков и теоретиков советской литературно-эстетической мысли был соблазн представить команду «Литературного критика» своего рода «островком вольномыслия» в океане тоталитарной эстетики. Имена Г. Лукача, М. Лифшица, Е. Усиевич, В. Гриба, Ф. Шиллера, В. Александрова, А. Платонова-критика до самого недавнего времени фигурировали в различных исторических и теоретических трудах по литературе и искусству как образец живой эстетической и литературно-критической мысли, расцветавшей даже в рамках тоталитарного государства, чуть ли не как *оазис марксистской эстетики* посреди кровавого разгула сталинского Большого Террора. Лишь в 1940 году после небольшой, но резкой политико-литературной дискуссии издание журнала «Литературный критик» было прекращено волей ЦК партии, а его дружная редколлегия за свои «вредные взгляды» была разогнана (но всё же не посажена)... Ничего удивительного: к этому времени литературно-коммунистический журнал свою задачу – эстетического «прикрытия» террора – с честью выполнил; теперь идейно скомпрометированный «мавр» мог бесславно уйти с советского политического горизонта. Во всяком случае, для поддержки «Пакта Молотова – Риббентропа» «Литературный критик» уже явно не годился, как и компания критиков, энергично выпускавшая его в 1930-е годы. Последние проблески «праздника эстетики» были своевременно погашены...

А.И. Мазаеву удалось убедительно показать, что большевизм не может породить ничего лучшего, чем концепция «*эстетического государства*», в которой шиллеровская утопия перенесена на сталинскую диктатуру, со всеми вытекающими отсюда последствиями [с. 212–216]. Оправдание сталинизма и террора, идеализация и поэтизация социализма и тоталитарного государства, апология великих вождей и маленького («простого») советского человека – вот, собственно, и всё, на что был эстетически способен большевизм. Увлекая за собой людей безусловно талантливых, вроде А. Платонова, тех же Г. Лукача, М. Лифшица, В. Асмуса и многих других, подчиняя их мышление и творчество своей жестокой, а нередко и абсурдной логике, большевизм

тем самым невольно выносил себе в веках смертный приговор, хотя намеревался долго и счастливо жить, управляя людьми, странами и континентами. Ибо даже самые гениальные творцы, попадая в узы и узилища тоталитаризма, утрачивали – вольно или невольно, сразу или постепенно – свой талант, вкус, интуицию, превращаясь (как и мечтали об этом В. Ленин и И. Сталин) в «колесико и винтик» тоталитарной машины. Все мысли и чувства художественного «винтика» были подчинены жесткой логике идейного «нормативизма», превращавшегося в конформизм, и выходом из этой удушающей всё живое нормативности была только смерть, физическая или духовная. Либо искусства, либо большевизма. В конечном счете выжило искусство, не отделимое от праздничности и праздника.

Так в различных смысловых контекстах предстает перед читателями А.И. Мазаева противоречивая и многозначная семантика праздничной культуры.

В коллективном труде «Эстетико-культурологические смыслы праздника» предпринята попытка хотя бы в какой-то степени приблизиться к идеалу социально-эстетической многозначности и емкости в понимании праздничной культуры – теоретическом и историческом. В труде – четыре неравных раздела, представляющих различные грани осмысления праздника и праздничной культуры с современной точки зрения.

Первый из них – **«Праздник как феномен культуры»**. Здесь сосредоточены основные теоретико-методологические аспекты проблемы; помимо статьи А.И. Мазаева о празднествах Великой французской революции, развивающей основные идеи автора, в этом разделе публикуется статья А. Костиной о мазаевской концепции праздника; статья В. Жукоцкого об исторической памяти и ее месте в феноменологии праздничности, ставшая, по роковой случайности, последней работой трагически погибшего ученого. В заключение этого раздела даются современные рецепции книги М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», являющейся классическим исследованием культурологической и эстетической семантики праздника. В частности, здесь публикуется работа молодого талантливого ученого из Республики Корея Чои Чжин Сока, прочитавшего книгу Бахтина глазами Ж. Делеза и Э. Левинаса, и статья И. Кондакова, посвященная иносказательному смыслу книги Бахтина, трактующей сталинскую эпоху как «Новое Средневековье», за которым неизбежно последует «Новое Возрождение».

Во втором, самом большом разделе коллективного труда – **«Праздник в истории русской и советской культуры»** – представлены различные аспекты русской и российской праздничной культуры с древнейших времен до XX века. В начале раздела публикуются статьи А. Некрыловой и А. Часовниковой, посвященные праздникам в русской фольклорной и православной традициях; затем статьи, в которых исследуется праздничная культура России XVIII–XIX веков (А. Карева, Н. Сиповской, Л. Лачиновой, Н. Хренова, И. Поповой, Т. Глазковой); статьи А. Кулиша и Е. Сайко посвящены празднику в культуре Серебряного века; наконец, работы Е. Меньшиковой и Л. Брусиловской осмысляют феномен праздника в советской культуре (соответственно 1920–1930-х годов и периода «оттепели»).

Третий раздел коллективного труда – **«Праздник в истории мировой культуры»**. В нем показаны разнообразные формы праздничности в некоторых национальных культурах мира. В статьях В. Колязина, И. Уваровой, Д. Федосова, Ю. Гирина прослеживаются фольклорные истоки, религиозные и секулярные, ритуальные и игровые аспекты праздничной культуры Испании и Латинской Америки, средневековой Германии, славянства. В статье Б. Голдовского раскрыта роль кукольного театра в системе народной праздничной культуры.

Четвертый раздел книги – **«Современная семантика праздничной культуры»** – посвящен осмыслению трансформаций праздника в условиях постиндустриального, информационного общества. Здесь публикуются статьи М. Слюсаренко и Л. Сысоевой об экзистенциальном смысле праздника, Т. Паренчук о полифункциональной природе городского праздника, Д. Силичева о корпоративных праздниках, М. Рюминой о карнавальных аспектах виртуальной реальности, а также размышления Е. Дукова о дальнейших судьбах праздничной культуры в современном обществе и в будущем.

Завершает книгу краткий биобиблиографический обзор научной деятельности А.И. Мазаева.

Примечания

[1] *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992. Здесь и далее по тексту статьи ссылки на эту книгу даются с указанием страниц (в круглых скобках).

[2] *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг.: Проблемно-тематические очерки и портреты. М., 2004. В дальнейшем по тексту статьи ссылки на эту книгу даются с указанием страниц [в прямых скобках].

Раздел 1
ПРАЗДНИК КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

А.И. Мазаев

Празднества Французской революции 1789–1793 годов

Массовое празднество революционного типа, а именно о нем пойдет речь в данной статье, неоднократно возникало в период зарождения буржуазного общества. Свои наиболее яркие формы это празднество приобрело во Франции конца XVIII века, в чем была своя закономерность. Французская революция 1789–1793 годов более чем какая-либо другая буржуазная революция, будь то голландская, английская или американская, имела откровенно политический характер. Она с самого начала вылилась в борьбу бюргерства, выступавшего в союзе с крестьянством и пролетаризированными массами города, против феодального режима. Провозглашенный ею лозунг «Свобода, равенство и братство» позволил сплотить большинство нации, создать на короткий срок то ощущение «мы», которое выросло в сознание общественно-исторической закономерности организованного действия всего третьего сословия. Достигнуть этого удалось в значительной степени благодаря массовым празднествам.

Французская буржуазия и особенно ее радикальная прослойка – якобинцы прекрасно понимали революционизирущее быт, сознание и психологию значения массовых празднеств, взявших на вооружение политические лозунги. Якобинский Конвент, отменив господство католической церкви, отняв у нее поместья и привилегии, вместе с тем откинул и старое летосчисление и объявил народными празд-

никами совершенно новые даты: дни революционных побед, дни траурных воспоминаний, дни посева, жатвы и т.п. Переакцентировка внимания с праздников природно-календарных[1] на праздники исторические и гражданские была следствием особой актуальности последних в политической жизни того времени. Природные праздники почти не имеют отношения к политике, они также вне истории. Их справляли и в прошлом, в условиях деспотизма монархии и церкви. Это обстоятельство делало такого рода праздники менее ценными для якобинцев. По этой причине все их усилия сосредоточивались преимущественно на праздниках, связанных непосредственно с самой революцией и посвященных ознаменованию ее наиболее выдающихся событий. Как же начиналась история французского революционного празднества?

«Празднество Федерации» 14 июля 1790 года

Как ни странно, но первый день Великой революции был отпразднован «по старинке». 5 мая 1789 года в Версале после двухвекового перерыва собрались Генеральные штаты. Устроенное в честь этого события торжество состояло из мессы и парадного шествия с участием представителей третьего сословия. Процессию, которая буквально копировала церемониал старого режима, возглавлял король в окружении принцев крови; слева от короля находилась королева со своей свитой – фрейлиной, пажом и обер-шталмейстером; далее следовали, соблюдая иерархию, епископы, дворяне, второразрядное духовенство; замыкали процессию народные депутаты. Некоторые из них были в грубошерстных крестьянских куртках, но большинство – в стандартных черных костюмах присяжных стряпчих. Эта установленная старыми правилами форма одежды резко контрастировала с парадными, расшитыми золотом мантиями аристократов и роскошными лиловыми рясами епископов, еще более подчеркивая унизительное положение представителей народа. А сам французский народ? В процессии его не было. Угрюмыми шеренгами стоял он по сторонам процессии, приберегая свой восторг для более подходящего случая.

Вспыхнувшее 14 июля народное восстание сломало веками установленный распорядок праздничного иерархического шествия. На другой день после штурма Бастилии депутаты третьего сословия торжественно вступили в Париж, сопровождаемые перешедшими на сторону восставших солдатами парижского гарнизона. Строй этого кортежа уже не определялся централь-

ной фигурой героя, демонстрирующего свое превосходство. Он был свободен и открыт для всех желающих принять участие в торжестве. Изменилась и эмоциональная атмосфера праздника. На место претенциозной сдержанности и холодной величавости пришло почти экстатическое ликование, усиленное треском барабанов и звучанием духовых инструментов, к которым присоединились – в момент принятия присяги в соборе Нотр-Дам – орудийные залпы.

С этого мгновения Революция берет в свои руки устройство празднеств и использует их в своих целях. Она освящает каждое свое событие публичными демонстрациями и зрелищами. В результате постепенно складывается новая программа массового праздника, грубая схема которой похожа на программу феодально-государственного торжества (процессии, следующей к месту богослужения) и также состоит из двух частей – торжественного шествия и завершающего кульминационного действия. Но по духу и содержанию это уже нечто другое, несмотря на то, что поначалу включает в себя такой важный компонент старорежимного праздника, как католическая месса (была отменена только 18 сентября 1791 года на празднике в честь Конституции; тогда же впервые прозвучал на французском, а не на латинском языке Торжественный гимн, сочиненный Ф.-Ж. Госсеком на слова Вольтера).

Торжественную процессию «Празднества Федерации», отмечавшегося 14 июля 1790 года по новой, хотя еще и компромиссной программе, открывал батальон вооруженных детей, а замыкал батальон воинов-ветеранов. В числе ее участников – группа людей в костюмах народов мира, члены Законодательного собрания и королевской семьи, национальная гвардия и делегаты от всех департаментов Франции. От площади Бастилии эта процессия движется по украшенному флагами и цветами Парижу в направлении Марсова поля, где уже собрались тысячи людей, которые поют и пляшут, невзирая на проливной дождь. Ритмически развертываются фарандолы и бурре, исполняемые провинциальными делегатами. Солдаты импровизируют военные пляски. Вокруг специально сооруженного алтаря кружится гигантский хоровод.

С прибытием на Марсово поле процессии наступает торжественный момент. В окружении свиты священников в белых рясах, трехцветных шарфах Ш.М. Талейран совершает Богослужение с площадки алтаря. По окончании мессы – салют. На алтарь поднимается М.-Ж. Лафайет и от имени национальной гвардии и армии произносит присягу на верность нации, закону и королю.

Вторя ему, войска потрясают ружьями; вверх взвиваются знамена, трещат барабаны и гремят орудийные выстрелы.

Присяга повторялась еще дважды: председателем Законодательного собрания и королем. И дважды все участники праздника откликались одобрительными возгласами. Торжественная часть завершилась исполнением гимна, а затем вновь возобновились игры, танцы и песни. До глубокой ночи ликовали парижане и их гости. На другой день «Празднество Федерации» разгорелось с новой силой и продолжалось до 18 июля на площадях Парижа. Самый веселый и многолюдный бал проходил на том месте, где еще год назад устрашающе возвышалась Бастилия, а теперь красовался скромный плакат с гордой надписью: «Здесь танцуют».

Именно это празднество вызвало у Ж. Мишле восторженные слова: «Счастье исключительное, слишком великое для человека. Одно мгновение я держал в руках раскрытое сердце Франции, на алтаре Федерации; я видел, как это героическое сердце забилось при первых лучах веры в будущее»[2]. Ж. Тьерсо вспоминает оду Ф. Шиллера «К радости», положенную Л. ван Бетховеном на язык ликующей музыки (финал 9-й симфонии), чтобы подчеркнуть исключительность эмоциональной атмосферы, сложившейся на этом празднестве. И действительно, тогда сердца французов одушевляла любовь к идеальному обществу, построенному на началах свободы и справедливости; тогда большинство нации непоколебимо верило во всемогущество Разума, в бесконечный прогресс и жило ожиданием «золотого века», переселившегося из прошлого в будущее[3].

Почти все празднества дореспубликанской поры возникали стихийно. Инициатива их проведения шла снизу. В частности «Празднество Федерации» сложилось как бы само собой из простой встречи делегатов всех департаментов, которых парижский муниципалитет по настоянию простых граждан пригласил в столицу в связи с годовщиной взятия Бастилии. Власти не симпатизировали этому празднику и саботировали его подготовку. Когда за неделю до его открытия стало ясно, что подготовительные работы не будут закончены в срок, весь Париж устремился на Марсово поле. Днем и ночью работали здесь люди всех сословий и возрастов. Странствующий оркестрик подбадривал работавших не покладая рук парижан. Вот тогда-то они и придумали лихую песенку «Ça ira» – сплав бойкой танцевальной мелодии контрданса и уравнительных максим революции: «Кто возвышается, того принизят», «На фонарь аристократов!» и т.п. Под эту песенку были проделаны огромные работы на Марсовом поле. Она же исполнялась

и на протяжении всего праздника, внося в его праздничность безудержный радикализм «низов».

От импровизации к системе

До установления во Франции республиканского строя не мог стоять вопрос о планомерной организации массовых празднеств, поэтому все они, как правило, устраивались тогда наудачу, а гарантом их успеха был революционный энтузиазм. Источник, откуда они черпали свои творческие ресурсы, – это самодеятельность, коллективное творчество всего третьего сословия. Под влиянием революции в этой среде возникли новые обрядово-зрелищные и игровые формы, эмблемы и символы. Например обряд коллективной присяги, берущий свое начало от знаменитой клятвы в зале для игры в мяч; исполнение музыкальных произведений духовыми инструментами под аккомпанемент орудийных залпов – «музыка пушечных выстрелов»; трехцветная кокарда – «святой символ революции»; фригийский колпак, пика, наконец, алтарь отечества – знак доминирующего культа революции – патриотизма, в котором выразила себя в большей степени любовь французов к свободе и равенству, нежели любовь к родной земле.

После 14 июля 1790 года алтари отечества воздвигаются во всех городах и деревнях, на площадях, у зданий муниципалитетов, на лугах и вершинах гор. Около них совершаются крестины, молодые люди клянутся в любви друг другу, солдаты принимают присягу. Алтари отечества определяют место массового празднества, организуя его пространство и совершающиеся в нем действа и инсценировки. Декрет Законодательного собрания от 6 июля 1792 года об установлении в каждой коммуне алтарей отечества был, подобно декрету об обязательном ношении трехцветной кокарды (от 5 июля 1792 года), лишь юридическим закреплением стихийной традиции, уже укоренившейся в жизни. Из этого следует, что какое-то время новые обрядово-зрелищные и игровые формы, эмблемы и символы существовали в антагонизме с официальными установлениями, но зато именно по этой причине выражали внутреннюю, сокровенную свободу, направляя сознание людей на новое социальное видение мира. Так революционный праздник утверждал свой общественно-политический идеал и одновременно провозглашал право на его осуществление в жизни.

В совершенно специфических условиях начального периода Французской революции 1789–1793 годов стало возможным коллективное импровизационное творчество, столь редкое

в истории массовых празднеств. Примеров такого спонтанного праздничного творчества, сотканного на основе общего вдохновения и импровизации, известно немало, но, может быть, самым величественным из них является тот, что связан с объявлением 23 июля 1792 года Отечества в опасности.

«Едва занялся рассвет, – пишет Ж. Тьерсо, – на всех улицах барабаны забили сбор. В шесть часов утра три раза прогремела сигнальная пушка; и каждый час до вечера возобновлялась ее оглушительная музыка. В семь часов Генеральный совет коммуны (Парижа. – *А.М.*) собрался в городской ратуше. Весь гарнизон... с распущенными знаменами выстроился на Гревской площади. В восемь часов коммунальное собрание, окончив совещание, вышло из ратуши... Разделившись на две колонны, экскортируемые армией, собрание двинулось в путь. Во главе шли трубачи. Потом, за отрядами кавалерии, следовала национальная гвардия, предшествуемая своими барабанщиками. За ними... конные муниципальные чиновники, предшествуемые артиллерийской батареей и оркестром музыки, с трубачами; позади ехал всадник с трехцветным знаменем, на котором читалась надпись: "Граждане! Отечество в опасности!". **За ним следовала вторая батарея, и кортеж замыкался** отрядом национальной гвардии и кавалерии...

Обе процессии направились в противоположные стороны и объехали кварталы по обоим берегам Сены... Тяжко грохотали пушки; лязг оружия, топот копыт по мостовым придавали... мирным кварталам мрачный вид осажденного города. По временам стражники возглашали: "Отечество в опасности!". Кортеж останавливался на площадях, посредине улиц, на мостах, и муниципальные чиновники читали народу прокламацию Собрания... На площадях были устроены амфитеатры для записи добровольцев; положенная на два барабана доска заменяла стол; у подножия эстрады стояли две пушки. Военная музыка возбуждала отвагу»[4].

В обстановке подобного революционно-патриотического возбуждения, когда как бы сами собой рождались лишенные всякой искусственности праздничные действа, возможно, только и смог появиться на свет в июле 1792 года великий музыкальный шедевр – «Марсельеза». Это произведение, написанное дотоле никому не известным Руже де Лилем, заняло в музыкальном репертуаре французских массовых революционных праздников первое и самое достойное место, утвердившись в качестве их гимна.

После установления в сентябре 1792 года республиканского строя программа праздника во Франции складывается окончательно, приобретая при этом характер некой затвердевающей системы. Этому способствовали следующие обстоятельства.

Во-первых, установление республиканского календаря. Его автор – Фабр-д'Эглантин – заменил христианское летосчисление, «осквернённое предрассудками и ложью, исходившими от трона и церкви», новым, начинавшимся с 22 сентября 1792 года – даты провозглашения Республики. По его предложению солнечный год разбивался на 12 месяцев, в каждом из них было ровно 30 дней или три десятидневных декады. Названия месяцев отражали специфические черты того или иного времени года и поэтизировали природу в духе Ж.-Ж. Руссо. Например месяцы осени назывались: вандемьер – месяц сбора винограда (сентябрь – октябрь), брюмер – месяц туманов (октябрь – ноябрь), фример – месяц изморози (ноябрь – декабрь); месяцами весны были: жерминаль – месяц прорастания семян (март – апрель), флореаль – месяц цветов (апрель – май), прериаль – месяц лугов (май – июнь) и т.д. Во-вторых, чуть позже установления республиканского календаря Максимилиан Робеспьер провел через Конвент проект развернутой системы национальных гражданских празднеств. По этой реформе вместо воскресенья, до революции заполняемого мессой, свободным от работы днем объявлялся каждый десятый день – декади. Кроме того, праздничными считались также остающиеся до полного простого или високосного года пять-шесть дней, получивших название санкюлитид, дней народных торжеств. В-третьих, Конвент создал специальное учреждение, ведающее подготовкой и проведением празднеств, поставив во главе его живописца Луи Давида.

Революционный праздник как художественное явление

Избрание Луи Давида в качестве официального устроителя революционных торжеств объяснялось не только его республиканскими убеждениями. Он был уникальной художественной личностью, соединявшей в себе таланты полководца, декоратора, архитектора, костюмера, живописца, актера и, возможно, более всего режиссера массовых празднеств и представлений. Еще до установления Республики он проявил себя в этом качестве, оформив три торжества: 1) Перенесение праха Вольтера в Пантеон; 2) Праздник Свободы в честь солдат полка Шатовье; 3) «Празднество Федерации» 1792 года. Программа первого из них носила характер триумфа, художественно оформленного под античность, о чем Ж. Тьрсо пишет так: «Катафалк, везомый двенадцатью белыми лошадьми... стоял на четырех бронзовых колесах и увенчивался символической фигурой, изображавшей

бессмертие, возлагавшее звездный венец на чело Вольтера; четыре гения, в горестных позах, с опрокинутыми факелами, украшали боковые стенки, а четыре сценические маски красовались по четырем углам гробницы; все эти украшения из бронзы были перевиты гирляндами лавров»[5]. Впереди колесницы, которую проектировал Давид, следуя указаниям французского теоретика классицизма Картмера де Кенси, двигался большой хор музыкантов и певцов, причем некоторые музыканты играли на инструментах античной формы, скопированных с колонны Траяна. Сам же катафалк окружали профессиональные танцовщицы в греческих туниках.

Мотив триумфальной колесницы был повторен Давидом на Празднике Свободы. Но здесь колесница везла солдат полка Шатовье, одетых под каторжан и в цепях, «разбитых волей народа». Ее сопровождали девушки и подростки, несшие таблицы «Законов» и бюсты великих людей.

Новое, что активно вводил Давид в практику массовых празднеств, состояло в стремлении подчинить их художественное оформление принципам эстетики классицизма. С этим был связан и новый подход к самому празднику: не импровизация и не идущий из душевных глубин эмоциональный всплеск, не стихия ничем не контролируемого восторга, а анализ, логическое осмысление всего, что входит в содержание празднества, четкая и планомерная его подготовка, опирающаяся на заранее составленный сценарий, с которым заблаговременно должны знакомиться как участники торжества, так и широкая общественность. Всё это заявило о себе уже в «Триумфе Вольтера», программа которого была обнародована за три недели до назначенной даты торжества.

В дореспубликанский период новации Давида, рассчитанные на мощную организацию, не получили своего развития. Зато Конвент принял и поддержал их, введя в практику предварительное проектирование праздника и планомерную подготовку его, как если бы речь шла о театральном спектакле. Сценарный метод Давида облегчал Конвенту постоянный контроль над массовыми празднествами и давал возможность совершенствовать их в желательном для революции направлении. Что касается античных реминисценций, вводимых Давидом, то они, несомненно, импонировали деятелям Конвента возможностью великих исторических аналогий: былые гражданские доблести республиканского Рима или Греции легко укладывались для них в образы-параллели, служившие целям героизации событий, дел и подвигов революционной повседневности.

Летом 1793 года якобинский Конвент ассигнует миллион двести тысяч ливров, чтобы должным образом отметить годовщину монархии и одновременно провозгласить новую конституцию, и поручает Давиду составить план торжества. Художник пишет сценарий и зачитывает его – сначала в Якобинском клубе, а затем в Конвенте.

Согласно сценарию, кортеж формируется на площади Бастилии и направляется к Марсову полю. Это почти 12 км, и Давид намечает несколько промежуточных остановок, чтобы дать людям отдых и одновременно провести отдельные обрядово-символические церемонии. Первая из них должна состояться на площади Бастилии. Сценической площадкой для нее призван стать «Фонтан Возрождения», проектируемый Давидом на руинах крепости-тюрьмы. Это – гигантская статуя в египетском стиле: «Из ее плодоносных грудей, которые она сжимает руками, забьет в изобилии чистая и здоровая вода, которую будут пить по очереди восемьдесят шесть комиссаров... Их будут вызывать в алфавитном порядке при звуках труб и барабанов... Артиллерийский залп возвестит о совершении акта Братства». После того как комиссары «обменяются братским поцелуем», процессия тронется в путь[6].

В ее построении Давид преследует цель подчеркнуть всеобщее равенство участников, оттенив в то же время их индивидуальные или профессиональные черты. Идея равенства выражается здесь символически, при помощи трехцветной ленты, опоясывающей представителей первичных организаций, и реально, пронизывая собой всю структуру процессии, которая расчленяется на ряд отдельных групп, а эти группы в свою очередь делятся на меньшие ячейки. Так, в третьей группе, представляющей массу «народа-суверена», Давид выделяет семейную ячейку: старик и старушка сидят на колеснице в виде простого плуга, влекомого их детьми и внуками. Здесь же ученики заведения для слепых – «трогательное зрелище несчастья, которое чествуют», а также дети-подкидыши, «несомые в белых колыбелях», – декретом Конвента они приравнены в правах к законнорожденным детям. Не забыты Давидом и представители различных видов труда, но они не обособлены в отдельные группы, так как это напоминало бы старорежимное разделение по цехам и корпорациям. Характеризуя всю эту третью группу, художник говорит: «Здесь нет более корпораций: здесь все индивиды, полезные обществу... без разбора смешаны, хотя и характеризованы их отличительными признаками. Таким образом, можно... видеть президента предварительного исполнительного совета на одной линии с кузнецом;

мэра с его шарфом с дровосеком или каменщиком; судью в его костюме и в шляпе с пером рядом с ткачом или сапожником»[7].

Процессию Давид замыкает двумя группами военных. Одна из них сопровождает колесницу с урной, вмещающей прах погибших героев. Другая конвоирует грубые повозки, покрытые ковром с белыми королевскими лилиями и наполненные «обломками подлых атрибутов королевской власти и... надменными погремушками невежественной знати»[8].

Первую остановку Давид намечает на бульваре Пуассоньер, где будет сооружена триумфальная арка и где состоится церемония награждения парижанок, отбивших 5–6 октября 1789 года пушки у королевских гвардейцев. Другая церемония – на площади Революции, где 21 января 1793 года был казнен Людовик XVI. Здесь, у подножия спроектированной Давидом статуи Свободы, произойдет сожжение атрибутов королевской власти – акт предания памяти о тиране публичному проклятию. Возле костра будут выпущены на волю тысячи голубей с легкими трехцветными ленточками, чтобы оповестить мир о свободе, воцарившейся на земле Франции.

Шествие остановится еще раз на площади Инвалидов, в центре которой на специальной насыпи будет сооружена статуя «Французский народ» в виде колосса, воссоединяющего «могучими руками ликторскую связку департаментов»[9].

Наконец, Марсово поле. Кортеж вступит на него, проходя под трехцветной гирляндой – своеобразным нивелиром равенства. Официальные лица поднимутся на алтарь Отечества и поставят там урны с останками героев, а представители всех профессий тем временем сложат к подножию алтаря как дар орудия и продукты своего труда. По окончании этой заключительной церемонии народу будут представлены сцены из героической осады Лилля, и праздник закончится общим скромным пиршеством «по-братски на траве»[10].

Французский революционный праздник в свете концепции Ж.-Ж. Руссо

Программа праздника, положенная в основу этого и других сценариев Луи Давида, была инспирирована Ж.-Ж. Руссо, который задолго до революции противопоставлял феодально-государственному торжеству свою модель праздника, объединяющего весь народ. «В условиях свободы, – пророчествовал великий женевец, – где ни соберется толпа, всюду царит радость жизни. Воткните посреди людной площади украшенный цветами шест,

соберите вокруг него народ – вот вам и празднество. Или еще лучше: вовлеките зрителей в зрелище; сделайте их самих актерами; устройте так, чтобы каждый узнавал и любил себя и других и чтоб все сплотились от этого тесней»[11]. Праздник как синоним свободы и самодеятельности народа, как школа гражданственности, всеобщего равенства и единодушия – таково, если говорить кратко, содержание концепции Руссо. На нее-то и ориентировался Давид и поддерживавшие его якобинцы, в частности Робеспьер, который в знаменитой речи о «Национальных празднествах», произнесенной в Конвенте 7 мая 1794 года, буквально повторил основные положения Руссо. Однако созданные по сценариям Давида якобинские празднества не во всем совпадали с моделью праздника в духе Руссо, а в отдельных чертах существенно от нее отличались.

Требование Руссо, чтобы предметом праздника были возвышенные и затрагивающие судьбы всего народа идеи и события, а также исторические воспоминания, ибо одно из главных назначений праздника, по Руссо, – возвысить и героизировать души, было правилом для якобинцев. Все устраиваемые ими празднества связывались с самыми значительными датами революции, и это накладывало особую печать на их содержание. Объективно смысл якобинских торжеств состоял в том, чтобы закрепить в памяти идеи и события революции, заново пережить их. Празднества эти всегда как бы исторический обряд, переносимый из вчера в сегодня и наделяющий характеристиками недавнего прошлого настоящее. Они пронизаны стремлением сохранить революционную преемственность, сделать революцию нормой повседневного существования. Их пафос – свобода, предмет – великие моменты национального обновления и возрождения, а атмосфера – гражданские страсти, разбуженные классовым и сословным антагонизмом. Выражаясь образно, празднества эти – речь Французской революции о самой себе, речь в пользу нового порядка вещей, сказанная одновременно тысячами голосов и многократно повторенная.

Откровенно политический прагматизм якобинских празднеств несомненно питался идеями Руссо, но покоился все-таки на своем идеологическом основании. Отсюда отход данных празднеств от концепции Руссо, ориентировавшейся на всеобщность и гармонию социально-классовых и культурных интересов. «Соборность», к которой призывал Руссо и к которой как будто бы стремились якобинские празднества, на самом деле была им принципиально чужда.

Празднества якобинцев объединяли третье сословие и освящали политические и социальные завоевания именно этой части

нации. Победы, ими чествуемые, предполагали наличие побежденных. Единодушие умов и сердец, к которому они стремились, начиналось с раскола умов и сердец. Подобно самой революции, эти празднества несли в себе заряд огромной разрушительной силы в отношении старых общественных порядков. Они выражали не всеобщность интересов, а их противостояние и враждебность; утверждали право на существование и связанную с этим радость для одних (третье сословие) и отрицали такое право для других (аристократия, духовенство), не считаясь с их раздражением, более того, находя в этом лишний повод для радости и веселья. В этом их принципиальное отличие от модели праздника, выдвигавшейся Руссо. Последний не воспринимал праздник как орудие насильственной революции.

Не совпадали якобинские празднества с руссоистским идеалом и в другом отношении. Концепция Руссо предполагала самодеятельность масс в качестве непременного условия подлинно народного празднества. Другое у якобинцев, особенно у Давида. Руссоистский идеал с его требованием самодеятельности и естественности праздничного поведения, то есть поведения игрового по преимуществу, этот художник жаждал воплотить в формы абсолютной красоты, которые, по его представлениям, уже были раз и навсегда найдены в античности. Отсюда свойственное Давиду подражание древним, воскрешение и распространение канонов античности не только на область внешнего художественного оформления праздника, но и саму структуру его, на принципы поведения всех участников его. В результате этого праздник у Давида становится подобием прекрасного произведения монументального искусства, наделенного всеми присущими ему свойствами – гармоничностью, пластической выразительностью, даже скульптурной завершенностью. Недаром французская исследовательница творчества Давида – Агнесса Эмбер назвала его празднества ожившими фресками, иллюстрирующими «Декларацию прав человека и гражданина»[12]. Возведение празднества в ранг произведения искусства, несомненно, высокое достижение, свидетельствующее о выдающихся талантах Давида в области организации и оформления массовых торжеств. Но вместе с тем очевидно, что проблема народной самодеятельности, проблема празднично-игрового поведения, связанная с поиском условий для проявления в сфере праздника всех «актерских» способностей участников, его мало интересовала.

Празднества Давида, как уже говорилось, строились по заранее составленному плану, имели сценарий, строжайшим образом определявший действие каждой группы и каждого

отдельного индивида. Кроме того, они сопровождались специальными предписаниями, целью которых было пресечение непредвиденной импровизации со стороны участников торжества. Пристрастие к регламенту, к жесткому ритуалу, к установленным волею художника формам и приемам выражения присуще всем якобинским торжествам. Принцип художественно-стороннего подхода к построению шествий, всякого рода церемоний и символических актов таил в себе внутренние противоречия, что сказывалось на характере якобинских празднеств. Они все без исключения как бы стремились уподобиться ораторскому искусству своего времени, в котором письменный текст занимал господствующее положение, а элемент свободной импровизации либо вовсе отсутствовал, либо играл второстепенную роль. Парадоксально, но эти празднества при всем их демократизме и народности внутренне отличались значительной пассивностью, как если бы были рассчитаны на одно лишь зрительское восприятие. И, действительно, сторонний зритель мог здесь не только любоваться пластическим и красочно-живописным великолепием целого, комбинацией и разнообразием различных групп выступающих, не только испытывать скорбь или энтузиазм, но и отвлеченно созерцать – картина за картиной – разворачивающееся перед ним редкое по красоте и величию зрелище, вникая в смысл и значение каждой его части и каждого атрибута. Непосредственный же участник самого празднества ничего этого воспринять не мог хотя бы потому, что был слишком озабочен как можно более точным исполнением предписанного художником действия.

В отличие от Давида, Робеспьер осознавал противоречия устраиваемых в годы якобинской диктатуры празднеств. Об этом свидетельствует решительность, с которой он настаивал на включение в программу праздника в честь «Верховного Существа» того, что можно назвать уже не зрительским, а активно исполнительским участием масс в праздничном торжестве. Именно по его приказу финальный гимн Госсека пел на этом празднике весь народ – это почти триста тысяч человек: начинал исполнение гимна хор из двух тысяч четырехсот голосов, а припев «Отец вселенной – Высший разум» подхватывала вся огромная масса участников. Подобного этому в мире никогда не было – ни до Французской революции, ни после нее. Во всем остальном праздник «Верховного Существа» воспроизводил обычные давидовские решения. Это торжество более чем какое-либо другое якобинское празднество ориентировалось на требования Руссо, а в действительности менее всего им отвечало. Оно – ше-

девр художественной организации и подлинно творческой выдумки Давида, но зато исключающее любую другую выдумку со стороны самих участников. Художник учел все мелочи как при составлении его плана, так и при его претворении в жизнь. И это не единственное обстоятельство, указывающее на расхождение данного празднества с моделью праздника в духе Руссо.

Для последнего праздник – выражение только свободного и непосредственного проявления народной радости. Празднество «Верховного Существа» – уже нечто другое, а именно выражение инспирированного с помощью искусных приемов коллективного восторга. Вот почему трудно не согласиться с Ж. Тьерсо, который, высоко оценив это празднество, задавался вопросом: «...не было ли в этой народной радости некоторой натянутости (в другом месте он говорит еще определеннее: «воодушевления по заказу». – *А. М.*), слишком большой упорядоченности, лишающих интимности, без какой немыслима истинная радость?» И так отвечал на него: «Парижский народ является на этом празднике в роли полка солдат. Наряду с планом Давида, набросавшего главные очертания грандиознейшей картины, Детали церемоний и Особая Инструкция комиссарам, продававшаяся на улицах, предусматривали всё до мельчайших подробностей, не оставляя ничего для непосредственной инициативы. Они предвидят всё; это настоящие маневренные приказы, даже и стиль их таков же: читая эти искусно составленные, сжатые и одновременно точные и... подробные программы, невольно начинаешь подозревать, не принимал ли участие в их редактировании... Бонапарт»[13].

Словом, концепция Руссо была лишь частично реализована в практике якобинских празднеств, заполненной преимущественно творчеством Давида. Идея женевского мыслителя – увитый цветами шест и собравшийся вокруг него народ, в свободной праздничной игре выражающий свою радость, – еще напоминала о себе в «дереве Свободы», излюбленном символе Давида; но она уже полностью терялась в роскошной и усложненной архитектуре триумфальных арок, алтарей, колесниц и т.п. Исключение инициативы и импровизации масс из процесса подготовки и проведения праздника привели к возобладанию сугубо оформительских тенденций в практике Давида на ее завершающем этапе. Так, в последнем сценарии, написанном художником по заказу якобинского Конвента (перенесение в Пантеон праха Барра и Виала), было предложено ознаменовать погребальное торжество шествием профессиональных артистов парижских театров, загримированных под оркестрантов, танцовщиц и поэтов, читающих стихи в честь юных героев...

Дополняя сказанное, оговоримся, что сам Руссо допускал некоторые отклонения от своего проекта в сторону ограничения свободной импровизации, что особенно заметно в трактате «Об общественном договоре». Но даже с учетом этого можно предположить, что французский революционный праздник, по-видимому, разочаровал бы его. И кажется, будто устами Мари-Жозефа Шенье говорит сам Руссо, обращаясь к Давиду со словами осуждения и горького упрека: «Когда речь идет об общественных праздниках, когда должен веселиться и радоваться весь народ целиком, нелепо предписывать все его движения как полку солдат на параде. Необходимо не загонять общественную мысль в круг мелочной регламентации и предоставить всю широту, какой требует гений французского народа»[14].

Термидор – курс на вырождение революционного праздника

Недоверие к импровизации, обнаруживавшееся в практике якобинских празднеств, возрастает после событий 9 термидора, так как к эстетическим мотивам, оправдывавшим это недоверие у Давида, теперь прибавляются мотивы сугубо политические. Термидорианский Конвент, приведший к вырождению республиканского строя в Директорию, окончательно отказывается от мечты о свободном, самодеятельном празднестве, которую отчасти разделяли, но не могли полностью осуществить якобинцы. Вместо идеального народного праздника в духе Руссо, проходящего в играх под открытым небом, термидорианские деятели смиряются с праздником в закрытом помещении с его жестко регламентированной торжественностью. Одновременно переоцениваются смысл и назначение праздника.

Вожди Термидора «упорно стремятся использовать празднества в качестве тормоза, гарантирующего Революцию от бесконечного повторения революционных потрясений»[15]. Они возрождают традиционный взгляд на праздник как на средство охранительной политики, связывают с массовыми празднествами, которые еще продолжаются по инерции во Франции, «великую надежду – положить конец Революции»[16]. С этой целью они прилагают усилия к тому, чтобы полностью изменить природу революционного торжества. Суть этих изменений сводится к следующему: основой праздника должны стать не политические или гражданские страсти, а чувствительность; он должен отбирать из революционной истории и воплощать в себе только то, что способствует примирению расколотой нации, что кладет ко-

нец борьбе между классами и сословиями и укрепляет чувство завершенности революции. Не все революционные события могут теперь служить для праздника поводом; праздник должен изымать из общественной памяти напоминания о событиях, сопровождавшихся «множеством жертв»; он должен забыть о Робеспьере и ему подобных. Наконец, праздник должен избрать своим предметом не политическую свободу, а ту или иную отвлеченную добродетель – Мужество вообще, Бескорыстие, Воздержанность и т.п.[17]

Если суммировать все рекомендации термидорианского Конвента в отношении желательного для него празднества, то их итогом будет отказ от тех завоеваний, которых праздничная культура достигла благодаря революции, приобщившись к действительной свободе и став вровень с политикой прогрессивно-исторического направления. Вожди Термидора повернули развитие праздника вспять, исключив из его содержания социально-политические аспекты и наложив запрет – уже окончательный – на право каждого участника непосредственно выражать всё, что у него на сердце, что не предписано Законодательным Корпусом. Это обескровило массовый революционный праздник, хотя и не уничтожило его полностью. Смерть ему принесла контрреволюция 18 брюмера.

Смерть якобинского праздника

Наполеон Бонапарт – этот режиссер и постановщик 18 брюмера – жаждал популярности, и он не мог не использовать такое могущественное средство пропаганды, каким является праздник. Он отменил массовые празднества в том виде, в каком их создала Французская революция, утвердив свой тип праздника – праздник-смотр, праздник-парад. Так, 18 брюмера 1801 года состоялся праздник «Общего мира», заключавшийся в военизированных процессиях и кортежах колесниц. В театре, выстроенном у въезда в Елисейские поля, была разыграна большая военная пантомима; на Карусельной площади был устроен парад войск, завершившийся фейерверком на Сене. На смену революционному празднику во Франции пришел откровенно реакционный праздник с маршевой музыкой, отрепетированными маневренными движениями, с непомерной роскошью – официальное торжество во славу властителя и режима, им управляемого.

С тем, что еще недавно выступало во Франции в качестве массового революционного празднества, было покончено. А что осталось? То, ради чего бюргерство вело борьбу не на жизнь, а на смерть с феодализмом: осенью 1798 года на одной из половин

Марсова поля вырос «Храм индустрии», предназначенный для выставки «драгоценнейших предметов производства французских фабрик и мануфактур» (другая половина предназначалась для военных упражнений и скачек). Этот «Храм индустрии» стал прообразом будущих промышленных и торговых выставок, а также всевозможных фестивалей, которым суждено было необычайно развить и обогатить зрелищную сторону праздника, но тем самым поставить под вопрос само существование последнего.

Якобинский праздник был выдающимся успехом праздничной культуры. И дело не только в том, что он, привлекая и поощряя художественно-профессиональную элиту, во многом способствовал развитию отдельных видов искусства – музыки, театра, архитектуры и др. Успех состоял, главным образом, в том, что благодаря этому типу праздника праздничная культура из способа своеобразного ухода от будней в особый праздничный мир, в котором жизненные противоречия на ограниченное время либо устранялись, либо смягчались (так было, например, в случае карнавала эпохи Средневековья), превращалась в один из активных способов реального обновления и переделки действительности. Отвергнув роль своеобразного культурологического и социально-психологического механизма защиты человека от «трудного мира», праздник якобинцев впервые в истории заключил союз с революцией, стал проявлением активной и полноценной жизни, жизни как действия и борьбы. В слиянии с передовыми для своего времени идеалами свободы, равенства и братства, в стремлении преодолеть во многом компенсаторный характер праздничной свободы и выражался великий успех праздничной культуры периода Французской революции. Однако этот успех был кратковременным, скоропреходящим.

Тип революционного праздника был необходим бюргерству, пока шла борьба за угодный ему порядок вещей. Но он оказывался ему ненужным, прямо-таки опасным, как только новый порядок завоевывался и становился реальностью. Стоило Французской революции пройти свой период бури и натиска, как она сразу же обнаружила плохо скрываемую враждебность к массовому празднеству. Причина такого отношения – в природе самой этой революции, которая не была по-настоящему заинтересована в развертывании сознательной социально-политической и художественной инициативы народных масс. Вместо этого она скорее предпочитала опираться на мистическое легковерие толпы, во всяком случае никогда не отказывалась от иррациональных, грубочувственных стимулов революционного воодушевления. Революция во Франции, подобно другим насильственным революци-

ям, например русской 1917 года, не только терпела, но во многом намеренно культивировала оргиазм, используя его как средство побуждения к политическому действию и как источник эмоционально-праздничного вдохновения. К тому же эта революция подверглась сильному воздействию мифотворчества, испытав на себе существенное влияние древних обрядово-зрелищных и имеющих сакральный характер форм. Возможно, здесь впервые отчетливо заявил о себе интересующий ныне многих исследователей характерный поворот секулярной культуры к архаико-сакральным корням ее. Так или иначе, в работе В.Г. Богораз-Тана «Христианство в свете этнографии» приведено немало примеров весьма активной трансформации древних сакральных инстинктов, воззрений и обрядов, совершавшейся в эпоху Французской революции в угоду последней. Так, в казни Людовика XVI ученый усматривал элементы кровавой мистерии убиваемого бога-преступника-царя, той дохристианской сакрально-религиозной мистерии, которая вырастала из чувства божественного почитания священной особы, сменявшегося стихийной и носящей ритуально-обрядовый смысл яростью. Другой, совсем невинный пример той же трансформации – текст знаменитой «Марсельезы», в котором следующие строки:

Идем, идем нечистой кровью
Оросить наши борозды! –

явно напоминают о древнем полевом обряде, требовавшем обрызгивать вспаханное поле кровью принесенной жертвы[18].

Апеллируя к разуму, революция во Франции не могла обойтись и без помощи всевозможных духов прошлого, постоянно взывала к ним и воскрешала их в своей идеологии и практике. Во внешней, зрелищной стороне этой революции было особенно много элементов, полностью или частично воспроизводящих сакрально-мифологические обряды[19]. Так, еще одним примером возрождения древнего обряда жертвоприношения может служить и узаконенная в годы Французской революции казнь посредством гильотинирования, которой были приданы черты устрашающего одних и возбуждающего других «спектакля»: палач, подобно жрецу, умывающий руки в крови жертвы и обрызгивающий ею толпу зрителей.

Подобно создавшей его революции, якобинский праздник также испытал на себе гнет прошлых традиций. Он – свидетельство того, что древние мистические, сакрально-обрядовые инстинкты и религиозные воззрения способны продолжаться и вне

пределов формальной религии, переходить от религии к политике и во многом определять собою революционный праздничный культ. Французский историк А. Матьез усматривал такую метаморфозу в «Декларации прав человека и гражданина», которая, по его словам, воплощала в себе почти религиозную веру, проникнутую экстазом и фанатизмом: «Столь же нетерпимая, как и старая вера, она не допускает противоречия, требует клятв, навязывает себя при помощи тюрьмы, ссылки или эшафота. Как и та, она материализуется в священных признаках, в определенных и исключительных символах, которые окружаются недоверчивым и подозрительным благоговением... сопровождается культом, церемониал коего скопирован с церемониала прежней религии. Гражданские процессии тянутся по улицам, как прежние церковные ходы: знамена, статуи великих людей и мучеников свободы заменяют изображения святых, молодые девушки в белых платьях пригоршнями бросают цветы, как в праздник Тела господня, вооруженные солдаты служат эскортом. Скрижали законов выставляют на алтарях Отечества, как выставляли Святые Дары на переносных алтарях. Вьется ладан. Аналогия, симметрия между обоими культами распространяется до мельчайших подробностей»[20].

Источник «аналогии» или «симметрии», о которых говорил А. Матьез, – идеология Французской революции, не отличавшаяся последовательным атеизмом. Ведь известно, что даже партия якобинцев была настроена антихристиански, но отнюдь не атеистически. Формула Робеспьера: «Атеизм аристократичен, между тем как идея Высшего Существа, заботящегося о невинности, имеет целиком народный характер», – ключ к специфической религиозности или сакральности французского революционного празднества, которую Гегель назвал «народной религией». Это не христианская вера, не христианский культ, как полагал А. Матьез, а своеобразный сакрально-религиозный феномен, умозрительно сконструированный на манер античных воззрений и в этом виде противопоставленный католичеству, феномен, заменяющий христианство, но не отменяющий религию вообще. «Народная религия» – изобретение Французской революции, ее, говоря современным языком, менталитет, – оказывала двоякое воздействие на революционный праздник. Окрыляя и возвышая его дух, она в то же время накладывала путы на естественное проявление этого духа, уводила праздник и праздничное в русло стародавних традиций и форм. Перефразируя известную характеристику К. Маркса, данную им буржуазным революци-

ям, можно сказать, что и французский революционный праздник черпал свою «поэзию» не столько в будущем, сколько в прошлом. Ибо революция, политические нужды которой он удовлетворял, нуждалась в воспоминаниях о великом прошлом мировой истории, чтобы заглушить в себе напоминание о своем собственном ограниченном содержании. С помощью праздника достигалась идеализация революции. Окрашенный духом «народной религии», массовый праздник создавал необходимое для борьбы социальное единство слоев населения, экономически противостоящих друг другу, и таким образом совершал почти невозможное – устранял противоречия материальных интересов внутри революционной части нации. Если оценивать этот праздник с точки зрения пожеланий плебейских слоев населения, то он был во многом феноменом иллюзорной героики, и такая оценка согласуется с той ролью, которая отводилась революцией именно данным слоям, а также с тем, что революция объективно значила для них.

Революция во Франции конца XVIII века изобиловала подвигами. Ей был присущ дух окрыленности и героизма. Она создала эпоху огромного духовного подъема, безграничных надежд и дерзновенных мечтаний. Эта революция должна была освободить людей от политической тирании и начать век, открывающий благодаря торжеству разума путь к свободной жизни. В 1789– 1793 годах большинство французской нации было исполнено веры, что все проклятия и невзгоды жизни будут сняты с плеч. Однако эти ожидания покоились тогда на утопическом сознании, поэтому революция изобиловала не только героическими подвигами, но и героическими иллюзиями. Она обещала больше, чем могла дать: свободу всем, кто встал в ряды борцов на ее стороне. В условиях, когда надежды на всеобщую свободу, всемирное братство и изобилие себя не оправдали и не могли в принципе себя оправдать, массовый революционный праздник и должен был обрести свойство компенсатора жизни.

Французский революционный праздник был не лучше и не хуже породившей его революции. И если можно говорить о нем как о выдающемся успехе в истории праздничной культуры, то лишь в том смысле, что последняя уже никогда больше не поднималась так высоко в условиях освободительной борьбы, руководимой буржуазией, и тем более в условиях собственно буржуазного общества.

Примечания

[1] Но не отмена их, ибо в систему французского революционного календаря входили и праздники Молодости, Супругов, Старости, Земледелия и др.
[2] Цит. по: *Роллан Р.* Собр. соч. в 14 т. Т. 14. М., 1958. С. 259.
[3] См.: *Тьерсо Ж.* Песни и празднества Французской революции. М.; Л., 1933. С. 104.
[4] Там же. С. 82, 85.
[5] Там же. С. 59.
[6] Речи и письма живописца Луи Давида. М.; Л., 1933. С. 101–104.
[7] Там же.
[8] Там же.
[9] Там же.
[10] Там же.
[11] *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч. Т. 1. М., 1961. С. 168.
[12] *Эмбер А.* Луи Давид живописец и член Конвента. М.; Л., 1939. С. 59.
[13] *Тьерсо Ж.* Празднества и песни Французской революции. Пг., 1917. С. 168–169.
[14] Там же. С. 208.
[15] *Озуф М.* От термидора до брюмера. Революция говорит о самой себе // Век просвещения. Москва; Париж, 1970. С. 306.
[16] Там же. С. 309.
[17] Там же. С. 310–315.
[18] *Богораз-Тан В.Г.* Христианство в свете этнографии. М.; Л., 1928. С. 75–76.
[19] См.: Там же. С. 77.
[20] Цит. по: *Тьерсо Ж.* Празднества и песни Французской революции. Указ. изд. С. 113–115.

А.В. Костина

Праздник как преодоление противоречия между природой и культурой: концепция А. Мазаева

Проблема праздника, несмотря на обращение к ней уже античных философов, стала особенно актуальной во второй половине XX века в условиях стремительных трансформаций в социальной сфере. Эти трансформации были связаны с одновременным развитием противоположных по содержанию процессов: с одной стороны, формированием постиндустриальных общественных отношений, построенных, по М. Веберу, на максимальной степени рационализации, с другой – завершением эпохи модерна и усилением значимости тенденций, основанных на дезактуализации доминант Просвещения – гуманизма, рационализма и историзма. В это время исследователи заговорили о «новом Средневековье»[1], «новой архаике»[2], «новой религиозности»[3], констатируя переходность и, соответственно, кризисность ситуации и связывая ее – в традициях П. Сорокина – со сменой типа культуры и, одновременно, кульминацией и завершением сенсативной эпохи[4]. Ощущение нестабильности, кризисности, переходности обусловлено активностью динамики современного общества, значительным изменением содержания всех составляющих культуры – ее символов, форм коммуникации и транслирования информации, методов социального взаимодействия и гармонизации общественных отношений, способов создания идентичности. В условиях неравновесия социальной системы повышается роль тех культурных форм и общественных институтов, которые обладают способностью к стабилизированию этой системы и снятию социокультурной напряженности.

Подобной культурной формой является праздник. Именно поэтому в середине XX века проблема праздника стала одной из центральных идей культурфилософии, наиболее полно воплотившись в известном труде М. Бахтина[5]. Несмотря на то, что книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» вызвала подлинный исследовательский бум, воплотившийся в создание множества монографий и еще большего множества статей[6], работы, где праздник рассматривался бы как комплексный феномен, как форма культуры, обладающая целой совокупностью специфических особенностей и множеством функций, так и не появилось. Может быть, за исключением нескольких, одна из которых принадлежит А.И. Мазаеву[7].

Книга, написанная почти три десятилетия назад в условиях идейного монизма, не утратила научной значимости и сегодня. Благодаря научной добросовестности автора она счастливо избежала участи тех трудов, в которых схематизация реальности под влиянием доминирующей идеологической установки и господствующего философского метода заменяла объективность подхода. Ценность книги, написанной А.И. Мазаевым, состоит не только в наличии тех атрибутов «классического» научного исследования, которые предполагают постановку проблемы, определение предмета, метода его изучения и степени исследования проблемы, выделение и критический анализ основных подходов, определение сущности, структуры и функций анализируемого феномена. В книге есть то, что составляет содержание далеко не каждого научного труда – в ней изложена оригинальная авторская концепция праздника. Именно принципиальная новизна, глубина анализа представляемого материала и доказательность основных положений выделяют данную книгу среди исследований того времени, посвященных аналогичной тематике.

Определяя праздник как социально-эстетический феномен[8], автор учитывает многоаспектность и полифункциональность этого явления как одной из ведущих форм культуры. Подобный подход предполагает комплексность анализа, однако автор специально оговаривает тот факт, что не считает возможным определить свой метод как системный и указывает не на комплексный, а на «эстетический подход», но «к комплексному предмету исследования». Однако это методологическое самоограничение, которое позволяет некоторым критикам говорить о слишком значительном уходе автора в сферу эстетики[9], не становится источником локальности его исследовательской позиции. Напротив, автор проявляет убежденность в том, что «эстетика может, пользуясь своими методами… привлечь в область

научного изучения праздника и те теоретические сведения, которые собраны философией и социологией в связи с рассмотрением свободного времени как социальной и культурной категории»[10]. Иными словами, оставаясь на позициях эстетики, автор осуществляет культурфилософский анализ праздника как особой формы культуры.

Ритуал vs. *свободное время*: обрядовая и трудовая концепции праздника

Праздник – сложное и многоплановое культурное и социальное явление, и это вызывает к нему пристальный интерес ученых, изучающих этот феномен в границах антропологии, социологии, истории, искусствоведения. Многоаспектность явления породила и множество подходов к его исследованию, в границах которых праздник получил и соответствующую трактовку[11]. Несмотря на то, что в современных работах представлен целый ряд концепций и теорий праздника – мифологическая, религиозно-обрядовая, трудовая, социальная, идеологическая, психологическая, философско-культурная, – тем не менее представляется, что наиболее принципиальное расхождение проявляется в двух из них. В первой праздник рассматривается как сфера досуга, как время, свободное от общественного труда, как реализация «биологической потребности в периодическом отдыхе»[12], то есть как ситуация, обусловленная естественной сменой трудовых, в том числе календарных, ритмов. Во второй подчеркивается мифологическая составляющая праздника как ситуации восстановления времени первотворения, времени реконструкции мира в его подлинных смыслах и в его целостности. Иными словами, источник праздника может быть соотнесен либо со сферой природы, либо со сферой культуры.

Автор книги явно стоит на материалистических позициях, понимая праздник как «антитезу будней с их трудом и заботами», как «общение в сфере досуга» в «периоды свободного времени, отводимые не на труд, а на всякого рода развлечения, игры и ритуалы»[13], как «проявление особой празднично-свободной жизни, отличной от жизни будничной, каждодневной», как элемент культуры, призванный «организовывать и эстетически оформлять свободное время»[14]. Однако эта внешняя оболочка дефиниции, подвергнутой критике еще М. Бахтиным, назвавшим ее «вульгарной формой объяснения», скрывает иное (по слову автора, «не традиционное») определение праздника как «свободной жизнедеятельности», осуществляющейся «посредством жи-

вого контакта людей, собравшихся добровольно»[15] – то есть как сферы культуры, непосредственно связанной со сферой свободы, как «коммуникации по поводу свободы»[16]. Это сущностное определение праздника, скромно названное самим автором «теоретической абстракцией», в полной мере соотносится с кантовским пониманием культуры как творческой деятельности, которая проявляется в приобретении «разумным существом возможности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе)»[17]. Как известно, размежевание природы и свободы, собственно, и составляет основу кантовской философии[18]. В кантовской телеологии природе отводится скромная роль, так как в ней нет «никакого существа, которое могло бы притязать на преимущество быть конечной целью творения»; такой целью может быть только человек как свободное существо, как «единственное существо, которое может составить понятие о целях и из агрегата целесообразно сформированных вещей составить с помощью своего разума систему целей»[19]. Однако кантовское разъединение природы и культуры и убежденность в том, что последняя цель культуры в отношении человека – не достижение счастья, а обретение им морального состояния, оказались преградой для многих индивидов на их пути к поиску смысла существования. Вряд ли Кант мог бы согласиться с пониманием праздничной сферы с ее яркой эмоциональной составляющей и легитимируемой ненормативностью как сферы культуры. Между тем существенная творческая составляющая праздника, его агональный дух как дух свободной деятельности, дух игры, как «коммуникация по поводу свободы», безусловно, позволяют вывести понимание праздника за рамки той материальной необходимости, которая определяется природными ритмами и соответствующими им ритмами трудовыми.

Конечно, неверным было бы в попытке выявить сущность праздника отказаться от понимания того факта, что праздник вписан в жизнь – причем не только общества, культуры, но и человека как их и субстанциональной, и функциональной составляющей, человека как существа не только культурного, но и природного. Здесь человек и проявляет свою связь с природой и обществом. Эту идею автора книги «Праздник как социально-художественное явление» можно, безусловно, поддержать. Как существо «живущее», человек несет в себе понимание процессов жизни, смерти и обновления, природных по своей сути. Воплощение этих процессов, приобретших статус культурных архетипов, в действо, их переживание и осмысление в процессе праздничной игры и есть суть праздника, именно подобные действа вызывают наибольшее «культурное напряжение». Речь идет, конечно,

в значительно меньшей степени о земледельческих праздниках, связанных с природными циклами, и в значительно большей – о тех, что обусловлены историей – делами и свершениями людей. Историческая ситуация, которая воссоздается в празднике и которая становится условием формирования экзистенциальной ситуации, в основе своей всё та же – стремление к преодолению конечности бытия. Это содержание присутствует в равной степени в праздниках, посвященных воскресению мифологических божеств, и в праздновании великих исторических свершений, получающем – через ежегодное воспроизведение – статус цикличности и «вписанности» в природное время. И в первых и во вторых содержание общее: преодоление жизнью смерти, бытием небытия.

Этим пониманием взаимосвязи природы и культуры отличаются труды, написанные уже за пределами классической философии. Осознание того, что необходимым моментом бытия является «действительная единственная переживаемость», осуществляется в границах «философии жизни», где вместо картезианского «я мыслю» постулируется дильтеевское «я переживаю», то есть «живу». Акцентирование уникальности, «единственности», «однократности» человеческой жизни, характерное для «философии жизни», связывает его с тем философом, работа которого о Рабле стала поворотным событием в философии культуры[20]. Основанием для напряженного размышления М. Бахтина становится антагонистически неразрешимое противостояние «культуры» и «жизни». Этот «конфликт современной культуры», к примеру, Г. Зиммелем воспринимался как «трагедия культуры» (как он и называет свою знаменитую статью[21]). Для Бахтина же дилемма процессуальности жизни, вписанной в историю, и дискретности жизни с неповторимостью каждого из ее моментов является фактом естественным, не требующим специального доказательства. Возможно, именно это сочетание «историчности» и «жизненности» было впоследствии воплощено Бахтиным в работе о культуре Средневековья и Ренессанса с ее смеховым миром и праздничноритуальной составляющей.

К рассмотрению праздничного действа обращался и основоположник «философии жизни» Ф. Ницше, раскрывавший его содержание в ракурсе «истории» и «жизни», культуры и природы. В своем труде «Рождение Трагедии или Эллинство и пессимизм» он выделил в греческой культуре два противодействующих начала – аполлоническое и дионисийское – и показал, что их примирение осуществляется именно в ситуации праздничного действа. В честь победы Аполлона – бога Солнца, покровителя

искусств, воплощающего гармонию и меру, – над змеем Пифием устраивались Пифийские игры, где состязались арфисты и кифареды. Если Аполлон воплощал культурное состояние человека, то его возврат к природе, где отсутствуют культурные запреты и господствуют инстинкты, олицетворял бог Дионис, в честь которого устраивались буйные дионисийские оргии. Мир богов и мир титанов, мир совершенной гармонии и мир всеобъемлющей стихии жизни сошлись в искусстве трагедии, возрождающей миф о Дионисе. В трагедии в последний раз звучит музыка древнего мифа, воплощающего идею единства всего существующего и возможности «разрушения заклятия индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства»[22]. Ницше показал, что миф и ритуал – миф как форма переживания реальности и ритуал как воплощение этого переживания – составляют существо праздника.

Содержание этой формы культуры в значительной степени обусловлено ее особыми пространственно-временными параметрами. Данная мысль, высказанная в работе «Праздник как социально-художественное явление», представляется принципиальной. Причем, хочется добавить, праздничное время лишается своих основных признаков – стабильности, устойчивости и выступает как гетерогенное, дискретное, локальное. Анизотропность, релятивность, неоднородность пространственно-временной протяженности – всё это типично для архаического мышления и ярко проявляется в праздничном ритуале, где есть время, но нет эволюционного развития во времени, где есть ситуации, воспроизводимые в празднично-ритуальном действе, но нет их прорастания в будущее, где если и есть будущее, прошлое и настоящее, то они не образуют устойчивой последовательности и выступают как способные замещать друг друга[23]. Праздник относится к той сфере, которая определяется не инерцией исторического развития, но фактом подключения особого времени – по М. Бахтину, «времени случая», лежащего «в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного причинного и целевого ряда»[24]. В это время жизнь представляет собой, по меткому наблюдению автора, «отвердевшую структуру», пребывающую в «вечном теперь»[25]. В это время отсутствует то, что составляет суть движения, – рождения и смерти, болезни и страдания, труд и заботы. Это хрупкая и чрезвычайно непредсказуемая ситуация, связанная с прорывом сакрального времени во время обыденное, когда каждое немотивированное, неправильное действие может привести к неожиданным последствиям, в том числе к концу и пространства и времени, чем и обусловлено наличие различных запретов, табу, которыми отличается любой

праздничный ритуал. Иными словами, функция праздника – закрепить содержание времени, упрочить традицию, сохранить ту социально значимую информацию, которая воспроизводится праздничным ритуалом.

Однако понимать праздник только как форму поддержания традиции – значит существенно обеднять его содержание. Здесь мнение А.И. Мазаева согласуется с позицией Э. Маркаряна, видевшего в традиции универсальный механизм, который «благодаря селекции жизненного опыта, его аккумуляции и пространственно-временной трансмиссии позволяет достигать необходимой для существования социальных организмов стабильности», причем общая природа и функции форм традиции в прошлом и настоящем, механизмы их образования и замены остались в принципе теми же самыми[26]. То есть воспроизводство устойчивых форм культуры не только допускает, но и предполагает их дополнение и трансформацию, а время «вечного настоящего» сочетается со временем истории, когда человек ослабляет в себе «напряженное, направленное в будущее ощущение заботы или какого-либо инструментально-практического целеполагания»[27]. Сочетание статики и динамики содержания праздника связаны, по мнению А.И. Мазаева, с его двойственной природой и внутренней противоречивостью, где праздник, «будучи одним из факторов равновесия социальной жизни, при всем том играл в реальной истории и прямо противоположную роль, реализуя свою собственную идею вечного обновления жизни»[28].

В своей трактовке праздничной сферы автор постоянно обращается к бахтинской идее праздника как основной формы культуры, имея в виду всеобъемлющий смысл этого феномена. Это определение праздника непосредственно сопрягается еще с одним концептуальным подходом, обоснованным в работах Й. Хейзинги, где культура рассматривается «как функция игры»[29]. Любопытно, что сам автор книги о празднике, скорее всего, под влиянием общей материалистической традиции критики «буржуазного идеализма», к концептуальным положениям голландского ученого относится также критически, отвергая возможность игровой трактовки культуры и всех ее форм[30]. Однако вне зависимости от того, принимал или нет исследователь позицию Хейзинги, под его влиянием или вследствие объективной логики научного поиска общность позиции двух исследователей явно прослеживается. Она состоит, прежде всего, в выделяемом обоими наборе характеристик игры = праздника. Это наличие определенных пространства и времени; соотнесенность не с «миром материальной пользы», а с «миром идеалов»; получение удовлетворения в

«избыточной форме»; возможность «включать в свою жизнь радости других людей», передавать «опыт культуры предшествующих поколений»[31].

Й. Хейзинга утверждает: игра есть «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели обыденная жизнь»[32]. «Праздник есть свободная жизнедеятельность, протекающая в чувственно обозримых границах места и времени»[33], – вторит голландскому ученому отечественный исследователь. «Игра не есть задание, она протекает в свободное время»[34], игра есть «интермеццо повседневной жизни, занятие во время отдыха и ради отдыха»,[35] – подчеркивает автор «Homo Ludens». «Праздник есть антитеза будней с их трудом и заботами; это проявление особой, празднично-свободной жизни, отличной от жизни будничной, каждодневной», – утверждается в исследовании о празднике. Этот диалог завершается определением, которое А.И. Мазаев дает празднику как жизни, оформленной «игровым образом» и уподобляющей себя искусству; «искусство – это как бы игра в жизнь, никогда не идентифицирующая своих результатов с действительностью»[36]. Представляется, что подобное сходство позиций двух ученых, принадлежащих к разным научным школам и придерживающихся различных методологических установок, есть следствие объективности сделанных ими наблюдений и обоснованности их выводов. В этом и состоит комплексность подхода, доминирующего в книге, где различные аспекты праздничной культуры вызывают необходимость анализа этой многоплановой реальности с разных исследовательских позиций.

Так, развивая тезис о свободном времени как условии праздника как такового, автор обращается к анализу концепции К. Маркса. Автор осмысливает марксизм, в первую очередь, как историософскую и культурфилософскую, а не экономическую или идеологическую концепцию, уделяя внимание проблеме свободного времени как времени творения истории и культуры. Исследователь совершенно справедливо акцентирует в марксизме понимание истории как реальности, творимой всеми людьми здесь и сейчас. По мысли Маркса, главное условие для осознания людьми самих себя в качестве творцов истории – изменение их общественного бытия, то есть изменение процесса производства людьми своей жизни: и экономической, и социально-политической; и материальной, и духовной. Способность ощущать свою

связь и с будущим и с прошлым присуща человеку именно как культурному, а не природному существу, в этом смысле творить историю – значит творить культуру. Автор верно интерпретирует мысль немецкого философа о том, что не свободное время как таковое является богатством и целью устремлений человека и общества, а культура, понимаемая как «культивирование всех свойств общественного человека... с возможно более богатыми свойствами и связями». Свободное время – это не время, посвященное отдыху от работы и не занятое трудом, а время общественной, публичной жизни, связанной с жизнью всего общества. В значительной степени это пространство свободной деятельности совпадает с пространством праздника.

Автор развивает мысль Маркса о конкретно-историческом содержании свободного времени в целом и праздничного в частности, осуществляя анализ воззрений Аристотеля и, особенно, Платона как реконструкции праздничной культуры в условиях рабовладения. Ход рассуждений автора понятен и верен, если оценивать трактаты античных философов как реальное отражение социокультурного содержания эпохи, которой оба принадлежали. Между тем нельзя не учитывать того, что Платон в «Государстве» описывает реальность утопическую, идеальную, наиболее оптимальную, с его точки зрения, для развития общества. Однако реальный мир античных празднеств и идеальный, описанный Платоном, существенно расходились. В чем прав автор? В том, что Платон описывает не реальную общественную систему, а определенный идеальный тип государства, характеризуемый, прежде всего, тоталитарным методом управления. Именно общность форм функционирования этих систем позволяет автору провести аналогии между празднествами в платоновском государстве и в тоталитарных общественных системах XX века. Подобная экстраполяция наглядно демонстрирует тот мощный социальный импульс празднества, который способствует преобразованию хаотичной и разнонаправленной энергии отдельных индивидов в монолитную энергию управляемой массы.

Праздник vs. *зрелище* как соотношение сакрального и профанного

Стремление показать социальный потенциал праздника как формы эффективного управления общественным сознанием обусловило обращение автора к анализу советских празднеств 1920–1930-х годов. В это время агональный дух масс был настолько велик, что праздник воспринимался как всенародное

действо, где утрачивалось различие между митингом и спектаклем, карнавалом и шествием, инсценировкой и демонстрацией. Праздничные манифестации становились не только «празднеством-юбилеем, это был смотр сил»: в колоннах несли таблицы с лозунгами и красочными диаграммами, везли станки, выпускавшие продукцию (например листовки с печатного станка), которую тут же раздавали людям, демонстрировали модели новых изделий – телефонных аппаратов, карандашей, ручек, катушек. Особое внимание привлекали сложные декоративные установки на грузовиках, представлявшие макеты целых заводов и фабрик, паровозов и пароходов, жилых и общественных зданий. Производственная тематика не исключала использования политической сатиры, что часто воплощалось в метафорических формах: галоше завода «Треугольник», в которой сидели представители Антанты, сапоге фабрики «Скороход», под каблуком которого извивался буржуй, молоте советской кооперации, ударявшем по частному торговцу «Нэпорылову»[37]. Все композиции были предельно понятны, они вызывали бурную реакцию участников шествия, на звучащие с подмостков реплики тут же следовали комментарии, дополнения, шутки подхватывались, завязывались импровизированные диалоги.

Именно в это время установка на массовость восприятия вызвала развитие таких форм эстетического освоения действительности, как массовые действа. Их основной идеей было вовлечение в акт творения искусства наибольшего числа людей, что позволяло человеку – несмотря на массовую форму этих мероприятий – выступать не только в качестве их активного участника, но и в качестве их творца. Истоки театрально-музыкального жанра массовых действ восходят к празднествам времен Французской революции, а также опираются и на балаганно-ярмарочную эстетику русских народных празднеств XIX века с их цирковыми и аллегорическими формами, с сатирическими интермедиями, акробатическими номерами, гротескными зрелищами и «крупноформатной» игрой актеров. В недрах этих празднеств рождались черты новой концепции искусства. Главной эстетической доктриной нового празднества становится соответствие условного театрального мира (образ будущего) миру реальному, что предполагает стирание граней между зрителем и актером, максимальное приближение сценического пространства и времени – реально существующему, когда зритель превращается из пассивного наблюдателя в активного участника митинга или манифестации. В этих мистериях задействовались огромные людские ресурсы. Например поставленный Н. Евреиновым

в Петрограде в 1920 году спектакль «Взятие Зимнего дворца» потребовал участия десяти тысяч статистов и ста тысяч зрителей, а эмоциональное его воздействие было таково, что в некоторые моменты представления возникала опасность контрреволюционного мятежа. Для управления массами использовались полевой телефон, световые команды и «связники», которые регулировали порядок вступления на арену групп участников.

Воплощение плакатно заостренной идеи требовало предельной функциональности всех элементов и отсутствия побочных, дополнительных эффектов; предполагало обращение к формам монументальным, обобщенным, метафорическим и символическим. Важную роль играло соединение с окружающей конкретикой городского ансамбля, с его подвижной толпой, домами, вывесками, то есть той реальной действительностью, которая всегда остается «сама собой». Возникающий при этом синтез музыки, естественной городской среды, архитектуры, живописи и скульптуры (макеты, художественное оформление), а также естественных шумов города, где были задействованы сирены, машинные, корабельные и заводские гудки, пушки, пулеметы и т.п. – обеспечивал необычайную силу и глубину эмоционально-художественного воздействия этого зрелища даже на неподготовленное специальным образом воспринимающее сознание масс. В этих празднествах воплощалась идея переконструирования пространства, выдвигаемая еще представителями авангарда 1910-х годов, основной доминантой произведений которых явилось предощущение и восторженное ожидание революции. В этом отношении показательной стала опера М. Матюшина «Победа над солнцем» (1913), мыслимая автором как урбанистическая мистерия, проникнутая нигилистическим пафосом, обращенная духом и словом своим не к народам, но к человечеству. Здесь можно было увидеть все элементы антуража, которые станут основой формы послереволюционных массовых действ: не поднимающийся, а с треском рвущийся занавес, гигантские фигуры будетлянских силачей в ослепительных лучах прожекторов, шумящий пропеллер, изображение частей самолета (эмблема технико-индустриальной эпохи), оригинальная архитектура будетлянских небоскребов, спортсмены, в финальном апофеозе выступающие «в такт линиям новых зданий». Однако полностью эта идея смогла воплотиться только в 1920-е годы, когда искусство становится средством конструирования будущего.

Одновременно авангардом была выдвинута фундаментальная концепция создания Нового Человека, слившегося с массой и сознательно подчиняющего ей свою психологию и индивиду-

альность. Это образ, представленный в антиутопиях Е. Замятина, Дж. Оруэлла, О. Хаксли, основными проявлениями которого становятся коллективистская психология, оптимистический настрой, заинтересованность в общественном, а не личном, наконец, молодость. Подобная установка на массовость восприятия и вызвала расцвет такого художественного направления, как конструктивизм, и рождение таких жанров искусства, как массовые действа. Стремление к утверждению активной общественной позиции, стремление к индивидуальному творчеству (и художественному и социальному) – всё это характеризовало процессы не только в области политики и экономики, но и в области искусства. Художники ставили перед собой те же цели формирования человека будущего, что и идеологи. В частности, идея «социальной инженерии», предложенная в 1921 году видным деятелем Пролеткульта, организатором Центрального института труда А. Гастевым[38] и доведенная до абсолюта И. Сталиным в его словах о писателе как «инженере человеческих душ», означала формирование Нового Человека как человека будущего – творческого, активного и деятельного. Этот термин в применении к искусству означал радикальную перестройку его средствами не только социальной жизни, но и психики человека. Всю эстетику предлагалось заменить «учением об искусстве как средстве эмоционально-организующего воздействия на психику в связи с задачами классовой борьбы».

Конечно, формы, которые использовались революционным искусством, не были им рождены. Традиция праздничных шествий присутствовала и в античной культуре, широко ее практиковали и средневековые цеховые общины, где также обыгрывались орудия и процессы труда. Практика осмеяния была излюбленной в народных средневековых процессиях, причем подобная карнавализация, как это показал еще М. Бахтин, служила гармонизации отношений. Часто она становилась – как, например, в процессии, именуемой «Пляской Смерти», – способом изживания страха и снятия социального напряжения. Важно, что эти формы воспроизводили структуры традиционных ритуалов, где человек оказывался инкорпорированным в ситуацию праздничного действа, как некогда он оказывался включенным в ситуацию обрядового действа. Обряд тем и отличается от зрелища, что человек не может остаться вне его, не может отказаться в нем участвовать, ибо это будет означать отчуждение от общины, неприятие ее «священной истории», отказ от участи быть ее неотделимой частью. И в этом можно полностью поддержать А.И. Мазаева, настаивающего на том, что «зрелище (любое) в лучшем случае – всего

лишь частный элемент (или компонент) праздника, в худшем – его антитеза и упразднение, ибо праздник – это когда не смотрят, а действуют»[39].

Автор справедливо указывает на то, что праздничная ситуация является определенным информационным сгустком, содержащим след конкретной ситуации. Это может быть информация об историческом событии, и тогда речь будет идти – как в книге А.И. Мазаева – о революционном празднестве; это может быть и напоминание о мифологическом событии, и тогда ситуация развернется в ритуально-обрядовое действо. Но в значительной степени содержание и первого и второго совпадает. Представляется, что возможность примирения в человеке частного и всеобщего, природного и культурного, профанного и сакрального – одна из функций празднично-обрядового действа. Именно в границах определенного пространства и времени становится возможной реставрация той ситуации, когда человек обретает способность ощутить свое собственное бытие и бытие других людей, свою причастность к их бытию и радость от осознания этой причастности. В этой ситуации человек получает возможность выхода за пределы своего частного существования и осознания границ своего бытия. Возможность поворота к бытию определяется нацеленностью одновременно на прошлое и на будущее, в соединении которых достигается подлинное настоящее. Здесь целостность мира, смысл бытия и темпоральные структуры оказываются неразрывно связанными, наиболее же существенными характеристиками бытия становятся его конечность и временность. То, что продуцирует праздничная игра, и становится временем человеческого существования, образующего такие структуры человеческой экзистенции, где человек обретает способность выйти за пределы обыденной бытийности. Разворачивание подобной экзистенциальной ситуации может быть спровоцировано самыми разными обстоятельствами, имеющими особую природу и причинную обусловленность. Однако культура выработала целый ряд форм, в структуру которых подобные составляющие заложены изначально. Одной из них является праздник. Именно поэтому автор говорит о празднике как антитезе зрелища. В первом – участие, переживание, активное действие, во втором – со-участие, со-переживание, сопричастное наблюдение. В первом – особый «дионисийский» характер момента, воплощающий избыток творческих сил и продуцирующий своеобразную агональную энергию. Во втором – «царство мертвой тождественности». О значении, которое придавал в своем труде сам автор мысли о противоположности празднества

и зрелища, можно судить по тому, что этим тезисом завершается каждая из двух частей книги[40].

Кстати, если говорить о советских ритуалах, то их – именно по степени включенности участников – можно рассматривать либо как праздники, либо как зрелища. Здесь можно вспомнить одну их последних работ С. Жижека[41], где он сопоставляет «Взятие Зимнего дворца» Н. Евреинова и сталинские парады как явления, находящиеся на разных смысловых уровнях. Аналогичным образом описывал в 1921 году эти явления и В. Шкловский, видевший в массовых представлениях проявление «жизни», а в парадах, маскарадах, драматических кружках – бегство от трудной действительности в иллюзорный мир, психоз, мечту «селенита о конечностях»[42]. Иными словами, праздник противостоит зрелищу уже потому, что в нем человек соприкасается с миром не посредством единственного «полезного для коллектива щупальца селенита», о котором писал Г. Уэллс, а открывается полностью для общения с другими и со всем обществом, сохраняя при этом собственную индивидуальность.

Данная идея чрезвычайно важна, так как она является ключом к пониманию тех тенденций в культуре, которые становятся доминирующими в XXI веке. Содержание этих тенденций состоит в утрате праздником своих основополагающих констант – локального пространства и времени. Утрата праздником ситуативности, размывание его содержания, его растворение в иных формах культуры, таких, как политика, идеология, искусство, наука, даже право и религия, стало возможным благодаря массовизации культуры. Й. Хейзинга этот феномен смешения игры и серьезного действа назвал «пуэрилизмом» – «ребячеством», утратой культурой лучшего из своего содержания. В этой ситуации, по мнению нидерландского ученого, «о благородном диалоге в том смысле, который придавал этому слову Аристотель… едва ли можно говорить: совершенно бесплодное умение, которое не обогащает душу»[43]. Вследствие распространения процессов массовизации в современной культуре праздник начал утрачивать константу агональности, превращаясь в зрелище. Ведущим стал образный метод рефлексии с его приоритетом визуального над словесным, подсознательного над сознательным, отказом от рационализма и следования установленным формам. В рамках этой культуры приобрели огромное значение новые смысловые коннотации, заимствованные из повседневной жизни. Человек начал выступать в рамках той размерности, которая задается его соматическим, природным комплексом, где Homo Culturalis уступает место Homo Somaticos или Homo Naturalis.

Массовая культура в современном обществе получила определенную легитимность, а реабилитация массовости стала достаточно принципиальным направлением философского дискурса, актуализировавшего проблемы воздействия на массовое сознание и формирования массовых эстетических вкусов.

Праздник в ситуации доминирования массовой культуры начал выступать как феномен, способствующий превращению человека в «гедонистическое анонимное тело». Сейчас стало очевидным, что массовая культура гораздо шире массового искусства, что она действительно охватывает все стороны развития культуры в целом, позволяя говорить о масскультовой индустрии, образовании, информации, политических движениях, идеологии, мифологии и религии, моде, образе жизни и поведения, интеллектуальном и эстетическом досуге[44]. При этом праздник (в форме шествия, митинга, политической акции) используется системой государственной пропаганды и идеологии как средство формирования особым образом настроенного сознания и манипуляции им в интересах правящих элит. Праздник, адаптированный под режим детского и подросткового восприятия и редуцирующий массив подлинного знания к упрощенным схемам и представлениям (праздник букваря, первой книги, путешествий, зимы, первого и последнего звонка, различные дни культуры иных стран и проч.), становится неотъемлемым атрибутом массовой общеобразовательной школы. Праздник пронизывает всю индустрию развлечений, эстетического и интеллектуального досуга, включая «культурный» туризм, коллекционирование, художественную самодеятельность, интеллектуальные игры, викторины, спорт, развлекательные учреждения – клубы, дискотеки, бары, – а также всё, связанное со сферой потребления – рекламу, моду, имиджмейкерство, – формируя поверхностный, «праздничный», «легкий» стиль жизни и модели поведения[45].

Подобное растворение праздника в стихии повседневности является процессом достаточно опасным: его следствием становится нарушение особого социального и культурного ритма, задаваемого чередованием времени праздников и будней, обесценивание и обессмысливание самой праздничной ситуации[46] и изъятие из ее структуры сверхценного архетипического содержания. Это, в свою очередь, неизбежно приводит к разрушению исторического и ценностного сознания человека и его исключению как из темпоральных – горизонтальных – координат, так и из вертикальных – ценностных. О стремлении к преодолению данной ситуации свидетельствует то, что в современной культуре всё большей значимостью начинают обладать различные

художественные практики акционизма, направленные на включение в социальную и эстетическую жизнь подлинно праздничной стихии. Человеку «присуща потребность не только созерцать и сопереживать то, что сотворено художниками, но и деятельно соучаствовать в том или ином творческом художественном действии»[47] – утверждению этого тезиса и посвящена книга «Праздник как социально-художественное явление». Этот гуманистический пафос придает книге особую значимость, позволяя говорить о том, что за три десятилетия, прошедшие со дня ее опубликования, актуальность концепции А.И. Мазаева не только сохранилась, но даже возросла. Сегодня становится очевидно – и это подтверждает верность позиции автора, – что гармоничное развитие общества и культуры невозможно без органичного функционирования в их границах той формы праздника, в которой воплощен подлинный дух соперничества и игры, дух радости и торжества, дух творчества и свободы.

Примечания

[1] *Эко У.* Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 259.

[2] *Чучин-Русов А.* Книга эпохи новой архаики // Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. М., 2000.

[3] *Рыжов Ю.В.* Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве. М., 2006.

[4] *Хренов Н.А.* Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.

[5] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

[6] Наиболее значительные из них: *Мизов Н.* Праздник как общественное явление. София, 1966; *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971; *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX – начало XX в. Зимние праздники. М., 1973; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX – **начало XX в. Весенние праздники**. М., 1977 и др.

[7] *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

[8] Там же. С. 7.

[9] *Карпова Г.* Праздник в контексте социальных изменений: традиция и власть. Саратов, 2008. С. 22.

[10] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 6.

[11] Подробный обзор литературы по празднику содержится в книге: Карпова Г. Праздник в контексте социальных изменений: традиция и власть. Саратов, 2008. С. 4–6.

[12] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 376.

[13] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 68.

[14] Там же. С. 9, 10.

[15] Там же. С. 11.

[16] Там же. С. 12.

[17] *Кант И.* Соч. в 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 464.

[18] Кант, в отличие от просветителей, в том числе Ж.-Ж. Руссо, показал, что гарантией разумного устроения человеческих дел является не природа, а культура.

[19] *Кант И.* С. 458–459.
[20] См.: *Давыдов Ю.Н.* Поздний Г. Зиммель и ранний М. Бахтин // Россия – Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М., 2000. С. 183–187.
[21] *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. М., 1996.
[22] *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 94.
[23] *Леви-Брюль Л.* Первобытная мифология // Миф. Сказка. Эпос. Екатеринбург, 1997. С. 30–38.
[24] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 245, 249.
[25] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 88.
[26] *Маркарян Э.С.* Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 87.
[27] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 88.
[28] Там же. С. 32.
[29] *Хейзинга Й.* Homo Ludens. Человек играющий. М., 1992.
[30] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 51–54.
[31] Там же. С. 9–11.
[32] *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 41.
[33] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 11.
[34] *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 18.
[35] Там же. С. 19.
[36] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 171.
[37] Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. М., 1984. С. 28–29.
[38] ЛЕФ. 1923. № 1. С. 202.
[39] *Мазаев А.И.* Указ. соч.
[40] Там же. С. 177; 380.
[41] *Жижек С.* 13 опытов о Ленине. М., 2004. С. 117.
[42] *Шкловский В.* Драма и массовые представления // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 86.
[43] Цит. по: *Аверинцев С.С.* Культурология Йохана Хейзинги // Вопросы философии. 1963. № 3. С. 172.
[44] См.: *Флиер А.Я.* Массовая культура и ее социальные функции // Общественные науки и современность. 1998. № 6. С. 138–148; *Астафьева О.Н.* Массовая культура // Глобалистика: Энциклопедия. М., 2003. С. 541–546.
[45] *Флиер А.Я.* Указ. соч.
[46] Достаточно вспомнить День св. Валентина или Хэллоуин, представляющиеся искусственными в рамках отечественной культурной традиции. Однако сегодня многим россиянам остается чуждым содержание и ноябрьского Дня народного единства, июньского Дня независимости России, декабрьского Дня Конституции РФ. Даже название этих праздников многими вспоминается с трудом.
[47] *Мазаев А.И.* Указ. соч. С. 177.

В.Д. Жукоцкий

Праздник как историческая память народа

Всякая эпоха рождает свои праздники, отражающие ее новацию, но всякая эпоха решает и проблему преемственности с прошлым. Очевидно, правда есть и в том, и в другом утверждении. А значит, традиция и новация в политике должны идти рука об руку. Символическим выражением традиции и новации выступает праздник.

Если мы согласны с тем, что праздник – это культурологическая форма оживления и воспроизводства исторической памяти народа, то было бы любопытно взглянуть с этой точки зрения на ныне действующие государственные праздники современной России. В какой мере они согласуются с этой диалектикой традиции и новации? Можем ли мы говорить об установившемся в них равновесии триединства времен – досоветского, советского и постсоветского?

Условимся для начала о некоторых определениях. Верность досоветской традиции характеризует политическую приверженность консервативным ценностям. Верность советской традиции отражает, прежде всего, социальные и социалистические ценности как значимые в современной политике. Наконец, верность постсоветской новации выражает в первую очередь приверженность либеральным ценностям в политике. При этом властвующая новация несет в себе не только верность своему призванию, но и прямую ответственность за сохранение традиций – ближних и дальних. В нашем случае она должна быть по-своему либераль-

но-консервативной, с одной стороны, и либерально-социальной – с другой. Проследим это на конкретных праздниках.

Встреча **Нового года** – древнейшая из существующих традиций. Этот праздник несет в себе алгоритм универсальности, поскольку всякий праздник представляет собой чествование годовщины того или иного события, иначе говоря, его Новый год. Правда, и этот праздник по-своему политизирован. Ведь отмечать его можно в разное время и по-разному. Празднование Нового года на Руси было введено Петром I в декабре 1699 года, и с самого начала оно вступило в известную конфронтацию с церковной традицией, которая продолжала существовать по старому летосчислению. Ситуация усугубилась в начале XX века в связи с переходом России в 1918 году с юлианского на григорианский календарь. Теперь празднование Нового года приходилось не на время окончания Рождественского поста, а на время его наибольшей строгости. Характерно, что новейшее решение Государственной думы о новогодних праздниках с 1 по 7 января продолжает и даже усиливает конфронтацию между светской и духовной властью в России. Таким образом, праздник, который по всем параметрам должен удовлетворять консервативной традиции, на деле оказывается подчеркнуто антицерковным и выражающим западно-либеральную традицию на Руси.

Праздник **Рождества Христова** – 7 января – религиозно-консервативного содержания. Он отражает неформальный союз государства и Церкви, но в новой ситуации полностью поглощается новогодними праздниками и теряет свои выпуклые очертания. Это еще одна «нечаянная» победа либеральной традиции над консервативной.

День защитника Отечества – 23 февраля – пришел к нам из советской эпохи, поскольку в этот день состоялось первое боевое крещение молодой рабоче-крестьянской Красной армии. В содержательном отношении этот праздник слишком архетипичен, чтобы нести какую-либо политическую нагрузку. Но он отдает дань старой доброй советской традиции, которая знаменует собой становление современной российской государственности. Главное, что удерживает его на плаву в наше далеко не просоветское время, так это его удивительное созвучие народному чувству и устоявшейся советской традиции. Впрочем, эта устойчивость продиктована не столько политикой, сколько почти архаическим чувством близости к другому советскому празднику – Дню 8 марта. Два праздника – *мужского* и *женского* начал, отмечаемые с интервалом в две недели, воскрешают в сознании архаические образы человеческого рода, восходящие к язы-

ческим культам мужества и мужественности, женской красоты и плодородия. Для России этот праздник особенно значим и традиционен по духу, поскольку несет значительную патриотическую нагрузку. В центре события – образ воина-защитника Родины-матери.

Международный женский день – 8 марта – был учрежден еще в начале XX века на волне международного социалистического и феминистского движений. Он знаменовал собой борьбу за права женщин как важную составную часть в общей системе прав человека и, в частности, человека труда, подверженного эксплуатации не только со стороны капитала, но и старой домостроевской традиции, подчиняющей женщину мужчине. Идея равенства мужчины и женщины противопоставляет либеральные и социалистические ценности старому патриархальному консерватизму. При этом социальный элемент здесь более активен и конкретен, чем либеральный. Если классический либерализм безразличен к факту рыночной эксплуатации женщины, женского труда и женского начала, то социалисты способны впадать в другую, хотя и меньшую крайность, нивелирующую родовые различия мужчины и женщины.

Праздник Весны и Труда – 1 мая – также восходит к советской традиции, когда он имел официальное название **Дня международной солидарности трудящихся**. Тогда этот праздник сопровождался массовыми демонстрациями трудящихся и даже одно время военными парадами на Красной площади. По своему происхождению он связан с США, с борьбой американских рабочих за свои права и попыткой властей силой подавить эти справедливые выступления. С тех пор американский капитализм научился уважать права трудящихся и даже пошел на беспрецедентный рост заработной платы, что стало решающим фактором общего экономического роста. В Европе, как и в России, это праздник левых политических сил – профсоюзов, социалистов, лейбористов, социал-демократов и коммунистов. Однако далеко не всегда они выступают единым фронтом, поскольку несут в себе разную меру радикализма в решении насущных проблем человека труда, человека, живущего на заработную плату.

День Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов – 9 мая – по-настоящему святой праздник, поскольку он связан с победой над смертельным врагом «всего прогрессивного человечества» – германским фашизмом. Именно эта военно-политическая сила поставила своей целью уничтожить Советский Союз не только как политическую реальность, но и как геополитический факт, включая народы, его

населяющие: все они должны были погибнуть, либо превратиться в рабов рейха. Только ценой неимоверных политических спекуляций у нас пытаются украсть эту Победу сегодня, приписав ее кому угодно, но только не мужеству и стойкости советского солдата. В основе этих спекуляций – фатальная ненависть к СССР, к советскому социалистическому строю, к политическому руководству, коммунистической партии, имени И. Сталина, с которыми эта Победа неразрывно связана. Даже год 60-летия Великой Победы не изменил политическую тональность выступлений радикалов от либерализма. Это тот случай, когда важно не только иметь этот праздник в официальном календаре современной России, но и не омрачать его мотивацией мелкого фашиствующего национализма, с одной стороны, и галопирующего либерализма – с другой. Есть простые и вечные истины на все времена: СССР и Великая Победа советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов неразделимы и существую как единое целое.

День России – 12 июня – возник сравнительно недавно как праздник современной России, в основу которого положено принятие Декларации о государственном суверенитете Российской Федерации. Это событие произошло, когда Председателем Верховного Совета РСФСР был Б. Ельцин. Именно оно запустило маховик форсированного распада Советского Союза по чисто политическим мотивам борьбы с «советским коммунизмом» и так называемой «тоталитарной системой». Это был тот случай, когда, по точному выражению Вл. Максимова, «метили в коммунизм, а попали в Россию». Эта Декларация демонстрировала не только отказ малой России от большой России, но она же дала первый импульс «параду суверенитетов», из которого родилось огромное количество межнациональных конфликтов на всем постсоветском пространстве и в самой России. Чеченский сепаратизм вышел из той же Декларации, как ее прямое логическое продолжение. Такова ирония судьбы, которая продолжает преследовать российскую политическую постсовременность.

День Народного Единства – 4 ноября – быть может, самый существенный праздник с точки зрения целей государственного строительства современной России, связанных с проблемой национальной самоидентификации. Его провокационный характер, разумеется, вытекает из откровенной попытки предложить некую альтернативу празднику 7 ноября вместо того, чтобы попытаться найти здесь хоть какой-нибудь исторический компромисс. Особого рассмотрения требует то, каким должно и каким может быть наше современное отношение к историческому

факту и смыслу русской революции с ее фатальной кульминацией в октябре 1917 года; какова логика советской эпохи и ее значение для решения исторической проблемы народного единства, связанной с изживанием психологии и практики русского барства и русского рабства.

«Памятный день российской истории»

Очевидно, начать нужно с исключения крайних оценок революции как абсолютного зла или абсолютного добра, с определения их «золотой середины». Можно ли считать найденную Государственной думой формулу «памятного дня российской истории» для чествования даты Октябрьской революции оптимальной и отвечающей этому критерию? Как согласуется это с нормами исторической справедливости, патриотизма и перспективными интересами российской государственности?

Печать нашей по-своему агрессивной антисоветской эпохи, безусловно, отложилась на этом решении. Логика тех, кто его принимал, предельно проста и кажется на первый взгляд достаточно убедительной: «У каждой эпохи свои святые, а значит, и свои праздники»; «Всякая власть правит всласть, а потому ей и решать, что праздновать, а что нет»; «Оставим праздники советской эпохи ее прошлому» и т.д. Всё это так, если мерить российскую историю шагами политических эпох и политических пристрастий. Однако здесь в очередной раз происходит столь характерная для нашей развивающейся политической и гражданской культуры подмена государственного и политического, точнее, подчинение государственного интереса политическому или узкопартийному. Насколько это не одно и то же, говорит, например, та поспешность, с которой наши политики развалили Советский Союз, поставив сиюминутный политический интерес выше государственного и общенародного. А он, если и предполагал законность такой логики развития событий, требовал безусловной постепенности и осторожности в решении как многочисленных геополитических проблем (Крыма, Севастополя и др.), так и судеб миллионов простых граждан великой страны, прежде всего русских, которые в мгновение ока стали «разделенной нацией», разбросанной по всему свету и лишенной какой бы то ни было поддержки со стороны своего государства.

Нечто подобное происходит на наших глазах и с некогда великим праздником *Октябрьской революции*, который, если разобраться, вовсе не принадлежит одной только политической партии, когда-то приватизировавшей то, что по праву принад-

лежит всем. Факт перехода российской цивилизации в новое качество постпатриархального развития вольно или невольно связан с событием русской революции, какой бы она ни была, а значит, событие это – больше чем «памятный день российской истории». Оно знаменует собой нечто великое и необратимое, то, без чего современность не может мыслить себя и самое свое право на существование.

Революция – путь из патриархальности в современность

Что же это такое, это нечто, превосходящее по своим масштабам и значению все те коммунистические лозунги, которыми его прикрывали? Какое действительное событие скрывается за былой формулой Великой Октябрьской социалистической революции, которую В. Ленин первоначально называл проще и понятнее – рабоче-крестьянской революцией?

Ответ не лежит на поверхности, но по мере удаления от глыбы этого исторического события проступает его отчетливый контур. Русская революция – это грандиозное событие перехода российской государственности из патриархальности в современность, от Самодержавия светского и духовного к Республике и Конституции, к подлинному Народовластию, которое лишь в начале приобрело вынужденную форму «самодержавия народа», но в дальнейшем мучительно, но верно проделывало эволюцию в сторону реальной социальной демократии. Большевикам лишь выпала нелегкая доля загрести жар этого всеисторического действия, этого тектонического сдвига пород российской цивилизации, и придать ему специфическую форму уникальной в своем роде победоносной (!) *рабоче-крестьянской революции*. Все или почти все крайности этого события были продиктованы крайностями тех, кто упорно не желал принимать реальность и необходимость такого перехода из патриархальности в современность, кто упорно желал «приморозить» Россию еще лет на сто. Разумеется, были и те, кто в той исторической ситуации держал золотую середину, позицию «здравого смысла». Но они были в меньшинстве и не имели шансов на успех.

Решающее большинство граждан России воспринимали народную революцию в чисто религиозных категориях – либо абсолютного добра, либо абсолютного зла при явном перевесе первого над вторым. Уж слишком реакционно-консервативным оказался романовский царизм на последней стадии своего существования. Вот почему история выбрала большевиков! Она выбрала тех, кто способен был держать щит перед лицом неимо-

верного разгула реакции, с одной стороны, и совершенной дикой анархии – с другой.

С этим можно не соглашаться по политическим мотивам, но в этом была *судьба России*. А значит, отвергая эту судьбу, вольно или невольно отвергают саму суть российской цивилизации. Это как никто другой понимали *евразийцы*, казалось бы, воевавшие на стороне белых, но вынужденные признать по итогам Гражданской войны *историческую правду русского коммунизма*.

Нельзя любить Россию, любя только правление Александра III, как это делает, например, режиссер Н. Михалков. Истинный патриот принимает историю своего Отечества целиком – и в стужу, и в холод, – не пытаясь из целого извлечь сладенькую пилюлю для собственной услады. Впрочем, еще хуже, когда всё целое русской истории и культуры пытаются представить как историю какого-то уродца, не помещающегося в прокрустово ложе европейских стандартов. Такова, увы, политическая тень современного российского либерализма, насквозь проникнутого «*западнизмом*», как его определил А. Зиновьев.

Узкопартийные мерки в принципе не подходят для настоящего *патриота*. Он, по возможности, вне политики, а если политика становится неизбежна, то готов принять ее лишь в рамках равноправного, демократического по форме и гуманистического по своей сути диалога *социалиста*, *консерватора* и *либерала*. В противном случае патриотика проходит неизбежную стадию фашизации своей формы и содержания. Формула активного диалога и есть «золотая середина» в нашем отношении к русской революции и к проблеме празднования этого великого события русской и мировой истории.

Вот почему вопрос о праздновании Дня русской революции – это вопрос наличия или отсутствия в современной России общегражданского диалога, точнее вопрос публичности такого диалога. В конечном счете речь здесь идет о нашей политической культуре, которая проверяется именно этой способностью всё негативное в политическом смысле, но значимое в государственном переводить на рельсы лояльности и простоты. Однако прежде чем ответить на этот вопрос, важно разобраться в некоторых деталях этого грандиозного события всемирной и национальной истории. А детали существуют не только в самом факте события, но и в его предпосылках.

Поиск формулы «народного единства»

Тем же решением Государственной думы, что и отмена празднования 7 ноября, утвержден новый государственный праздник современной России, День Народного Единства, кото-

рый предложено отмечать 4 ноября. Почему именно 4 ноября и какова мотивация такого решения? Каким может быть отношение к этому нововведению?

Отношение, увы, двойственное. С одной стороны, такой праздник действительно нужен, если иметь в виду многонациональный характер российского народа. В октябре 1612 года, как известно, объединились все народы и сословия Руси, и прежде всего русские и татары, для изгнания захватчиков и предателей с русской земли. С другой стороны, в том, как принималось это решение Государственной думой, присутствует значительная доля лукавства, если не сказать злого умысла. Более того, оно прямо противоречит историческим фактам.

Дело в том, что дата 4 ноября связана с церковным праздником Казанской иконы Божьей Матери. Возводить *День единства многонационального и многоконфессионального народа* ко Дню православной иконы не только нелогично, но и опасно. Память о том, что именно этой иконой благословлялись полки Минина и Пожарского, не должна перечеркивать главное событие – освобождение Московского Кремля от польских захватчиков и их приспешников. А датой капитуляции, освобождения Московского Кремля, а значит, и действительной победы над врагом, являются именно 7–8 ноября 1612 года (4 ноября была освобождена лишь малая часть столицы – Китай-город).

Казалось бы, всё указывает на то, что Праздник Народного Единства следует отмечать именно 7–8 ноября! И если этого не произошло, то лишь потому, что принимавшие это решение проявили явную нелюбовь к этой дате, которая вошла в русскую и мировую историю прежде всего событием знаменитой *Октябрьской революции 1917 года*. Именно о ней записано на скрижалях истории – «изменившая мир». Произошла очередная подмена общенародного и государственного интереса политическим и узкопартийным интересом, подчиненным навязчивой логике воинствующего антикоммунизма, а эта логика не имеет никаких шансов на реализацию программы *народного единства*, зато имеет все шансы на осуществление очередного народного раскола.

Однако если политический интерес в очередной раз берет верх над государственным и общенародным интересом, над самим здравым смыслом, то это прежде всего проверка на прочность нашей политической культуры. Достигли мы здесь зрелости и универсализма или по-прежнему ходим в школярах? Ведь если волна воинствующего антикоммунизма и антисоветизма, захлестнувшая нашу политическую элиту, пойдет на убыль, то у нас наконец получится исправить эту досадную неточность в принятии судьбоносного решения.

Раскол России – событие революционное или дореволюционное?

Может ли 7 ноября как День русской революции претендовать на этот высокий статус – Дня Народного Единства, ведь хорошо известно, что русская революция расколола Россию на две неравные части, породив массовую эмиграцию элиты общества?

Версия, согласно которой «революция расколола Россию» на советскую и эмигрантскую, поставлена у нас на поток. Причем всё лучшее приписывают эмигрантской России, а всё худшее – России советской. А значит, и наше будущее теперь связано с тем, чтобы поскорее восстановить дореволюционный status quo, где каждый знал свое место: барин барствовал, а крепостной раб раболепствовал. На первый взгляд, здесь всё логично. Но если задуматься, то возникают совсем другие вопросы. Разве в стране «единой и процветающей» происходят столь масштабные социальные и национальные революции? Разве народ, почитающий свою Церковь, может позволить себе и кому бы то ни было встать на рельсы массового «воинствующего атеизма»? Может быть, следует предположить, что далеко не всё было благополучно в государстве российском? И если уж произошла столь грандиозная революция, которая потрясла мир и заставила его развиваться по другому пути, как это было до сих пор, то были на это очень весомые причины?

Факт тектонического раскола двух социальных пород – народа, пребывающего в крепостническом рабстве, и господского класса, бесконечно далекого от этого народа даже в культурном отношении, – был особенно рельефно обозначен петровскими реформами. Это была «мина замедленного действия», которая могла взорваться в любой момент, что понимали многие цари после Петра I. Об этом размышляла Екатерина Великая… Однако чем дольше откладывалось решение этого вопроса, тем бóльшая разрушительная энергия социального взрыва накапливалась.

Таким образом, исторический раскол на две России уходит далеко в глубь веков и возникает задолго до революции, которая лишь обнажила то, что долгое время пытались скрывать от себя самих. Революция была призвана этот раскол преодолеть путем возвращения народу его исконных, естественных прав и образования на этой основе единой и активно развивающейся нации. Для того чтобы этот закономерный процесс прошел более или менее в мирных формах, необходим целый ряд исключительных условий, которых, как известно, не было ни в Голландии, ни в Англии, ни во Франции, первыми прокладывавших путь человечества из патриархальности в современность. Их тем более

не было в старорежимной патриархальной России с ее фатальными традициями крепостничества и самодержавия – светского и духовного.

От революций во все времена бежали представители свергнутых классов, а среди них, как правило, было немало и гениальных людей, оставивших след в мировой культуре. Однако никому еще не приходило в голову только на этом основании отменять сами эти революции и их результаты, как это пытается сделать наш нынешний политический бомонд. Русская революция 7 ноября 1917 года, точно так же, как и народное восстание 1612 года, действительно объединила российский народ в его борьбе с иностранной интервенцией и с тем господским классом (боярством или дворянством), который готов был продать национальные интересы России ее злейшим врагам, спасая свой корыстный интерес. Более того, они способны объединить его и в будущем, когда придет время освобождать Москву от новоявленных захватчиков земли русской. И в этом еще один «нечаянный» смысл нового праздника Единения народа, расколотого на олигархов и нищих.

Эти два исторических события, как и знаменитый парад на Красной площади 7 ноября 1941 года, знаменуют собой великую миссию Народного Единства – приходить на помощь своему государству перед угрозой его фатального разрушения! Будь то международные интервенты или гитлеровский фашизм – все они должны были быть повергнуты перед ликом мистической даты русской истории – 7 ноября (25 октября по старому стилю)!

Надо полагать, что всякий, кто в наши дни покушается на эту великую дату российской истории, пытаясь подменить ее аморфным 4 ноября, вольно или невольно уподобляет себя тому господскому классу, который и в прошлом связывал свое будущее не с Россией, а с пришельцами с Запада. Компромисс здесь невозможен.

Революция и гражданская война – не одно и то же

Многое в этой аргументации представляется убедительным. Но когда вспоминаешь, что за революцией 1917 года последовала гражданская война, по отношению к которой международная интервенция выглядит как неизбежное следствие, возникают сомнения: можно ли чествовать событие, приведшее прямо или косвенно к столь массовому кровопролитию?

В этом случае легко спутать причину и следствие. Причиной революции всегда является *уже существующий* раскол нации. Тогда цель революции – преодоление этого раскола,

восстановление утраченного национального единства. Всякая контрреволюция, если она остается в рамках своего исторического призвания, вовсе не стремится вернуться в исходную точку дореволюционного состояния. Она призвана снимать крайности революционной эпохи. Причем эту логику компрадора, как правило, берет на себя сама революционная власть, эволюционируя в сторону умеренности и исторического компромисса. Достаточно вспомнить ленинский НЭП, сталинскую державность (перевод коммунистической идеи в национальную плоскость «социалистической державности»), хрущевскую «оттепель», брежневские «слабости» или горбачевскую мечту о «демократическом социализме». Кстати, именно в этом вопросе Н. Бердяев в споре с И. Ильиным настаивал на необходимости эволюции или собственного перерождения большевизма, его исторического «изживания» и явной неэффективности каких-либо внешних силовых действий.

Однако суть революционного выступления и непосредственной контрреволюционной реакции всегда связана с *открытым столкновением* заведомо враждебных сил: тех, кто привык к господской психологии и не желает от нее отказываться, и тех, кто устал от рабского самосознания и бесправия и не может более носить эти цепи раба, лишенного собственности и человеческого достоинства.

Когда чествуют 7 ноября как День Великой русской революции, то имеют в виду вовсе не развязывание гражданской войны в России, что в полной мере лежит на совести контрреволюции, а приход к власти Советов, подлинных органов народного самоуправления. Это и есть великий исторический акт восстановления Народного Единства, торжество вековой справедливости. Этот День знаменует собой установление подлинного народовластия в России, вставшей наконец на путь конституционализма и республиканизма. За исключением Новгородского Вече в России не было ничего подобного за всю историю. Даже слабое эхо Земских соборов в первые годы правления романовской династии не способно изменить навязчивого монологизма в звучании русского самодержавия. Обойти развитие капитализма в России было невозможно, а капитализм обладает тем непременным свойством, что развивает гражданское общество, а значит, закладывает основы народовластия.

Для России такой первичной формой народовластия и стали Советы, которые даже в своей коммунистической версии развивали основы гражданского общества, а подспудно готовили и нынешний капиталистический обвал. Превратится ли этот

обвал в «устойчивое развитие» и искомую «модернизацию», зависит от адекватного понимания смысла и значения советской эпохи как необходимого и единственного в своем роде пути, который способен был провести эту «русскую махину» через прокрустово ложе противной ее духу капитализации. Только сегодня, на волне тотального постсоветизма, мы оказались готовы принять всю эту мерзость навязчивого «западнизма», да и то лишь для того, чтобы поскорее отказаться от него, как только нам удастся перейти в новое качество освоенной и адаптированной либеральной идеи.

Развязывание гражданской войны в ответ на установление Советской власти в России лежит целиком на совести тех белых генералов, которые вольно или невольно воплощали в себе самую мрачную реакцию на это событие. И дело здесь не в личных достоинствах или благородстве этих людей, а в той роли «вешателей революции», которая была им уготована. Они сами это прекрасно сознавали и потому действовали столь непоследовательно и обреченно, словно предвидя свой неуспех. Будь то А. Колчак, А. Деникин или барон П. Врангель, все они были обречены на поражение, потому что в той конкретной исторической ситуации им противостояла не партия большевиков, а народ российский, доверивший большевикам властные полномочия. Тенденция узурпации или трансформации этой народной власти в особый политический режим представляет собой уже другую историю.

Любопытно, что прямой аналогией гражданской войны в России в начале XX века является гражданская война в Северо-Американских Штатах XIX века. Война между севером и югом в США – это война между противниками рабства и его сторонниками, направленная на решение всё той же проблемы перехода от патриархальности к современности, утверждения принципов естественного права, высокого статуса гражданина и хотя бы формального, юридически выдержанного демократизма в государственном управлении. В нашей гражданской войне даже географически история повторилась. Белые армии концентрировались по преимуществу на юге и символизировали старую Россию с ее безмерным «русским барством» и жаждой сохранения господских отношений в обществе. Красная армия концентрировалась на севере России и символизировала новую Россию, освобожденную от векового рабства. *Это была война символов.* И символ рабства уже не имел шансов на успех. Под лозунгами «земля – крестьянам, фабрики – рабочим» молодая Советская власть была обречена на победу. Эту победу и чествуют 7 ноября как *День русской революции*, которая была призвана *примирить*

и привести к *согласию* различные социальные и национальные слои российского общества.

Существенна и еще одна временная параллель между США и Россией. Это 1861–1865 годы. Для США это период самой ожесточенной гражданской войны и решения принципиального вопроса всей гражданской и политической жизни: быть рабству или не быть. Для России, начавшей процесс освобождения крестьян в 1861 году, по существу это было время мирного рассмотрения всё того же вопроса. Однако решение его оказалось настолько двусмысленным и непоследовательным, что после него должна была (!) произойти революция такого масштаба, как революция 1917 года, а после нее должна была последовать гражданская война, развязанная всё теми же сторонниками старого рабства. Это тот случай, когда срабатывают алгоритмы истории. И воевать с ними, даже по прошествии многих лет, бессмысленно. Великая победа над социальным и духовным рабством, одержанная российским народом в ходе освободительной социальной революции начала XX века, останется в веках знаковым событием русской истории. Это и есть величайший символ народного единства. Одним только стыдливым отношением к этому историческому символу России власть, олицетворяющая российское государство, способна поставить под сомнение свою легитимность.

Чои Чжин Сок

Праздник как карнавализация в историко-культурном процессе: концепция М. Бахтина

Задача этой статьи состоит в том, чтобы пересмотреть взгляд М. Бахтина на праздник в контексте его теории карнавала. По мнению ученого, в различных исторических формах празднеств важнейшим является не определенный тип праздника, а становящаяся сила, которая в нем сохраняется и способствует бегству от захвата «официальной культуры». В противоположность негативной силе государства, церкви, всех подавляющих систем «неофициальная» или «народная смеховая культура» в бахтинском мышлении обозначает положительную, творческую силу празднеств, которая проявляется в непрерывном процессе становления, самоизменения культуры. Невозможно определить ее как неизменяемое, устоявшееся состояние культуры. Вот почему мы обращаем большое внимание на карнавализацию как культурный процесс. Другими словами, ядро народной культуры представляет собой не столько карнавал как исторический факт празднеств, сколько карнавализацию как становящуюся силу в историко-культурном процессе.

Согласно М. Бахтину, многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры можно подразделить на три вида форм, обладающих единым стилем и являющихся «частями и частицами единой и целостной народной смеховой, карнавальной культуры…

1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действа и пр.);

2. Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках;

3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.)»[1].

Действительно, анализ народной смеховой культуры в книге М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» развертывается вокруг этих трех форм. Однако их разделение кажется лишь «формальным», потому что исследователь не стремится к строгой дифференциации конкретных видов карнавальной культуры. Как раз напротив, его изложение является не столько логическим и систематичным, сколько тезисным и «идеальным»[2]. Другими словами, его утверждения о народной смеховой культуре выглядят событийной установкой, по которой протекает и образуется поток желающей (и «народной», и «смеховой») силы. Мы можем определить форму выражения как способность к трансформации, и эти формы, выдвинутые Бахтиным, оказываются мутацией и вариацией одной и той же становящейся силы.

Следовательно, несмотря на то, что описание трех вышеуказанных форм, по-видимому, соответствует их реальному разнообразию, на деле все они по-разному выражают лишь различия в степени интенсивности становящейся силы (как уже отмечалось, М. Бахтин называет эту силу «народной» и «смеховой»). Дело не в том, чтобы подразделить разные формы, а в том, каким образом и в какой степени осуществляется эта становящаяся сила. Повторное изложение или неоднократное подчеркивание являются не просто повторением[3], а переосмыслением одной и той же силы, рассмотренной в разных модальностях.

Рассмотрим сначала обрядово-зрелищные формы. Применительно к ним речь действительно идет о принципиальном обосновании области исследования, потому что М. Бахтин интересуется лишь истинным источником праздничности – карнавалом в народной смеховой культуре. Поэтому без преувеличений можно сказать, что введение к его труду содержит в себе всё, что связано с проблемами динамики культуры.

М. Бахтин утверждает, что празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действа или обряды не были исключительными событиями в жизни Средневековья. На самом деле праздники глубоко пронизывали повседневную жизнь средневекового общества. Можно сказать, что хотя праздники – либо

народно-неофициальные, либо церковно-официальные – происходили лишь время от времени, они составляли фундаментальную основу эпохи. Смех выступает одним из важнейших лейтмотивов, который способствует расширению карнавальной атмосферы: «Смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды»[4].

Не так уж существенно, сколько праздников фактически отмечалось в эпоху Средневековья. Ибо то, что важно для М. Бахтина, заключается в тщательных поисках «смехового начала» в народной культуре. Только посредством этого начала обрядово-зрелищные формы смогли деконструировать серьезность и официальность феодального общества и создать перспективы «второго мира» и «второй жизни» вне государства (здесь государство и церковь являются символическим воплощением негативно централизующей силы). Смех – окно, через которое возможно видеть иной мир по ту сторону этого мира[5], тем более, по Бахтину, мы можем правильно понимать культурное сознание[6] и саму культуру Средневековья и Ренессанса лишь благодаря этой «двумирности»[7].

Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни возникает не только в эпоху Рабле. Скорее, оба аспекта существовали уже на самых ранних стадиях развития культуры. М. Бахтин утверждает, что в фольклоре первобытных народов уже присутствует смеховое отношение к миру наряду с серьезными культами и мифами, но это отношение просто не было отмечено и описано в официальной историографии. На первобытном этапе истории человечества, который предшествует появлению классов и формированию государства, оба вида отношения к божеству, миру и человеку – смеховое и серьезное – были одинаково «священными», то есть официальными. Что же изменилось с течением времени? «В условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным и все смеховые формы – одни раньше, другие позже – переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры»[8].

Здесь М. Бахтин не старается ответить на вопрос о том, когда в истории человечества появились классы или государство. Социологическая проверка идеи не имеет для него значения. Интерес ученого состоит в разъяснении более важного начала культуры. Карнавальный тип празднества как одна из форм античной жизни, хотя частично в измененном и сокращенном виде,

так или иначе проявлялся и в традиции римской сатурналии, и в средневековых карнавалах.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, нам нужно обратить внимание на понятие «двумирности» в качестве основополагающего мироощущения в жизни Средневековья. Дело в том, что тезис об «ином мире», «второй жизни» может противоречить нашей предпосылке монизма становящейся силы. К тому же двойственность этого рода выступает главной идеей у М. Бахтина как философа диалогизма. Признание иного вида мира или жизни – четкое обозначение бахтинской мысли вопреки современному субъектоцентризму, то есть монизму я-субъекта, «cogito». Как отмечал сам Бахтин: «Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия»[9]. Или: «Само бытие человека (и внешнее и внутреннее) есть глубочайшее общение. Быть – значит общаться»[10].

Однако в нашем контексте монизм становящейся силы отнюдь не противоречит двойственности (или другим сходным понятиям – «двутелости», «амбивалентности» и т.д., включая множественность). Скорее, всякая возможность двойного расхождения предполагает эту силу как единый и единственный источник динамики. Она противостоит сложившейся и потому неизменной дихотомии («или – или», как божий суд).

В этом случае слово «монизм» означает не абсолютизированный догматизм, а большой резервуар, который наполнен трансформационными силами. Итак, граница, которая существует между «двумя мирами», представляется не трансцендентной, а имманентной для взаимообщения и, конечно, изменяемой. Настоящая причина, по которой Бахтин в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» акцентировал внимание на двойственности, заключается в стремлении показать непрерывный переход становящейся силы в противоречивом единстве[11]. Карнавал равен самой жизни, и границы в ней лишь доказывают присутствие движущей силы:

«Все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. *Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия*. <…>

Но основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто художественной театрально-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится *на границах искусства и самой жизни*. В сущности, *это – сама жизнь*, но оформленная особым игровым образом. <…>

Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо *карнавал не знает*

пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. *Карнавал носит вселенский характер*, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками»[12].

Античный тип жизни продолжал существовать, поскольку в нем беспрестанно работало смеховое начало. Хотя карнавальные празднества, по-видимому, связаны с церковными праздниками и обрядами, эта оборотная сторона жизни Средневековья сталкивается с противодействием, которое подавляет и разрушает становящуюся силу, адресованную «народу» и его «свободе», и всё это – только благодаря смеховому началу: «Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь. Праздничность – существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм Средневековья»[13].

Обрядово-зрелищные формы в народной смеховой культуре не являются временным или просто фактическим явлением. Они представляются особыми формами выражения «народного желания»[14]. Смех и есть основной принцип, который поддерживает динамику праздничной силы жизни[15]. Здесь следует сказать, что сила эта, хотя и фундаментально бесформенная и трансформационная, может приобрести адекватное выражение только в определенной форме – словесной. Но эта форма, конечно, реализуется не на уровне языкового знака, а на жизненном и речевом уровне (не случайно в «Марксизме и философии языка» М. Бахтин делал акцент на прагматике высказывания[16]). Итак, «сложился особый карнавально-площадной стиль речи»[17]. Этим ученый объясняет происхождение карнавальной пародии: «Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика “обратности” (à l'envers), “наоборот”, “наизнанку”, логика непрестанных перемещений верха и низа (“колесо”), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. *Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как “мир наизнанку”*»[18] (ТФР, 16).

Рядом с обрядово-зрелищными формами, которые действительно исполнялись на площади, существовали и словесные смеховые произведения. В отличие от канонов, основанных на Библии, ряд шуточных произведений – «Монашеские шутки»,

«Вечеря Киприана», «Вергилий Марон грамматический» или «Похвала глупости» – представляет творчество, в котором сам смех становится главным героем. М. Бахтин утверждал, что они хотя и кажутся как будто бессмысленными, на деле – продукт карнавального мироощущения. И потому в словесных смеховых произведениях Средневековья мы можем найти те же принципы текстовой композиции, что и в обрядово-зрелищных формах.

Совпадение смехового начала и словесного творчества происходит в народной литературе. «Конечно, это уже не фольклор (хотя некоторая часть этих произведений на народных языках и может быть отнесена к фольклору). Но *вся литература эта была проникнута карнавальным мироощущением*, широко использовала язык карнавальных форм и образов, развивалась под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей и – в большинстве случаев – была организационно связана с празднествами карнавального типа, а иногда прямо составляла как бы литературную часть их. И смех в ней – амбивалентный праздничный смех»[19].

Подобно тому, что заявлялось в статьях 1940-х годов («Из предыстории романного слова», «Слово в романе» и др.), смеховое начало у М. Бахтина лежит в основе всей истории романа или романного слова, а его конкретная форма выражения – пародия. Всегда существовало что-то, что реализовывалось рядом с каноническими нормами, но в виде смехотворном, отклоняющемся от официального, серьезного слова, обнаруживая смеховой аспект канонов.

«Смеховая литература Средневековья развивалась целое тысячелетие и даже больше, так как начала ее относятся еще к христианской античности. За такой длительный период своего существования литература эта, конечно, претерпевала довольно существенные изменения (менее всего изменялась литература на латинском языке). *Были выработаны многообразные жанровые формы и стилистические вариации.* Но при всех исторических и жанровых различиях литература эта остается – в большей или меньшей степени – выражением народно-карнавального мироощущения и пользуется языком карнавальных форм и символов <…> *Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа*»[20].

Итак, несмотря на неказистую глуповатую наружность, пародийная форма смеха соблюдает принцип аккуратной композиции[21]. «Священная пародия» (parodia sacra), сосуществовавшая наряду с церковной литературой всю эпоху Средневековья,

наглядно это демонстрирует: «Пародийные диспуты и диалоги, пародийные хроники и др. Вся эта литература на латинском языке предполагала у ее авторов некоторую степень учености (иногда довольно высокую). Всё это были отзвуки и отгулы площадного карнавального смеха в стенах монастырей, университетов и школ»[22].

Согласно М. Бахтину, тексты словесных смеховых произведений могли исполняться и на праздничной площади. Вот почему Бахтин в большей степени относит к «праздничной площади» драматургические тексты. Несмотря на большую разницу между карнавальной смеховой формой на площади и чисто театральной формой на сцене, то общее, что сохраняет становящуюся силу народа, – важнее.

Мир карнавала – мир наизнанку. Он опрокидывает обыкновенный поток и порядок жизни, парализует мироощущение, основывающее повседневность. Однако мы уже понимаем, что он отличается от катастрофы, паники или аномалии, так как карнавал является не разрушением или концом единственного мира, а открытием другого измерения жизни, переходом в иной мир. В связи с этим у иного мира обязательно есть иная форма производства жизни – общение. М. Бахтин утверждает: «На карнавальной площади в условиях временного упразднения всех иерархических различий и барьеров между людьми и отмены некоторых норм и запретов обычной, то есть внекарнавальной, жизни создается *особый идеально-реальный тип общения между людьми, невозможный в обычной жизни*. Это *вольный фамильярно-площадной контакт* между людьми, не знающий никаких дистанций между ними»[23].

М. Бахтин писал, что мир карнавала требует участия в нем. Там не существует никакого разделения на исполнителей и зрителей: «Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден»[24]. Обретение всенародности возможно при том, что карнавал становится самой жизнью, или жизнь – карнавалом. И здесь карнавализация относится к становящейся силе, которая не признает никакую иерархию, разделение или дискриминацию, а знает только само желание, желающую волю (его/ее субъектом, наверное, будет народ, но этот вопрос будет рассмотрен нами в дальнейшем). Вот почему в карнавализации такое значение имеет телесный контакт, непосредственный обмен им как «особый тип общения».

«Особо важное значение имела *отмена во время карнавала всех иерархических отношений*. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались:

на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. *В противоположность этому на карнавале все считались равными.* Здесь – на карнавальной площади – *господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми*, разделенными в обычной, то есть внекарнавальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. *Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей.* И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. *Идеально-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении*»[25].

Ругательства-срамословия, кощунства и т.д. представляются остатками, которые сохраняют эту становящуюся силу карнавализации, ибо в них есть амбивалентность убийства и возрождения. Несмотря на то, что формальность Нового времени стала сводить на нет эту силу[26], те же ругательства как форма фамильярно-площадной речи продолжают выполнять свою функцию – «снижая и умерщвляя, они одновременно возрождали и обновляли»[27]. Так, например, мы часто видим, что в близких приятельских отношениях очень естественно употребление ругательств и бранных выражений, взаимных насмешек только для того, чтобы укрепить эти отношения. Еще более существен телесный контакт: «можно похлопать друг друга по плечу и даже по животу (типичный карнавальный жест)»[28]. По Бахтину, ругательства, хотя они и стали изолированной системой (что связано с упадком становящейся силы), являются ближайшей к непосредственному телесному контакту словесной формой.

В «Путешествии в Италию» И.-В. Гете, описывая разные сцены римского карнавала, рассказывал, что в заключение карнавала происходит праздник огня «Moccoli», где каждый с зажженной свечой старается погасить огонь у другого, крича «Sia ammazzato chi non porte moccolo!» (смерть тому, кто не несет огарка). Как ни ужасно это кажется, М. Бахтин утверждает, что

в этом действии заключается «глубоко амбивалентный смысл пожелания смерти»[29]. «Дело именно в амбивалентном сочетании брани и хвалы, пожелания смерти и пожелания добра и жизни, в атмосфере праздника огня, то есть сгорания и возрождения. <…> В “moccoli” оживает древняя амбивалентность пожеланий смерти, звучавших также и как пожелания обновления и нового рождения: умри – родись сызнова»[30].

Здесь уместно вновь подчеркнуть, что важнейшей для М. Бахтина является именно карнавализация как становящаяся, переходная сила, поскольку он не обращает внимания на позитивистские исторические факты. Его истинный интерес к карнавалу празднеств состоит в поисках сил, которые подвергают радикальной критике всю застывшую, мертвую культуру и делают ее относительной, изменяемой, в результате чего обновляют и превращают ее в нечто иное, новое. Чтобы осмыслить эти процессы карнавализации, Бахтин вводит еще один термин – «гротескный реализм». Не приходится и говорить, что он является одной из модальностей, которые выражают одну и ту же силу – становящуюся силу культуры во всевозможных исторических формах празднеств.

Примечания

[1] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 8–9.

[2] По отношению к книге «Творчество Франсуа Рабле...» исследователи часто отмечают несистематичность изложения. Например Морсон и Эмерсон указывают, что стиль М. Бахтина в ней сильно отличается от его ранних текстов: «Бахтин работает против своей дискурсивной привычки и раннего затрудненного стиля, чтобы достичь вдохновенного модуса представления <…> В результате, ТФР показывает особенное смешивание повторения и труда с раблезианским избытком и экстазом» (*Morson G. S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford University Press, 1990. P. 90–91).

[3] *Todorov Tz.* Makhail Bakhtin: The Dialogical Principle. University of Minnesota, 1984. Ch. 1.

[4] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 9.

[5] В силу этой трансцендентальной (не трансцендентной!) функции, смех у М. Бахтина отличается от его общепринятого смысла. См.: *Козинцев А.Г.* (ред.) Смех: истоки и функции. СПб., 2002; *Козинцев А.Г.* Человек и смех. СПб., 2007. См. также монографию, отражающую точку зрения на смех, более близкую к нашей: *Карасев Л.В.* Философия смеха. М., 1996. С другой стороны, доминирующая роль смеха в средневековой народной культуре уже доказывалась историографически: «Желал того исследователь или нет, но создается впечатление, что доминантой средневековой народной культуры для него был смех» (*Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 274).

[6] Это следует читать как «культурное бессознательное». Об этом см.: *Чои Чжин Сок.* Событие и культура. М.М. Бахтин и Ж. Делез / Ф. Гваттари о созда-

нии культуры // Философская традиция как понятие и предмет историко-философской науки. М., 2006. С. 116–125.

[7] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 10.

[8] Там же. С. 11.

[9] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества / поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 473.

[10] *Бахтин М.М.* К переработке книги о Достоевском // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 312.

[11] «Распространено мнение о двумирности средневекового сознания. <…> Между обоими мирами, по тогдашним верованиям, при всей их противоположности, существовало постоянное интенсивное общение <…> Двумирность средневекового сознания представляется относительной; с не меньшим основанием можно говорить о противоречивом единстве двойственно расчлененного средневекового мира» (*Гуревич А.Я.* (ред.) Словарь средневековой культуры. М., 2007. С. 379–380).

[12] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле… Указ. изд. С. 11–12.

[13] Там же. С. 13.

[14] Пока мы будем рассматривать народное желание в его нейтральном виде как становящейся силы. О народе и его желании как агенте субъективации подробнее речь пойдет в другой работе.

[15] Этот аспект имеет важнейшее значение, потому что отвечает на вопросы, задававшиеся со стороны противников карнавальной культуры М. Бахтина. Например, Т. Иглтон говорит о том, что разрешенная трансгрессия является нетрансгрессивной, бессмысленной (*Eagleton T.* Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism. London, 1981. P. 149).

[16] *Бахтин М.М.* Марксизм и философия языка // *Бахтин М.М.* Тетралогия. М., 1998.

[17] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле… Указ. изд. С. 16.

[18] Там же.

[19] Там же. С. 18.

[20] Там же. С. 19.

[21] Подробнее об этом см.: *Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 2004. С. 29–72.

[22] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле… Указ. изд. С. 20.

[23] Там же. С. 22.

[24] Там же. С. 12.

[25] Там же. С. 15–16.

[26] Ср.: «Народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо» (Там же. С. 41). Что принципиально, эта становящаяся сила в народной смеховой культуре отнюдь не исчерпывается с течением времени. Дело именно в интенсивности осуществления этой силы в зависимости от того, в каких условиях она находится. «Так и “дух карнавала” может воплощаться в действительности с различной степенью полноты» (*Манн Ю.* Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. 1995. Вып. I. С. 156).

[27] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле… Указ. изд. С. 23.

[28] Там же. С. 22.

[29] Там же. С. 273.

[30] Там же. С. 274.

И.В. Кондаков

«Победа над страхом» (Концепция праздничной культуры М. Бахтина и ее иносказательный смысл)

Серьезность в классовой культуре официальна, авторитарна, сочетается с насилием, запретами, ограничениями. В такой серьезности всегда есть элемент страха и устрашения. В средневековой серьезности этот элемент резко доминировал. Смех, напротив, предполагал преодоление страха. Не существует запретов и ограничений, созданных смехом. Власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха. <...> Побеждая этот страх, смех прояснял сознание человека и раскрывал для него мир по-новому. Эта победа, правда, была только эфемерной, праздничной, за нею снова следовали будни страха и угнетения, но из этих праздничных просветов человеческого сознания складывалась другая неофициальная правда о мире и о человеке, которая подготавливала новое ренессансное самосознание.

М. Бахтин[1]

Мысль о том, что великая книга М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», замысел которой складывался в 1930-е годы, в кустанайской ссылке, а осуществлялся накануне и во время Великой Отечественной войны, является иносказанием автора о своем трагическом времени и пророчеством о неизбежном его исчерпании, что эта книга, созданная в страшную пору сталинской «зимы», несла надежду на грядущее возрождение гуманизма, конечно,

приходила на ум многим читателям и исследователям бахтинского творчества. Приходили такие мысли в голову и мне, когда я впервые прочитал эту книгу – сразу же после ее выхода в свет в 1965 году. Но эти мысли казались скорее смутной фантастической догадкой, как бы робким заглядыванием в «бездну».

По мере изживания оттепельных иллюзий, что было связано с подавлением «Пражской весны», уверенность в том, что Бахтин, несомненно, вкладывал в свое произведение философское, художественное и отчасти политическое иносказание о сталинской эпохе, укреплялось. Становилось понятно, что не только художественная литература и публицистика, не только культурфилософские и эзотерические эссе могут нести в себе подразумеваемые, скрытые, зашифрованные смыслы, но и научные тексты. Обычно это происходит тогда, когда происходит ущемление гласности, ужесточается цензура, начинаются гонения на политическое и религиозное инакомыслие. Как реакция на внешнее политико-идеологическое давление, культурные тексты самого разного содержания вырабатывают в себе способность к сложной, нередко многослойной метафоричности, наполняются различными аллюзиями, символами, подтекстами...

Позднее, в 1980-е годы, когда пришло время «второй оттепели», мне довелось – по разным поводам – общаться с учениками и последователями М. Бахтина – В. Турбиным, Л. Мелиховой, С. Конкиным, Г. Гачевым, С. Аверинцевым. В ходе этих разговоров всё более и более отчетливо представлялась картина эпохи, в которую жил и творил Бахтин, его позиция по отношению к советской власти и советской идеологии, мысли и переживания узника «Нового Средневековья», его исторический оптимизм, проявившийся в убеждении, что за пределами тоталитарной эпохи неотвратимо наступит «Новый Ренессанс», праздник возрождения народной культуры и демократии. Догадки современников об иносказательном смысле бахтинского «Творчества Франсуа Рабле» полностью подтверждались. Даже классика отечественного литературоведения – книга Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» – предстала в новом свете как философская притча о богооставленности человека, самоочевидной после разверзшейся революции. Через философский и филологический анализ романов Ф. Достоевского проступала «вненаходимость» Автора творения и Его «попущение» полифонии внеположенных Ему неслиянных голосов героев.

Дело, конечно, не только в свидетельствах «друзей последнего призыва» великого русского мыслителя (известно, что Бахтин представлялся им не как литературовед или философ,

а именно как *мыслитель*), но и в самом исследовательском пафосе его зрелого творчества. Недаром ведь Бахтин анализировал перипетии развития культуры в рамках «большого времени». Это означало, что сами культурные эпохи – вроде Средневековья, Ренессанса, Нового времени – он рассматривал расширительно, в том числе как повторяющиеся фазы мирового культурного развития. Даже далеко отстоявшие друг от друга эпохи находились в отношениях диалога культур.

Сталинская эпоха, «оттепель», «застойные» времена представлялись такими же преходящими фазами отечественной истории, как пришедшее на смену Средневековью Возрождение, а на смену Возрождению – барокко. Масштаб «большого времени» вызывал прозрачные ассоциации между «старым» и «новым» (в бердяевском смысле) Средневековьем, между прежним, классическим европейским Ренессансом и русским духовным Ренессансом Серебряного века, из которого вышел сам Бахтин. Да и не одни только ассоциации. Между этими далеко отстоявшими друг от друга эпохами шел в сознании читателей напряженный диалог, прояснявший преемственность культурных эпох и их скрытую полемику между собой.

Мне уже доводилось писать о концепции смеховой культуры М. Бахтина как своего рода *теоретической аллюзии* автора на тоталитарную культуру периода ее расцвета, которую Бахтин уподобляет средневековой, представляя ту и другую как «серьезную», «страшную», «официальную», «монологическую», «монументально-однообразную» и т.п.[2]. Любая культурологическая концепция помимо анализа и интерпретации определенного культурно-исторического материала, составляющего ее предмет (в данном случае таким материалом является культура западноевропейского средневековья и Ренессанса), также является еще и концептуальным отражением своего времени (для Бахтина это сталинская эпоха конца 1920-х – начала 1950-х годов). Вряд ли стоит трактовать подобную аллюзию Бахтина буквально: только как своеобразное *культурологическое иносказание* о своей эпохе; но можно допустить, что хотя бы отдельные элементы иносказания такая аллюзия неизбежно содержит, более того, – не может не содержать.

В этом отношении любая научная или философская концепция, подобно концепции идейно-художественной, по своему предмету двухосновна: с одной стороны, она является рефлексией своего предмета, нередко весьма удаленного (во времени, в пространстве или по смыслу) от субъекта концептуализации; с другой, она же является косвенной рефлексией современности,

выдвинувшей эту концепцию как саморефлексию культуры. Эти две различные рефлексии культуры концептуально соотнесены друг с другом; при этом первая может выступать как *иносказание* второй, а вторая, в свою очередь, является *модернизацией* первой.

Сам Бахтин мотивировал свой интерес к подспудным, глубинным культурным процессам тем, что при изучении «гротескных форм» неофициальной литературы и народной культуры в целом удается «как-то уловить бытие в его становлении, неготовности, незавершенности, притом принципиальной неготовности, принципиальной незавершенности и неразрешимости»[3]. Между тем было очевидно, что все идеологизированные концепции советского общества (а также исторические концепции любого общества и его культуры, как правило, резко политизированные) в сталинскую эпоху представали именно как формы «готового, завершенного бытия»[4], а потому были общеизвестными, классическими, официально санкционированными. Исследовательская мысль, по Бахтину, таким образом, скользила по поверхности, фиксируя тривиальности и не постигая главного, сущностного, ни в предмете своего изучения, ни в своей современности.

Этот вывод касался, конечно, не только становления ренессансной культуры, но и советской пореволюционной культуры. В современных Бахтину исследованиях фиксация «ставшего», «готового» была далека от происходившего в недрах социальной действительности, скрытого за идеологическим фасадом эпохи и выдавала «желаемое» за «действительное», а «сущее» за «должное». Сама «завершенность» и «разрешенность» социокультурных процессов, отображенная в типовых концепциях того времени, была иллюзорной, мнимой, ложной.

Разумеется, Бахтин не мог (да, я думаю, и не хотел) заявлять во всеуслышание о том, что, к примеру, идеи В. Ленина и И. Сталина отнюдь не являются истиной в последней инстанции, которая не может быть оспорена, дополнена, видоизменена или опровергнута и т.п. Он лишь подчеркивал, что его как ученого интересуют явления в их «принципиальной *не*готовности, *не*завершенности, *не*разрешимости», имея в виду, что окончательные ответы на все вопросы бытия невозможны принципиально, кто бы ни был автором подобной догматики или распространителем демагогии – средневековые клирики или одиозные «вожди Советского Союза» и «рупоры» их идей.

Началом, объективно противостоящим любой догматике прошлого и настоящего и разрушающим соответствующие концепции бытия – статичные и апологетические, – выступали,

по Бахтину, явления народно-смеховой, праздничной культуры. Универсальность смеха, утверждающего и отрицающего, демонстрирующего родовое превосходство народных масс и их тысячелетних традиций над властью и ее ритуалами, народной мудрости над сиюминутной официальной идеологией и преходящими государственными и церковными авторитетами, делали массовые смеховые действа *праздниками*.

Праздничная семантика (нравственная и эстетическая, религиозная или политическая) знаменовала торжество вечного над преходящим, родового над индивидуальным и частным, естественного над искусственным, жизнеутверждающего – над жизнеущемляющим и уничтожающим. Потому смеховые и праздничные формы культуры во все времена противостояли репрессиям и террору, запретам и страхам, догмам и иерархии, авторитарности и деспотизму, символизируя собой обновление и открытость, демократическую стихию большинства, веселое всеприятие жизни, оптимистическую причастность вечности (то есть одновременно органическую связь с глубоким прошлым и предвосхищаемым будущим), радость осуществленной победы.

«Двуликий Янус» народно-праздничной культуры

> *...Средневековый праздник становился как бы двуликим Янусом: если официальное церковное лицо его было повернуто в прошлое и служило освящением и санкцией существующего строя, то народно-площадное смеющееся лицо его глядело в будущее и смеялось на похоронах прошлого и настоящего. Оно противопоставляло себя охранительной неподвижности, «вневременности», неотменности установленного строя и мировоззрения, оно подчеркивало именно момент смены и обновления, притом и в социально-историческом плане.*
>
> М. Бахтин[5]

Впервые мысли о диалоге культур как об основополагающем принципе культурно-исторического развития складывались у Бахтина еще в ранние периоды его творчества – невельский (1918–1920) и витебский (1920–1924), когда ему приходилось часто выступать на публичных диспутах, посвященных философско-религиозной, литературной и историко-культурной тематике. Сама эпоха послеоктябрьского развития была наполнена живым, непрекращающимся диалогом, а подчас и ожесточенным спором между старым и новым. Все бахтинские работы 1920-х годов, включая книги, опубликованные после ареста автора и вышедшие в значительной мере при участии и под именами

его друзей и единомышленников – П. Медведева, В. Волошинова, буквально переполнены этим спором. Среди адресатов этого спора и русские символисты, и представители академической дореволюционной науки (например академик А. Веселовский), и современные Бахтину марксисты, и его антагонисты из лагеря русских формалистов.

Однако работы М. Бахтина 1930–40-х годов, посвященные жанру романа и романному слову, в том числе проблемам хронотопа, а также Ф. Рабле и народной культуре Средневековья и Возрождения, – создавались автором уже в принципиально иную эпоху, отмеченную жесточайшим монологизмом и мыслительной однозначностью, безудержным разгулом Большого Террора и нагнетанием истерической бдительности. Отстаивавшиеся Бахтиным в это время идеи диалога культур и принцип диалогизма в истории культуры не могли не являться по самой своей сути формой идеологического сопротивления сталинизму и безудержному культу вождя, произволу «ежовщины» и «вышинщины», то есть формой интеллектуальной оппозиции деспотическому режиму и идейно-эстетическому оправданию большевизма и тоталитаризма как такового (например на страницах марксистского литературоведческого журнала «Литературный критик», идейным вождем которого был молодой Г. Лукач, еще не разочаровавшийся в сталинском социализме и советском образе жизни).

Не случайно первые после длительного замалчивания имени и работ Бахтина публикации двух его наиболее крупных и известных произведений – «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), в которых ярко проводились идеи диалога культур и диалогизма – совпали с концом хрущевской оттепели и тем самым отчетливо выразили пафос антисталинизма. Первая из двух названных книг Бахтина не только отстаивала репутацию великого художника и мыслителя, полузапрещенного в сталинское время и охарактеризованного самим Лениным как «архискверного Достоевского», но и еще более опасные принципы – идеологического плюрализма, неоднозначности истины, раскрывающейся лишь в идейном споре, относительности и незавершимости познания мира в его бесконечном становлении.

Вторая книга Бахтина, посвященная смеховой культуре весьма отдаленных эпох, представляла собой по существу реабилитацию, а затем и апологию смеха вообще, дающие моральное право на осмеяние всего (включая «самое святое» для каждой исторической эпохи – политические и идеологические фетиши,

религиозные и религиоподобные догмы, сакрализованные личности и события, культ как таковой, в том числе культ политический и идеологический).

Особое место в развитии идеи диалога культур как процесса развивающегося исподволь разрушения культуры официозной, претендующей на серьезную однозначность и идеологическую диктатуру, принадлежит последней из названных работ Бахтина, защищенной им в 1946 году в качестве диссертации под названием «Рабле в истории реализма». Ставя во главу угла народную смеховую культуру, во всем противостоящую культуре официальной – мрачно-серьезной, монументально-возвышенной и социально регламентированной, – Бахтин подчеркивал «исключительный радикализм, свободу и беспощадную трезвость» народной культуры смеха[6]. Внешне неофициальная народная культура отрицает главнейшие атрибуты официальной средневековой культуры (равно как и любой иной, подобной ей в этих ее проявлениях): «внешнюю цензуру», «внешние репрессии», «костер» и т.д.[7]

Всё, сказанное здесь Бахтиным, относится, конечно, непосредственно к Средневековью, но понятому недифференцированно – как «большое время», как тысячелетняя мировоззренческая эпоха, как целая культурно-историческая парадигма. Средневековье понимается Бахтиным не только в прямом, но и в метафорическом смысле. Масштаб философских обобщений и культурологических аналогий побуждает читателя видеть за его формулировками еще «большее» время: внеисторический и общечеловеческий смысл – применительно к любому официозу, к любой власти и исходящему от нее насилию, к любой политической и религиозной догматической идеологии, к любой национальной культуре, к любой исторической эпохе. И в то же время – применительно к той политической и культурной современности, в которой писались эти сентенции и которая неизбежно подразумевалась автором в подтексте его рассуждений о власти, идеологии, официозе, то есть к советским 1930-м годам.

В самом деле, трудно представить более прозрачную характеристику атмосферы сталинской эпохи, особенно 1930-х годов, и более проницательное понимание всего того, что ей органично противостояло в народном мировоззрении как залог нравственного здоровья народа, его исторической несгибаемости, его потенциального и грядущего духовного возрождения и бессмертия. Несомненно, перед нами не только и не столько исследование французского Средневековья или Средневековья как такового, сколько прозрачное иносказание о собственном времени, о време-

ни, которое в свое время Н. Бердяев назвал «Новым Средневековьем». Подобно тому, как в 1920-е годы в книге «Проблемы творчества Достоевского» Бахтин писал о полифоническом романе, а имел в виду полифоническую эпоху, наступившую после революции; писал о Достоевском, который предоставлял своим персонажам свободу от своей авторской воли, а размышлял об Авторе мира сего и богооставленности большевистской России, – точно так же в 1930-е годы Бахтин нашел возможность рассказать об эпохе Большого Террора в СССР под видом французского средневековья, а размышления о ее исчерпанности и будущем преодолении передать устами героев романа Ф. Рабле.

Научный филологический труд стал своего рода игровой «маской» для философского эссе о судьбах культуры и истории, а литературоведение, по своей социально-классовой терминологии почти марксистское, стало условной формой для авторской философии, явно немарксистской и идеалистической (в бахтинских интенциях узнается и неокантианство, и гуссерлианство, и даже намеки на постмодернизм). Наконец, можно сказать, что история мировой культуры стала для Бахтина, автора книги о Рабле, способом понять и объяснить социокультурный смысл своей современности, выразить ментальное содержание российско-советской действительности на философском языке, далеком от официальной советской идеологии. Еще более поразительно, что общий взгляд на страшную, гнетущую современность Бахтину удалось передать в традициях и терминах народной смеховой культуры (вот здесь-то и пригодились метафорические параллели сталинской эпохи со Средневековьем и Возрождением). А перевод социокультурных реалий сталинской эпохи на язык простонародного смеха, «материально-телесного низа», «пиршественных образов» и «площадного слова» и вовсе выглядел как профанация диалектического материализма, идеалов народности, партийности и коммунистической идейности, как травестия знаменитых сталинских афоризмов, вроде «жить стало лучше и веселее» и т.п. близких и далеких аллюзий на текущую современность.

Понимание иносказательного смысла бахтинской концепции смеховой культуры не раз проскальзывало в суждениях ученых его второго «ближнего круга». В. Турбин прямо говорил об «эзотеризме» Бахтина, подчеркивая при этом, что «аллюзии», «намеки на современность в его историко-литературных исследованиях, в книгах о Достоевском и о Рабле», составляют лишь внешнюю, поверхностную сторону этого эзотеризма[8]. С. Аверинцев, оставляя в стороне иносказательную подоплеку бахтинской

философско-культурологической концепции, обращал внимание на жизнесмысленную основу отношения Бахтина к смеху и народной смеховой культуре. «Стоит нам подумать, – писал он, – о других материях – скажем, о годах ссылки Бахтина, когда он служил в потребкооперативе и наслушался живой и, уж конечно, нецензурной речи кустанайских колхозников, – и мы вступаем на более верный путь. С концепциями можно спорить: с опытом души спорить нельзя. То, что мыслитель, в трудный для себя час увидевший и полюбивший простых людей такими, какими они были – «черненькими», а не «беленькими», с такой верностью сохранил и с такой силой выразил теплоту своего отношения к непроницаемому для господствующих правд ядру народной души, само по себе факт истории русской культуры»[9].

Выходит, если и не иметь в виду культурно-политического иносказания Бахтина о советской культуре 1920 – 30-х годов, то всё равно повествование о французской культуре времен Рабле было в неменьшей степени рассказом о бахтинском окружении в период кустанайской ссылки; попыткой рафинированного философа и филолога, рожденного в атмосфере духовных исканий Серебряного века, понять жизнь и настроения простых русских крестьян, занесенных судьбой в казахстанскую степь, как народную смеховую культуру, существующую отдельно от Большого Террора и сталинского триумфа, – то есть опять-таки иносказанием, только культурно-историческим.

Сама теплота симпатий ссыльного интеллигента к простому народу из российской глубинки, аналогичная отношению читателя к обитателям Телемского аббатства из романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, свидетельствовала о нетривиальном, творческом подходе Бахтина к категориям «народа» и «народной культуры», в равной мере удаленном как от русского «народопоклонства» XIX – начала XX века, так и от одиозно-советского отношения к «народу» – труженику, борцу за свободу и «строителю социализма», носителю вековой мудрости и двигателю истории, неотделимому в то же время от номенклатурного презрения к «массе» – послушной, безликой, темной, ко всему привычной и равнодушной. Однако именно бахтинский подход к народу и народной культуре позволил ему в конечном счете увидеть в народной жизни не унылую и бедную в ценностно-смысловом отношении повседневность, повторяющуюся изо дня в день, а ее прямую противоположность – праздник духа и плоти, торжество родового начала, вечного и бессмертного, несмотря на все перипетии истории, победу человека над временем, обстоятельствами и самой смертью.

Таким образом, само исследование Бахтина о сущности народно-смеховой культуры было дважды результатом диалога культур: во-первых, результатом диалога серьезной научно-исследовательской культуры, представленной самим мыслителем М. Бахтиным, и русской народной смеховой культурой образца 1930-х годов, а во-вторых, – русской и советской культуры первой половины XX века, представителем которой был тот же мыслитель, но уже не столько как мыслитель, а как гражданин, – и французской культурой Средневековья и Ренессанса, которую олицетворяло творчество Ф. Рабле и других деятелей западноевропейской культуры того же времени.

Необходимость межкультурного диалога внутри определенной национальной культуры обычно возникает в случае резкого расхождения между официальной культурой и неофициальной культурой народа, – по существу, при раздвоении общественной жизни. Подобное раздвоение если не всегда свидетельствует о господстве двуличия, ставшего необъявленной формой общественного бытия, о разъедании сознания народа ложью, лицемерием и обманом, то почти всегда говорит о наличии двух ценностно-смысловых контекстов бытия, двух систем норм – серьезной и смеховой. В одной из них чинопочитание и славословие властей уживались со страхом и смирением перед ними, в другой, осмеянию подвергались «все узловые мысли, образы и символы официальных культур», превращаясь в «момент побежденного смехом страха»[10]. Возникающий в этом смысловом раздвоении жизни диалог официальной и неофициальной культур выражается в преобладании амбивалентных образов в оценках, сочетающих хвалу и брань и косвенно выражающих господство и обреченность власти, ее возвышение и упадок, показывающих положение народа – одновременно бедственное и торжествующее, раскрывающих его оптимизм и терпение, наивность и вековую мудрость.

Подобное же раздвоение праздничной стихии на праздник официоза и праздник неформальный свидетельствует всегда о глубоком расхождении между серьезной и смеховой культурой, между правящей элитой и массами, между различными контекстами и масштабами восприятия одного и того же, между разными, даже противоположными системами ценностей, сосуществующими одновременно и с трудом вступающими в диалог друг с другом.

И если осмысление среди реальностей XX века, например, сталинской эпохи – изнутри нее самой, через амбивалентные образы – оказывалось для большинства современников затруд-

нительным, то опыт подобного самоосвещения эпохи «оттепели», «застоя» или «перестройки» позволит сегодня увидеть в свете народно-смеховой культуры не только фигуры «героев» соответствующих эпох, но и вождей предшествующей эпохи, несмотря на общий зловещий отсвет кровавого триумфа 1937 года. Так, в диалоге официальной и неофициальной культур – рано или поздно – проступает логика исторического «прехождения», веселого умирания прошлого, его радостного преодоления в становящемся будущем – как движение протеста против господства официальной культуры, с ее серьезным, неповоротливым монументализмом, не способным взглянуть на себя иначе, как апологетически и умиленно-восхищенно. Вступление народно-смеховой культуры в хотя бы даже эпизодические диалогические отношения с официальной культурой порождает особый эффект. М. Бахтин говорил о том, что элементы вульгарно-площадного языка народной культуры «носят заражающий характер: при определенной организации контекста они распространяют свое влияние на другие слова, воздействует на характер всей речи»[11], а затем и всей культуры.

В результате целое культуры, в которой интегрируются несовместимые слои культуры официальной и народно-смеховой, насквозь высвечивается именно амбивалентными отношениями, характерными для народной культуры, и однозначная «важность», самодовлеющая серьезность любого официоза представляется в контексте всей культуры (включая смеховую культуру) «невсамделишной», маскарадной, «надувной», то есть сниженно. Здесь оказывается достаточно отдельных вкраплений смеховой культуры в культуру официальную, чтобы дезинтегрировать последнюю как таковую. Иными словами, можно констатировать, что любые формы интеграции серьезно-официальной и народно-смеховой культур приводят к *смысловой победе* смеховой культуры как более сложно организованной и содержательно более многомерной, более универсальной над культурой серьезной и официальной как более простой и однозначной. Смеховая культура «поглощает» серьезную культуру, превращая ее в свою составную часть и в предмет смеха. Единственный путь самосохранения официальной культуры – это ее последовательная и бескомпромиссная самоизоляция от любых форм взаимодействия со смеховой культурой, оказывающихся гибельными для серьезной культуры, поскольку они сознательно или бессознательно пародируют и травестируют ее. Отсюда проистекает цикличность взаимоотношений между официальной и смеховой культурами, сопровождаемая периодическими запретами

и разрешениями, сакрализацией и секуляризацией тех или иных культурных форм, их интеграцией и дифференциацией. Такая же цикличность наблюдается и в соотношении праздников – официальных и неофициальных, лишь изредка совпадающих во времени и пространстве друг с другом.

Диалогизм отношений между официальными и неофициальными культурами, исследованный М. Бахтиным на примере эпох Средневековья и Возрождения, но на самом деле обладающий гораздо более универсальным характером, позволяет представить сосуществующие в одном времени культуры с различным социальным статусом (культуры государственной / официальной и культуры народной / андеграунда) как историческую последовательность, как динамику поочередной смены культурных парадигм. При этом культура официальная предстает – при всей подчас своей помпезности и, казалось бы, незыблемой «вечности» – в качестве старящейся, дряхлеющей и умирающей системы ценностей, норм, канонов, принципов и т.п., в качестве эпохи, неизбежно уходящей с исторической сцены, в качестве совокупности образов и смыслов деятельности, уже принадлежащих прошлому, хотя еще и существующих в настоящем. «Все акты драмы мировой истории, – писал М. Бахтин, – проходили перед смеющимся народным хором. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы в ее целом»[12]. Народная смеховая культура, – утверждал ученый, – «всегда существовала и… никогда не сливалась с официальной культурой…». «В освещении прошлых эпох мы слишком часто принуждены “верить на слово каждой эпохе”, то есть верить ее официальным – в большей или меньшей степени – идеологам, потому что мы не слышим голоса самого народа, не умеем найти и расшифровать его чистого и беспримесного выражения…»[13].

Проблема диалога культур приобретает в осмыслении Бахтина еще один аспект, связанный **с пониманием (точнее, способностью понимания в той или иной степени удаленных от современности культур и исторических эпох, в том числе тех, которые лишь начинают погружаться в прошлое, и тех, очертания которых скрываются во мгле веков и тысячелетий).** В каждом случае понимание вовсе не исчерпывается «верой на слово» речам официальных идеологов, хотя и они важны сами по себе как голоса господствующих классов и слоев общества. Не менее важно услышать если не голоса, то, по крайней мере, отголоски народной жизни, восстановив тем самым культурное целое эпохи в единстве ее официальной и неофициальной частей.

Однако понимание и узнавание культуры прошлого во всей ее многомерности, в ее непрекращающейся динамике

(становлении, прохождении, развитии и упадке) далеко не всегда осуществимо через восстановление ее смехового, неофициально-народного мира, отголоски которого могут оказаться не то что бы невосполнимо утраченными, но дошедшими до нас в крайне скудном, редуцированном и потертом виде, вовсе не достаточном для воссоздания всего целостного двоемирия эпохи, для уравновешивания всей совокупности сохранившихся ее официально господствующих компонентов. Тогда на смену диалогу сосуществующих во времени культур, обладающих различным социальным статусом, должен прийти диалог разновременных культур, нередко значительно удаленных друг от друга во времени.

М. Бахтин объясняет необходимость диалога между культурами настоящего и прошлого интересами самих этих культур. Традиционное стремление объяснить явление культуры «именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах эпохи, как мы ее понимаем)» оказывается не только в значительной степени бесплодным, но и нередко дезориентирующим исследователя. Для Бахтина принципиально важно, что любое, а тем более значительное, явление культуры «уходит своими корнями в далекое прошлое». «Великие произведения литературы, – продолжает ученый, – подготовляются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины»[14].

Вопрошая прежние культурные эпохи, мы тем самым, по Бахтину, воскрешаем смыслы, затаившиеся в исторических глубинах культуры, чтобы затем возникнуть в культуре настоящего в обновленном и преобразованном виде, но как развитие смысловых возможностей, уже заложенных в пластах давно ушедшей культуры и, казалось бы, пребывавших в небытии. Таким образом, явление современной культуры постигается, начиная с ее глубинных культурно-исторических истоков и, будучи вписано в историю культуры, укореняется в ней как явление органичное и исторически закономерное.

Не менее важна, с точки зрения М. Бахтина, открытость каждой культуры (равно как и любого представляющего ее явления) будущему, направленность вперед, а не только назад, в прошлое истории культуры. «Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом». «В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями,

новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания»[15]. Ссылаясь на В. Белинского, Бахтин подчеркивает, что «каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое», причем свою долю – большую или меньшую – в содержании этих открытий всегда составляли и неизбежно будут составлять различного рода и происхождения «модернизации и искажения», представляющие собой, как правило, аннексии современностью прошлого.

Каждый творец культуры (например У. Шекспир или А. Пушкин, И. Кант или Вл. Соловьев) вырастает в глазах последующих поколений в процессе культурно-исторического развития «за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи»[16]. Наряду с культурно-историческим контекстом создания, в котором может и должно рассматриваться любое произведение культуры, важно увидеть это явление культуры функционирующим в более или менее удаленном исторически культурном контексте восприятия (или прочтения). «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох»[17].

Культуры прошлого и настоящего, настоящего и будущего постоянно открыты друг другу, повернуты навстречу друг другу лицом (точнее, лицами), так как у каждой культуры два лица, потому-то культура в целом и отдельные репрезентирующие ее явления часто подобны «двуликому Янусу», – любил говорить Бахтин применительно к различным культурным явлениям, но более всего к тем из них, что имеют отношение к смеховой культуре. Ведь именно явления смеховой культуры одним своим ликом повернуты к серьезной культуре, которую отображают – в сниженном, пародийном, травестированном виде, а другим – обращены в смеховой мир, к самим себе. Однако и применительно ко всем остальным культурным явлениям можно говорить языком этой метафоры; каждое явление истории культуры двулико: одно из его лиц обращено в прошлое, другое – в будущее, и эта двуликость асимметрична.

При этом укорененность культурной современности в культурной истории и «чреватость» современной культуры будущими ее, потенциальными (не открытыми пока и нераскрывшимися) смыслами и значениями в дальнейшем культурно-историческом развитии – вещи взаимосвязанные, вэаимообусловленные. «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках,

то есть в большем времени, притом часто (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности»[18]. Мало того, утрачивая свою непосредственную актуальность, злободневность, обремененность наличной и животрепещущей социальностью, явление культуры (в том числе и произведение литературы, искусства) «часто еще увеличивает свое значение, то есть входит в *большое время*»[19]. Это же относится и к празднику.

Включенность культуры в историю – диалектический процесс: лишь то, что опирается на прошлое, имеет право на будущее, напротив, разрыв с традицией равносилен обречению себя на небытие. «Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *всё сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Всё, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним»[20]. Осмысляя задним числом явления культуры, однозначно и жестко детерминированные социально-историческими обстоятельствами окружавшей их современности, например 60-е годы XIX века или первое послеоктябрьское десятилетие XX века, не говоря уже об иных, гораздо менее благоприятных в гуманистическом отношении периодах, в которые культура также испытывала сильное социальное давление современности – 1930-е годы или вторая половина 1940-х – начало 1950-х годов, мы не можем не констатировать глубокую правоту М. Бахтина в отношении недолговечности всего, замкнутого своей современностью.

Однако при этом именно *современность* культуры является, по М. Бахтину, решающей для судьбы культуры инстанцией, ибо в современности культурного существования сосредоточены все социально значимые интенции культуры, действуют все основные силы культурно-исторического развития. «…Вовсе не следует, – пишет М. Бахтин, – что современную писателю эпоху можно как-то игнорировать, что творчество его можно отправить в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет всё новое огромное и во многих отношениях решающее значение». «Автор – пленник своей эпохи, своей современности…» И далее: «Последующие времена освобождают его из этого плена…»[21] Понятно, что все сказанное относится не только к писателю, но и к любому деятелю и субъекту культуры в более широком смысле: художнику, ученому, философу, идеологу, религиозному деятелю, политику и т.д. В этом же ряду субъектов культуры находится и участник праздненства. Даже если отме-

чается годовщина какого-то события в прошлом, праздник живет в культурном пространстве настоящего и большую часть смыслов черпает в современности, как бы перенося память о прошлом событии в текущее время и радуясь его актуальности в «большом времени» истории культуры.

Отстаивая открытость, разомкнутость в «большое время» каждой данной культуры, относится ли она к прошлому – близкому или далекому, к настоящему ли, М. Бахтин вводит представление о «дифференцированном единстве культуры» применительно к «эпохе создания» того или иного ее явления, произведения. Полемизируя с О. Шпенглером, в принципе высоко им ценимым, прежде всего за активное участие «в великом деле освобождения» типологически различных культур «из плена времени», он понимает любое «единство определенной культуры» как «открытое единство». «Каждое такое единство (например античность) при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества»[22].

Иными словами, содержание каждой культурной современности необходимо представить как дифференцированное триединство напластовавшихся друг на друга смысловых слоев реальности: 1) исторически «снятое» содержание; 2) актуальное содержание; 3) потенциальное содержание культуры, взятой как настоящее. Праздник интегрирует это триединство смыслов, добиваясь их наложения, взаимопроникновения и даже слияния. Праздник – это торжество настоящего, в котором оживает прошлое и через которое прорастает грядущее.

Первый слой культурной реальности открыт в прошлое, в предшествующие культурные эпохи и неразрывно связан с содержанием, сравнительно недавно, в силу действия определенных исторических причин, утратившим свою непосредственную актуальность. Второй слой выражает всю остроту текущего исторического момента и воплощает в себе смысловую актуальность культуры в узком, специальном значении этого слова. Непрерывная изменчивость, «текучесть» современности преломляется здесь в том, что смысловая актуальность культуры в каждый данный момент может под влиянием даже чисто внешних для культуры факторов утратиться, потеряться, и таким образом актуальное содержание культуры незаметно для себя «перетечет» в пласт «снятого» содержания. В то же время место актуального содержания займут те ценности и смыслы, которые до недавнего времени могли быть причислены лишь к разряду потенциальных. Третий слой культуры – потенциальное содержа-

ние – связан, с одной стороны, генетически и каузально, с актуальным содержанием, а с другой – открыт в будущее, в грядущие культурные эпохи (неизбежно типологически вариативные), но в самом глубоком смысле он обусловлен культурной традицией, то есть ментально укоренен в историческом прошлом культуры, так сказать, «генетически заложен» в ее толще.

Можно далее представить себе дифференцированные единства культуры прошлого, культуры настоящего и становящейся культуры будущего (прогнозируемой или предрекаемой в настоящем) в их исторической преемственности и смысловой взаимосвязи, то есть архитектонично. Каждое из этих единств «трехслойно», в каждом есть свое *«снятое»*, свое *актуальное* и свое *потенциальное* содержание (смысл, значение). Потенциальный смысл прошлого и «снятое» предвосхищение будущего встречаются в актуальном содержании настоящего. «Снятое» содержание настоящего узнается во многом в актуальном предшествующего прошлого, а потенциальный смысл настоящего откликается так или иначе в актуальном содержании будущего, следующего за настоящим. Представление о культуре как об открытом дифференцированном единстве позволяет осмыслить череду типологически различных и исторически удаленных друг от друга культур как длящееся во времени ценностно-смысловое единство, как некоторый непрерывный исторически изменчивый, противоречивый, но внутренне целостный континуум всеобщей человеческой культуры (в том числе любой конкретной национальной культуры).

При этом взаимное отталкивание, полемическая предубежденность старого и нового в культуре, борьба сменяющих друг друга культурных систем за господство над умами и чувствами людей не могут отменить ни их преемственности, ни их взаимопритяжения, ни аккумуляции общего ценностно-смыслового содержания всех культур в качестве единой культуры, то есть очеловеченного, освоенного человеком мира. С другой стороны, ясное представление о дифференцированном единстве культуры как открытой системы позволяет осмыслить разноголосие культуры одного времени, увидеть в ней содержательные пласты ценностей, значений и смыслов, укорененные в различных исторических эпохах, в разных этапах единого культурно-исторического развития, – «выстроить» одновременность культурных явлений как исторический процесс, в котором осуществляется смена ценностных критериев. Однако всё это возможно представить при одном, но непременном условии: культуры должны быть открыты друг другу не просто как сообщающиеся сосуды или

созерцающие друг друга безмолвные наблюдатели, репрезентирующие собой разные эпохи, но как собеседники, встретившиеся в *диалоге*, поочередно вопрошающие друг друга и выслушивающие ответы. Здесь оказывается мало того, чтобы культурные эпохи были обращены друг к другу лицом, улыбающимся или нахмуренным, здесь важно высказаться и быть услышанным, расположить своего собеседника к высказыванию и слышать его как такового.

Множественность точек зрения, оценок, ценностно-смысловых рядов и семантических полей, сосуществующих в одном кругозоре, выступающих на равных основаниях как спорящие между собой, соглашающиеся, смеющиеся и плачущие голоса, – это и есть демократизм в сфере культуры, который в одинаковой степени предполагает терпимость к инакомыслию, ценностному «разбросу», к самому факту неограниченного смыслового многообразия. И напротив, фанатизм и нетерпимость к любой «инакости», «оппозиционности», стремление к единогласию и ценностно-смысловой монолитности, иерархичность ценностей и ролей, жесткая нормативность и идеологическая заданность являются показателями общества, построенного на авторитарных или тоталитарных принципах, неспособного к динамичному развитию и критической саморефлексии. Неизменно спасителен в этом случае смех, вторжение в атмосферу серьезности и страха элементов смеховой культуры, снижающих, пародирующих и искажающих статичность и торжественность культурного официоза.

Для истории отечественной культуры (прежде всего русской, но под ее влиянием и других национальных культур России) характерна взаимная «неуслышанность» официальной идеологии (как светской, так и церковной) и идеологий оппозиционных, альтернативных, противоборствующих официозу (как сакральных, так и секулярных). Причины этого обстоятельства лежат в традициях политического и духовного монополизма государства и церкви, в превалировании идеологических запретов над религиозной и идейной терпимостью, цензуры – над гласностью, всеобщего бесправия – над гражданскими и человеческими правами, единогласия и монологизма – над инакомыслием и плюрализмом. Всё это в конечном счете привело в истории России к противоестественному сосуществованию непроницаемых по отношению друг к другу ценностно-смысловых плоскостей: официоза и андеграунда (например книжности и фольклора, легальной и нелегальной печати, церковности и богоискательства, светского культа власти и диссидентства). Сюда же причислим и отношения между серьезной культурой и культурой смеховой,

постепенно становившимися взаимоисключающими сферами, смысловым пространством культурного и социального конфликта, духовного противостояния, идейной и политической борьбы. Формула социокультурного раскола как действующий механизм исторической динамики России распространилась и на эти сферы – официальной и неофициальной праздничности, официального и неофициального искусства (например соцреализма и соцарта).

Лишь очень кратковременные периоды во взаимоотношениях этих двух сфер идеологии и культуры – и в истории дореволюционной России, и в советской, и в постсоветской истории – могут быть отмечены признаками их сознательного или бессознательного диалогизма (либо резко полемичного, выражающего предельный ценностно-смысловой антагонизм, либо очень робкого и как бы заранее не уверенного ни в праве своего осуществления, ни даже самого своего существования, – причем одновременно с обеих сторон). Создается впечатление, что «двуликий Янус» открытой культуры в России был чаще всего не у дел, зато «охранительная неподвижность», «закрытость» российской культуры – явно торжествовали... Вглядимся в эти диалогические отношения двух «праздников» культуры более пристально.

«Иная правда» в форме праздничного смеха

> *На праздничной площади, за пиршественным столом серьезный тон сбрасывался, как маска, и начинала звучать иная правда в форме смеха, шутовских выходок, непристойностей, ругательств, пародий, травестий и т.п. Все страхи и ложь рассеивались перед торжеством материально-телесного и праздничного начала.*
>
> *Было бы, однако, неправильно думать, что средневековая серьезность вовсе не импонировала народу <...> что народное недоверие к серьезности и народная любовь к смеху, как к иной правде, всегда носили осознанный, критический и четко оппозиционный характер. <...> Человек Средневековья мог совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади. Доверие к шутовской правде, к правде «мира наизнанку» могло совмещаться с искренней лояльностью.*
>
> М. Бахтин[23]

Западноевропейская традиция Нового времени, как ее определяет М. Бахтин, называя в качестве показательного примера французскую культуру, характеризуется прежде всего

«длительным сложным процессом выталкивания чужого священного слова и вообще священного и авторитарного слова с его непререкаемостью, безусловностью, безоговорочностью»[24]. Применительно к России о подобном «многовековом процессе выталкивания чужого священного слова»[25] говорить, конечно, не приходится. Лишь в эпоху Петровских реформ с характерными для нее процессами секуляризации, включая реабилитацию смехового начала и принцип состязательности в отношении культур, различно укорененных в истории, культуру России можно считать по-настоящему причастной подобному процессу «выталкивания» авторитарности и «священности» прежде незыблемой идеологии. Другой, пожалуй, еще более трудный для объяснения эпизод русской истории – опричнина Ивана Грозного, насквозь пронизанная карнавальностью. В том и другом случае речь идет о резком разрыве с традициями, со стабильностью, с исторической преемственностью.

Впрочем, М. Бахтин недаром выбрал из всей истории России лишь два, но зато самых характерных эпизода – на грани между стабильностью и стихией, между традицией и ее нарушением, между порядком и хаосом. В том и другом случае мы наблюдаем различные фазы одного и того же кризиса, обозначившего смену культурных парадигм – древнерусской и нововременной. Опричнина Грозного ознаменовала собою агонию Древней Руси, еще не обретшей путей в Новое время; потешные забавы Петра означали рождение в муках новой, как бы европейской России, мучительно расстающейся со своим средневековым прошлым и не могущей расквитаться с ним до конца. В последней трети XVI века и в первой трети XVIII века процессы «ломки» старого и «вламывания» нового были в равной мере освящены карнавалом и религией, то есть реализовали собой пресловутые «двери смеха», богом-хранителем которых некогда почитался у древних римлян Янус. Метаморфозы социокультурных смыслов в процессе их перемещения через подобные «двери» так или иначе были связаны с семантикой «*увенчания*» и «*развенчания*» (или «*сакрализации*» и «*десакрализации*», «*возвышения*» и «*снижения*», «*утверждения*» и «*осмеяния*», «*хвалы*» и «*брани*» и т.п.), то есть с семантикой народного праздника, знаменующего собой *победу* – динамики над статикой, нового над старым, жизни над смертью.

Отвлекаясь от изучения западноевропейской смеховой культуры ради русской, М. Бахтин писал: «Не порывая со звоном колоколов, Грозный не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней стороне организации опричнины

были элементы карнавальных форм (вплоть до такого, например, карнавального атрибута, как м е т л а), внутренний же быт опричнины (ее жизнь и пиры в Александровской слободе) носил резко выраженный карнавальный и по-площадному экстерриториальный характер»[26]. И далее: «Всё это довольно ярко проявилось и в эпоху Петра I: звон шутовских бубенчиков для него почти вовсе заглушает колокольный звон. Известна широкая культивация Петром поздних форм праздника дураков (такой легализации и государственного признания этот праздник за всё тысячелетие своего существования никогда и нигде не получал); развенчания и шутейные увенчания этого праздника прямо вторгались в государственную жизнь, вплоть до слияния шутейных званий с реальной государственной властью (в отношении Ромодановского, например); новое внедрялось в жизнь первоначально в "*потешном*" наряде...»[27].

Правда, этот исторический карнавал приобретал и при царе Иване, и при Петре подчас зловещий характер: смех незаметно перетекал в ужас, а террор маскировался шутовством. Страх отнюдь не исключал смех, но даже во многом его подразумевал, и это соображение заставляет нас по-новому взглянуть на отношения между серьезной и смеховой культурами, не только чередующимися в истории, но и сосуществующими в ней. «Взять русскую историю, – писал С. Аверинцев по этому же поводу, – если посреди нее различима монументальная фигура "карнавализатора", то это, конечно, Иван Грозный, лучше кого бы то ни было знавший толк во всяческой "амбивалентности", с полным знанием дела разыгрывавший ритуал увенчания-развенчания своих жертв, владевший в своей эпистолярной деятельности самыми крайними регистрами иронии, двусмысленности, но и гробианизма, создавший, наконец, уникальную монашески-скоморошескую обрядность опричников. И нельзя отрицать, что русская народная сказка приняла самого кровавого из русских самодержцев именно как страшного, но великого шутника, способного придать размах фарсу с переодеванием...»[28] И в продолжение сказанного: «Иван Грозный был, как известно, образцом для Сталина; и сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего "карнавала" – без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского "задора" прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых непредсказуемых поворотов колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-низвержений, так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс, словно в "Вавилонской лотерее" Хорхе Борхеса»[29].

Так, переломные эпохи в русской истории открывали «двери смеха» для новых проблем и идей, новых событий и решений, и весьма серьезных. На протяжении же всего остального исторического времени развития нашего государства и его культуры, писал Бахтин, преобладало «слово с освященными, неприступными границами и по-своему инертное слово с ограниченными возможностями контактов и сочетаний. Слово, тормозящее и замораживающее мысль. Слово, требующее благоговейного повторения, а не дальнейшего развития, исправлений и дополнений. Слово, изъятое из диалога: оно будет только цитироваться внутри реплик, но не может стать репликой среди других, равноправных с ним реплик. Это слово было рассеяно повсюду, ограничивая, направляя и тормозя мысль и живой опыт»[30].

Характеристика, данная Бахтиным авторитарному, «священному» слову (в том числе и преломленной в слове идеологии), самым непосредственным образом относится не только к церковной идеологии эпохи феодализма, нетерпимой к любым «ересям» и вольномыслию, или, скажем, к концепции православия, самодержавия и народности в ее уваровском или булгаринском вариантах, но и ко всей советско-российской тоталитарной идеологии – как в ее каноническом, так и в подновленном виде (от И. Сталина и А. Жданова, М. Суслова и К. Черненко до Е. Лигачева и М. Горбачева). Узнаваемой кажется она и в отношении многих аспектов современной постсоветской риторики, развивающейся под знаком укрепления авторитаризма, монолитной державности, апологии православной Церкви, Государства, правящей Партии и ее лидеров – от вл. Иоанна (Снычева) и вл. Кирилла (Гундяева) до Глеба Павловского и Егора Холмогорова.

Абсолютный монологизм культуры и освященной ею идеологии, в частности в рамках отечественной истории, усугубляется каждый раз не только отсутствием какого-либо контрастирующего контекста, каких-либо противостоящих и противоборствующих голосов, полемических, соотнесенных с магистральными тенденциями в данной культуре, которым разрешено звучать хотя бы как «фон» господствующей идеологии, но и тем, что такая монологичная культура оказывается однотонной и однозначно серьезной (самодовлеюще помпезной). Глубокий исследователь народной смеховой культуры М. Бахтин хорошо понимал «недопустимость однотонности (серьезной)» и роль «культуры многотонности» в развитии общества, социально- и культурно-исторического процесса[31].

«Односторонне серьезны только догматические и авторитарные культуры, – писал он в своих записях 1970–1971 годов. –

Насилие не знает смеха. Анализ серьезного лица (страх или угроза)... Переход патетики в нелепость. Интонация анонимной угрозы в тоне диктора, передающего важные сообщения. Серьезность нагромождает безысходные ситуации...»[32]. Ведь даже официальный праздник, выдержанный в духе абсолютной серьезности (сопровождаемый военным или физкультурным парадом, программными политическими речами и даже стайкой детей с цветами, взбегающими по лесенке к вождям, чтобы украсить их облик чертами человечности и гуманизма), способен произвести устрашающее и гнетущее впечатление на любого стороннего наблюдателя.

Полемизируя со своим Учителем, С. Аверинцев возражал: «"За смехом никогда не таится насилие" – как странно, что Бахтин сделал это категорическое утверждение! Вся история буквально вопиет против него; примеров противоположного так много, что нет сил выбирать наиболее яркие». Приводимые им примеры и в самом деле ярки: Аристофан и Плавт, находившие потешными пытки рабов, евангельский эпизод глумления над Христом, многие архаические ритуалы. «Террор смеха, – замечал С. Аверинцев, – не только успешно заменяет репрессии там, где последние почему-либо неприменимы, но и не менее успешно сотрудничает с террором репрессивным там, где тот применим. "Смех не воздвигает костров" – что сказать по этому поводу? – продолжал он. – Костры вообще воздвигаются людьми, а не олицетворенными общими понятиями; персонификациям дано действовать самостоятельно лишь в мире метафор, в риторике и поэзии. Но вот когда костер воздвигнут, смех возле него звучит частенько, и смех этот включен в инквизиторский замысел: потешные колпаки на головах жертв и прочие смеховые аксессуары – необходимая принадлежность аутодафе». Функция смеха, – писал далее Аверинцев, – проявляется не в том, чтобы «создавать догматы», а в том, чтобы «своей силой навязывать непонятые и непонятные, недоказанные и недоказуемые мнения и суждения, представления и оценки, то есть те же "догматы", терроризируя колеблющихся тем, что французы называют peur du ridicule [боязнь быть смешным (франц.)], – такая способность для смеха весьма характерна, и любой авторитаризм ею энергично пользуется. Смехом можно заткнуть рот, как кляпом»[33]. В этих случаях смех выполняет инструментальные или компенсаторные функции при серьезной культуре, выступая то как карнавальное облачение зловещего ритуала, то как увеселительное или отвлекающее сопровождение репрессий, своеобразные декорации Террора, то как шутливое обрамление официозно-торжественного праздника.

Своеобразные «поправки», внесенные С. Аверинцевым в теорию смеховой культуры, не могут не учитываться нами в поставленной проблеме – диалога смеха и страха в культуре. И дело здесь не только в том, что смеховая культура часто оказывается мало совместимой с высокими духовными ценностями (известно положение канонического богословия, согласно которому Христос никогда не смеялся[34]) и в то же время – совместимой с низкими (та же традиция констатирует «дьявольский смех», шутки и проказы чертей как неотъемлемую сторону всяческой инфернальности). Очевидно, следует каждый раз иметь в виду, каким образом та или иная культурная семантика подчинена определенным ценностно-смысловым задачам целого, как распределяются роли в соответствующем культурном диалоге.

В одних диалогических ситуациях Смех отвечает на «вызов» Страха, снижая его, делая предметом пародии, иронии, сарказма; в других – «ответ» Смеха означает усугубление Страха, оттеняя и усиливая его как торжествующее начало и параллельно посрамляя всех, кто испытывает недостаточный пиетет перед его универсальностью, всевластием. Можно представить и обратные ситуации, когда «вызов» исходит от Смеха, вынуждая Страх отвечать ёрникам и кощунам, угрожая возмездием, смертью, адскими муками; или когда Страх сопровождает Смех, становясь послушным «аккомпанементом» торжествующей и побеждающей силы, принимающей не только властные, но и подчас террористические формы (это как раз тот случай, когда смеховые элементы обрамляли зловещий ритуал инквизиции или карикатуры, публикуемые в «Правде», выставляли жертв сталинских политических процессов – вчерашних партийных вождей – в смешном и жалком виде: как помесь лисицы и свиньи или стаю гиен и шакалов).

Приглушенность, тем более насильственная задавленность и запрещенность смехового начала в культуре монологического, авторитарного или тоталитарного типа – быть может, самое трагическое обстоятельство русской национальной истории и культуры (прежде всего в их официальных, внешних формах), время от времени подрывающее связь с народной жизнью, народным мировосприятием, с демократическими процессами и настроениями (которые подспудно, конечно, никогда не прерывались, как и сама история смеховой культуры). М. Бахтин перечисляет различные тоны, опосредованно связанные со смеховой культурой и способные противостоять непроницаемо-серьезной однотонности авторитарной культуры. «Ирония как форма молчания. Ирония (и смех) как преодоление ситуации, возвышение над ней»[35];

пародирование «сфер серьезного тона»[36], наравне с другими формами «чужого слова» (стилизация, полемика и т.п.) выступающее как один из способов «выталкивания его (авторитарного слова. – *И.К.*) из речевой жизни»[37] и целого культуры-монолога.

Смеховая альтернатива серьезного тона разрушает заданную монологичность авторитарной культуры в неменьшей мере, нежели противостоящее «священному», авторитарному слову демократическое многоголосие, всерьез оспаривающее правомерность и сущностную правоту централизованного диктата. Не случайно Бахтин постоянно подчеркивал «социальный, хоровой характер смеха, его стремление к всенародности и всемирности»[38]. Противопоставляя смеху такие явления, как возмущение, гнев, негодование, Бахтин отмечает их односторонность, их разъединяющий, разделяющий пафос, провоцирование ими ответных негативных реакций – гнева, раздражения, ненависти. Смех же размыкает любую сосредоточенную замкнутость политического и религиозного культа (административные тайны, кулуарные интриги и слухи), социальную кастовость, политическую и национальную ограниченность, различные запреты и однозначные предписания власти: политической, церковной, бытовой, семейной – какой угодно в принципе.

Для М. Бахтина несомненен демократический характер смеха, его открытость, способность объединять людей, его свобода. Эти качества смеха, в изложении мыслителя, ассоциируются с метафорой *дверей*, необходимых для перехода из одного смыслового пространства в другое, и атмосферой праздника, людского единства. «Двери смеха открыты для всех и каждого», «смех только объединяет, он не может разделять». «Всё подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент. В противном случае оно становится грозным, страшным или ходульным; во всяком случае, ограниченным. Смех подымает шлагбаум, делает путь свободным»[39]. Смех, по Бахтину, сопричастен свободе, равенству, праздничной атмосфере. Смех стихиен, спонтанен; им нельзя управлять сверху: «нельзя насаждать смех, празднества. Праздник всегда изначален или безначален»[40].

Культура, «допускающая» в себя смеховое начало как свою органическую и неотъемлемую часть, уже тем самым становится более демократичной, терпимой, плюралистичной. Конфликтность идеологических споров, дискуссий, борьбы внутри общества, в силу тех или иных исторических факторов дезинтегрированного, разбитого на противостоящие друг другу социальные классы, группы, политические платформы, идейные течения, если не «снимается», то сглаживается, затушевывается,

смягчается. Главное, возникает многоголосое культурное целое, в контексте которого каждый голос, пусть и вполне монологичный сам по себе, даже авторитарный, звучит в ансамбле с другими и вступает, порой против собственной воли, в диалогические отношения с голосами, исполненными не столько согласия или несогласия, сколько снижающего пафоса, граничащего с осмеянием, пародированием, выпучиванием, гротескным «выворачиванием наизнанку» привычного, однозначно-серьезного и т.п. «В многотонной культуре и серьезные тона звучат по-другому: на них падают рефлексы смеховых тонов, они утрачивают свою исключительность и единственность, они дополняются смеховым аспектом»[41].

В этом отношении совершенно прозрачен смысл культурфилософского иносказания М. Бахтина в его книге, посвященной творчеству Ф. Рабле. Преодоление тоталитарной и авторитарной культур неизбежно происходит на путях идейного и политического плюрализма, соревнования различных смысловых интенций и идеологических голосов. Упор, сделанный Бахтиным на народную смеховую культуру, неумирающую даже в невыносимых социальных и политических условиях (даже в ГУЛАГе), выдает надежду автора на то, что в недрах сталинской эпохи, в невидимых глубинах вечной народной жизни сохраняется в неискаженных формах неунывающий демократизм, смеющийся над условностями идеологического фасада власти, воспринимающий жизнь по-карнавальному амбивалентно, относительно. Этот вечный демократизм исторически неизбежно переживает любую тиранию, любую идеократию, любую однозначную серьезность и официальность.

История мировой культуры подтверждала гипотезу Бахтина о конечности любой диктатуры, агония и смерть которой означает возрождение демократического процесса. Бахтин показывает, что соединение артефактов серьезной и смеховой культур в рамках единого социокультурного целого приводит к поглощению серьезной культуры культурой смеховой, независимо от того, как начинается и как осуществляется диалог между ними. Так, включение элементов смеховой культуры в систему культуры серьезной в конечном счете приводит к разрушению последней, поневоле утрачивающей свою однозначность и монотонность, а включение элементов серьезной культуры в целое культуры смеховой тем более означает, что серьезная культура становится предметом пародии, травестии, гротескного искажения и снижения, то есть полностью теряет свою серьезность, становясь частным компонентом смехового дискурса. В любом

случае победа остается за Смехом в его универсально-объединяющей, демократической, праздничной функции.

Неудивительно, что в условиях абсолютного господства авторитарного слова (идеологии), политического тоталитаризма в сталинскую эпоху, а также, хотя и несколько по-иному, в годы хрущевского волюнтаризма или брежневского застоя наиболее неприемлемыми компонентами художественной культуры оказывались явления, связанные со смеховой культурой в различных ее формах, включая сатирические, гротескные, фантастические и др. Представители этого типа творчества и их произведения предавались забвению, а нередко и уничтожались духовно, морально, политически, а затем и физически. М. Булгаков, А. Платонов, М. Зощенко, И. Бабель, Б. Пильняк, Е. Замятин, Н. Эрдман, М. Кольцов, И. Ильф и Е. Петров, В. Маяковский и даже Д. Бедный[42] – творческие и личные судьбы этих и других художников, причастных смеховому аспекту советской культуры 1920–1940-х годов, драматичны и прямо трагичны. Подобные примеры известны и в области музыки – С. Прокофьев, Д. Шостакович; театра – Вс. Мейерхольд, А. Таиров и т.д. В годы застоя смеховое начало в культуре сохранялось почти исключительно благодаря усилиям А. Райкина. Положение же других творцов этого плана было очень неустойчивым, а нередко практически нелегальным (вспомним творчество и судьбы М. Жванецкого, Ф. Искандера, Вен. Ерофеева, В. Войновича, В. Аксенова, А. Гладилина, В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Кима и др.).

Праздник как диалог смеха со страхом

> *Народно-праздничный смех включает в себя момент победы не только над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью, – но и над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает.*
>
> *Средневековый смех, победивший страх перед тайной, перед миром и перед властью, безбоязненно раскрывал правду о мире и о власти. Он противостоял лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Эта правда смеха снижала власть, сочеталась с бранью – срамословием.*
>
> М. Бахтин[43]

Как отмечал М. Бахтин, «двойственную жизнь» ведет «реплика всякого реального диалога: она строится и осмысливается в контексте целого диалога, который состоит из своих (с точки зрения говорящего) и чужих высказываний партнера.

Из этого смешанного контекста своих и чужих слов реплику нельзя изъять, не утратив ее смысла и ее тона. Она – органическая часть разноречивого целого»[44]. Здесь лишь одна сложность – считать диалогическое целое именно целым *единством*, а не изменой «своему», не предательством «нас», непримиримых к «ним»; считать возможным вступить в контакт с «чужим словом», не отрекаясь при этом от себя и не давая повода со стороны считать диалог таким «отречением».

Всё сказанное о взаимоотношениях между «своим» и «чужим» словом непосредственно касается и отношений между целыми культурами – будь то культуры, различные по своему историческому статусу, социально-классовой укорененности или национально-этнической принадлежности (в генезисе или в каждый данный момент). Различные культуры, как и освещающие их изнутри ценности и смыслы, как и выражающие их вне текста словесные высказывания, диалогически соотнесены друг с другом, и там, где не существует сдерживающих факторов политического, религиозного или иного характера, этот диалог между культурами рано или поздно должен реализоваться практически.

«Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между людьми начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур»[45]. По М. Бахтину, любое понимание есть «превращение чужого в “свое чужое”»[46]. Сказанное Бахтиным относится и к взаимоотношениям между серьезной и смеховой культурами, при всей их противоположности и принципиальной несовместимости в рамках одного и того же времени.

Даже в том случае, когда диалог культур носит характер обостренной борьбы, жаркой и непримиримой полемики, идеологического конфликта (на политической, религиозной, социальной или национально-этнической почве), этот диалог в конечном счете оказывается плодотворным. В его оценке не может быть критериев лучше / хуже. «Столкновение культур всегда приводит к диффузии идей, и ее противники, хотя и по-разному, решают выдвигаемые эпохой проблемы, но это одни и те же проблемы»[47]. Так, эпохальная определенность проблематики культуры объединяет различную проблематизацию действительности каждой отдельно взятой культурой. Возникает то, что

М. Бахтин называл «смысловой конвергенцией», складывающейся как результат плодотворного диалога весьма различных и несходных между собой культур[48] или субкультур.

Очень важный пример такой смысловой контаминации рассмотрели Ю. Лотман и Б. Успенский в своей рецензии на книгу Д. Лихачева и А. Панченко «"Смеховой мир" Древней Руси» (Л., 1976). Они отметили «весьма примечательное различие между языческими элементами в западноевропейском (по Бахтину) карнавале и аналогичных ему русских обрядах. В западноевропейском карнавале действует формула: "смешно – значит не страшно", – поскольку смех выводит человека за пределы того серьезного средневекового мира, где он делается жертвой социальных и религиозных "страхов" (запретов). В русском смехе – от святочных и масленичных обрядов до "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя – "смешно и страшно". Игра не выводит за пределы мира, как такового, а позволяет проникнуть в его заповеданные области, туда, где серьезное пребывание было бы равносильно гибели»[49]. Не имея здесь возможности углубляться в детальную аргументацию этой концепции, ограничусь лишь тем, что замечу: сказанное учеными можно отнести и к культуре России Нового и Новейшего времени. Во всяком случае, сталинская эпоха – как в своих художественно-эстетических проявлениях (М. Булгаков, А. Платонов, М. Шолохов, Е. Замятин, Б. Пильняк, Д. Хармс, М. Зощенко, П. Филонов, К. Малевич, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Вс. Мейерхольд, А. Таиров, С. Эйзенштейн и др.), так и в социокультурном и политическом аспектах – демонстрирует глубокое и органическое единство Смеха и Страха, оспаривающих друг у друга правду о времени и человеке. Это очевидный феномен смысловой конвергенции серьезной и смеховой культур в тоталитарную эпоху, важный и для периода упадка тоталитаризма («оттепель», «застой», «перестройка»), и для посттоталитарного развития.

Между тем всегда существует тенденция замыкания той или иной культуры в себе, ее углубления в свою специфику (историческую, социальную, национальную, ценностно-смысловую и т.п.). Этой тенденции всегда, если это необходимо, находится соответствующее научное, идеологическое, политическое, историческое и в принципе любое иное обоснование – действительное или мнимое. Здесь торжествует принцип, некогда поэтически заявленный Р. Киплингом: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им не сойтись никогда». При такой установке на взаимонепроницаемость целых культур или их областей окажется, несомненно, неосуществимым диалог ни между удаленными друг

от друга во времени и пространстве культурами, этносами, языками, ни между гуманитарной и научно-технической мыслью, ни между человеком и компьютером и т.д. «При спецификаторских увлечениях, – замечал М. Бахтин, – игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике»[50].

Но сказанное не означает и того, что для понимания чужой (иной) культуры необходимо хотя бы воображаемое отречение от своей культуры, отвлечение от ее ценностно-смыслового континуума. «Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры... Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами – есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания – это вненаходимость понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять»[51]. Культурно-исторический прогресс непрерывно воспроизводит такие ситуации и «сюжеты» межкультурного общения, в которых «осуществляется узнавание в чужом языке своего языка, в чужом кругозоре своего кругозора»; «происходит идеологический перевод чужого языка, преодоление чуждости – только случайной, внешней и кажущейся»[52].

Проблема взаимопонимания и диалога культур с необходимостью выводит исследователя, наблюдателя, да и вообще любого субъекта культуры к вопросу о соотношении языков культур, возможности их диалогического сопоставления «в чистом виде», их перевода и гибридизации. «Диалогическое сопоставление языков (а не смыслов в пределах языка) очерчивает границы языков, создает ощущение этих границ, заставляет прощупывать пластические формы языков», – подчеркивал М. Бахтин[53]. Ведь за каждым языком (понимаемым во всевозможных значениях) встает, по Бахтину, определенная ценностно-смысловая система, отдельный пласт семантики, целый духовный мир – от

древнейших истоков до процессов, завершение которых возможно лишь в отдаленном будущем. Так или иначе, за диалогом языков, как и за диалогом культур, стоят идеологические (в широком смысле) отношения.

Языки в их возможном многообразии Бахтин понимал широко. В основе «языков разноречия» у него лежат совершенно разные принципы выделения и образования (функциональный, содержательно-тематический, социально-диалектологический, национально-этнический и т.д.). «Поэтому языки не исключают друг друга и многообразно пересекаются (украинский язык, язык эпической поэмы, язык раннего символизма, язык студента, язык детей, язык мелкого интеллигента, язык ницшеанца и т.п.)». Однако столь резкий «разброс» разноязычия не исключает существования единой плоскости сопоставления всех возможных языков и «языков»: «Все языки разноречия, какой бы принцип ни лежал в основе их обособления, являются специфическими точками зрения на мир, формами его словесного осмысления, особыми предметно-смысловыми и ценностными кругозорами. Как таковые все они могут быть сопоставлены, могут взаимно дополнять друг друга, могут противоречить друг другу, могут быть соотнесены диалогически. Как таковые они встречаются и сосуществуют в сознании людей…»[54]

Однако этого мало. По Бахтину, языки не только могут быть соотнесены друг с другом диалогически, но и должны соотноситься. «Ведь объективировать свой собственный язык, его внутреннюю форму, его миросозерцательное своеобразие, его специфически языковой смысл можно только в свете другого, чужого языка, почти настолько же “своего”, как и родной язык»[55]. В условиях замкнутого одноязычия и господства прямого слова преобладает и однозначный, прямой предметный замысел, осуществляемый монопольным словом, языком. «Этот замысел и его предметно-тематический состав неотделимы от прямого языка творящего: они родились и созрели в этом языке, в проникающем его национальном мифе, национальном предании»[56], что мы и имеем во всех случаях автономизации национальных культур, их замыкания в собственной специфике и демонстративном отталкивании от иных языков, культур, во всех случаях националистических всплесков, с неизбежными при этом эксцессами политического и культурного экстремизма.

Если же мы стремимся добиться «превращения языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности», то следует понимать, что «такое превращение во

всей его принципиальности и полноте может совершиться лишь при определенном условии, именно – при условии существенного *многоязычия*. Только многоязычие полностью освобождает сознание от власти своего языка и языкового мифа». В преодолении культурно-языкового монологизма и развитии идейно-образного, стилевого и мировоззренческого плюрализма – залог развития творческих потенций каждой данной культуры, каждого сознания. «Творящее сознание стоит как бы на меже языков и стилей». В результате в культуре рождается и утверждает себя «пародийно-травестирующее сознание», направленное «и на предмет, и на чужое, пародируемое слово об этом предмете, слово, которое само становится при этом образом»[57].

Реальность, ее монологическое самосознание, порождающее серьезную, монументально-однозначную культуру, и травестийно-пародийное сознание, охватывающее как реальность, так и прямое слово о ней, а вместе с тем творящее карнавальную, смеховую культуру, составляют своего рода триаду, лежащую в основании всякого полифонического, многоголосого целого, всякого идейно-образного плюрализма, в том числе и в рамках праздничной парадигмы.

Дистанция, складывавшаяся «между языком и реальностью» и разрушавшая «власть мифа над языком», тем самым размыкала сознание, освобождая его от «власти прямого слова». Далее она подрывала, по Бахтину, все властные структуры и связи, господствующие в обществе и его культуре, и высвобождала творческие силы культуры, необходимые для порождения новых идей и форм, концепций и стилей, текстов и контекстов[58]. Достигаемая таким образом *творческая свобода* как самодовлеющая ценность культуры, доказывает М. Бахтин, неодолима никакими репрессивными мерами государства, тиранической власти, цензуры; она не приводима к какому-либо одному «знаменателю», не подлежит унификации и нивелированию. Образующееся в культуре противоречивое целое, при всей своей гетерогенности единое, рисуется Бахтину подобием некоего «огромного романа» – «многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разноголосицы данной культуры, народа и эпохи. В этом большом романе – зеркале становящегося разноречия – всякое прямое слово, в особенности слово господствующее, отражено как в той или иной степени ограниченное, характерно-типическое, стареющее, умирающее, созревшее для смены и обновления»[59].

Впрочем, М. Бахтин не верил в долгосрочность и стабильность «упорядочивающих», объединяющих, централизующих

процессов в истории социальной или культурной. Ведь наряду с «централизующими тенденциями языка», «особенно в народных низах, процветало пародийно-травестирующее творчество, сохранившее память древней языковой борьбы и питаемое постоянно происходящими процессами языкового расслоения и дифференциации». В этой плодотворной среде и рождаются явления, подобные роману, которые «в своей стилистической структуре отображают борьбу централизующих (объединяющих) и децентрализующих (расслаивающих язык) тенденций». Подобные явления ощущают себя «на границе готового и господствующего литературного языка и внелитературных языков разноречия», а потому либо служат «централизующим тенденциям нового, слагающегося языка (понимаемого, как всегда у Бахтина, в широком, во многом метафорическом, смысле), либо борются за обновление устаревшего литературного языка за счет тех пластов... которые оставались (в той или иной степени) вне централизующего и унифицирующего воздействия художественно-идеологической нормы»[60].

В переходные эпохи, когда борьба между центром и периферией, монологизмом и разноречием, нормой и разрушением нормативности особенно обостряется, самосознание культуры (например романное сознание Нового времени), «ощущая себя на рубеже литературного и внелитературного разноречия, вместе с этим ощущает себя и на рубеже времени: оно исключительно остро ощущает время в языке, его смену, устарение и обновление языка, прошлое и будущее в языке». В то же время эти процессы «неотделимы от социальной и идеологической борьбы, от процессов становления и обновления общества и народа»[61]. Собственно поэтому, по мысли М. Бахтина, плюрализм и полифонизм в истории человечества и его культуры вечны и непобедимы – как смеховая стихия, как живое разноречие народа, а периоды торжества монологизма, единомыслия и единогласия – временны, преходящи, условны, какими бы серьезно-зловещими и незыблемыми в своем постоянстве они ни казались. Диалог Смеха со Страхом в культуре, сколь бы парадоксальные и странные формы он ни принимал, всё же заканчивается победой Смеха.

Вся теория карнавальной культуры М. Бахтина родилась как ответ на вызов сталинской эпохи, начиная с Великого перелома и кончая последним предвоенным годом. Ставя во главу угла народную смеховую культуру, во всем противостоящую культуре официальной – то мрачно-серьезной, то восторженно-апологетической, то монументально-возвышенной, то социально регламентированной, – Бахтин подчеркивал «исключительный

радикализм, свободу и беспощадную трезвость» народной культуры смеха[62]. Внешне неофициальная народная культура отрицает главнейшие атрибуты официальной средневековой культуры (равно как и любой иной, подобной ей в этих проявлениях): «внешнюю цензуру, внешние репрессии, костер» и т.д.[63]. Сказанное в огромной степени относится и к тоталитарной культуре, не случайно названной Н. Бердяевым – в самых ее истоках – «Новым средневековьем» (это, конечно, имел в виду и Бахтин). За «новым Средневековьем», с его догмами и запретами, с его насилием и кострами, неизбежно грядет и «новое Возрождение», воплощающее народно-праздничную, карнавальную стихию, – таков конечный прогноз Бахтина.

Наиболее важно, по Бахтину, внутреннее раскрепощение народа и личности: смех освобождает «прежде всего от большого *внутреннего цензора*, от тысячелетиями воспитанного в человеке страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым, перед властью»[64]. Официальная серьезность в культуре и идеологии во все времена «была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив, – элементами насилия, устрашения, угроз, запретов. В устах власти серьезность устрашала, требовала и запрещала; в устах ее подчиненных – трепетала, смирялась, восхваляла, славословила. <...> Серьезность угнетала, пугала, сковывала; она лгала и лицемерила; она была скупой и постной. На праздничной площади, за пиршественным столом серьезный тон сбрасывался, как маска, и начинала звучать иная правда в форме смеха, шутовских выходок, непристойностей, ругательств, пародий, травестий и т.п. Все страхи и ложь рассеивались перед торжеством материально-телесного и праздничного начала»[65].

Официальная советская идеология, называвшая себя «диалектическим и историческим материализмом», на самом деле была поразительно идеалистичной и утопичной. Она ханжески отвергала любую телесность, она слышать не хотела о существовании еды и питья, совокупления и испражнения. Она отвергала сексуальность и обличала фрейдизм. Ей были потребны один трудовой и военно-патриотический энтузиазм, одна идейно-партийная бдительность, одно монолитное морально-политическое единство... Даже буржуазная идеология, борьба с которой предписывалась как необходимое условие выживания социалистического мировоззрения, была для советской власти не до такой степени чужда и нетерпима, как «гротескное тело» и «материально-телесный низ». Кажется, больше всего на свете она боялась

рано или поздно быть посланной своим народом к пресловутому «материально-телесному низу» или попасть в ряд «низводящих» глаголов («начхать», «наплевать, «на...ть» и т.д.)!

Схематичности и выхолощенности, мертворожденности социалистической идеологии Бахтин противопоставил «приобщение еде, питью, половой жизни, *телу* жизни»[66]. Это «тело жизни» народа не может и не должно быть проигнорировано идеологией без ущерба для нее самой. Ведь осмысляя «*драму телесной жизни* (совокупления, рождения, роста, еды, питья, испражнений)» как главное содержание смеховой культуры Средневековья, Бахтин имеет в виду «драму не индивидуального тела и не частного материального *быта*, а *большого родового народного тела*, для которого рождение и смерть не абсолютные начало и конец, но лишь моменты его непрерывного роста и обновления»[67]. Это, в частности, означало, что ни ленинско-сталинский «социализм», ни мифический «коммунизм» отнюдь не являются последними, конечными фазами роста и обновления мировой истории, что и эти цивилизационные метаморфозы конечны, преходящи в перспективе дальнейшего исторического развития человечества.

Если быть точным, иносказательный смысл великой книги М. Бахтина посвящен не столько самой сталинской эпохе (или шире – тоталитарной эпохе вообще), сколько «исходу» из нее, – именно нашей текущей современности конца XX – начала XXI века, связанной с изживанием тоталитарной идеологии и становлением подлинно демократической культуры. Книга о Рабле посвящена осмыслению всех переходных эпох, в том числе и того переходного периода, дожить до которого Бахтин и не чаял, но в неизбежности которого был уверен.

Характеризуя переход от Средневековья к Возрождению как частный пример цивилизиционной переходности вообще, М. Бахтин особо подчеркивает: «В эпоху Возрождения эта иерархическая картина мира (свойственная Средневековью. – *И. К.*) разрушилась; элементы ее переводились в одну плоскость; высота и низ становились относительными; вместо них акцент переходил на “вперед и назад”. Этот перевод мира в одну плоскость, эта *смена вертикали горизонталью* (с параллельным усилением момента *времени*) осуществлялись *вокруг человеческого тела*, которое становилось *относительным центром космоса. Но этот космос движется уже не снизу вверх, а вперед по горизонтали времени – из прошлого в будущее.* В телесном человеке иерархия космоса опрокидывалась, отменялась; он утверждал свое значение вне ее»[68].

На примере романа Рабле М. Бахтин демонстрировал механизм смены культурных парадигм. «Все явления и вещи мира –

от небесных тел до элементов – *покинули свои старые места в иерархии вселенной и устремились в одну горизонтальную плоскость становящегося мира, стали искать себе новые места в этой плоскости, стали завязывать новые связи, создавать новые соседства.* Тем *центром*, вокруг которого происходила эта перегруппировка всех вещей, явлений и ценностей, было именно *человеческое тело*, объединявшее в себе всё многообразие вселенной»[69].

В заключение главы, посвященной гротескному образу тела, Бахтин рисует грандиозную перспективу глобального объединения человечества в модусе универсальной телесности. Эти мысли, по убеждению автора, «совсем не официального порядка». «Здесь изображается обожествление, апофеоз человека. Земное пространство побеждено, рассеянные по всей земле народы благодаря мореплаванию объединены. Все народы, все члены человечества, вступили благодаря изобретению парусов в реальный материальный контакт. Человечество стало единым <…> Весь этот образ торжества (апофеоза) человечества построен в чисто ренессансной горизонтали пространства и времени; от средневековой иерархической вертикали ничего не осталось. Движение во времени гарантируется рождением новых и новых поколений <…> Это и есть то относительное бессмертие, <…> бессмертие родового тела человечества <…> Не биологическое тело, которое повторяет себя в новых поколениях, но именно тело исторического, прогрессирующего человечества, – находится в центре этой системы образов»[70].

Сегодня в этих словах мы могли бы узнать нечто родственное идеям русского космизма, ноосферы, глобализации и т.п. В сталинскую же эпоху подобные идеи вызывали лишь ассоциации с буржуазным космополитизмом, с интеллигентской мечтой об объединении России с развитыми странами (низкопоклонством перед загнивающим Западом) и подтверждали догадки «литературоведов в штатском» о забвении принципов классовой борьбы, коммунистической идейности и партийности, не допускавших мысли о единстве человечества, расколотого самим фактом существования двух антагонистических систем. Поэтому даже апелляция к «диалектическому и историческому материализму» как последнему оправданию бахтинской концепции не была достаточной для того, чтобы принять исследование Бахтина в качестве научного достижения. Лишь в июне 1952 года, через пять с половиной лет после защиты докторской диссертации, Бахтину была присуждена ВАКом ученая степень кандидата филологических наук[71]. На следующий год умер «отец народов».

Эпоха «нового Средневековья» закончилась. Занималась предсказанная Бахтиным заря «нового Возрождения» – «оттепель», приведшая к публикации двух главных иносказательных работ русского мыслителя – о Достоевском и о Рабле, ставших настоящим праздником духа для мыслящих читателей и ищущих писателей. А Евг. Евтушенко, один из самых ярких поэтических выразителей идей «оттепели», написал знаменательную строку: «Умирают в России страхи»...

Страхи в России умирали очень долго. Уже в разгар «перестройки» М. Гефтер опубликовал статью с хлестким названием «Сталин умер вчера» и ошибся в хронологии. Вождь в то время не только не «умер», но даже, скорее, немного «воскрес». Впрочем, пожалуй, и сегодня И. Сталин «скорее жив, чем мертв».

Примечания

[1] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 104–105.
[2] См.: *Кондаков И.В.* «Двуликий Янус». Культура смеха в диалоге культур (в контексте принципа диалогизма в концепции культуры М. Бахтина) // Мир психологии. 2001. № 4. С. 80–87.
[3] Михаил Бахтин: Pro et contra: Личность и творчество *М.М. Бахтина* в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Антология. СПб., 2001. Т. I. С. 326.
[4] Там же.
[5] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 94 (выделение разрядкой здесь и далее принадлежит М. Бахтину).
[6] Там же. С. 83.
[7] Там же. С. 107.
[8] *Турбин В.Н.* У истоков социологический поэтики (*М.М. Бахтин* в полемике с формальной школой) // *М.М. Бахтин* как философ. М., 1992. С. 45.
[9] *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура // *Аверинцев С.* Собр. соч.: Связь времен. Киев, 2005. С. 359.
[10] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 428.
[11] Там же. С. 499.
[12] Там же. С. 524.
[13] Там же.
[14] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 350.
[15] Там же.
[16] Там же. С. 351.
[17] Там же.
[18] Там же. С. 350.
[19] Там же.
[20] Там же.
[21] Там же. С. 352.
[22] Там же.
[23] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 108–109.
[24] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Указ. изд. С. 356.

[25] Там же.
[26] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 297–298.
[27] Там же. С. 298.
[28] *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура. Указ. изд. С. 353–354.
[29] Там же. С. 354.
[30] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Указ. изд. С. 356.
[31] Там же. С. 357.
[32] Там же. С. 357–358.
[33] *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура. Указ. изд. С. 352.
[34] Там же. С. 343.
[35] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Указ. изд. С. 357.
[36] Там же.
[37] Там же. С. 356.
[38] Там же. С. 358.
[39] Там же.
[40] Там же.
[41] Там же.
[42] См., например, в моей статье: *Кондаков И.* «Басня, так сказать», или «Смерть автора» в литературе сталинской эпохи // Вопросы литературы. 2006. № 1. С. 246 и далее.
[43] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 106.
[44] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 97.
[45] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Указ. изд. С. 354.
[46] Там же. С. 392.
[47] *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 42.
[48] Указ. изд. С. 321.
[49] *Лотман Ю., Успенский Б.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 692.
[50] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Указ. изд. С. 348–349.
[51] Там же. С. 353.
[52] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Указ. изд. С. 177.
[53] Там же. С. 176.
[54] Там же. С. 104.
[55] Там же. С. 427.
[56] Там же. С. 426.
[57] Там же.
[58] Там же. С. 425.
[59] Там же.
[60] Там же. С. 431–432.
[61] Там же. С. 432.
[62] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 83.
[63] Там же. С. 107.
[64] Там же.
[65] Там же. С. 108.
[66] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Указ. изд. С. 373.
[67] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Указ. изд. С. 102.
[68] Там же. С. 402.
[69] Там же. С. 404.
[70] Там же. С. 406.
[71] *Михаил Бахтин*: Pro et contra. Указ. изд. Т. I. С. 531.

Раздел 2
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

А.Ф. Некрылова

«Что у людей век, то у Бога один день» (Длительность праздников в русском народном календаре)

Традиционный русский календарь представляет собой сложное, многоуровневое культурное явление. По сути, народный календарь, регламентирующий годовое время и выстраивающий иерархию составляющих его единиц, включает в себя, сопрягая и переплетая, несколько самостоятельных (автономных) моделей: лунного, солнечного и вегетативного календарей; ритма религиозных праздников, постов и периодов «всеядия»; земледельческого, скотоводческого, охотничьего, промыслового, ремесленного календарей; периодов заключения браков, поминальных сроков и т.д. Эти «частные» календари наделены разными функциями, имеют разные сферы применения и, вероятно, разные истоки[1].

Подобная ситуация объясняется тем, что формирование и развитие русского народного календаря происходило в течение длительного времени и под воздействием многих внешних и внутренних факторов, при этом неизменным оставалось чувственное, субъективное, оценочное восприятие времени, базирующееся на мифологической картине мира. Одна из характернейших черт традиционного земледельческого календаря – членение больших и малых циклов на неопределенные длительности, куски. По всей видимости, это наследие дохристианской эпохи – неравными периодами, как известно, оперировали ранние, наиболее примитивные календари.

Устная народная традиция долго сохраняла архаичный счет и деление времени, представление о том, что время не непрерывно и идет в разные периоды (эпохи) с разной скоростью («Что у людей век, то у Бога один день» –гласит русская пословица; по народным представлениям герои древности, богатыри, праведные люди жили дольше). Лежащая в основе народного календаря система будней / праздников еще в XIX – начале XX века включала в себя в разной степени проявленности (репрезентативности) мифологическую трактовку времени, представления о качественной наполненности любого временного отрезка «своими» событиями, различение сакральных, счастливых / несчастных, благодетельных / опасных, чистых / нечистых периодов, дней, часов[2]. Это же древнейшее представление закреплено и в святцах: Касьянов день (29 февраля) – несчастный, нечистый; Благовещение – святой день; Страстной четверг – судьбоносный, начально-конечный и т.д.

В народном сознании время, меняя скорость, интенсивность протекания от сезона к сезону, от начала суток или года к их завершению, в моменты высшего напряжения и наибольшего спада солнечной энергии останавливается. Речь идет прежде всего о солнечном календаре, фиксирующем две остановки: летнее и зимнее солнцестояние. Слабее это проявлено в точках весеннего и осеннего равноденствия. Отнюдь не случайно вокруг указанных моментов сосредоточены основные календарные обрядовые циклы.

С неопределенной длительностью, с представлениями о событийности времени и его проживании связан и феномен «неполного календаря», когда год не осознавался как цикл в точном смысле этого слова. Такой неопределенный период наступал после уборки урожая, прекращения всех сельскохозяйственных работ в поле, на огороде, окончания пастбищного сезона и пр. – природа «засыпала» и счет времени кончался.

Знаменитый календарь, запечатленный на поверхности кувшина IV века н.э., найденного в с. Ромашки Киевской области, охватывает период с апреля по август[3]. «Календарь X в. из Чернигова, нанесенный на оковке турьего рога, представляет законченный цикл длительностью 8 месяцев (приблизительно с марта по октябрь). Употребление славянами 10-месячного календаря предполагал Л. Нидерле. Следы 11-месячного календаря сохраняются на русском Поморье, где конец года – начало Святок – приходится на 21 ноября, 4 или 6 декабря»[4].

Святцы, вошедшие в русскую культуру с принятием христианства, как бы замкнули годовой круг, обозначив каждый

день и наполнив его собственным содержанием, придав ему вес и ценность, уникальность, индивидуальность, закрепив за многими важнейшими действиями определенное число (дату) и определенного покровителя-святого, что придавало сугубо земным, прагматическим занятиям высокий статус, возводя их на уровень богоугодного, святого, истинно нравственного дела. Именно церковный месяцеслов помог превратить свод знаний земледельца в стройную и удобную систему времяисчисления, послужив канвой, в которую постепенно укладывался практический опыт земледельца и которая естественно вбирала в себя традиционные обряды и праздники.

Однако процесс наложения упорядоченного, во многом симметричного церковного календаря (святцев) с достаточно четкой иерархией годовых единиц (праздников, постов, мясоедов), где нет места пропускам – необозначенным, непоименованным, не подчиненным принятой иерархии дням, неделям, на дохристианское времяпонимание проходил не гладко, и полного слияния так и не произошло. О том, что традиционная праздничная система выходила за рамки церковно-гражданского календаря, даже противоречила и противостояла ему, свидетельствует уже такой факт, как существенная разница в количестве «узаконенных» государством и Церковью и реально справляемых крестьянством праздничных дней в году. По сведениям А. Ермолова, «общее число праздников, установленных церковью, – 80 (двунадесятые, 52 воскресенья, 8 табельных царских дней). Вместе с тем в действительности число праздничных дней оказывается, смотря по местностям, в 120–140 и даже в 150 дней»[5].

Разумеется, в определении сроков и продолжительности времен года крестьянин исходил из реальных климатических условий, которые регулировали его трудовую деятельность и хозяйственный быт. Поворотные точки солнечного движения по небесной сфере делили год на четыре примерно равные части, но в сознании земледельца эти отрезки не полностью совпадали с календарными временами года. Для большинства районов России самым длинным сезоном оказывалась зима. «Народ, чутко следивший за изменениями в природе, остро реагировавший на происходящие перемены, практическими мероприятиями откликался на ощутимое наступление зимы. Ему не было дела до того, что по календарю осень длится три месяца. Холод в октябре говорил крестьянину среднерусской и северной полосы о наступлении зимы, об исчезновении солнечного тепла, об омертвении природы»[6]. В традиционном крестьянском календаре восточных славян приход весны связывался с разными датами, но «кликали»

ее, встречали в строго определенные дни – на Сороки (9 / 22 марта), на Благовещение (25 марта / 7 апреля), в день Егория теплого (23 апреля / 6 мая). Устраивались первые, вторые, третьи встречи и проводы весны, лета и т.д. Летом считался период созревания хлеба, и длился этот период от четырех до шести недель: с Ивана Купалы до Ильина дня (20 июля / 2 августа) или до Первого Спаса (1 / 14 августа), реже до Успения Богородицы (15 / 28 августа). Осень укладывалась в промежуток между двумя богородичными праздниками – Успением и Покровом Пресвятой Богородицы (1 / 14 октября), хотя в это осеннее время вклинивалось летнее – «бабье лето».

Постепенность перехода одного времени года в другое отразилась в народной календарной лексике, обозначающей «межсезонье»: *перезимье*, *полузимье*, *зазимки*, *пролетье*, *осенины* и пр. *Бабье лето* могло делиться на *молодое*, *среднее* и *старое*.

Счет времени велся не по месяцам, а по рабочим сезонам («пашня», сенокос, жатва, промежговенье, «путина»). При таком положении дел датирование событий особенно и не требовалось. Сами события были упорядочены по отношению друг к другу, а не в универсальной и абсолютной иерархии. В пределах же годового круга время считали от праздника к празднику.

Именно праздники адекватно выражали сакральные ценности, освящали прошлое, возвращали (через ритуальное повторение) мифологическое время. Последнее осознавалось как «другое» время – с другим поведением, правилами, системой запретов и пр. Соответственно праздники предполагали и узаконивали особое поведение (например ритуальные бесчинства молодежи во второй половине Святок; раскрепощенность и чрезмерное поедание блинов в масленичную неделю; обязательная «встреча солнца» в ночь на Петров день), налагали строгие запреты на определенные виды работ (прядение, вязание, шитье в день Параскевы Пятницы или в течение Святок, выход в поле в день Ильи Пророка и т.п.), содержали указания о правилах приема пищи (когда и что можно, необходимо или нельзя есть), регулировали чередование периодов веселья и серьезной сосредоточенности, фамильярности, относительной свободы половых отношений и строгого воздержания и т.д.

Говоря словами В. Власова, для традиционного календаря чрезвычайно показательны были «праздники-диапазоны», которые не обеспечивали «дискретности и повторяемости, то есть строгого датирования праздников и ежегодного повторения этих сроков. Лишь в последующем развитии праздники постепенно сжимались до календарного дня, хотя и при этом не исчезало

представление о том, что каждый значительный праздник распространяется на больший отрезок времени»[7]. Знаменательно, что и после принятия христианского упорядоченного календаря с четко обозначенными днями, узаконенными датами почитания тех или иных святых или событий церковной истории аграрное календарное сознание проявилось в том, что значительность события, явления, популярность и высокая почитаемость святого как бы удлиняли время празднования. По сути, единичные события растягивались на несколько дней: празднование Рождества Христова начиналось накануне и продолжалось до Нового года (дня Василия Великого). У крестьян двунадесятый праздник Рождества Пресвятой Богородицы (8 / 21 сентября; народное название – Оспожинки, Осенины) являлся праздником урожая, который иногда справляли в течение целой недели.

Минимальный срок празднования Пасхи – три дня, но во многих местах не работали, праздновали всю Светлую неделю (Святую седмицу). В том, как Пасха отмечалась в народе, наиболее полно и ярко воплотилось традиционное представление о празднике, особенно большом, общинном, когда запрещалась трудовая деятельность и обязательными становились праздничные нормы поведения: поздравление и приветствие каждого, прием гостей и хождение в гости, обильное и долгое (длительное) столование, нарядная одежда, обмен подарками, участие в традиционных увеселениях согласно полу и возрасту (хороводы, песни, игры, гуляние на открытом воздухе – «на людях» и среди людей и пр.). В течение всей Пасхальной седмицы Царские врата, северные и южные двери в алтаре не затворяются, символизируя то, что Господь воскресением Своим открыл нам врата Царства Божия. По народным представлениям эта неделя – самое благоприятное время для рождения ребенка и для смерти. Христианское восприятие Пасхи как времени священного, святого, являющего верующему всё, что в христианстве есть высокого и спасительного для души, светлого, отрадного и утешительного для сердца, переключало людей на истинно праздничное, торжественное настроение, на любовь к ближним, объединяло людей в едином порыве благости, доброты и всепрощения. На Пасхальной неделе взаимное посещение близких родственников и друзей начиналось с понедельника и не прекращалось до воскресенья. Люди обнимались, христосовались (троекратно целовались), обменивались крашеными яйцами. В народном сознании Пасха объединялась с весенним возрождением природы, как бы принимающей участие в радостном праздновании величайшего из евангельских событий, знаменующего светлую победу над тьмой и смертью.

Вообще тема возрождения, обновления, начала нового витка жизни пронизывает всю пасхальную обрядность, определяет настроение и действия православного человека. Тема эта звучит в народных сказаниях, песнях и заклинаниях. Она проявляется в обычаях преображать (украшать) дом и надевать на Пасху новую одежду, обмениваться подарками (устанавливать заново добрые отношения); наконец, в понимании весны, весеннего времени как возвращения к жизни всего природного универсума после долго зимнего сна, расценивавшегося как ежегодное умирание.

Более чем сутки отмечались Ильин и Дмитриев день: им предшествовали Ильинская / Ильина и Д(и)митровская недели, специально отмечались Ильинская пятница, Дмитровская суббота. Девятую Пятницу в Нижегородской губернии гуляли пять дней.

В России принято было отмечать не только сам день Святой Троицы, выпадавший всегда на воскресенье, но всю Троицкую неделю, особенно ее четверг – Семик, а также субботу – родительскую. Ивановской часто называли неделю от Ивана Купалы до Петрова дня, которая осмыслялась как единое, сплошное праздничное время, летний праздничный цикл. Под «Петровщиной», «Петровками» понимался период от Петрова дня (или заговенья) до Ильи или Первого Спаса, при этом сам день апостолов Петра и Павла нередко воспринимался как последние проводы весны.

В значимые праздники, которые обычно справлялись как «съезжие», собирающие родню и друзей, взрослым полагалось выступать и в роли хозяев, и в роли гостей, что, естественно, растягивало время празднования. Так, «в северных и поволжских областях большие праздники длились по нескольку недель, пока каждая деревня, входившая в волость, приход, околоток, не побывала “хозяином” праздника <…> В Подболотной вол. Никольского у. Вологодской губ. 16 деревень справляли Покров по очереди и при этом жители каждой деревни говорили: “У нас сегодня первый / пятый / двенадцатый Покров”; в селах Буйского, Варнавинского уездов Костромской губ. по неделе продолжались праздники Михаила-архангела (8 / 21 ноября), Николы зимнего (6 / 19 декабря) и Введения (21 ноября / 4 декабря)»[8].

Масленицу могли справлять в течение одного дня, но зачастую гуляния продолжалась неделю, кое-где и дольше[9].

Одним из свидетельств того, что в дохристианские времена новогодний цикл праздников не ограничивался двумя неделями Святок и начинался задолго до солнцеворота, является Никольщина – популярнейший в России праздник, который захватывал дни до и после 6 / 19 декабря (дня памяти Николая Чудотворца),

нередко начинаясь со дня св. Варвары (4 / 17 декабря)[10]. «Под именем *Никольщины*, – писал С. Максимов, – следует разуметь неопределенный числом дней праздничных период времени, предшествующий и следующий за зимним Николой. Это празднество всегда справляют вскладчину, так как одному не по силам принимать всех соседей <...> Общее веселье и охота на пиво длятся не менее трех-четырех дней, при съезде всех ближайших родственников, но в избранном и ограниченном числе. Неладно бывает тому, кто отказывается от складчины и уклоняется от празднования: такого хозяина изводят насмешками в течение круглого года, не дают проходу от покоров и крупной брани и отстают и прощают, когда виновный покается; призовет священника с молебном и выставит всем обильное угощение»[11].

Названия многих недель по главному дню отражает ту же традицию измерять праздничное время более крупными, чем дни, отрезками. Пасхальная неделя (Светлая седмица), Купальская, Вербная, Средокрестная, Дмитровская, Фомина (народное название недели Антипасхи, следовавшей за Светлой седмицей, – вторая, новая Пасха, когда Фома уверовал в воскресение Христа, потому что увидел его; Фомино воскресенье – первое воскресенье после Пасхи, завершавшее Светлую седмицу).

Счет неделями наблюдается и относительно других вех народного календаря: Русальная (русальская) неделя после Троицы, начиная с Духова дня; Пестрая неделя – перед Масленицей, когда мясоед перемежается с обязательным постом в среду и пятницу.

Продолжением, своеобразным проявлением праздников оказывалось перенесение их названий не только на ближайшие окружающие дни, недели, но даже на погодные проявления – морозы и оттепели: *введенские, никольские, михайловские, сретенские, крещенские.*

Наряду с укоренившейся привычкой растягивать, удлинять праздничное время, изменять его масштабы и границы (в зависимости от условий, ситуаций, по причинам экономическим – неурожайные годы, эпидемии, стихийные бедствия, недостаточное количество рабочих рук и пр.), в народном календаре прослеживается тенденция четко определять и отмечать начало и конец периода, сезона, завершение определенных работ. Универсальная оппозиция в народной духовной культуре – противопоставление *первый / последний* – проявлялась в том, что повсюду большое значение придавалось первому и последнему снопу, проведению первой борозды (начало пахоты) и завершению сева, прилету первой весенней птицы, первому грому и т.д. Извест-

на особая отмеченность первого и последнего дня праздников, прежде всего тех, которые знаменуют начало года или сезона: Рождество, Новый год, Пасха, первый день (или первая неделя) Великого поста. «Для них характерна магия первого дня. В это время сакрализуется практически всё первое: действия, еда, посетитель, предметы»[12].

Одни и те же святые воспринимались покровителями начала и окончания важных сельскохозяйственных работ: «Еремей-запрягальник сев начинает» (1 / 14 мая), «Еремей-распрягальник сев кончает» (31 мая / 13 июня). Дни памяти святых Бориса и Глеба (2 / 15 мая и 24 июля / 6 августа) обрамляют цикл работ на хлебной ниве: «Борис и Глеб сеют хлеб, Борис и Глеб – поспел хлеб». «Пчелиными» святыми считались Зосима и Савватий, потому с 19 сентября / 2 октября (день мч. Зосимы-пчельника) по 10 / 23 октября (день памяти св. Савватия) отмечалась «пчелиная десятина»: работы на пасеке, сбор меда, подготовка ульев к зимовке. Напомню о параллельности и некоей своеобразной зеркальности Никольских праздников (Никола вешний и Никола зимний), двух Егорьевых (Юрьевых) дней, летних и зимних Кузьминок и т.д.

Еще один аспект того же явления неопределенной длительности народных праздников, стремления увеличить время, связываемое с почитаемыми святыми и событиями церковной истории, заключается в традиции отмечать «вхождение в праздник» и выход из него. Господские и Богородичные великие праздники в церковном богослужении предначинаются за несколько дней до самого праздника, – это называется *предпразднеством* праздника; продолжаются несколько дней после праздника – *попразднество*; последний день попразднства называется *отданием праздника*.

В народе преддверие или продолжение больших праздников могло именоваться «малым праздником». Так, суббота первой недели Великого поста кое-где называлась *Малая Масленица*. Во Владимирской губернии Масленицу – самый «гуленый» праздник – встречали за две недели: «выходили на улицу и средь деревни клали огонь» – устраивали костер, приманивали Масленицу[13].

В первую очередь следует сказать о канунах – днях, предшествующих какому-либо важному годовому празднику, дню или событию. Как пишет Т. Бернштам, кануны называли во многих областях «малыми» праздниками, «но значимость их была нередко больше»[14]. В народной культуре им придавался особый смысл, они имели особую ритуальную и языковую выде-

ленность, на них нередко переносилась вся семантика праздника[15]. Собственно, и праздник начинался накануне, в церковном календаре – с навечерия, сочельника (Рождественский, Крещенский сочельник).

Предуготовлением к великим праздникам служили посты. В течение календарного года многодневные посты распределялись следующим образом, занимая свое место в каждом сезоне. Первый – Великий пост – приходился на весеннее время, он продолжался 40 дней или 6 недель, к которым добавлялась особо строгая Страстная седмица, подготавливавшая Пасху. Второй пост – Петровский – был летним, он начинался через неделю после Троицы и длился до дня памяти святых апостолов Петра и Павла (29 июня / 12 июля). Успенский пост считался осенним, его время приходилось на отрезок с 1 / 14 по 14 / 27 августа, завершался он перед Успением Пресвятой Богородицы (15 / 28 августа). Четвертый, зимний пост – Рождественский, или Филипповский (Филипповки). Он начинался сразу после дня памяти апостола Филиппа (14 / 27 ноября) и завершался перед Рождеством Христовым.

В русском народном православном календаре выделяются *заговенья* – переходные дни, выполняющие функции закрытия одного периода (нередко праздничного) и ввода в другой, обычно в главные годовые посты. Это Евдокимово заговенье – перед Успенским постом, Филиппово заговенье – начало Рождественского поста. Канун Петровского поста назывался *Русальное заговенье*. В Вятском крае он известен под названием *Яичное заговенье*. К этому дню здесь красили яйца и играли с ними подобно тому, как это делалось на Пасхальной неделе, с этого дня прекращали водить хороводы. В Нижегородской губернии в Петровское заговенье «хоронили весну» или «соловушку»: делали куклу, клали ее на носилки, несли в поле и там трепали; в других местах жгли костры. Парни и девушки собирались на полянах, варили на костре кашу, обязательно сдабривая ее маслом. После этого до самого утра пели, играли, водили хороводы.

Церковный месяцеслов фиксирует *попразднества* – дни, составляющие продолжение двунадесятых праздников. Продолжительность попразднества (от одного до восьми дней) зависит от большей или меньшей близости одних праздников к другим праздникам или постам. В эти дни совершаются особые богослужения.

Большой торжественностью богослужения отличается *отдание праздника* – последний день празднования двунадесятых праздников. Отданием Пасхи, к примеру, является вся 6-я неде-

ля по Пасхе, перед Троицкой неделей. Отдание Святок осуществляется сразу за Крещением – 7 / 20 января, когда отмечается Собор Предтечи и Крестителя Господня Иоанна; отдание праздника Благовещения Пресвятой Богородицы – на следующий за ним день – 26 марта / 8 апреля, в православном календаре это Собор архангела Гавриила.

В традиционном крестьянском быту отдание праздника принимало свой вид. На последующие дни переносятся многие представления и запреты, связанные с только что отмеченным праздником или с предшествующим праздничным периодом. К примеру, 7 / 20 января, в Иванов день, считается грехом что-либо делать. Скоту и лошадям дают вместе с сеном кусочки хлеба и соль, оставшиеся от рождественской кутьи. На 26 марта / 8 апреля (Собор архангела Гавриила) распространяется обязательное празднование (своеобразное продление Благовещения) и «благовещенский» запрет заниматься всяким производительным трудом, особенно прядением: «Если на Благовещенье прясть, встретишься со змеей» и «На Гавриила не прядут, а то оттянет руки сухота». Поверье, согласно которому сделанное, рожденное на Благовещенье будет плохим, несчастным, опасным, имеет продолжение в утверждении: «Всё, что родится на Гавриила, – неспоро, уродливо».

К Чистому понедельнику – первому дню Великого поста – во многих местах были приурочены так называемые «тужилки по Масленице», которые осмыслялись как окончательное прощание с Масленицей, очищение от масленичного греха, при этом некоторые действия представляли собой ослабленный, скромный, спокойный вариант масленичных увеселений, масленичного разгула. «Тужилки» предполагали обязательное мытье в банях, полоскание зубов. Мужчины же обычно понимали под полосканием рта «опохмелку» и в изобилии пили водку, самогон и пр. В вятских селениях рано утром в вытопленной бане «из соломы и одежды мастерили куклу, сжигали ее на огне и только после этого мылись. Делалось это для того, чтобы на следующий год было что поесть»[16]. В Чистый понедельник кое-где устраивали так называемые «малые кулачки», то есть несерьезный, не в полную силу кулачный бой, по народному выражению, «для вытряхивания блинов».

Заговеньям, предшествующим постам, соответствовали *разговены*, знаменующие выход из времени поста. На севере России после Петрова поста принято было разговляться всем миром: прихожане приводили к церкви быка, забивали его и варили в больших котлах, а затем после молебна садились за совместную

трапезу. К этому дню съезжались даже из дальних деревень родственники, каждая семья заблаговременно готовила всякую снедь, пекла пироги, варила домашнее пиво. Именно такое пиршество в складчину нередко называлось Петровщиной. В вологодских селениях принято было в самом конце Рождественского поста, накануне Рождества, «Филиппа жечь». Для этого навязывали тугой пук соломы и отправлялись на озеро, где его и сжигали, – видимо, это символизировало конец поста и переход к святочным увеселениям. После того как «сжигали Филиппа», устраивали пляски, пели песни и обязательно катали всех по снегу.

Удивительная гармоничность и осмысленность структуры народного календаря, его глубинная, сокровенная гуманность и духовность ярко проявлены в двух своеобразных крестьянских «отданиях» великих праздников – Рождества Христова и Крещения Господня. За Рождеством Христовым по церковному календарю справляется Собор Пресвятой Богородицы. В народе этот день носит название Бабьих каш и считается праздником повитух и рожениц. По старому обычаю, русские женщины ходили к родильницам и повитухам с пирогами. В Курской губернии, к примеру, «крестьяне, имеющие детей, с женами вечером ходят к повивальной бабке и приносят ей водку, харч, блюда пирогов или блинов и всякой всячины»[17]. В этот день принято было не только навещать родильниц и повитух, принося им пироги, но носить пироги в церковь – Богородице, что вызывало нарекания и даже гнев священнослужителей. Из материалов И. Калинского известно, что митрополит Киевский Михаил еще в 1590 году осудил и запретил такой обычай как «недостойный и не совместный с святостью Пресвятой Девы». В одной из грамот он писал: «И те ж пироги на завтрие Рождества Христова, которые приносят до церквей, мняше в честь Богородицы, еже есть велико безчестие и догмат безбожных еретик, Дева бо Богородица паче слова и разума нетленно роди»[18].

Однако, несмотря на запрещения, «бабьи каши» продолжали отмечать практически повсеместно. Из года в год в день, следующий за Рождеством Христовым, женщины навещали рожениц и повивальных бабок, устраивая совместное застолье, которое продолжалось иногда с вечера «до бела света». Между прочим, народный обычай этот имеет церковную параллель в совершении службы иконе Богоматери «Помощь в родах».

По народным представлениям, существует особого рода связь между повитухой и Богородицей. Повивальная бабка нередко именуется Соломонидой, Соломонией, Соломеей. В хрис-

тианских легендах так звали повитуху, которая помогала Деве Марии во время родов. На некоторых иконах «Рождества Христова» имеется изображение Соломониды в белых одеждах, приготовившейся обмывать Младенца Христа. Понятно, почему эта легендарная повитуха почиталась в России покровительницей всех повивальных бабушек. К ней обращались за помощью роженицы и принимающие роды бабки: «Бабушка Соломонида, Христа повивала – помоги рабе Божией (имярек)», «Бабушка Соломонида, Христова приемница, Христа парила, ножки-ручки правила, нашему младенцу парку оставила». Взывают и к Богородице, прося ее снизойти до обыкновенной женщины и «прислать» повитуху, принимавшую ее Сына: «Пресвятая Богородица, отпусти матушку Соломониду, не погнушайся еже грешной, помоги мне при родах»[19].

Народный календарь, в котором праздник повитух и рожениц расположен сразу за Рождеством Христовым, с особой силой подчеркивал ту же связь, то же всегдашнее покровительство Богородицы простым земным женщинам и, более того, по-своему указывал на равенство в муках родовых, в счастье и боли материнства всех женщин, включая Пресвятую Богородицу. Он как бы поднимал, обожествлял каждую роженицу и придавал самому факту появления на свет любого младенца высокий – если не божественный, то богоугодный смысл.

Как вполне осознанно вслед за Рождеством Христовым справляются «бабьи каши» (праздник повитух и рожениц), так за Крещением Господним отмечается день крестных родителей – кума и кумы. 8 / 21 января, в Емельянов день, принято было угощать кума с кумой, что, по мнению крестьян, приносит здоровье детям. Кум и кума, приходя к позвавшим их в дом, приносят в подарок брусок мыла и полотенце и, вручая этот подарок, говорят: «Вот тебе, кума, мыльцо да белое белильцо для крестника». При первом же купании ребенка надо использовать это мыло, а окатывая водой, сказать особые слова, произнести специальный заговор.

Таким образом, в народе параллельно строгому церковному и сугубо земледельческому велся «надприродный» счет времени, зачастую вне четких дат, опирающийся на иное культурное календарное осмысление, где приоритетной оказывалась значимость и важность имени или события, выражающаяся в длительности празднования.

Примечания

[1] *Толстая С.М.* Календарь народный // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2. С. 442–446; *Фролов Б.А.* Число и ритм в становлении календарных традиций // Время и календарь в традиционной культуре: Тез. докл. Всероссийской научной конференции. СПб., 1999. С. 15 и сл.

[2] *Бернштам Т.А.* Будни и праздники: поведение взрослых в русской крестьянской среде (XIX – начало XX в.) // Этнические стереотипы поведения. Л., 1985. С. 120–121.

[3] *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 185–191.

[4] *Власов В.Г.* Формирование календаря славян. Ранний период // Календарь в культуре народов мира. М., 1993. С. 105. Последний пример из: *Бернштам Т.А.* Русская народная культура Поморья в XIX – начале XX в. Л., 1983. С. 152, 155–156.

[5] *Ермолов А.С.* Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. СПб., 1905. Т. II: Народная агрономия. С. 84–85.

[6] *Чичеров В.И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI–XIX веков. М., 1957. С. 29.

[7] *Власов В.Г.* Указ. соч. С. 107–108.

[8] *Бернштам Т.А.* Указ. соч. С. 140.

[9] *Носова Г.А.* Картографирование русской масленичной обрядности // Советская этнография. 1969. № 5. С. 45–56.

[10] *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. СПб., 1902. Т. III. С. 184; *Бернштам Т.А.* Русская народная культура Поморья... Указ. изд. С. 155.

[11] *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 435.

[12] *Валенцова М.М. Первый* в славянской традиционной культуре // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 205.

[13] Традиционный фольклор Владимирской деревни. М., 1972. С. 129.

[14] *Толстая С.М.* Полесский народный календарь. Материалы к этнодиалектному словарю: К П // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М., 1986. С. 182.

[15] *Бернштам Т.А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в. М., 1988. С. 217.

[16] Вятский фольклор. Народный календарь. Котельнич, 1995. С. 120.

[17] *Машкин А.С.* Быт крестьян Курской губернии, Обоянского уезда // Этнографический сборник. СПб., 1862. Вып. 5. С. 23.

[18] Цит. по: *Калинский И.П.* Народно-церковный месяцеслов на Руси. СПб., 1877. С. 82.

[19] *Листова Т.А.* Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой (вторая половина XIX – 20-е годы XX в.) // Русские: семейный и общественный быт. М., 1989. С. 147.

А.В. Часовникова

Праздник Крещения (действо Богоявления) в Древней Руси

В средневековой русской культуре есть очень сложные по своей природе и бытованию явления, которые в искусствознании традиционно именуются «церковными действами». С одной стороны, они недостаточно полно изучены, с другой – большую проблему составляет само обозначение подходов к их изучению.

Исследователи, обращавшиеся к церковным действам, давали им самые разные определения в зависимости от избранного ракурса рассмотрения. То они аттестовались как исключительно «церковный обряд», отправляемый по специально разработанному праздничному чину (такой подход обнаруживают труды А. Дмитриевского, Н. Одинцова, протоирея К. Никольского, схиархимандрита Иоанна (Маслова) и др.), то соотносились с царским обиходом и рассматривались как специфические формы торжественных государственных церемоний (например труд И. Забелина «Домашний быт русских царей в XVI и XVII вв.»), то упор делался на их эстетической составляющей, и речь тогда шла о церковных действах как о «зрелище», «представлении», «театрализованном обряде» или «церковном театре» (например некоторые работы В. Всеволодского-Гернгросса, Н. Евреинова, П. Морозова, С. Данилова, Б. Асеева и др.). В то же время мы можем рассматривать церковные действа, по воспоминаниям современников в высшей степени популярные в народе, и как факт самой народной жизни, как народный праздник и шире – как элемент народной культуры.

Все эти определения, ракурсы рассмотрения относительно справедливы: каждый из них акцентирует внимание на одной из существенных сторон действ, на одной из их функций. Но только через эту множественность определений мы можем приблизиться к пониманию многообразной роли церковных действ в культуре русского Средневековья, к постижению их удивительной синкретичности.

Это *одновременно* и строгий церковный обряд, воплощающий в себе высокий религиозный смысл, и государственный церемониал, согласованный с требованиями дворцового этикета. Это и народный праздник, ставший составной частью народной культуры, где народ выступает не только «потребителем», но и соучастником, сотворцом, ибо дополняет действа собственным комплексом праздничных торжеств и магических обрядов. И, наконец, это само по себе яркое и красочное зрелище. Разнообразные функции взаимодополняли друг друга, церковные действа в XVI – первой половине XVII века действительно были синкретичны. Такой синкретизм до определенного момента мог сохраняться благодаря внутренней доминанте религиозной функции, детерминированной самим типом средневеково-теологического мировосприятия. Однако чем ближе к концу XVII века, тем отчетливее начинает проявляться постепенное разрушение их гармонической согласованности. Усиливается и начинает выходить на первый план церемониально-«государственная» функция; в некотором смысле отпочковывается эстетическая составляющая, гипертрофированно развивающаяся и приобретающая самоценное звучание. Причины подобных видоизменений следует искать в тех исторических событиях, которые приходятся на вторую половину XVII века: религиозная революция (раскол), подорвавшая сами основы религиозного мировидения, усиливающееся противостояние светских и духовных властей, активная секуляризация общества и т.д. Церковные действа удивительным образом отражают все эти сдвиги, они мутируют, трансформируются в зрелища, характеризующиеся уже не гармонической полифонией функций, а неким новым симбиозом религиозно-церемониально-эстетических составляющих, каждую из которых можно вычленить из общего контекста, что было бы невозможно сделать без ущерба в отношении церковных действ предшествующего периода.

Действо Богоявления отправлялось 6 (19) января и было установлено в память крещения Иисуса Христа. Это один из наиболее почитаемых двунадесятых праздников.

Основой церковного действа являлось символическое воспроизведение евангельского эпизода крещения Иисуса на Иордане: «Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну – креститься от него. Иоанн же удерживал его и говорил: мне надобно креститься от тебя, и Ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь; ибо так надлежит нам исполнить всякую правду. Тогда Иоанн допускает его» (Мф. 3, 13–15). Диалог Иисуса и Иоанна в действе не воспроизводился, оно только сопровождалось евангельским чтением.

Начиналось празднование Богоявления торжественной утренней службой в Успенском соборе московского Кремля. По описанию Антония Дженкинсона, английского дипломата, видевшего действо Богоявления в 1558 году, «царь с братом и со всеми своими вельможами сделали торжественный выход в церковь вместе с митрополитом и разными епископами и священниками, все в богатых одеждах, украшенных золотом, жемчугом, драгоценными камнями и дорогими мехами…»[1] После службы присутствующие крестным ходом направлялись к Москве-реке, где устраивалась специальная иордань для «крещения». Сама такая процессия называлась «ход на Иордан». По описаниям современников во время «хода на Иордан» вся кремлевская площадь заполнялась огромным скоплением народа, число людей доходило до нескольких сотен тысяч. И в этом многолюдье только одно место оставалось свободным – от Успенского собора до иордани, что по-своему символически воплощало библейские слова: «…приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Лк. 3, 4).

По описанию действа от 1603 года, составленному придворными вельможами датского герцога Иогансена, возглавляли процессию двое священников, несших хоругви на высоких древках. «Затем следовали 30 рядов других священников, а за ними толпа черных монахов, потом опять великое множество священников, и некоторые из них с большими горящими свечами; другие четверо несли по большому золотому херувиму на высоких древках», за ними «много других с большими и малыми крестами и святыми (иконами), держа их перед грудью… Между прочим шли 15 священников, которые несли прекрасные большие образа с превосходно изображенными на них святыми, украшенные жемчугом и золотом и драгоценными каменьями. Между всяким рядом священников шел один или двое с кадилом и кадил святых и народ. Особливо же перед большой книгой (Евангелием), образами Пресвятой Богородицы и святого Николая, которые несены были перед отцом папою (патриархом), шли трое священников с золотыми кадилами и часто кадили

и вместе с другими священниками пели… Почти все священники одеты были в белые ризы… Сам отец папа (патриарх) одет был в цельную золотую парчу», на голове его была митра с крестом. «За ним следовали четыре патриарха или епископа, почти похожие по одежде на папу (патриарха), только не имели на головах кресты. После того шел царь с сыном и другие светского звания господа. Сначала, в переднем месте, шла толпа бояр и князей, по трое в ряд, очень нарядно одетые, все в высоких шапках из черных лисиц. За ними следовал царь в бархатном с цветами платье и в черной лисьей шапке, с посохом в руке. …Потом шел молодой государь в таком же платье. А за ними целая толпа старых князей и бояр, тоже по трое в ряд. Напоследок шли немцы, поляки и другие иноземцы, бывшие у царя на службе, а за ними весь простой народ без всякого порядка и во множестве».

Процессия направлялась к иордани, которая представляла собой «большое четвероугольное отверстие в несколько шагов длины, а кругом его четвероугольная перегородка; справа у отверстия (проруби) стояло седалище» для патриарха, «слева от него тоже седалище для царя, немного пониже, обитое красным бархатом». Достигнув иордани, все располагались по уготовленным для них местам, то есть, как пишут очевидцы, «все стали в порядок»[2].

Это описание части действа приведено здесь столь подробно, ибо оно позволяет увидеть и почувствовать, насколько взаимосливы и взаимообусловлены его функциональные элементы – религиозный, церемониальный, эстетический. Всё составляет целостность.

Само иерархическое построение крестного хода и порядок расположения вокруг иордани – следование закону «строя и лада» – являли собой демонстрацию действительной соборности древнерусского общества, объединенного общим сопереживанием священного праздника, консолидирующего и духовную власть, и светскую власть, и народ. А поскольку акт Крещения являлся величайшим событием не только для земного, но и для духовного мира, то соучастницей торжества становилась и вся «рать небесная», явленная иконными ликами ангелов, херувимов, апостолов, святых… Это был великий и всеобщий собор, в котором соединялось земное и небесное. В стихирах на праздник Богоявления звучало: «Днесь тварь просвещается, днесь всяческая веселятся, небесная вкупе и земная, ангели и человецы смешаются: идеже бо Царево пришествие, и чин приходит…»[3]

Мистический акт крещения, как пишет В. Бычков, приводит «к снятию, “примирению” многих противоречий бытия…

Божественное и человеческое, дух и материя, идеальное и реальное вступили теперь в новый союз…»[4]

Иордань – та точка, где символически-образно, духовно-зримо пересеклись, сопряглись мир божественный и мир человеческий. И даже красный цвет сукна, которым драпировали пространство вокруг иордани, места патриарха и царя, проявлял этот смысл происходящего. Красный – это в первую очередь «царственный» цвет, приличествующий как Царю Небесному, так и собравшимся здесь монархам – духовному и светскому, объединяющий их. В то же время, согласно средневековой эстетике, красный цвет символизировал воплощение Иисуса Христа, что по христианской доктрине было неразрывно связано с его богочеловеческой миссией, началом которой и стал акт крещения на Иордане. И одновременно это был цвет двух природных стихий, через которые проявлялся Бог, – стихии воды и стихии огня. «Я крещу вас в воде в покаяние, – говорил Иоанн Предтеча, – но Идущий за мною сильнее меня… Он будет крестить вас Духом святым и огнем» (Мф. 3, 11).

Помимо своего всемирно-исторического значения акт крещения Иисуса был одновременно и очень лично значимым для каждого христианина. Он установил то таинство, которое считалось первым шагом индивидуального спасения. Все эти смыслы символически воплощались в главном сакральном событии праздника Богоявления / Крещения – в акте водоосвящения или водосвятия.

Высшие сакральные смыслы, самые сложные христианские догматы нашли свое образно-символическое воплощение в действе Богоявления. Как всякий православный обряд, действо являло собой способ символическими средствами воспроизвести высшую реальность, «проявить» ее в видимом, зримом, чувственном плане, то есть воссоздать ее посредством символа. Можно полагать, что собственно русское богословие, об отсутствии которого в Средние века часто говорится, просто развивалось не книжным путем, а по иным законам – как *обрядовое богословие*, оперирующее не теоретическими, абстрактно-логическими доктринальными построениями, а зримо-ощутимыми образами-символами. Так, само строение обряда водосвятия в праздник Крещения, его изменения во времени отражают последовательное развитие религиозной мысли-чувствования, воплощенной в форме обрядового богословия.

Уже в XIV **веке русский вариант Чина великого освящ**ения воды имел свои отличия от греческой практики: во время пения стихиры «Глас Господень на водах вопиет, глаголя…»

«святитель благословлял воду тремя свечами. Этой последней особенности, – пишет исследователь, – мы не находим в древних греческих списках… и очень возможно предположить, что она частично русского происхождения…»[5] Автор предлагает следующее объяснение этому: «…русские люди, имея, быть может, в виду мысль об участии всех трех лиц святой Троицы… ввели обычай благословлять воду тремя свечами»[6]. Другой особенностью (русского происхождения) этого обряда стало следующее: «При погружении креста священник говорил: “Во имя Отца и Сына и Святаго Духа”»[7].

Начиная с XV века в обряде водосвятия появляется следующая обрядовая формула: «погружение креста… с произнесением слов: “Во имя Отца и Сына и Святаго Духа”» предшествовало благословению «освящаемой воды свечами… кроме того, после троекратного осенения свечами было положено гасить свечи в воде»[8]. Обрядовая мысль билась над постижением тайны Троицы! Словно вслед за Иоанном Предтечей вопрошали: «Во имя же чие Тя крещу? Отца? Но Того носиши в Себе. Сына? Но Сам еси воплотивыйся. Духа Святаго? И Сего веси даяти верным усты: явлейся Боже, помилуй нас», – как это звучало в стихирах на праздник Богоявления[9].

Троичный принцип постоянно проявляется в строении обряда водосвятия, да и во всем действе Богоявления (хотя бы в доминирующем принципе «хода на Иордань», где организация движения по трое – самая характерная). И это, конечно, не случайность и не религиозный произвол. Само основное название действа как *Богоявления* обязывало верующих осмыслить это, ибо Крещение Иисуса на Иордане символизировало не только начало миссии Христа – его явление народу, но и явление миру Троицы. Ср. в строках Евангелия: «…крестившись Иисус тотчас вышел из воды, – и се отверзлись ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, который сходил, как голубь и ниспускался на него. И се, глас с небес глаголящий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в котором мое благоволение» (Мф. 3, 16–17). Тропарь праздника Богоявления излагает это следующим образом: «Во Иордане крещающуся Тебе, Господи, Троическое явися поклонение: Родителев бо глас свидетельствовавше Тебе, возлюбленнаго Тя Сына именуя: и Дух в виде голубине, известноваше словесе утверждение, явлейся, Христе Боже, и мир просвещей слава Тебе»[10].

Богоявление и означает, что Бог, сущий в Троице, явлен был миру во всей полноте: Иисусом Христом, Духом Святым и небесным гласом незримого Бога-отца. Видоизменения обряда водосвятия обусловлены, как думается, поиском обрядовой фор-

мулы, которая символически наиболее адекватно смогла бы передать эту полноту Богоявленности. Такая формула была найдена: троекратное погашение в воде свечей.

В этом внешне простом действии открываются тонкие и сложные религиозные смыслы, связанные с природой самой божественной Троицы, ипостаси которой «неслиянны» и в то же время, как учил Василий Великий, – «не разделены пространством… не разделены временем… не разделены произволением, так как согласны между собой… не разделены различием свойств, так как подобны друг другу до безразличия»[11]. В. Лосский назвал это «таинственной равнозначимостью Ипостасей»[12].

Однако в троекратном погашении свечей в воде, троичном соединении воды и огня отразился и, может быть, более сложный уровень богопознания, связанный с мистическим переживанием особой «огненной» природы божества. Как считал исследователь древнерусской богослужебной практики Н. Одинцов: «Гашение свечей в воде введено было, вероятно, для того, чтобы наглядным образом выразить нисшествие на освящаемую воду св. Духа, который, как показывает нисшествие Его на апостолов в виде огненных языков, “огнь есть”»[13]. То, что представление о Святом Духе было неразрывно связано с представлением об огне, – для той эпохи – вещь самоочевидная. Как столь же очевидно и то, что «огненная» печать дара Духа Святого мыслилась воплощаемой в таинстве миропомазания, которое следовало непосредственно за крещением. Об этом точно сказал Серафим Саровский: «И вот про эту-то самую огнедохновенную благодать Духа Святого, когда она подается нам, всем верным Христовым, в таинстве крещения, священно запечатлевая миропомазанием главнейшие… места плоти нашей…»[14] Нисхождение Духа Святого на крещальную воду символизировалось в таинстве крещения троекратным возлиянием в нее освященного елея, или же «священник брал “спичку, сущую в сосуде масляном” и… трижды делал ею по воде крест»[15].

Вопрос не в том, что именно Святой Дух из-за его общепознанной «огненной» природы символизировался в действе погашением свечей в воде, а в том, что чудесным образом обнаруживался сам Бог, единый «не числом, а естеством»[16], которое мыслилось / чувствовалось в образах огня / света. Обращаясь к Иисусу в молитвах, называют его «Христе Боже наш, свете истинный…», «Свет от Света». Сам же он говорил: «Огонь пришел я низвести на землю: и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!» (Лк. 12, 49). В стихирах на праздник Богоявления Христа именуют «Еже от Девы Солнце, видя иже от неплодове светильник

светлый…»; в кондаке на праздник поется: «Явился еси днесь вселенней, и свет Твой, Господи, знаменася на нас, в разуме поющих Тя: пришел еси и явился еси Свет Неприступный»[17]. В категориях «света» мог также мыслиться и обозначаться Бог-отец. Как рассуждал еще Василий Великий: «Если кто называет сущность Отца умственным вечным и нерожденным светом, должен говорить и о Сыне как мысленном вечном и рожденном свете»[18]. В целом же можно было бы вопросить следом за Симеоном Новым Богословом: «Какой это другой огонь, кроме единосущного по Божеству Духа, с Коим вместе входит в нас и созерцается и Сын со Отцем?»[19]. Каждый же верующий, приходя на исповедь, мог слышать отпуст: «Иже на престоле огнезрачне седяй с Отцем и Божественным Духом… Христос истинный Бог наш…»[20]

Эти же идеи отразились в апокрифической и народной традиции. Так, в одном из духовных стихов можно прочитать: «Иоанне, что стоиши и пришедшего не крестиши? Почто дело продолжаешь, Христа Спаса не крещаешь? – Боюсь аз и трепещу, – хоть весел и плещу, – огню, сено, прикоснутись!..»[21] (Ср. в стихире на водоосвящение из службы на праздник Богоявления: «Трепетен бысть Предтеча, и возопи глаголя: како просветит светильник света? Како руку положит раб на Владыку?..»[22]).

Может быть, самым откровенным образом на «огненную» природу божества указано в одном из популярнейших народных сборников – «Беседе трех святителей Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста…», – ходившем по средневековой Руси во множестве списков. Ср.: «Василий рече: Где Бог первея жил, иже не бысть света? – Иоанн рече: Суть каморы три на воздусех. Григорий рече: Протолкуй ми Троицу в трех коморех. – Иоанн рече: Отец, Сын и Святой Дух, един свет, а трое огнь»[23].

Восприятие нематериального божественного света-огня было мистично, оно предполагало особое просветленное зрение, может быть, как у игумена Даниила, который в своих «Хождениях» описывает праздник Крещения, во время которого он узрел «благодать божию»: как Дух Святой исходит на воды Иордана и достойные люди видят его[24]. Но чтобы обрести такое духовное зрение, тоже нужен был огонь: «Огнем очищься тайнаго зрения…», – пелось в ирмосах канона на праздник Богоявления[25].

«Световая» семантика отразила обрядовые смыслы праздника Крещения / Богоявления. И, может быть, самый важный – человеческий – смысл такого богопознания заключался в том, что через таинство крещения человек мог стать сопричастным божественному «огню», что уже было не просто теоретическим

знанием, а неким психо-физическим ощущением. Окрещенный возвращался домой, «предшествуемый свечами, как соделавшийся уже сыном света…»[26]

Нематериальная «светоносно-огненная» природа «естества» божия передавалась через символику света свечей, а троекратное погружение их в воду соединяло семантику образа Богоявления и образа водного Крещения Иисуса. Стихии воды и огня соединялись, свет входил в воду. В кондаке праздника пелось: «…яко струями имяше невещественный огнь восприяти Иордан…»[27].

Найденная обрядовая формула водосвятия не остановила религиозную мысль, ибо русский обряд отражал не достигнутый формальный результат, а живой процесс богопознания, конца которому нет. Это по-своему отразилось в дальнейшем развитии чина великого водосвятия в действе Богоявления. По описанию действа за 1603 год это происходило следующим образом: «… папа (патриарх) взял золотой крест, погрузил его в воду, начал читать и тотчас же опустил в воду горящую свечу, от чего она погасла, затем он опустил еще, и так же погасил другую свечу, то же сделал и третий раз. Тут взял он и погасил разом несколько свеч. А после того погрузил в воду множество связанных вместе и зажженных свеч. За сим он почитал немного и вынул крест из воды…»[28] О семантике этих «огненных» манипуляций остается только догадываться. По-видимому, крещение самого Иисуса символизировалось погружением в воду креста, а полнота богоявленности – погашением трех свечей в воде, что происходило почти одновременно, но в то же время различалось как два самостоятельных сакрально значимых события. Про остальное, в связи с неопределенностью описания, сказать что-либо трудно.

Объем статьи не позволяет подробно осветить всю последовательность чина действа Богоявления, хотя каждый его элемент очень значителен. Укажем здесь только, что после чина великого водосвятия происходило окропление святой водой присутствующих, после чего крестный ход возвращался в Кремль. Но на этом завершалась только «официальная» часть действа, так как оно имело свое продолжение в народных обрядах, которые также можно рассматривать как своего рода народную форму «обрядового богословия».

Народ в Средние века был верующим, поэтому понимал все те религиозные смыслы, о которых шла речь выше, и глубоко мистически переживал священное событие Крещения, мыслимое абсолютной реальностью. Такое восприятие отражено в повсеместных и надолго сохранившихся народных представлениях

о том, что в этот день «отверзаются над иорданью небеса и сходит с них в воду Истинный Христос. Не всем дано видеть это, а только самым благочестивым людям»[29]. Верили также, что «в ночь с 5 на 6 января, в реке купается сам Иисус Христос – поэтому во всех речках и озерах вода “колышется”...»[30] В день Крещения среди благочестивых людей было принято зажигать «вязанки соломы перед избами (для того, чтобы Иисус Христос, крестившийся в Иордане, мог погреться у огня)»[31]. Находиться же на действе Богоявления означало для простых людей соприсутствовать во время подлинного, пусть и зримого только символически, крещения Господня.

Голландский путешественник Корнелий де Бруин, оставивший описание действа, обратил внимание, что обряд «привлек чрезвычайно огромную толпу народа, которую стоит посмотреть, и она представляла довольно приятное зрелище на реке. Так как Кремль стоит на некоторой возвышенности, то от него видны были тысячи народа, мужчин и женщин, толпившихся до самых стен и в стенах его. Когда мы, возвращаясь назад, пришли к кремлевским воротам, то встретили там такую давку, что насилу выбрались из оной. Таким образом, любопытство наше обошлось нам довольно дорого, не говоря уже о том, что было опасно оставаться на холодном снегу такое продолжительное время...»[32].

Современники, особенно иностранцы, которые, как мы видим, боялись даже просто некоторое время оставаться «на холодном снегу», всегда бывали поражены народным «продолжением» действа Богоявления, а именно купанием в Иордани. «Напоследок народ, мужчины и женщины, – писалось в 1603 году, – побежали к реке в великом множестве, чтобы окунуться в ней. Несмотря на стужу, некоторые женщины совали в воду маленьких нагих детей. Туда же бросались и нагие мужчины, осквернившие себя какими-нибудь мерзкими грехами, в том мнении, что святою водою смывается осквернение»[33]. Почитались «иорданские купания» и больными людьми. Так, Антоний Дженкинсон видел в 1557 году, как «в прорубь» бросали «детей и больных, которых тотчас же вытаскивали»[34]. Наблюдавший этот обряд в том же году венецианский посол Марко Фоскарино отмечал, что «счастлив тот больной, который может окунуться в воде с твердою верой, что это избавит его от болезни»[35].

Крещенская вода, как мы видим, мыслилась способной избавить от духовных и физических болезней. Как говорится о воде крещения в «Повести о новгородском белом клобуке»: «...вода сия... призыванием святыя и животворящия Троицы божественную силу приемлющи, якоже телеса извнуть от всякия скверны

очищает, тако и душа от всякого греха и от всякия скверны очищается, и солнца светлеишии творится»[36].

Надо заметить, что в народных обрядах не всегда видят христианские основания и достаточно часто относят их к языческим пережиткам. Конечно, роль воды как очищающей священной стихии известна повсеместно с архаических времен. И в наших «иорданских купаниях» при желании можно было бы увидеть такой реликт языческих представлений, модифицированную форму поклонения рекам и источникам, что относительно древних славян нам известно уже по древнерусскому «Слову Иоанна Златоуста». Однако в Средние века отношение к воде вообще как природной стихии постепенно менялось, оформляясь как почти отрицательное. Вода начала осознаваться как излюбленное место обитания «нечисти»: «хозяином» реки, озера становится водяной, о «водяных демонах» повествовали средневековые жития, об опасной «водяной силе» упоминалось в заговорах. Нередко количество водяных в воде определялось как «бесчисленное множество» и считалось, что не только в их излюбленных местах (в омутах, водоворотах, глубоких местах на реках или в болотах), но даже и «в самом маленьком пруду или ручье есть свой водяной»[37]. Им составляли приятную компанию всевозможные бесы, анчутки, водяные черти, русалки, ибо «согласно общераспространенным поверьям, нечистая сила… очень любит воду и не упускает возможности поселиться в ней»[38]. Даже будучи набранной в сосуд, вода не могла освободиться от своих «насельников», сохраняя с ними какую-то экзистенциальную связь. Хорошо известно повсеместное и существующее с давних времен убеждение, что нечистая сила, как только видит в доме непокрытою кадку с водой, мгновенно «поселяется» в ней. Ни священные сосуды, ни духовный сан их обладателей, ни даже условия храма не мешают нечистой силе проникать в воду. Так, по повести XVI века о «Путешествии Иоанна Новгородскаго» бес забирается в «святый сосоуд с водою», из которого всегда умывается Иоанн. Тот молитвой запечатывает там беса, так что последний «нача вопети: о люте ноужде сея! се бо палим есть огнем: немогоу терпети…»[39]. «Повесть о водворении христианства в Ростове» (XVII века) повествует о том, как сам «диявол вниде в умывальницю» и, когда святитель Аврамий хотел омыть руки во время литургии, нечистый «хотящу преподобному спону створити водою» (!). Преподобный же «уразумел» лукавого духа в сосуде, положил на него крест и около сосуда сделал крестное знамение. «Бес же, крестною силою жьгом в сосуде, не могый изыти»[40].

В приведенных текстах обращает на себя внимание антитеза воды как начала «подозрительного», в лучшем случае нейтрального, и огня, будь то крестного знамения или молитвы, что возвращает нас к основным смысловым категориям действа Богоявления, таинство которого заключается в чудесном вхождении огня в воду, их новом союзе. Вода становится полностью чиста, целебна, священна в момент водосвятия, а будучи чиста, она устраняет всё нечистое, в том числе изгоняет и нечистых своих обитателей. В некоторых местах России сложилось даже представление об особых водяных чертятах, куляшах, которые выходят из воды в праздник Крещения: «На Крещенье куляши из воды выходят, почему не ходят по воду, чтобы не зачерпнуть куляша»[41]. Согласно другому распространенному поверью считалось «большим грехом, ранее истечения недели, мыть белье в той реке, на которой происходило крещенское водоосвящение. Нарушители этого дедовского завета считаются приспешниками и помощниками черта, так как, при погружении св. креста в воду, вся нечистая сила, в страхе и ужасе, не помня себя, бежит от него и, хватаясь за белье, которое полощут в проруби, выскакивает наружу»[42].

Даже сама река, на которой отправлялся чин великого водосвятия (подлинно происходящего в этот момент крещения Господня), пусть на непродолжительное время, но становилась священным Иорданом, символически принимая на себя его статус: «…река рекам мать Иордан, потому что она течет из рая Едемскаго, а в ней крестился Господь наш Иисус Христос»[43]. О том же говорится и в одном из вариантов духовного стиха о Голубиной книге:

Иордань-река да всем рекам мати.
Почему же Иордань-река рекам мати?
Крестился в ней истинный Христос
И купался в матушке Иордань-реке…[44]

Как мы помним, именно по народному поверью, Христос не просто крестится, но и купается в реке в этот день.

Исцеление больных местной иорданской водой было столь же действенным, как и описанное в «Повести о Евфрасинии Полоцкой» (XVI века) исцеление водой подлинного Иордана. Евфрасиния для своей заболевшей сестры «приидоша бывши на Иердане принесоша ей воды от Иордана; она же с радостию восставши и приемши и пивши, и облияся по всему телу своему», чем и исцеляется[45]. Библейский Иордан иногда настолько «сли-

вался» с представлениями о собственном, местном Иордане, что в духовных стихах появлялись слова о его «студеной воде»[46].

С водой и рекой в праздник Крещения происходило настоящее чудо, таинство. Хотя «реками воды живой» в Писании называется христианское учение и благодатные дары Святого духа (Ин. 7, 37–39), в стихирах на праздник Богоявления пелось: «Иорданския струи Тебе, Источника, прияша…»[47], – так что и природная вода, «бездушная» стихия, как говорил о ней владимирский епископ XIII века Серапион, самим фактом водного крещения Иисуса Христа словно бы «реабилитировалась». Вспомним, что, согласно «Беседе трех святителей», «водою грех ради потопи весь род человеческий, того ради Бог водою крестися, и обновление всему миру дарова»[48].

В стихирах на водоосвящение в праздник Богоявления говорится: «Днесь вод освящается естество, и разделяется Иордан, и своих вод возвращает струи, Владыку зря крещаема»[49]. В духовном стихе об этом же сказано так: «вода… забрала себе силу, ибо от Христа она освятится…»[50] В момент водосвятия освящается «естество» вод, они преобразуются божественной силой. Вода словно сама проходит обряд крещения, приобщения к Богу – и тем обретает святость. О таком понимании происходящего свидетельствует древнерусское название обряда водосвятия как «водокрещение».

То, что сама вода проходила обряд крещения, воспринимала в себя божественный свет, в результате чего субстанциально изменялась и из стихии, близкой к нечистой силе, становилась *великой агиасмой*, лучше помогает понять то почитание, с которым и в церкви и в народе относились к богоявленской / крещенской воде. Это объясняет и ее особые качества: способность всегда оставаться свежей и не портиться, ее целительные и апотропеические свойства и пр. «Богоявленская вода, по указанию церкви, служит к очищению осквернennаго. Устав церкви предписывает богоявленскою водою окроплять кладезь, если в него случится впасть чему-либо скверному… также – сосуд вина, или елея, или меду, если случится в сосуд впасть чему-либо скверному или нечистому…»[51] И это далеко не всё. Самое поразительное – разрешение Церкви принимать богоявленскую воду как причастие (вместо причащения плоти и крови Христовым), что самым красноречивым образом показывает ее величайшее значение. Было составлено даже специальное Последование о причащении святой воды, которое известно по богослужебным книгам с XV века[52].

Церковные реформаторы-никонианцы, не понимая сущности и духа русского православия, а тем более его обрядового бо-

гословия, следуя только мертвой букве греческих образцов и тем самым будучи апологетами формального обрядоверия, конечно, запретили использование богоявленской воды в качестве причастия. Их опасения сводились к тому, что «невежественный» народ может легко прийти «к ложной мысли, что то и другое причащение есть одинаково, что одно может заменить другое»[53], да и к тому же греческая церковь подобной практики не знала. На самом деле право причащения богоявленской водой было великой милостью для многих, лишенных возможности причащения телу и крови Христовым, например больных или находящихся под церковным запрещением. По свидетельству австрийского дипломата Сигизмунда Герберштейна о церковном обиходе XVI века богоявленскую воду «сохраняют во весь год в храме для очищения и омовения самых тяжких грехов...»[54] Однако ведь именно самые тяжкие грешники и попадали под запрещение вкушения пречистых Христовых тайн. Зная, как из богоявленской воды изгоняются бесы, как она чудесно «внутренне» очищается, ею же очищали человека от его греховной нечистоты. Отношение к богоявленской воде как к великой агиасме, равной по чести крови и плоти Христовым, объяснялось глубоко прочувствованным пониманием ее «обóженной» природы. Не случайно в одном из сборников, принадлежавших Соловецкой библиотеке (№ 813, л. 542), писалось, чтобы «св. воду Богоявления соблюдали честнее самых пречистых святых тайн, чтобы, если уканет или прольется, – место то изжещи углием горящим...»[55], – словно бы вновь соединить воду с огнем.

В «Последовании о причащении святыя воды, великаго освящения, на Богоявление» из Потребника 1625 года говорится: «...сею святою водою и пришествием и действием Святаго Духа... быти причащающуся в просвещение души, во освящение телу, во умерщвение страстем, во отвержение лукавых помыслов, во отложение лукаваго настоянии... Яко ныне грешнаго и недостойнаго раба Своего, освящением сподобил еси, освященныя воды сея причастием укрепи ми ея ради живот... всего мя обнови»[56].

Способность богоявленской воды очищать и обновлять человека обусловлена ее особыми свойствами, приобретенными в результате великого таинства Крещения Господня, вхождения его божественного «огня» в водную стихию. И если причащаться во оставление грехов богоявленской водой со временем стало невозможно, то окунаться в священную иордань никто возбранить не мог. Как известно, особенно активно окунались в иордань те, кто особенно нагрешили во время Святок, – предаваясь увеселениям, ряженью, «халдейским» проказам. На самом деле такое

«языческое» поведение являлось отражением, обрядовым воплощением народного христианского представления об особом, опасном периоде от Рождества до Крещения, когда черти свободно разгуливают по земле и «пугают православный люд своими рогатыми черными рожами»[57]. Собственно, такое воззрение разделялось и древней русской Церковью, которая своим Пещным действом как бы санкционировала подобное бесчинное поведение. Речь идет об образах «халдеев», нечистивых слуг нечистивого царя Навуходоносора, которым каждый год с соизволения патриарха дозволялось бегать в своем «халдейском» (напоминающем скоморошье) платье и хулиганить на улицах, пугать прохожих потешным огнем, поджигать им бороды и возы с сеном, а по сути дела – «пугать православный люд своими рожами», символизируя бесовские силы.

Праздником Крещения завершался этот пограничный период, и нужно было покаяться и очиститься от греха бесовской потехи. Как учил преподобный Иоанн Лествичник: «Покаяние есть возвращение Крещения»[58]. В русской обрядовой практике это высказывание приобретало конкретный смысл.

Безгрешному Иисусу не нужно было крещения, он крестился, «спасти хотя заблуждшаго человека…». «Величаем Тя, – пелось в действе Богоявления, – Живодавче Христе, нас ради ныне плотию крестившагося от Иоанна в водах Иорданских»; «Иисус живота начальник, разрешити осуждение грядет Адама первозданнаго, очищений же яко Бог не требуя, падшаго очищает во Иордане…»[59]. Как о том же сказано в духовном стихе «Плач Адама»:

Христос Бог родится,
В Иордане крестится,
В Иордане крестится,
Весь мир возновится,
Весь мир возновится,
Адам освободится[60].

Установив своим Крещением на Иордане великое таинство, Христос указал пути спасения людям. И можно ли осуждать раскаивающегося в своих грехах человека в таком чистом помысле, как увидеть в богоявленской проруби собственную крещальную купель? Богоявленские «купания» – это не просто искупительные обряды, не просто нравственное очищение, это обновление субстанциальное. Как в индивидуальном крещении человек таинственно освобождается от грехов, так и «купание» в день Крещения Господня мыслится как возобновленное таинство, очища-

ющее от всех прегрешений. Если даже воду обычного крещения воспринимали как ту, «в которой потоплен грех, на которую нисходил Христос, вселился Дух Святый и в которой возсоздан человек»[61], то сакральность и действенность происходящего богоявленского крещения усиливались еще и тем обстоятельством, что новое крещение человек принимал в святом Иордане, в воде, в которой только что крестился Иисус, которая сама прошла обряд крещения… Очищение, обновление и истинное возрождение, – всё это становилось не только умозрительным представлением или нравственным переживанием, но содержанием как бы всей психофизики человека. Слова кондака праздника: «Днесь Владыка водами погребает человеческий грех»[62] воспринимались как свершившийся факт.

По словам Олеария, «… в день Богоявления… над ними (халдеями. – *А. Ч.*) совершается снова крещение, чтобы омыть их от такой безбожной нечистоты и сделать их снова причастными церкви христианской. После этого нового крещения они опять делаются так же чисты и святы, как и все другие»[63]. Крещенские «купания» согрешивших (в том числе халдеев) актуализировали сакральные смыслы таинства крещения, которое включает в себя известную формулу «отречения»: отрекаюсь «сатаны и всех дел его, и всех аггел его, и всего служения его, и всея гордыни его»[64], то есть от своей недавней «халдейской» роли, ипостаси.

Простое купание в проруби не равнозначно возобновленному крещению в Иордане, и этот факт народного «обрядового богословия» требует осмысления. Как думается, в таких повторных богоявленских крещениях была насущная необходимость и даже, так сказать, высшая справедливость. Ряженые, халдеи, пусть даже и по своей воле, но брали на себя черную «общественную» работу представлять нечистую силу или слуг ее в опасный период Святок. Чтобы вернуться в свой человеческий облик, смыть со своего лица и изгладить из своей души бесовский образ, выйти из-под действительно страшной его силы, нужна была настоящая «баня возрождения», как называется крещение в Писании (Тит. 3, 5). Если они не успевали это сделать, то продолжали оставаться «нечистыми», и как писал Олеарий: «…если они умрут в это время, то их причисляют к осужденным на вечное мучение»[65]. Акт повторного «иорданского» крещения важен был как для каждого конкретного человека, так и для общества в целом, для стабильности и порядка всего христианского мира. Поэтому неуместной кажется ирония Олеария по поводу того, что «иной такой молодец мог… креститься раз 10, и даже более»[66]. Побуждали человека принимать повторное крещение ощущение собственной греховности и сила раскаяния.

Средневековое русское общество вообще очень трепетно относилось к возможности покаяния человека, видя в этом залог его нравственного здоровья, и потому стремилось культивировать в себе дух милосердия в отношении кающихся. Еще Стоглав (1551 г.) поучал: «…аще согрешит к тебе брат твой, и обратився глаголя: каюся. Аще и седмижды согрешит в день, и седмижды обратився глаголя: каюся. Отпусти ему. Но и да семьдесят седмерицею аще согрешит и кается, отпусти ему и прости его, а необращающихся, ни кающихся… обличи…» И далее: «…духовным пастырем не токмо верных приимати на покаяние… но и неверных, хотящих креститеся…»[67] Кстати, известно из описания середины XVI века, что в праздник в богоявленской иордани «также крестили… татар»[68].

Удивительно, но русское общество готово было относиться милосердно даже к самой нечистой силе, если она каялась. По легенде, раскаявшегося чертенка сам Бог прячет в церкви, под плащаницею, чтобы черти его не могли найти. «Стал после этого черт ангелом, и возрадовались на небе и на земле»[69].

Практику повторных богоявленских крещений можно рассматривать как естественное продолжение действа Богоявления, как вклад народа в православное «обрядовое богословие».

В целом, по поводу взаимоотношений народной и церковной обрядности праздника Богоявления высказывались различные точки зрения. Наиболее типичным является представление, что «праздник Крещения Господня принадлежит к числу тех, которые больше других очищены от языческих наслоений, хотя и здесь имеются своеобразные обряды и обычаи, в которых христианская вера как бы переплетается с языческим суеверием»[70]. Категоричнее высказывается схиархимандрит Иоанн (Маслов), утверждая, что «к благочестивым обычаям примешивались языческие обряды, которые имели враждебный христианскому учению элемент…»[71] Наиболее верной представляется точка зрения П. Богатырева, который писал: «Христианские и народные обряды не только не враждуют, но часто взаимно укрепляют друг друга»[72].

Весьма красноречиво опровергают устоявшиеся представления о поверхностном христианстве народа, формальном обрядоверии и вообще о религиозном невежестве те народные волнения и споры, которые были вызваны первой попыткой церковной реформы по исправлению книг и коснулись непосредственно именно действа Богоявления, его самой сакральной части – водосвятия. Понимание особых свойств богоявленской воды как водной стихии, очищенной и пронизанной божественным огнем,

составляло то духовное знание, почерпнутое из обрядового богословия, которое, может быть, никогда бы не нашло (за ненадобностью) своего эквивалента в словесном выражении, если бы не разразившийся скандал. В 1616 году царским указом Троицкий архимандрит Дионисий, старец Арсений Глухой и священник Иван Наседка занялись исправлением Требника. В результате их деятельности из освятительной формулы в чине водосвятия («Сам и ныне, Владыко, освяти воду сию Духом твоим святым и огнем») было «вымарано» только два слова, но каких – «и огнем»! Справщики не нашли их в аналогичных греческих списках, а потому исключили и из русских.

О том, как слова «и огнем» попали в русские требники, есть разные суждения. Одно из них всё сводит к уже традиционному объяснению нововведений невежеством и ошибками переписчиков, которые могли что-то «измыслить». В свою очередь, как считал А. Карташев, добавка к формуле слов «и огнем» «породила и соответствующую символическую практику»[73]. Но это представляется маловероятным. Исследования богослужебной практики древней русской церкви, проведенные Н. Одинцовым, А. Дмитриевским, Н. Красносельцевым, убедительно показали, насколько неверны представления об «ошибках» в русских богослужебных книгах. Для подавляющего большинства таких «ошибок» всегда можно найти аналог в греческих или южнославянских источниках. Поэтому, думается, что появление в требниках слов «и огнем» было глубоко продуманным и серьезным актом и вылилось из практики обрядового богословия. В этом отношении более верной представляется точка зрения Н. Одинцова, который считал, что сама обрядовая практика гашения свечей в воде послужила «основанием для прибавления к указанным словам, произносимым священником, слова “и огнем”»[74].

Скандал из-за двух слов был грандиозным, что и понятно, учитывая, с какими сакральными смыслами они связывались. Народ возопил, что еретики-справщики хотят «вывести огонь из мира» (!), и намеревался их побить. Собравшийся в 1618 году церковный собор огласил Дионисия и его помощников еретиками. Справщикам же еретиками казались их антагонисты. Так, Иван Наседка упрекал своих оппонентов в «новом богословии»: «якобы Бог огнь есть и огнем священнодействует таинство христианское»; что вместо истинного крещения водою и Духом Святым они утверждают «еще другое крещение – огненное…»[75] Но как же тогда слова Евангелия от Матфея, где сказано, что Христос «будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Мф. 3, 11)? Или Наседка их не знал? (На мысль приходят и грядущие гари само-

сожжений – «огненное крещение» старообрядцев, мыслившееся самым действенным и спасительным.)

В 1626 году архимандрит Дионисий был оправдан, в поддержку его позиции патриарх Филарет получит письменные свидетельства от вселенских патриархов. Слово «огонь» было окончательно вычеркнуто в молитве водоосвящения, а сам церковный чин водоосвящения подвергся фундаментальным видоизменениям.

По описанию действа Богоявления за 1630 год, составленному нидерландским послом Альбертом Кунратсом Бурхом, чин водосвятия теперь отправлялся так: «…патриарх вставал три раза и подходил к воде; в первый раз он погрузил в воду крест и сказал при этом несколько слов; во второй раз он кадил над прорубью, а в третий раз он вылил в прорубь из… кувшинов душистую воду»[76]. По-видимому, здесь Иисус Христос символически отождествлялся с крестом, каждение – с «проявлением» Бога-Отца, а возлияние душистого мира – с нисхождением Духа Святаго. Ощущение «таинственной равнозначимости ипостасей», понимание Троицы как единого Бога, что воплощалось в обряде прежде, этими новыми действиями не передавалось. Позднее утвердилась следующая форма чина водосвятия: в воду троекратно погружался крест. По описанию действа от 1662 года «…митрополит, подойдя к проруби, преклонился и трижды погрузил в воду крест, что составляет обряд освящения» (водосвятие совершал митрополит Крутицкий, замещающий в это время опального патриарха Никона)[77].

Троекратное погружение креста в воду кажется очень упрощенным по сравнению с прежней обрядовой формулой. «Огненная» природа всех трех лиц святой Троицы, символизируемая светом свечей, была, так сказать, более очевидна, чем символическое уподобление божественных ипостасей кресту распятия, который может считаться атрибутом только Иисуса Христа.

«Изведя огонь из мира», в действе – из воды (хотя сама ледяная вода, словно содержащая в себе огонь, эта обжигающая «баня святого крещения», лучше всего подтверждала правоту прежних представлений), запретив причащаться богоявленской водой, церковная реформа тем самым постепенно разрушила саму сакральность праздничного действа, подорвала его основы. В результате таких реформаторских усилий в самом обряде возникла смута и нестроение, что передает следующий скандальный эпизод: «…Никон в канун Богоявления не слушал совета Макария (патриарха Антиохийского, который в это время находился в Москве. – *А. Ч.*) и освящал воду только однажды. А Макарий советовал по греческому уставу святить воду дважды. Царь

пришел к Никону и стал бранить его… “мужик, невежа, б… сын…”. Никон упрекал царя, что он не имеет права бесчестить своего духовного отца. А царь ему: “Не ты мне духовный отец, а Макарий Антиохийский”»[78].

Изменялось действо не только в чине церковном и религиозной своей функции, но и в функции церемониальной. С постепенным усилением противостояния светской и духовной власти, разрушением их естественной взаимодополняемости, действо Богоявления начинало всё более тяготеть к самозначимой церемониальности и превалированию в нем «государственных» элементов. Так, «строй стрельцов, в цветном служилом платье, с знаменами и с барабанами… двумя линиями пролагал широкую дорогу для крестного хода». Более того, стрельцы и возглавляли крестный ход. «Торжественное шествие открывали стрельцы в числе 400 или 600 человек, иногда и больше… Они были в цветном лучшем платье и шли по четыре человека в ряд, одни с золочеными пищалями и винтовками… другие с золочеными копьями и, наконец, третьи с нарядными золочеными протазанами (род алебард), на древках из черного дерева, украшенных серебряными кистями. За этим блестящим отрядом стрельцов следовал крестный ход…» В самый торжественный момент водосвятия именно военачальники и знаменщики от всех полков первыми «подступали к иордани для окропления знамен св. водою»[79]. Такое впечатление, что церковный обряд становился неким привеском к военному параду.

Эстетическая составляющая тоже претерпевала значительные изменения: символичность действа уменьшалась, зрелищность, иллюстративность увеличивалась. Вот как описал Корнелий де Бруин увиденное им в 1702 году: «…подле самой стены Кремля во льду сделана была четырехугольная прорубь, каждая сторона которой была в 13 футов, а всего… в окружности прорубь эта имела 52 фута. Прорубь эта по окраинам своим обведена была чрезвычайно красивой деревянной постройкой, имевшей в каждом углу такую же колонну, которую поддерживал род карниза, над которым видны были четыре филенки, расписанные дугами; в каждом углу этой постройки имелось изображение одного из четырех Евангелистов, а наверху два полусвода, посреди которых водружен был большой крест. Сказанные филенки, расписанные изнутри, изображали апостолов и других святых. Самую красивую часть этой постройки, на востоке реки, составляло изображение Крещения Господа Бога нашего во Иордани Иоанном Крестителем с предстоящими по правую руку четырьмя ангелами… Каждая из наружных филенок имела на себе изобра-

жение ангельских головок с крыльями, три внизу и два сверху… На краях самой воды, или проруби, с западной стороны воздвигнуты были три деревянных алтаря, изящно убранные, покрытые тоже изящными красными покровами. Четыре двери открывали вход в это здание, по одной с каждой стороны… Они были также расписаны, но не так искусно, и представляли изображения священных предметов»[80]. Любопытно, что очевидец описал из всего действа только это зрелище, возможно, сочтя его самым главным в праздничном обряде.

Подводя итоги, следует сказать, что праздник Крещения (действо Богоявления) до второй половины XVII века являл собою целостное культурное явление, характеризующееся синкретизмом своих функций, что обеспечивало единство общества, его мировоззренческих, социальных, художественных воззрений и представлений. Ко второй половине века картина по известным причинам начала меняться. Действо постепенно «мутировало», распадалась функциональная согласованность его отправления. Каждая из функций приобретала собственное, почти независимое, «звучание», что в целом приводило к необратимым деформациям семантической и художественной природы этого явления.

Примечания

[1] *Дженкинсон А.* Путешествие из Лондона в Москву // Иностранцы о древней Москве. М., 1991. С. 44.

[2] *Лунд М.И.* или *Вебер И.* Подлинное известие о русском и московском путешествии… // Иностранцы о древней Москве. М., 1991. С. 152–153.

[3] Православный богослужебный сборник. М., 1991. С. 205.

[4] *Бычков В.* Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 122–123.

[5] Дмитриевский А. в своем труде «Богослужение в русской церкви в XVI веке» (Казань, 1884. С. 285) указывает, что благословление воды крещальной купели трижды зажженной свечой имеет аналог в сербской церкви.

[6] *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в Древней Руси до XVI века. СПб., 1881. С. 177–178.

[7] Там же. С. 178.

[8] Там же. С. 291.

[9] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 205.

[10] Там же.

[11] Цит. по: *Попов И.В.* Василий Великий // Христианство: Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1. С. 342.

[12] *Лосский В.* Очерк мистического богословия восточной церкви. М., 1991. С. 51.

[13] *Одинцов Н.* Указ. соч. С. 292.

[14] О цели христианской жизни. Беседа преп. Серафима Саровского с *Н.А. Мотовиловым*. Сергиев Посад, 1914. С. 38.

[15] *Дмитриевский А.* Богослужение в русской церкви в XVI веке. Указ. соч. С. 287.

[16] Цит. по: *Попов И.В.* Указ. соч. С. 342.

[17] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 205, 206.

[18] Цит. по: *Спасский А.* История догматических движений в эпоху Вселенских соборов. Изд. 2-е. Сергиев Посад, 1914. С. 482.

[19] Цит. по: *Лосский В.* Указ. соч. С. 129.
[20] *Дмитриевский А.* Указ. соч. С. 334.
[21] *Коринфский А.* Народная Русь. М., 1995. С. 99.
[22] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 204.
[23] Беседа трех святителей // Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 3: «Ложныя» и «отреченныя» книги русской старины, собранные *А.П. Пыпиным*. СПб., 1862. С. 169.
[24] Путешествие игумена Даниила по святым местам в начале XII столетия // Путешествия русских людей по Святой земле. Ч. 1. СПб., 1839. с. 52.
[25] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 206.
[26] *Дмитриевский А.* Указ. соч. С. 306.
[27] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 207.
[28] *Лунд М.И.* или *Вебер И.* Указ. соч. С. 154.
[29] *Коринфский А.* Указ. соч. С. 98.
[30] *Максимов С.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 278.
[31] Там же.
[32] Путешествие через Московию Корнелия де Бруина // Иностранцы о древней Москве. М., 1991. С. 408.
[33] *Лунд М.И. или Вебер И.* Указ. соч. С. 154.
[34] *Дженкинсон А.* Указ. соч. С. 45.
[35] *Фоскарино М.* Рассуждения о Московии // Иностранцы о древней Москве. М., 1991. С. 54.
[36] *Одинцов Н.* Указ. соч. С. 256.
[37] *Власова М.* Новая абевега русских суеверий. СПб., 1995. С. 99.
[38] Там же. С. 39.
[39] Повесть о путешествии Иоанна Новгородскаго // Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 4: Повести церковно-религиозного содержания, поучения и пастырские послания XV–XVIII вв. СПб., 1862. С. 246.
[40] Повесть о водворении христианства в Ростове // Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 4: Повести церковно-религиозного содержания, поучения и пастырские послания XV–XVIII вв. СПб., 1862. С. 222.
[41] *Власова М.* Указ. соч. С. 197.
[42] *Максимов С.* Указ. соч. С. 278.
[43] Беседа Иерусалимская // Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 2. СПб., 1860. С. 308.
[44] Калеки перехожие. Сб. стихов и исследование П. Бессонова. М., 1862. Вып. 2. С. 288.
[45] Повесть о Евфросинии Полоцкой // Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко. Вып. 4: Повести церковно-религиозного содержания, поучения и пастырские послания XV–XVIII вв. СПб., 1862. С. 178.
[46] *Коринфский А.* Указ. соч. С. 99.
[47] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 204.
[48] Беседа трех святителей. Указ. соч. С. 173.
[49] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 204.
[50] *Коринфский А.* Указ. соч. С. 99.
[51] *Никольский К.* О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885. С. 289.
[52] «Так как богоявленская вода заменяла собою причащение тела и крови Христовой, то Последование о причащении богоявленской воды составлено по подобию Последования пред причащением Святых Даров» (Там же. С. 291).
[53] Там же. С. 292.
[54] *Дмитриевский А.* Указ. соч. С. 347–348.

[55] *Никольский К.* О службах русской церкви… Указ. соч. С. 294.
[56] Последование о причащении святыя воды // Там же. Приложение. С. 295–296.
[57] *Максимов С.* Указ. соч. С. 241.
[58] Лествица, возводящая на Небо // Подвижники благочестия Синайской горы. М., 1994. С. 95.
[59] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 204, 205, 206.
[60] Калеки перехожие. Сб. стихов и исследование П. Бессонова. М., 1864. Вып. 6. № 649.
[61] *Дмитриевский А.* Указ. соч. С. 301.
[62] Православный богослужебный сборник. Указ. соч. С. 207.
[63] Цит.по: *Фамицин А.* Скоморохи на Руси. СПб., 1995. С. 153.
[64] *Дмитриевский А.* Указ. соч. С. 280.
[65] Цит.по: *Фамицин А.* Указ. соч. С. 153.
[66] Там же.
[67] Стоглав. СПб., 1863. С. 170–171.
[68] *Дженкинсон А.* Указ. соч. С. 44.
[69] *Власова М.* Указ. соч. С. 346.
[70] *Максимов С.* Указ. соч. С. 279.
[71] Иоанн (Маслов), схиархимандрит. Обрядовая сторона праздника Крещения Господня в древней Руси // Статьи разных лет. М., 1993. С. 442.
[72] *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 200.
[73] *Карташев А.* Очерки по истории русской церкви. М., 1992. Т. 2. С. 90.
[74] *Одинцов Н.* Указ. соч. С. 291–292.
[75] *Карташев А.* Указ. соч. Т. 2. С. 93.
[76] *Альберт Кунратс Бурх.* Донесение нидерландских послов // Иностранцы о древней Москве. М., 1991. С. 313.
[77] Дневник Михаила Обуховича… // Иностранцы о древней Москве. М., 1991. С. 340.
[78] *Карташев А.* Указ. соч. Т. 2. С. 144.
[79] *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1862. Ч. 1. С. 411, 413, 416.
[80] Путешествие через Московию Корнелия де Бруина. Указ. соч. С. 407–408.

А.А. Карев

Портрет шута на фоне триумфа

Контрасты петровского времени и, как следствие, перехода национальной культуры от Средних веков к Новому времени в качестве родовых черт господствовавшего тогда в Европе барокко нашли отражение и в празднествах. Искусство, почитаемое монархом как один из важных аргументов правомерности изменений в стране, не могло не отразить присущих этой эпохе особенностей. Сосуществование высокого и низкого, потешного и трагического задавалось самим характером петровской деятельности. Празднества как благодарный способ массового вовлечения зрителя в круг общезначимых образов, в конечном итоге призывающих к «общеполезным» деяниям, были чаще всего инициированы самим Петром и находились под его неусыпным надзором.

Среди его праздничных инициатив особая роль принадлежит «Всепьянейшему сумасброднейшему собору всешутейшего князь-папы». Функции и миссия этой «затеи», так же как и портретов «шутов» («Преображенской серии»[1]), не раз становились предметом внимания исследователей[2]. Неоднократно писали о соединении в рамках «собора» смехового и серьезного начал, о том, что «мистерии всешутейшего собора подготавливали умы к грядущим переменам»[3].

В духе общего замысла «всепьянейшей» потехи вновь избранный «по чину», то есть по тщательно прописанной процедуре, князь-папа всешутейшего собора в своей «тронной» речи обещал «вяще и вяще закон Бахусов не точию исполнять, но и врученное... стадо денно и нощно тому поучать»[4].

Любопытно, что при многочисленных свидетельствах ревностного исполнения «Закона Бахуса» изображений шутовских действ не так уж и много. Среди самых известных – два гравированных А. Шхонебеком листа, воспроизводящих мужскую и женскую половины шутовской свадьбы Феофилакта Шанского, состоявшейся в 1702 году. Согласно мнению современников, «свадьба сия много вспомоществовала к истреблению дураческого мнения тех, кои прошлые времена предпочитали настоящим». Однако по гравюре трудно судить об «издевочном» характере праздника[5]. То же самое можно сказать и о листе А. Зубова «Брак и веселие Его Царского Величества Карлы, бывшее Санкт Питербурхе, на которое собрано было множество карл в доме его Светлости князь Александра Даниловича Меншикова ноября в 14 день 1710» («Свадьба карлика Якима Волкова, шута Петра I, 1711»). На первый взгляд вполне благопристойно выглядят и модели портретов «Преображенской серии». Исключение составляет, пожалуй, лишь портрет Алексея Василькова (начало XVIII века, ГРМ). Его лицо, явно претендующее на маску Вакха, совершенно соответствует характеру фона, где словно для триумфального шествия, в две шеренги выстроены «инструменты» всепьянейшего дела. Торжественная наглядность в данном случае вряд ли случайна. В общей грубоватости темы ощутимы отзвуки карнавальной церемонии, предполагающей вовлеченность в веселье всех и вся, порой независимо от их желания. Таковым было, например, петербургское «славление» 1710 года, подробно описанное датским посланником Юстом Юлем[6]. Между тем на общем фоне устойчивых целомудренных представлений русской изобразительной культуры на полотне вполне можно увидеть тяготение к эпатажу, заложенному в самом замысле «всешутейшего собора» и, кстати, вполне типичному для барочной эпохи, особенно в северных ее вариантах. Зарубежные образцы подобного обращения со зрителем были известны в России, поскольку с петровских времен в отечественных коллекциях находились полотна голландских и фламандских мастеров, изображающих персонажей, вполне достойных членства во «Всепьянейшем». Среди поражающих своей откровенностью примеров можно назвать «Мужика с котом» (ГРМ). Хохочущий почти как на полотнах харлемской школы «герой» картины явно глумится над зрителем, показывая ему не только свой кукиш, но и подхвостье домашнего животного. И хотя в рамках праздничных вакхических действ были возможны самые разные «удивительные дела»[7], трудно представить, чтобы подобную вещь написал бы русский мастер[8]. Любопытно, что в середине XIX века автором портрета А. Василькова считался голландский живописец К. Нетчер[9].

Иные интонации звучат в портрете другого участника «сумасброднейшего собора», обладателя шутливого титула «знаменитый старый воин и киевский полковник», Якова Федоровича Тургенева (не позднее 1795?, ГРМ). Именно в 1795 году он и умер после шутовской свадьбы, состоявшейся в январе месяце. Иконографически портрет вполне «полководческий», о чем свидетельствует не только уверенная «позитура», более, правда, похожая на парсунное предстояние, но и «жезл». Однако именно сделанный из дерева жезл и намекает на «потешность» данного образа[10]. Как А. Васильков представляет «питейную» сторону «всешутейшего собора», а «Андрей Бесящей» (А.М. Апраксин) и «Патриарх» Милак (М.Ф. Нарышкин) (оба – 1690-е, ГРМ) воплощают инвективы в адрес католической церкви и отечественного института патриаршества, так Тургенев обозначает одну из самых перспективных «потех» царя. Его образ, разумеется, с другим жезлом, легко представить на фоне вполне «серьезной» баталии. Не случайно его позу, хотя и зеркально, повторяет «первый российский солдат» С.Л. Бухвостов, открывший список потешного, в дальнейшем Преображенского полка. В самом же виде петровского «солдата» нет даже намека на «потеху». Наоборот, каждый тщательно наложенный мазок кричит о серьезности откровенной, не без жестковатой наглядности, демонстрации воинской добродетели. Зрителю воочию предъявляется само воплощение идеи честного и самозабвенного служения «общей пользе». В этом смысле показательна характеристика С.Л. Бухвостова, данная в надписи портретной гравюры, приписываемой мастеру середины XVIII столетия М. Махаеву: «Был росту среднего, силен, тверд, скромен и весьма воздержан». Последнее качество явно находится в оппозиции к «законам» «всешутейшего собора»[11]. И в целом, словно демонстрируя чреватость «сумасбродной» потехи вполне серьезными и даже угрожающими результатами, большинство моделей «Преображенской серии» своим видом мало чем отличается от героев других полотен этого времени. Приобщение к социально значимой саморепрезентации парсунного образца обнаруживало реальный политический вес моделей и их эстетические чаяния. Включение же персоны-парсуны в пародийную игру хотя и воссоздавало «дух мрачного маскарада»[12] и было чревато надломом сознания, носило не только разрушительный, но и созидательный характер, приучая человека к миру с новыми, невиданными ранее законами и «регулами».

Карнавальное начало, таким образом, отнюдь не исключало похвалу, в том числе и в триумфальном варианте. Так, в «сумасброднейших» катаниях на свиньях, козлах, собаках и медведях

явно видится ироническое перетолкование пышных придворных церемоний и торжественных шествий. И наоборот, самый официальный, рассчитанный на всемирную значимость триумф не мог обойтись без того, чтобы не использовать мотивы «низкого штиля». Об этом, в частности, свидетельствует торжественное вступление русских войск в Москву в честь Полтавской победы, состоявшееся 21 декабря 1709 года.

Триумф получил соответствующее отражение в письменных и изобразительных источниках, по которым можно представить программу праздника и его цель[13]. Какие-то стороны общего замысла можно уловить в письме Петра I начальнику Московского Печатного двора И.А. Мусину-Пушкину от 10 марта 1710 года: «Королевское величество Август зело желает, дабы прислан был к нему триумфалному входу в Москву априс с описанием, того для изволте потштитца против листка, что надрукован вход в Москву (которой зделан в то время для скорости толко одними знаками с нуморами), зделать ныне преспективу и выяснить хорошенко, как ведены полки наши, также и шведское пленное все, как люди, так и протчее… Также надобно к тому зделать хотя одним болшим триумфалным воротам чертеж против того, как при сем на листу назначено…»[14] Гравюры были заказаны как наглядное свидетельство прошедшего празднества с требованием точности в передаче «всего», то есть и церемониального порядка шествия, и количества пленных, и убранства врат.

Наиболее ранним листом, имеющим отношение к празднеству, скорее всего, является упомянутая в письме «Схема триумфального шествия в Москве 21 декабря 1709 года» работы Питера Пикарта[15]. По заказу Петра возникает целый ансамбль эстампов. Три «преспективы» посвящены торжественному вступлению русских войск в Москву 21 декабря 1709 года. Две гравюры, считающиеся первым (1710 г.) и вторым (1711 г.) вариантами, были созданы А. Зубовым и одна – П. Пикартом (1711 г.). Непосредственное отношение к этой теме имеют и три листа, воспроизводящие, наподобие «чертежей», триумфальные врата «…при дворе его светлости князя Меншикова», «…именитого человека Строганова» и те, что «…строены трудами школьных учителей»[16].

Для торжественного входа триумфальные арки играли важную структурообразующую роль. Согласно сохранившемуся документу по случаю празднования в декабре 1709 года в Москве сооружено было восемь врат: «1) у Серпуховских ворот при башне… 2) при башнях Каменного моста… 3) большие ворота у Казанского собора; 4) против школьного двора, эти ворота строились от Монастырского приказа; 5) на Мясницкой улице у двора

Гурчена – строили Строгановы; 6) ворота у Рязанского подворья, ранее построенные монастырским приказом, перестроены Рязанским архиереем; 7) у Мясницкого двора князя Меншикова, здесь были ворота от монастырского приказа, а достраивал Меншиков; 8) у Земляного города, строили "гости"»[17].

Другим важным компонентом композиции гравюр является серпантин войск, триумфально шествующих в установленном порядке. Сама акция не случайно называется «вшествие в Москву победителя Карла XII», как в «Деяниях Петра Великаго» И. Голикова, или «Триумфальный вход его Царскаго величества в Москву», как на гравюре А. Зубова 1711 года. В этих обозначениях содержалось уже немало от программы и символики праздника, что особенно хорошо читается в описаниях убранства арок и прежде всего в «Политиколепной апофеозис»[18]. В ней постулируется тесная связь триумфа как церемониального марша по горизонтали и апофеоза, или «апофеозиса», знаменующего «*посвящение*, или между боги почтение…», то есть уподобление небожителям, а значит, и символическое к ним восхождение. Не поэтому ли названная в письме-заказе «преспектива» соединяет несколько аспектов на происходящее событие? В гравюрах мотив «вшествия» наглядно демонстрируется не только данным сбоку маршем войск, но и втеканием колонн триумфаторов в арки врат. Фронтальная, как на «чертежах», развернутость «порт» призвана подчеркнуть их сакральную значимость, показать всё великолепие декора, дать представление о смысловых акцентах в триумфе[19]. В связи с убранством арок закономерно возникает тема святой сени, храма Воинской Добродетели, храма Чести, а характер архитектуры некоторых врат и их убранства ассоциируется исследователями с принципами решения иконостасов или монументальных церковных росписей[20]. Данная с высоты птичьего полета панорама удобна для представления всех участников шествия и в то же время указывает на планетарную значимость события. Соединение разнородных пространственных концепций (перспективы и «ярусности»), подчинение их задачам соизмеримой с масштабами реального зрелища информационной полноты, передача динамики процессии и в то же время – «закрепление» ее компонентов при помощи «Нумеров» или литер на местности и другие, если так можно выразиться, «противоречия» были не более чем «топосом» изобразительной риторики этого времени. Важно было не унифицировать пространство, хотя, может быть, в идеале это и имелось в виду, а создать по возможности полный, а значит и правдивый образ торжества.

Действо разворачивается, как пишет В. Макаров, «в поле», тогда как в реальности арки были поставлены на улицах Москвы[21].

Можно назвать это «условное» место «триумфальным полем», которое в пространстве гравюры в известной степени абстрагировано от реальной городской среды. Однако при всех условностях и возможностях умолчания (изображаются не все врата) существовал порядок, который нельзя было игнорировать. И прежде всего – последовательность расположения врат.

Анализ этой последовательности в гравюрах А. Зубова позволил сделать вывод, что он воспроизводит в двух вариантах одно и то же шествие с двух противоположных сторон[22]. Если это так, то мы имеем дело не с двумя вариантами одного вида, как принято считать, а с двумя парными гравюрами, представляющими единый ансамбль. Они заслуживают внимания не только как документ, воспроизводящий одни и те же объекты с разных сторон, но и как пример изобразительного подхода, имеющего цель дать как можно более полную (буквально – разностороннюю) информацию о триумфальном пространстве. Вполне возможно, что таков был первоначальный замысел, тем более что примеры разноаспектных гравюр есть не только в западноевропейской практике Нового времени, но и в отечественном опыте Петровской эпохи.

Все три листа имеют одну важную общность. Развернутое поярусно торжественное шествие сверху и снизу, вполне в духе барочных монументальных полотен, обрамляют небо и в прямом смысле слова «грешная» земля, поскольку к предназначенному для экспликации каменному «пьедесталу» (В. Макаров) прикованы аллегорические фигуры «пленников», которые по традиции, укоренившейся в искусстве Нового времени, особенно в скульптурных монументах, обозначали поверженных врагов (памятник Людовику XIV на площади Побед в Париже Дежардена 1686 года, монумент Фридриху Вильгельму в Берлине А. Шлютера 1696–1710 годов, позже – памятник Петру I в Санкт-Петербурге Б. Растрелли). Были прецеденты и в отечественной графике, например в рисунке А. Шхонебека начала 1700-х годов[23] или в аллегорическом обрамлении картуша карты Азовского моря того же автора (1701)[24].

Разумеется, повернутые к зрителю арки весьма красноречивы. Сюжеты панно, как правило, хорошо видны и образы «картин» в совокупности представляют собой многоголосый гравированный панегирик. Впрочем, похвала российскому воинству сочеталась с ироническими инвективами в адрес шведов и, в первую очередь, Карла XII. Адекватному прочтению гравюр призваны были помочь «чертежи» отдельных арок и описания их убранства. Особое место в зубовской композиции 1710 года

занимает изображение купеческих врат[25]. Это единственная воспроизведенная полностью арка, к тому же открывающая триумфальную перспективу и расположенная на центральной оси изобразительной плоскости. Имея в виду особенности барочного мышления, именно в ней следует искать своего рода ключ ко всему происходящему на гравюре. Согласно описанию[26], главная картина этой стороны (шестая «в тылу врат»), выделенная размерами и положением над центральным проездом, показывает как «вси христиане и вся Россия радуются о толиком преславном торжестве, вси с благодарением победоносною поступующаго ногою стречают пресветлейшаго монарху, чающе яко от пресветлого торжества сего, милосердием торжествующаго, златые наступят веки… Благосердиеже з добычи шведския златыя кует колеса: з верха Господу благословляющу венец лета благости своея»[27]. Любопытно, что эта «картина» находится на одной вертикали с колокольней Ивана Великого, которая явственно выделена среди множества проросших в небо глав церквей Москвы, данной в верхней части гравюры, «на горизонте», как справедливо пишет В. Макаров. Развернувшаяся над триумфаторами панорама древней столицы, несомненно, отсылает к теме небесного покровительства, которая в разных вариантах проступает в убранстве не только купеческих, но и других врат. Вполне возможны здесь и отсылки к дорогому каждому христианину мотиву Входа в Иерусалим[28]. В любом случае, ощутима особая значимость образа «царствующего града» Москвы в контексте идеи небесного покровительства петровским победам. В гравированном варианте миру был явлен *триумф* «православного воинства» (именно так сказано в «Политиколепной апофеозис»), одержавшего победу *над* «химероподобными дивами Гордынею рекше Неправдою и Хищением Свейским». Вряд ли случайно конь Великого Торжественника на гравюре А. Зубова 1710 года словно попирает находящихся ярусом ниже шведских пленников, как и положено в барочных викториальных композициях. Император и автократор (согласно титулам в «Политиколепной апофеозис») представлен «пред полком своим гвардейским яко Полковник, верьхом, на том коне и в том же уборе, на котором разъезжал в сражении Полтавском… в одном обыкновенном гвардейском мундире…»[29]. Тем самым становится ясно, что целью триумфа является также и воспроизведение (разумеется, иносказательное) картины битвы. В этом контексте повтор подобной позы Петра-полководца в гравированных в 1714 (А. Зубовым) и 1715 годах (А. Зубовым и П. Пикартом) листах под одним названием «Баталия Полтавская» вряд ли является случайным совпадением.

Участвуя в триумфе, Торжественник одновременно и «принимает парад». На это, в частности, намекает подносимый ему список с точным числом пленных, который по старой традиции повернут так, чтобы его легко можно было прочитать. Иными словами, в образе развернутого листа бумаги со списком царю символически «подносится» и весь праздник. В то же время, а может быть и в первую очередь, шествие в целом воспринимается как благодарность за божественное покровительство. Ведь «преспектива» с высоким горизонтом не только визуально функциональна, но и глубоко значима как своего рода символ обращенного к Небу торжественно разворачивающегося свитка, который содержит своеобразный отчет о триумфе православия над отпавшими от истинной веры супостатами.

Как объяснял знатным пленным шведам перед началом «вшествия» Кесарь московский князь Ф.Ю. Ромодановский, «по законам триумфов должны они украсить оный собою». Он также напомнил, что в аналогичном положении были «удержанные за договором под Нарвою Российские генералы, яко пленники, в подобном триумфе чрез весь Стокгольм не только пешие ведены, но и с крайним еще поруганием и безчестием». Присутствие подданных Карла XII в московском шествии важно было не столько для публичного унижения, сколько для полноты представления «батальной» сцены. Включенные в число демонстрируемых в триумфе трофеев носилки шведского короля одновременно замещали его отсутствие и намекали на побег с поля битвы, что, кстати, было изображено на главной «картине» «Врат триумфальных именитого человека Строганова»[30].

В этой связи было важно знать настоящие «имена» скованных внизу «пленников». Четыре фигуры, всем своим видом демонстрирующие бремя прижимающих к земле пороков, с небольшими изменениями повторяются в двух вариантах А. Зубова. В свою очередь, они схожи в движениях и атрибутах с прикованными к «томбе» «пленниками» («пленницами») на обращенной к зрителю центральной «картине» лицевой стороны шестигранника «врат триумфальных строеных трудами школьных учителей», что особенно хорошо видно на отдельной гравюре, запечатлевшей эти врата. Содержащееся в «Политиколепной апофеозис» описание точно указывает их имена, которые «суть *Махиавель* с маятником на главе, и с ливаром [воротом] у ног. *Мнимая Правда* с фасцесами и весками сломленными и личиною. *Ярость* со зажженою свещею и удилом во рте. *Убийство* с мечем и главою, свежо отсеченою у ног всякаго лежащих». Далее следует расшифровка «знамения» этих аллегорий. «Злыя советы» (Махиавель) исходили, разумеется, от советников Карла XII

и, прежде всего, от «первейшего» королевского министра графа Пипера, чью фигуру можно увидеть в числе шествующих пленных шведов[31]. Мнимая Правда – удел «секретаров его королевских Цедергелма и Дибена с канцеляриею», Ярость обозначает шведских генералов и офицеров, а Убийство, соответственно, – солдат[32]. Иными словами, аллегоричностью отличаются не только представленные на вратах «картины»-панно, скульптуры и архитектурные формы, но и само шествие. В этой связи хотелось бы отметить несколько, казалось бы, незначительных деталей. В отличие от П. Пикарта, А. Зубов не лишен интереса к некоторым бытовым подробностям происходящего. Он воспроизводит, в частности, жителей Москвы в соответствии с опубликованным И. Голиковым описанием, «со своими семействами в лучших одеяниях» высыпавших посмотреть на победное шествие. Дальше этого гравер, правда, не пошел, умолчав о такой роднящей это шествие с «всешутейшим собором» детали, как столы, наполненные «различными естьми и питьем». Они были предназначены не только для угощения «возлюбленного своего Государя и его сподвижников». Совершенно в обжорно-карнавальном духе была оставлена «свобода каждому вкушать с оных, кто что пожелает»[33].

Наряду с этим А. Зубов явно питает пристрастие к собакам, изображая их и в первом, и во втором вариантах. Вряд ли это сделано случайно или просто для оживления композиции. Обращают на себя внимание четыре пса на переднем плане гравюры 1710 года. Двое из них, в буквальном смысле слова, «собачатся». Справа от «схватки», как раз напротив всадников Семеновского полка, стоит одна особь с триумфально поднятым хвостом. В контраст к ней слева, между двумя колоннами шведских пленников, почесываясь, сидит собака с совершенно побитым видом. Уместно вспомнить, что в соответствии с книгой «Эмблемы и символы», неоднократно напрямую использованной в убранстве триумфальных врат, «Пес… бегущий с поднятым хвостом» знаменует «победу, а с поджатым – потерю»[34]. Всё это очень похоже на комментарий происходящего триумфа в еще одной, ироническ ой модификации. Кстати, во втором варианте А. Зубова та среди двух дерущихся собак, что ближе к пленникам, имея гриву и голый хвост с кисточкой, напоминает часто выставляемого на посмешище в аллегорических панно викториальных праздников «льва Свейскаго».

Шествие на зубовских гравюрах исполнено медленной торжественности. Участники триумфа по характеру трактовки напоминают скульптуру, вырезанную в твердом материале. П. Пикарт же делает акцент на живописности и динамике отде-

льных персонажей. Они более разнообразны в своих движениях, что особенно ощущается в среде пленных шведов. Их театральные жесты, видимо, призваны показать отчаянное положение, что по-своему соотносится с гротескной экспрессией прикованных внизу невольников. Контраст «верха» и «низа», столь явственный в первом варианте А. Зубова и ослабленный во втором, у П. Пикарта, решается по-другому: в рамках относительно самостоятельной в контексте листа композиции переднего плана. Центральное место здесь отводится овальному погрудному портрету Петра в латах. Его фланкируют две аллегорические фигуры с атрибутами Победы, Мира, Воинской Добродетели, Славы и Истины. Петр I в ореоле добродетелей противопоставляется четырем скованным фигурам пленников, обозначающих, по-видимому, те же самые пороки шведов, что и у Зубова. Представленные на парапете планы сражений: при Лесной, под Полтавой и под Выборгом призваны аккумулировать сюжеты многочисленных картин на триумфальных вратах и отослать воображение зрителей в недавнее героическое прошлое, связав его с триумфальным настоящим. Не менее значим и аллегорический изобразительный комментарий по краям нижнего регистра гравюры. Слева Воинская Добродетель утверждает в месте слияния Ворсклы и Днепра «победительное римское знамение» с именем Петра, а также надписью «Фортуна». Справа в знакомой по росписям позе Геркулес побивает врагов России, намекая тем самым на иносказательный образ российского царя в описаниях арок. В самом же шествии Торжественник изображается иначе, чем у Зубова. Там он представлен как полковник «в одном обыкновенном гвардейском мундире...», здесь – как символ старой московской традиции в «княжеском одеянии». Его похожая на памятник фигура принципиально тяготеет к центральной оси изобразительного поля, связывая аллегорический просцениум с основной сценой, где разворачивается триумфальное шествие. В центре, таким образом, образуется согласованное с архитектурными формами некоторых врат подобие пирамиды, вершину которой занимает конная персона Петра, а основание «декорируется» фигурами пленников, играющих роль одного из звеньев связи земли и Неба[35]. Кстати, сразу же после Полтавской виктории у Петра возникла идея превратить поле битвы буквально в триумфальное поле, установив там «пирамиду каменную», на которой была бы конная статуя Государева «в совершенном возрасте», отлитая «из меди желтой»[36].

Иными словами, следуя барочным законам, праздники петровского времени, будь то «сумасброднейшее» поклонение Бахусу или официальнейший триумф, не только не исключали

смешения высокого и низкого, но и предполагали его в своей стилистике. Одно не обходилось без другого, как «небо» без «земли», и наоборот. Иначе «преспектива» была бы не достоверной, а воспроизводимая картина мира – не полной.

Примечания

[1] Названа так по месту хранения. См. два варианта описи дворца в Новопреображенском 1739 года в кн.: *Евангулова О.С.* Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969. С. 101–103; *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987. С. 271–275.

[2] См.: Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного Исторического музея. 26 декабря 2003 года – 31 мая 2004 года. М., 2004. С. 171–183. В контексте общей типологии портрета петровского времени см.: *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Указ. соч. С. 141–143.

[3] *Семенова Л.Н.* Общественные развлечения в Петербурге в первой половине XVIII в. // Старый Петербург. Историко-этнографические исследования. Л., 1982. С. 156. Из последних трудов, где эта идея получила развитие как одна из главных, см: *Зицер Э.* Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого / Авторизир. пер. с англ. Д. Хитровой и К. Осповата. М., 2008.

[4] Цит. по: *Семевский М.И.* Слово и дело. 1700–1725. СПб., 1884. С. 310.

[5] *Алексеева М.А.* Гравюра петровского времени. Л., 1990. С. 34.

[6] См.: *Семенова Л.Н.* Очерки истории быта и культурной жизни России. Первая половина XVIII в. Л., 1982. С. 191–192.

[7] Из «Краткого донесения» иезуитов в России по поводу того, что «к римской тиаре привешивают самыя бесстыдныя фигуры и в ней выступает шутовской патриарх». Цит. по: *Семенова Л.Н.* Очерки истории быта и культурной жизни России. Указ. соч. С. 185.

[8] Скорее всего, полотно было создано неизвестным западноевропейским (фламандским) художником на рубеже XVII–XVIII веков и реставрировано (в России) в первой половине XVIII столетия. См.: *Брук Я.В.* У истоков русского жанра. XVIII век. М., 1990. С. 127.

[9] Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Указ. соч. С. 179.

[10] Там же. С. 172.

[11] Предполагается, что этот портрет как изображение участника «Всепьянейшего сумасброднейшего собора всешутейшего князь-папы» также входил в состав «Преображенской серии». См.: Там же. С. 178.

[12] *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Указ. соч. С. 142.

[13] Рассмотрение одного из аспектов этого торжества см.: *Карев А.А.* Символика «триумфального поля» в гравюре петровского времени. Опыт интерпретации // Искусствознание. 2008. № 1 (XXXI). С. 243–260.

[14] Письма и бумаги императора Петра Великого. М., 1956. Т. 10. С. 61–62.

[15] Русская светская гравюра первой четверти XVIII века. Аннотированный сводный каталог / Сост. *В.К. Макаров.* Л., 1973. С. 135.

[16] Русская светская гравюра первой четверти XVIII века. Указ. изд. С. 65–68; *Алексеева М.А.* Указ. соч. С. 77–78, 84.

[17] Цит. по: *Михайлов А.* Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. М., 1954. С. 347.

[18] Политиколепная апофеозис достохвалныя храбрости Всероссийскаго Геркулеса пресветлейшаго, и великодержавнейшаго, Богом венчаннаго, и Богом

укрепляемаго, и Богом прославляемаго, великаго Государя нашего Царя и великаго Князя Петра Алексиевича... М., 1709. См. републикацию в кн.: *Тюхменева Е.А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М., 2005. С. 157–212.

[19] Об образной структуре триумфальных врат петровского времени см.: *Тюхменева Е.А.* Указ. соч. С. 67–92.

[20] *Мозговая Е.Б.* «Врата триумфальные именитого человека Строганова» (1709 г.) // Строгановы и Пермский край. Пермь, 1992. С. 24; *Тюхменева Е.А.* Указ. соч. С. 88.

[21] Русская светская гравюра первой четверти XVIII века. Указ. соч. С. 40.

[22] Впервые об этом см.: *Карев А.А.* Об особенностях изображения триумфального пространства на гравюрах петровского времени // Петровское время в лицах – 2004. Материалы научной конференции. Государственный Эрмитаж. СПб., 2004. С. 144–148. Более полное обоснование см.: *Он же.* Символика «Триумфального поля» в гравюре петровского времени. Указ. соч. С. 244–246, 248.

[23] Воспроизведен в кн.: *Алексеева М.А.* Гравюра петровского времени. Указ. соч. С. 22.

[24] См.: *Борисовская Н.А.* Старинные гравированные карты и планы XV–XVIII веков: Космографии, карты земные и небесные, планы, ведуты, баталии. М., 1992. С. 175–176.

[25] *Агеева О.Г.* Купечество и официальная праздничная культура русских столиц петровского времени // Менталитет и культура предпринимателей России XVII–XIX вв. М., 1996. С. 32–38.

[26] Полную публикацию описания Купеческих триумфальных ворот 1709 г. (РГАДА) см.: *Тюхменева Е.А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Указ. соч. Приложение I. 4. С. 217–222.

[27] РГАДА. Фонд 9. Опись 1. (Отд. 1) Ед. хр. 62. Л. 122 об.–123.

[28] *Зелов Д.Д.* Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века (История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы). М., 2002. С. 171.

[29] *Голиков И.И.* Дополнение к Деяниям Петра Великаго, содержащее последствие славной Полтавской победы, особливо же пленение у Днепра под Переволочною из бывшей от меча Российскаго под Полтавою всей остальной шведской армии, и торжественное вшествие победоноснаго Ироя в Москву, и проч. М., 1795. Т. 16. С. 220–221.

[30] *Борзин Б.Ф.* Росписи петровского времени. Л., 1986. С. 169–170.

[31] Любопытно, что иерархия в колонне «знатных пленных» перевернута в духе смеховой культуры. Первым идет «Королевского лейб-регимента Полковник Поссе», а «Обер-Маршал, первый королевский Министр Граф Пипер» как раз замыкает этот ряд.

[32] Политиколепная апофеозис... Указ. соч. С. 90.

[33] *Голиков И.И.* Указ. соч. Т. 16. С. 222–223.

[34] Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. М., 1995. С. 51, № 241.

[35] Одним из символов союза неба и земли была цепь. См.: *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994. С. 563.

[36] *Мозговая Е.Б.* Образ Петра I – **императора в произведениях Бартоломео Карло** Растрелли // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. М., 1995. С. 4.

Сокращения

ГРМ – Государственный Русский музей.
РГАДА – Российский государственный архив древних актов.

Н.В. Сиповская

«Веще знаменито по гостеприимству» (Праздники в русских усадьбах XVIII века)

«Все только о том и думали, как бы повеселиться», – вспоминала о петербургской жизни на исходе столетия Э. Виже-Лебрен[1]. Эти слова могут служить своего рода резюме всем тем восторженным описаниям празднеств и разного рода увеселений, которыми испещрены страницы мемуаров о русском XVIII веке. Щедро питаемый и поддерживаемый беллетристической, бытописательской и исследовательской литературой, стереотип восприятия отечественной культуры той эпохи предстает бесконечной вереницей ярких картин петровских победных триумфов, фантастических каруселей, подобных анненскому Ледяному дому, елизаветинских маскарадов, придворных балов, приватных приемов и усадебных гуляний екатерининской и павловской поры. Плоды наук и образованности, успехи большой политики и просвещенного «общежития», не говоря уже о произведениях художеств, служат лишь поводом и декорацией для этого бесконечного торжества. Без него мертвы дидактические драмы и восторженные оды, анфилады слишком роскошных для современного глаза дворцов; напыщенно и наивно выглядят лица на портретах, неоправданно элегически воспринимаются затейливые некогда парки.

Атмосфера праздника, свойственная русской культуре XVIII века, является одним из ее специфических свойств и находится в прямой связи с не раз зафиксированным многими исследователями приматом в ней игрового элемента. Не подвергая сомнению истинность этого утверждения, стоит обратить внимание на два существенных обстоятельства. С одной стороны, про-

стая констатация игровой природы русской культуры XVIII столетия, вне анализа культурологического смысла самого понятия «игра», чревата неизбежной аберрацией, в силу которой конкретный и весьма серьезный исторический феномен приобретает вневременной оттенок легкомыслия, фривольности, своего рода развлекательности. С другой стороны, игровое начало отнюдь не является исключительной прерогативой русской культуры той поры – напротив, оно есть непременное свойство любой эпохи. В конечном счете, именно благодаря тому, что умозрительные человеческие ценности способны аналогично условиям игры заместить прагматические жизненные цели, и появляется внеприродная реальность, что именуется культурой. Специфическим же для XVIII века, на наш взгляд, является то, что в отличие от прошлых и последующих эпох игровое начало культуры становится легко разоблачимым.

Достойна внимания мысль о том, что легко разоблачается лишь такая игра, в которой игроки, вполне погруженные в ее условия, правила и атмосферу (без этого игра не смогла бы состояться вовсе), тем не менее сохраняют способность воспринять ситуацию извне, как сторонние наблюдатели. В такое уникальное положение подглядывающего за своей игрой в XVIII веке человека поставило появление индивидуалистической идеи, на правах «общего места» соотносимое культурологическими теориями с этим столетием: общая модель культуры продолжает в эту эпоху создаваться и действовать еще по типу традиционных, основанных на примате общественной субъектности культур. Мир видится сквозь «волшебные очки» a priori заданного восприятия, а сквозь трещины в этих очках за ситуацией скептически наблюдает нарождающийся индивидуалист[2]. В России же положение усугублялось и тем, что «бытийная валентность»[3] активно утверждаемой в ту пору новой культурной модели, ориентированной на европейский образец, в силу несоответствия с традицией поначалу не могла не выглядеть весьма проблематичной, и сама она – не восприниматься скептически. В связи с этим становится понятным, почему игровое начало культуры XVIII века оказалось столь очевидным.

Как любое замечание сугубо теоретического свойства, сделанное лишь для того чтобы выявить некий общий принцип, характеризующий культурную ситуацию эпохи в целом, предпринятый нами экскурс неизбежно огрубляет и упрощает исторические реалии. Но так или иначе, «игры» русской культуры XVIII века существуют в основополагающих для культуры сферах и менее всего ориентированы на развлечение живших тогда

людей. Однако они веселились, бесстрашно и беззастенчиво, как никогда до и после. Вряд ли в какую другую эпоху у самодержца Российской империи могло бы возникнуть столь искристое прозвище, как это случилось с «веселой Елизавет».

Оставив в стороне пышные придворные праздники, в силу их церемониальности, а то и ритуальности откровенно выпадающие из сферы развлечений, а также большие всенародные торжества первой половины XVIII столетия, аналогии которым можно найти лишь в мистериях Ренессанса, обратимся к приватным праздникам конца века. Их распространение относится только к середине 1770-х годов, тогда же «наметилась тенденция к сокращению масштабов праздников: с городских площадей и улиц они стали перемещаться в городские дома и загородные усадьбы»[4]. Пожалуй, самые популярные в ту пору гуляния устраивались на даче баронов Строгановых на Каменном острове в Петербурге и в Кускове – подмосковной графов Шереметевых.

«Кусковское Спасское то же сколь своим положением и разновидными украшениями, толь веще знаменито по гостеприимству», – сообщает географический словарь «Русского магазина» Федора Туманского, ниже содержащий описание одного из кусковских торжеств – праздника, устроенного графом Шереметевым 1 августа 1792 года[5]. С середины 1780-х годов праздники в Кускове шли весь летний сезон – каждое воскресенье, реже и скромнее по четвергам, и были столь популярны, что графу Петру Борисовичу пришлось отвечать по обвинению директора московского Петровского театра Медокса о переманивании публики[6]. Давался праздник, как гласила надпись на пирамидах, «для благородных, для мужей степенных и купечества и прочих, благопристойно одетых»[7]. Воспоминания о гуляньях в Кускове, судя по публикации Д. Благово, много лет спустя грели сердце его бабушки – Е.А. Яньковой, и вдохновили Н.М. Карамзина на один из самых красочных очерков из «Записок старого московского жителя»[8].

Рассказы о праздниках в Кускове, часто куда более роскошных, чем описанный Туманским, можно встретить и в более ранних мемуарах. Однако мы предпочтем именно этот – и по причине скрупулезности описания, и поскольку он представляет своего рода золотую середину: праздник не столь помпезен, как приемы царствующих особ (например Екатерины II 1776 года), но проходил «по полной программе», поскольку был дан в честь престольного праздника кусковской церкви Происхождения честных Древ.

Культовая сторона праздника послужила лишь прологом к большому светскому торжеству. В 11 часов началась Обедня,

завершившаяся Водосвятием – «при опущении креста раздалась пушечная пальба и яхта с пятью судами на пруду в миг украшена стала разнообразными флагами»[9]. Освятив таким образом воду – крестом и «морским» парадом, гости благосклонно осмотрели приготовленные для простого народа столы и кушанья и на исходе третьего часа сели за обед в «раззолоченой зеркальной галерее на 100 кувертов. Убранство стола было очень великолепно и *увеселило* (здесь и далее выделено мной. – *Н. С.*) разнообразными и богатыми на филе расставленными фигурами и всею вообще картиною, которая от зеркал со всех сторон в двояком виде представлялась. Слух *прельщаем* был мастерской игрой на скрипке Г. Феера, а на виолончели Г. Фациуса и прекрасным пением итальянских арий певцами и певицами. Ароматы благоухания от зрелых плодов и разнообразных к стати цветов *доставляли удовольствие* обонянию. Жемчужно-пеняжимися винами разлакомленный вкус *услаждался* сытными и роскошными яствами»[10].

Л. Лепская первой обратила внимание, насколько четко в описаниях торжеств той поры и рекомендациях к их устройству удовольствия классифицируются по разности восприятия. Каждое из четырех известных тогда человеческих чувств – зрение, слух, обоняние и вкус – должно было быть специально удовлетворено[11]. Здесь явно проступает классификаторская по своей природе просветительская идеология, чреватая, с одной стороны, томами первой европейской энциклопедии, с другой – серийностью и типологичностью, присутствующей в искусстве того времени. Здесь и проекты типовых застроек, домов, и увражи типовых орнаментов и «кунстштюков», и портретные серии и галереи, и многочисленные типовые аллегорические серии: добродетели, свободные художества, времена года, четыре стихии и пр., среди которых четыре чувства – одна из самых излюбленных. Вполне возможно, что они присутствовали и среди фигур «на филе», украшающем стол.

Однако гостей увеселяли не только «картины» из кукол на столе. Едва встав от обеда, они увидели на партере парка, ковры которого орнаментировались в то время по тем же рисункам, что и банкетные столы, «множество собравшегося народа», что «новую предоставило картину». Вдоль по аллеям парка пестрели шляпки и прохаживались разряженные щеголи, общество «против дома» составили «русские пригожайки в фатах и их мужья в разноцветных кафтанах». Когда гости вышли на балкон, из толпы выступили песенники и их много «*позабавили*»[12]. Эту «новую картину» можно воспринять тоже как своего рода серийную аллегорию, представлявшую «сословия русского общества»,

причем не только для отобедавших гостей, но и для каждого из ее участников – с партера не менее картинно и театрально смотрелись на напоминавшем театральные подмостки возвышении балкона и представители «возвышающегося» в социальном смысле общественного слоя.

После кукольных мизансцен настольного украшения, «живых картин», представленных на партере, следовали уже «говорящие картины» – собственно театр. «Говорящей картиной» называлась одна из двух опер, данных в тот день на Открытом театре. Другая, прозвучавшая там же, среди кулис из барбарисовых шпалер, – «Роза и Колас». Зрители не ограничивались впечатлениями от игры актеров – спектакли смотрели и простолюдины, «которые помирали со смеху, всему давали свой толк, и через это представляли из себя другое очень занимательное зрелище»[13]. Отведав театрализованных пасторалей, гости, прогуливаясь по парку, отправлялись в его пейзажную часть к закрытому театру, где уже всерьез слушали итальянскую оперу «Два Сильфа» и смотрели трагический балет «Инес де Кастро».

По окончании спектаклей гостей ждали разнообразные увеселения: в линейках их отвозили к дворцу, где английскими контрдансами начинался бал. Он выплескивался в сад, «прекрасно освещенный для воксала. В то же самое время с другой стороны дома представлялся бесподобный вид от разнообразных фонарей, которыми весь большой пруд, канал с проспектом к дальней церкви и остров были убраны. Тихие струи, заимствуя от сих огней сверкание, резвились по водной поверхности и пестрили ея изумрудными и яхонтовыми прозрачностями»[14]. После этой фантастической картины гостей ожидало новое чудо: вступив на торную аллею, они вдруг обнаруживали, что вся она засажена деревьями. Недолгое замешательство – и аллея свободна: вдруг раздвинувшиеся деревья оказались иллюминированной декорацией. (Позднее тот же трюк, правда, в большем масштабе, использует Николай Петрович Шереметев в Останкине, принимая императора Павла I.)

Иллюминация как снаружи, так и внутри украшала Большую Оранжерею. Путь туда лежал по уже наполненному танцующими парами парку, мимо поющих и играющих «в огромном хоре» музыкантов. Для танцев же предназначалась правая галерея Оранжереи, левая была убрана «прорезными колоннами» и столами с кушаньями: чаем, кофе, медом и конфетами. Здесь гости наслаждались свободою. Очевидец заметил, что увеселения «в зеркальной галерее Большого дома заставляют восхищаться, а в Оранжерее – любить себя»[15]. В полночь всех созывали на фейер-

верк, затем после ужина, накрытого в доме и сопровождаемого роговой музыкой, начинался разъезд.

Исследователи не раз замечали, что праздник XVIII века весьма схож с театральной постановкой. Он развивается по продуманному сценарию, в котором есть свой пролог – приезд, осмотр дома и парка, завязка – обед, кульминация – спектакли, развязка – вечерние увеселения и иллюминации, когда праздник, подобно уже падающему фонтану, дробится на множество струй, с тем чтобы разбиться брызгами финала – фейерверка. Завершает торжество эпилог – ужин и разъезд. Однако речь здесь может идти скорее не о сознательном уподоблении, а о том, что праздник XVIII века в куда более очевидной степени, чем торжества последующих эпох, сохраняет приметы синкретического праздника традиционных культур, к которым генетически восходят и театральные действа. Их же неизбежная подспудная сценарность, эмансипированная и превращенная в искусство на театральных подмостках, проистекает из того, что в основе традиционного праздника лежит некое подобие сюжетного ядра – его sacrum.

Впервые понятие «sacrum» ввел в научный оборот Э. Дюргейм в своих исследованиях, посвященных традиционным культурам[16]. Непременным их свойством является полное неприятие и отсутствие непрагматической с точки зрения того или иного сообщества деятельности. Жизнь естественным образом делится на натуральное созидание (работу) и куда более важное с точки зрения первобытного сознания магическое созидание – праздник – ритуальное утверждение высших ценностей и целей своей жизни (культуры). Они и составляют sacrum праздника.

Э. Дюргейм употреблял это понятие только в связи с культом. Позднее культурологи, в частности К. Жигульский, сочли возможным распространить понятие «sacrum» на светскую культуру[17]. Замена сакральных ценностей социальными, магического ритуала более или менее ритуализованной дидактикой не изменяет сути праздника, который продолжает прежде всего оставаться институтом, утверждающим общественно значимые для данной культуры ценности.

Россия XVIII века не составляет исключения ни в отношении общегосударственных или императорских, ни, что более показательно, частных торжеств. Последние большей частью тождественны по сценарию, модификации происходят за счет неизбежного в ряде случаев исключения некоторых иногда очень красочных, но, по-видимому, не очень существенных компонентов.

Так, на описанном Э. Виже-Лебрен празднике на каменноостровской даче барона Строганова, которую французская художница сочла похожей на итальянское казино, спектакли заменила «прекрасная прогулка по парку»[18]. Ей предшествовал начавшийся в три часа, как и в Кускове, «обед, столь роскошный, что за десертом подавались отличные плоды и превосходные дыни. Лишь только все сели за стол, раздалась чудная духовая музыка, которая играла всё время обеда. В особенности превосходно была исполнена увертюра к “Ифигении”». Обед был сервирован в крытой галерее с колоннами, откуда гости «могли любоваться, с одной стороны, видом парка, а с другой – Невою, покрытой множеством более или менее нарядных лодок». Вечером, вернувшись на ту же террасу, они «увидели очень хорошенький фейерверк: огни, отражаясь в Неве, придавали всему волшебный вид». «Наконец, – продолжает Веже-Лебрен, – в заключение удовольствий этого дня, подъехали цыгане на двух весьма узких лодочках и начали плясать перед нами. Пляска состояла из двух движений на одном месте, что нас всех очень *заняло*»[19].

Весьма примечателен набор компонентов праздника, оставшихся неизменными. Прежде всего обед – совместная трапеза, одна из самых древних и в силу этого самых устойчивых форм социализации, генетически восходящая к ритуальным магическим жертвоприношениям. К ним же восходит и фейерверк. Однако древний ритуальный костер в русской культуре куда более соотносим с традиционным – масляничным. Огненные же потехи – символ петровских побед, которыми начиналась новая Россия. Культу Великого Преобразователя и новой России принадлежит и тема моря и флота, которая также обязательно присутствует в торжествах XVIII века – в любом, на худой конец, хоть в эмблематическом виде. Отголоски этого можно встретить и позже: кто не помнит из рассказов А. Чехова, что свадебный адмирал важнее генерала. Столь же обязательным было и лицезрение картины российского общества, прогуливающегося в аллеях парка, в лодках по Неве или по проспектам, куда выходили окна парадных зал городских дворцов[20]. Это – лицо новой и счастливой мудрым правлением России. В том же контексте воспринимались и картины «работы и отдыха счастливых поселян». Однако в не меньшей степени их популярность была связана, с одной стороны, с распространением физиократизма и, с другой – с этнографическими увлечениями эпохи Просвещения. Здесь «русские пригожайки» и цыгане, развлекавшие публику в Кускове и на строгановском празднике в Петербурге, встают в весьма представительный ряд «самоедов, киргизов, малороссов», выступавших

на придворных каруселях, и других многочисленных «народов России», запечатленных на гравюрах этнографических опусов и в фарфоровых куклах той поры.

Очевидно, что праздники XVIII века служат сакрализации ценностей новой российской культуры, их пропаганде, вживлению в сознание людей и – пусть только на уровне праздничного действа – в исторические реалии своего времени.

Здесь важно обратить внимание на один существенный и специфический для русской культуры момент: светскость была в России XVIII века еще весьма новым и отчасти чужеродным явлением, практически насильно вызванным к жизни петровскими преобразованиями. В новых светских праздниках той поры гораздо более, чем в аналогичных торжествах где бы то ни было в Европе, сохраняется характерный для традиционной культуры сакральный элемент. Светские праздничные затеи приобретают вес правильной ритуальной формы, поэтому они так естественно замещают традиционные для национальной культуры обрядовые формы или же смешиваются с ними, придавая традиционным празднествам, в том числе и культовым, если ни новый смысл, то новый вид. Показательный пример тому – уже рассмотренный нами праздник Происхождения честных Древ в Кускове.

В отличие от старых чинов типа стольника или кравчего, традиционные русские праздники никто не упразднял, да и вряд ли бы смог. Они соседствовали со вновь введенными торжественными датами, чем в не малой степени обусловливалось поражавшее иностранцев обилие отмечаемых в России XVIII века торжеств. Граф Сегюр, французский посланник при дворе Екатерины II, писал: «Слишком частные и неизбежные празднества не только при дворе, но и в обществе, показались мне слишком пышными и утомительными. Было введено обычаем праздновать дни рождения и именин всякого знакомого лица, и не явиться с поздравлениями в такой день было бы невежливо. В эти дни никого не приглашали, но принимали всех и все знакомые съезжались. Можно себе представить, что стоило барам соблюдение этого обычая, им беспрестанно приходилось устраивать пиры»[21].

Столь же недоуменно-скептические отзывы о бесчисленных и пышных российских торжествах не редки в мемуарах иностранцев, которые, естественно, были неспособны адекватно, то есть восторженно, воспринять местные ритуальные смыслы праздничных демаршей. Русских, судя по всему, они тоже не особенно развлекали. Здесь речь не идет ни об однозначно исключаемых из сферы приятного маскарадах середины века, где дамы и кавалеры менялись платьем virc virca, доставляющих радость

только Елизавете, ладно выглядевшей в мужском костюме, ни об обязательной карточной игре на екатерининских придворных раутах. В приведенных выше описаниях приватных торжеств мы не случайно выделили слова, вместо которых с теперешней точки зрения можно было бы употребить глагол «развлекать», однако в текстах XVIII века он, равно как и существительное «развлечение», не встречается.

«Этимологический словарь русского языка» относит начало употребления слов «развлекать» и «развлечение» к концу XVIII столетия[22]. Оба слова охарактеризованы как словообразовательная калька с французского (от «divertir» и производного от него «divertissement»), причем глагол имеет также значения «отделять», «отвлекать», которые в отличие от появившегося только в начале XVIII века и обычного теперь его смысла были изначальными, существовали и в старофранцузском языке. Те же значения сохраняются на первых порах и в его русском эквиваленте. «Бесчисленное множество статуй, групп, ваз, одна другой лучше, не привлекают, а развлекают внимание (то есть “отвлекают”, “мешают сосредоточиться”. – *Н. С.*), так что вы не знаете, на что смотреть», – читаем мы в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина[23]. Синонимом слову «развлекать» в XVIII веке было появившееся несколько ранее и шире употреблявшееся «увеселять». Оно единожды встречается в приведенных выше текстах, но, что примечательно, – в связи с удовольствием от разнообразия фигур настольного украшения, то есть в ситуации, сходной с той, что описана у Карамзина.

Экскурс в этимологию термина, как водится, приоткрывает его смысл: развлекаться – значит, отделясь от мира, отвлекшись от прагматических реалий и общественных забот, «доставлять приятные ощущения и чувства самим себе»[24]. Последняя фраза взята из «Мыслей о счастье» баронессы Дю Шатле, которые могут служить своеобразным манифестом эвдемонистического индивидуализма XVIII века. Очевидно, что актуализация термина «развлечение» находится в прямой связи с его появлением и развитием.

Действительно, развлекаться можно и в одиночку или же в узком кругу людей, разделяющих те же приватные вкусы и симпатии. «Свобода – мать увеселенья», – писал Иван Долгоруков на исходе XVIII века[25], когда в российской жизни, после отмены обязательной службы и утверждения самодостаточной ценности частной жизни и даже права на сумасбродство, появились и крепко укоренились такие формы приватных развлечений, как любительские спектакли и музицирование; развлекающие

и в соответствии с духом времени «образовывающие ум и вкус» хобби (например естественнонаучные занятия или коллекционирование), а также приватные «съезды». Последние в российскую жизнь пытался ввести еще Петр Великий. Однако общество в ту пору еще было не расположено развлекаться, и насажденные им ассамблеи с предусмотренными в их опубликованных правилах «свободным поведением и веселостью» не прижились. Кроме того, принудительный и откровенно дидактический характер a priori исключал петровские ассамблеи из сферы развлечения.

Чуть менее настоятельно приватные развлечения пропагандировала Екатерина II – в качестве любезной хозяйки Эрмитажа. Здесь было и частное (оно же императорское) собрание произведений искусств, и любительский театр. Но, как вспоминает де Корберон, предшественник графа Сегюра на посту французского посланника, «правила свободного поведения были выбиты на доске перед входом в Эрмитаж, они носили столь обязательный характер, что поневоле должны были стеснять»[26].

К исходу века принудительной свободе императорских увеселений российское общество уже могло противопоставить свободные удовольствия приватности. «Я очень люблю частные знакомства и часто жертвую им необходимостью бывать в свете», – писал тот же де Корберон[27]. Э. Виже-Лебрен с удовольствием повествует о развлечениях «весьма многочисленного нашего кружка», среди которых наиболее примечательными были те же «живые картины», но представленные своими и для своих на сцене одного «маленького» и «прелестного» театра[28]. Приватные вечеринки русских вельмож восхищали своей раскрепощенностью Казанову[29], графа Сегюра же более привлекали более чинные послеобеденные «съезды»: «Кроме праздничных дней, обеды, балы, вечера были немноголюдны, но общество в них было непестрое и хорошо выбранное, они не были похожи на пышные наши рауты, где царствует скука и беспорядок. Одежда, заимствованная у французских придворных, была менее покойна, чем фраки, сапоги и круглые шляпы, но она поддерживала приличие, любезность и благородство в общении. Так как все обедали рано, то время после полудня было посвящено исполнению общественных требований, обычным визитам и съездам в гостиных, где ум и вкус образовывались приятным и разнообразным разговором. Это напоминало мне то веселое время, которое я проводил в парижских гостиных»[30].

Примечательно, что мемуаристы в один голос противопоставляют обычные «обеды, балы, вечера» праздничным. Конечно, развлечения ни в XVIII веке, ни после не могли быть вовсе

асоциальны. Как любое другое явление человеческой культуры, они были социально обусловлены или же вольно или невольно социализировались: выступали идентификатором общественного статуса человека (в разных социальных слоях развлекались по-разному), становились поводом для появления мини-общества – кружка. Однако развлекающие приватное общество затеи не воспринимались в XVIII веке, если так можно выразиться, в праздничном контексте.

Прекрасный пример тому – провалившийся праздник в Архангельском, данный в самом начале XIX столетия князем Николаем Борисовичем Юсуповым императору Александру I и прусскому королю Фридриху-Вильгельму III. Графиня Разумовская в письме к мужу так описывает это торжество: «Вечер был превосходный, но праздник самый плачевный. Всё рассказывать было бы слишком долго, но вот тебе одна подробность, по которой можешь судить об остальном. Вообрази, после закуски поехали кататься по ужасным дорогам и сырым некрасивым местам. После получасовой прогулки подъезжаем к театру. Все ожидают сюрприза, и точно, сюрприз был полный, сменили три раза декорации, и весь спектакль готов. Все закусили себе губы, начиная с государя. В продолжении всего вечера была страшная неурядица. Августейшие гости не знали решительно, что им было делать и куда деваться»[31].

Не преминем заметить, что не знающим куда деваться гостям была предоставлена для обозрения одна из лучших в ту пору европейских коллекций живописи, мраморов, бронз и фарфора, а «три смены декораций» были одной из уникальнейших затей русского XVIII века – прославленным театром декораций Гонзаго, воплотившим в Архангельском свою сокровенную мечту.

Однако праздник провалился. Графиня Разумовская относит это на счет «скаредности» князя. Но вряд ли Николай Борисович Юсупов, действительно умевший быть иногда очень прижимистым, счел бы возможным экономить на приеме августейших особ. Как никто другой он умел блеснуть. Гарантией тому – его успешная придворная карьера: князь имел все российские ордена, портрет государя, алмазный шифр, «и когда уже нечем было его более наградить, ему пожаловали жемчужную эполету»[32]. Роскошный, в духе XVIII столетия, уклад жизни Николай Борисович Юсупов сохранял до конца своего земного пути. Именно ему А. Пушкин посвятил свое стихотворение «Вельможа».

Так что дело не в скаредности. Пожелавший удивить своих гостей князь дал праздник не по традиционной схеме. В центре торжества оказались самые модные и дорогие увеселения, при-

нятые для приватного круга: прогулка в «девственном» (то есть не оживленном стаффажем, безлюдном) лесу, осмотр богатейшей коллекции различных художеств. Кульминацией должна была стать демонстрация «уника» – гонзаговского театра. В соответствии с требованиями XVIII века к устроителю праздника князь Юсупов «был готов поражать», но гости отнюдь не были готовы поражаться затеями, не традиционными для праздничного ритуала, более того – в силу своей индивидуалистической направленности противными общественной природе праздника по существу. Еще Геродот считал праздники третьим, наряду с расой и языком, элементом, обусловливающим единство всех греков.

Было бы большим преувеличением полагать, что российское общество XVIII века осознавало оппозицию развлечения и праздника, заданную их генезисом и разницей социальных функций, равно как и абсолютизировать их автономность в культуре той поры. Кто угодно мог найти в празднике повод для приватного развлечения, а приватное увеселение воспринять как праздник. Однако весьма настойчивая ритуализация новых светских торжеств, проявившаяся в том числе и в устойчивости (своего рода магической заданности) раз установившихся форм, а также в неприятии в праздничный контекст приватного развлекательного элемента, подчеркивает традиционалистский и уже в силу этого игровой характер отечественной культуры той поры и объясняет, почему праздники смогли занять в ней столь заметное место.

Усердием «штепных щеголей и щеголих», которые «надрывались, прыгая контраданс, и непринужденностью своею поддерживали веселость собрания»[33], переливами итальянских арий, грандиозностью праздничных затей, бравурными звуками триумфальных труб новая светская российская культура возводилась в ранг национального sacrum'а – декларировалась и осуществлялась. И потому пульсирующая атмосфера праздничного, то есть по природе ритуального, веселья, сочетающего черты вакханалий и аполлонических игр, свободно выплескиваясь за событийные рамки конкретных торжеств, накладывает неповторимый отпечаток на образ русского XVIII века.

Примечания

[1] Госпожа Виже-Лебрен в России (1795–1801) // Древняя и Новая Россия. 1876. Т. 3. № 10. С. 191.

[2] *Wallerstain I.* The French Revolution as the World-Historical Event // Social research. 1989. Vol. 56. № 1. P. 33–52.

[3] Термин принадлежит Х.-Г. Гадамеру. См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 181–191

[4] *Лепская Л.А.* Театр и театральные празднества в усадебной культуре: Доклад на конференции «Усадьба XVIII века: ее место и значение в истории русской культуры». М.: Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», 1991. Рукопись. С. 3.

[5] Российский магазин… трудами Федора Туманского. Ч. 1. СПб., 1792. С. 361.

[6] *Пыляев М.И.* Старая Москва. М., 1990. С. 125.

[7] Краткое описание села Спасского, Кусково тож, принадлежащего Его Сиятельству графу Петру Борисовичу Шереметеву, напечатано в 1787 году, и Прогулка в селе Кускове. СПб., 1829. С. 24.

[8] *Благово Д.Д.* Рассказы бабушки (Е.П. Яньковой): Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 153; *Карамзин Н.М.* Записки старого московского жителя. М., 1988. С. 264.

[9] Российский магазин… Указ. соч. С. 504.

[10] Там же. С. 504–505.

[11] *Лепская Л.А.* Указ. соч. С. 2.

[12] Российский магазин… Указ. соч. С. 505–506.

[13] Там же. С. 508.

[14] Там же. С. 510.

[15] Там же.

[16] *Durkheim E.* Les formes elementaires de vie religieuse, le systeme totemique en Australie. Paris, 1912. P. 547.

[17] *Жигульский К.* Праздник и культура: Праздники старые и новые: Размышления социолога. М., 1985. С. 63.

[18] Госпожа Виже-Лебрен в России. Указ. изд. С. 189–190.

[19] Там же. С. 190.

[20] Особенно показателен прием 25 марта 1780 года в доме у И. А. Остермана. См.: *Витберг Ф.* Материалы по истории театральных зрелищ и публичных увеселений в России // Ежегодник императорских театров: сезон 1895 / 96. Приложение. Кн. 3. СПб., 1896. С. 73–74.

[21] *Сегюр Л.-Ф.* Записки графа Сегюра о его пребывании в России в царствование Екатерины II (1785–1789). СПб., 1865. С. 33.

[22] Краткий этимологический словарь русского языка / Сост. Н.М. Шанский, В.В. Иванов, Т.В. Шанская. М., 1975. С. 379.

[23] Цит. по: Словарь современного русского языка в 17-ти т. Т. 12. М.; Л., 1961. С. 191.

[24] Цит. по: *Мак Коркадейл.* Убранство жилого интерьера. М., 1992. С. 131.

[25] *Долгоруков И. М.* Бытие моего сердца. М., 1817. С. 155.

[26] *Корберон М.-Д.* Интимный дневник шевалье де Корберона, французского дипломата при дворе Екатерины II. СПб., 1907. С. 42.

[27] Там же. С. 32.

[28] Госпожа Виже-Лебрен в России. Указ. соч. С. 191.

[29] *Казанова Дж.* История моей жизни. М., 1990. С. 574.

[30] *Сегюр Л.-Ф.* Записки графа Сегюра о его пребывании в России в царствование Екатерины II (1785–1789). Указ. соч. С. 33.

[31] Цит. по: *Пыляев М.И.* Старая Москва. Указ. соч. С. 195.

[32] Там же.

[33] Российский магазин… Указ. соч. С. 512.

Н.А. Хренов

Городская праздничная площадь в эпоху активизации предпринимателя

Открывается народу в шуме празднеств Дионис...
И.В. Гете. «Фауст»[1]

Заметные последствия для отечественной культуры имело восхождение в XIX веке на арену русской истории так называемого среднего сословия. В это время города России, и прежде всего столичные, начинают притягивать к себе предприимчивых и предрасположенных к торгово-промышленной деятельности людей, в том числе из деревень[2]. Не забудем, что Петербург с самого начала был не только военным и административным, но и торговым центром, ведь, как известно, именно наличие рынка вызывает город к жизни. Новая столица на берегах Невы строилась не в малой степени как купеческий город для ввоза и вывоза товаров[3].

То обстоятельство, что торговля может оказаться основой развития города, уже создает основу для его особого восприятия. Конечно, ни Москву, ни Петербург нельзя свести только к рынку. В сознании русского человека за ними закрепляется аура административных, военных, политических и культурных центров. Долгое время определяющую роль в их судьбе играла пассионарная стихия, смысл которой заключался в наделении города мессианской идеей. Главный город России был уподоблен «Третьему Риму», будь то средневековая Москва, по отношению к которой эта идея была хорошо осознана, или Петербург, строи-

тельство которого, как показали исследователи, воспроизводило ее подсознательно[4]. С точки зрения русского пассионария, столица – это символ военной мощи и государственности, возводимый в величайшем напряжении. Это всегда некий сакральный центр, от которого идет пересоздание всего пространства, мыслимого как хаос, в некий космос. Москва начинала с обособления и противопоставления сакрального пространства столицы всему миру, находящемуся после заката Византии во власти Антихриста[5]. Что касается Петербурга, то сакральность здесь понималась несколько иначе. Для императорской России сакрализация русской земли была связана с ее облагораживанием под воздействием ценностей европейской культуры. В этом смысле Петербург, конечно, не мог не реабилитировать рыночные ценности, развитие которых не всегда учитывается, как не учитывается роль этой стихии в возникновении и функционировании разного рода эсхатологических и апокалиптических образов северной столицы России[6]. Уже как символ государственности Петербург активно развивает рыночные отношения и становится той средой, в которой смогла актуализироваться картина мира, характерная для предпринимателя.

На протяжении XIX столетия предпринимательская стихия втягивает в себя самые разные группы и субкультуры, предрасположенные к ремеслу, торговле, рынку, тем самым трансформируя образ города. Из военной крепости и политического центра он превращается в нечто вроде ярмарки. Это совсем не означает, что во второй половине XIX века можно наблюдать смену пассионарного образа города образом города-рынка или города-ярмарки.

Собственно, образу города как сакрального пространства, помещенного в центре «непереработанной» вселенной и освещающего собою Русь, предшествует более древний, причем, по всей видимости, амбивалентный образ города. Он был рожден воображением земледельца, который никогда не принимал мир таким, каким он был на самом деле, а всегда создавал параллельные миры, иллюзорно снимая в них все противоречия мира реального. Земледелец видел город как нечто утопическое и противопоставленное миру реальному (вроде загробного мира, обитатели которого постигли секреты изобилия, бессмертия и вечного блаженства[7]). Иначе говоря, с точки зрения этого психологического типа, образ города наделялся праздничным ореолом.

Активизация пассионарного типа личности связана с превращением города в подобие военной крепости, требующей обуздания народной стихии, самодисциплины и самопожертвова-

ния ради утверждения в мире идеи, которой можно отдать свою жизнь. Ясно, что с этой точки зрения город как образ изобилия и бессмертия оттесняется его мессианской ролью в истории. Петербург как порождение мессианской стихии, вырвавшейся из традиционной лиминарности, в то же время оказывается эхом пересоздания пространства в соответствии с сакральными образцами, которыми был одержим земледелец. Правда, Петербург рожден не воображением земледельца. Он связан с ценностями иной цивилизации и утверждает ассимиляцию этих ценностей как основу пересоздания мира. Знакомые комплексы лиминария здесь пересозданы пассионарием, внедряющим в средневековую Русь новый этнический стереотип поведения. Естественно, что расхождение между восприятием города, характерным для лиминария, и восприятием города, характерным для пассионария, стало отправной точкой для активизации восприятия города в соответствии с мифологическими, а еще точнее, космологическими и апокалиптическими представлениями, что вообще не чуждо фольклорному сознанию[8].

Петербург – это вновь творимый космос, а последний можно сотворить лишь в контакте с хаосом. Вторжение хаоса в космос могло восприниматься в соответствии с эсхатологическими представлениями. Как утверждает О. Фрейденберг, космологический миф часто представал в виде сотворения города как космоса культурным героем, приносящим свою жизнь в жертву[9]. Контакт с Западом, столь значимый для возникновения Петербурга, несомненно, мог восприниматься в виде вторжения хаоса, поэтому строительство Петербурга соответствовало древнейшим космологическим представлениям о смерти и рождении космоса или города.

Функционирование представлений о Петербурге в форме космологического мифа в литературе уже проанализировано[10]. Действительно, эсхатология и апокалиптика сопровождает всю историю Петербурга и особенно видение этого города в романах Ф. Достоевского. В меньшей степени обращалось внимание на то, что активизация эсхатологии и апокалиптики в восприятии Петербурга связывается с развертыванием в нем коммерческой или рыночной стихии, а ведь, как известно, ярмарка оказывается таким же устойчивым смысловым центром города, как храм. В связи с этим обратимся к символике, сопровождающей в истории ярмарку как элемент праздничного поведения.

По свидетельству Т. Бернштам, крупные сельские торги и базарные мероприятия происходили по большим праздникам,

в том числе и храмовым, когда длительность праздника была максимальной[11]. Посещение торгового места считалось обязательным и важным событием. На городскую (губернскую или уездную) ярмарку жители близлежащих деревень съезжались целыми семьями. Они приезжали на несколько дней, устраивались на ночлег у родственников, в ночлежных и гостиничных заведениях.

В древности ярмарка имела вовсе не экономический, а сакральный смысл. Как пишет Н. Аристов, «в период языческий, когда русские сходились на религиозные празднества и игрища между селами, сопровождающиеся жертвоприношениями и пиршествами, можно думать, что в то время происходила и торговля, по крайней мере, жертвенными животными, напитками и съестными припасами»[12].

Исследователи выводят торговлю из древнейших ритуалов, в частности из тотемизма. На ранних стадиях культуры люди объединялись, исходя из сопричастности к тому или иному тотему. Таких тотемов было много, объединение являлось оборотной стороной разделения и противопоставления. Люди из другого селения, сопричастные другому тотему, воспринимались как враги. Однако контакты между представителями разных тотемов были неизбежны. Они происходили на границах территорий, которые каждый коллектив считал сакральными.

Применительно к купцам в древней Руси употребляли понятие «гость»[13]. В своем первоначальном значении «гость» означает врага. «Гость» приходил на границу поселения и оставлял там вещи-тотемы. Это земля никому не принадлежала, а поэтому ее использовали для торговых операций[14]. Представители другого тотема в обмен приносили и оставляли на том же месте свои вещи. По мнению О. Фрейденберг, так родилась торговля[15]. Правда, пока она имела исключительно магическое и коммуникативное, но не экономическое значение.

Важно иметь в виду, что с самого начала в торговые отношения вступали разные общины, ибо внутри общины ничего не продавалось и не покупалось. Купцов потому и называли «гостями», что торговать в той или иной общине могли лишь чужеземцы. Поскольку торговля велась среди чужих[16], на этой деятельности лежала печать вражды, противостояния, поединка, хитрости, то есть *игры*.

В России внутренняя торговля также была делом чужеземцев. Русский народ учился торговать у иностранцев. Постепенно стали появляться собственные купцы для внутренней торговли. Возникла возможность особенности торгового поединка пере-

нести на торговый обмен, происходящий между своими. Иначе говоря, к своим уже можно было относиться, как к представителям враждебного племени, – хитрить, обманывать и т.д. При этом важно констатировать, что торговые отношения предполагали установление перемирия между враждующими общинами. Так начиналась торговля, которая позднее будет перенесена на шумные площади городов.

Затрагивая вопрос о коммуникации между разными коллективами или фратриями, Й. Хейзинга делает акцент на ее игровой природе. Важно учитывать то обстоятельство, что торговая сделка возникает из встречи врагов, нередко в форме поединка, причем со смертельным исходом. Купля-продажа осуществляется непременно в состязательном акте, в котором враги ссорятся, оскорбляют друг друга и вступают в бой. Естественно, что поздние формы торговли освобождаются от жестокости. Тем не менее архаические следы еще долго сохраняются, к примеру, в продолжительности акта сделки, требующего времени для того, чтобы торговаться, запрашивать, ударять по рукам. Описывая нравы Нижегородской ярмарки, С. Елпатьевский обратил внимание на поведение так называемого «доверенного» одной из фирм, в обязанности которого входило ежедневно до четырех часов ночи предаваться пьяным оргиям в ярмарочном трактире со своими покупателями. Такой «пьяный обряд» позволял фирме, специально выделявшей на это соответствующую сумму, удерживать клиентов на протяжении многих лет[17].

Важным было и то, где совершалась сделка. Ясно, что торговля происходила на ярмарке. Но всё дело в том, что с самого начала ярмарка была включена в символику площади, то есть в сакральное пространство. На архаических стадиях ярмарка слита как с арками будущего храма, так и с подмостками будущего театра.

Торговый обмен связан с церквами и монастырями, возникавшими именно в нейтральном пространстве для взаимодействия разных племен, областей и народов. Чем большей славой пользовался святой, в честь которого учреждался праздник, тем более оживленной в этих местах была торговля[18]. Неудивительно, что человеческие страсти, разбуженные в местах торговли, втягивали в себя и духовных лиц. Поэтому-то первоначально банковские операции производили сами храмы[19].

На Руси ярмарки также были тесно связаны с монастырями. Н. Костомаров обращает внимание на то, что торги часто происходили «в монастырских имениях и под монастырским наблюдением и управлением»[20]. Собирающаяся в июле Макарьев-

ская ярмарка располагалась у стен монастыря святого Макария Желтоводского[21]. Ярмарочные обороты показывают, что русские монастыри не только не считали предосудительным принимать участие в торговле, но, более того, в XVI веке значительная часть внутренней торговли России находилась под их контролем[22]. Монахи сами занимались реализацией хлеба и скота; будучи умелыми ремесленниками, продавали изделия своего производства. Постепенно на церковных площадях возникали гостиные дворы.

Поскольку ярмарки происходили в дни престольных праздников, они имели религиозное значение. Однако «чем святее место, тем более приезжало туда людей и для благочестия и для мирских выгод, а равно и для мирского веселия, потому что с открытием торжища являлись и кабаки»[23]. Для нас важно то обстоятельство, что торговые сделки на ярмарках были связаны с театральными представлениями. Меновая торговля совершалась в балаганах и на подмостках, из которых возникали театры[24]. «Группы балаганщиков, фигляров, комедиантов и фокусников, – пишет А. Терещенко, – разъезжают ныне повсюду и показывают народу свои возвышенные представления. Они обыкновенно разбивают на площади или рынке пребольшую палатку и, устроив в ней места для зрителей на подмостках, представляют неслыханные и никогда никем не виданные игры»[25]. Собственно, этот обычай сохраняется в России вплоть до рубежа XIX–XX веков. Известно, что коммерческие сделки русскими купцами заключались в трактирах и кабаках – за столиками с выпивкой, под звуки романсов, под шум аплодисментов в адрес удачного прыжка гимнаста или трюка фокусника[26]. Не случайно число таких заведений во время праздничной ярмарки увеличивалось.

Сакральное значение ярмарки со временем утрачивалось, но оно существенно. Магический смысл богатого торга синонимичен обильному угощению во время праздника. Выкладывая на праздничный стол всё сохранившееся от прошлого урожая, земледелец верил, что в новом году урожай будет еще лучше[27]. Ярмарка также оказывалась возможной лишь в год обильного урожая и исключительного плодородия, а потому если в начале года на торговой площади удавалось продемонстрировать изобилие, это способствовало рождающему потенциалу земли.

В XIX столетии русские города возрождают архаическую символику ярмарки. Одновременно происходит утверждение нового образа города, соответствующего взглядам и мироощущению предпринимателя, который со второй половины XIX века становится центральной фигурой Новой истории. По мере того как происходит разложение ценностных норм, характерных для

императорской России, в ней активизируется подавляемая средневековая стихия, оттесненная из столиц в провинциальные города и деревни. Конечно, средневековый тип русского человека, сформированный московской государственностью, многое означал и для императорской России, но в столице за театрализованными формами классицизма и барокко его трудно было разглядеть. Тем не менее, как пишет Г. Федотов, петровская империя лишь сверху прикрыла московское царство европейской культурой. В реальности она держалась именно на «москвитянине»[28], то есть на духовенстве, купечестве, хозяйственном крестьянстве. Сдерживаемая на протяжении двух столетий, эта сила прорвалась на поверхность социума именно в тот момент, когда витальные силы дворянства были истощены.

Во второй половине XIX века в городах начинается ренессанс традиционной культуры, которая, казалось бы, должна была отступить перед наступлением техники, промышленности, рынка и вообще цивилизации. Этот процесс обусловлен появлением в городе новых деловых людей, основывающих фабрики, банки и активно оттесняющих дворян. В первом и втором поколениях эти «новые русские» всё еще остаются связанными с системой традиционных ценностей. В большинстве своем они являются выходцами из деревни, а потому еще сохраняют дедовские обычаи и традиции, стремятся возродить их в городе. С собственно городским пластом культуры, получающим развитие в профессиональном искусстве, они еще не знакомы. Только в третьем поколении этих деловых людей будет иметь продолжение, казалось бы, уже прерывающаяся традиция распространения ценностей дворянской субкультуры. Представители этого поколения будут активно ассимилировать как высшие культурные ценности, вызванные к жизни дворянством, так и ценности западной цивилизации, ликвидируя образовавшийся в результате процессов омассовления духовный вакуум. Однако эти процессы станут реальными лишь в первых десятилетиях XX века. До этого же представители делового мира России будут способствовать развитию в городах тех традиций, которые до сих пор имели место исключительно в селах.

Таким образом, ренессанс архаики происходит именно благодаря торгово-предпринимательской субкультуре. Поскольку ее представители выступали не просто в роли пассивных любителей и поклонников, а в роли дельцов, традиционное искусство включалось в систему рыночных отношений и подлежало тиражированию. Так, рыночную основу имело возрождение балагана, которое, несомненно, было связано не просто с интересом

городского населения. Этот интерес был бы пассивным и не получил выражения, если бы ему не соответствовали рыночные ориентации предпринимателей, впервые сделавших массовые гуляния выражением рынка. Предприниматели быстро сообразили, что на интересе людей к гуляниям «под горами» можно неплохо заработать. Однако первооткрывателями в этой сфере явились всё же иностранцы, пропагандирующие и западный репертуар, и западных исполнителей (например привившуюся в русских столицах итальянскую арлекинаду)[29]. Среди наиболее известных и авторитетных антрепренеров балагана выделялись Леман, Легат, Берг, Вагнер. Постепенно в дело включались отечественные предприниматели – купец Малафеев, купец В. Егоров, Громов и др. С середины XIX века балаганы переходят в руки отечественных купцов и мещан, а утверждающая себя городская субкультура – мещанско-предпринимательская – включает балаган в свою картину мира[30].

Культура России XIX века интересна тем, что первоначально распространение капитализма здесь вовсе не отождествлялось со свертыванием традиционной культуры и уничтожением традиционных ценностей (как это вытекает из сочинений К. Маркса и менее известного немецкого экономиста В. Зомбарта), а совсем наоборот, представало в расцвете ее форм, например прикладного искусства, архитектуры, театральных зрелищ. Если рассматривать процесс в границах больших длительностей, то в конечном счете капитализм, несомненно, способствует свертыванию архаики, лишь отдельные проявления которой поднимутся в поздние, авангардные слои искусства и будут функционировать в этих сферах. Однако вторая половина XIX века продемонстрирует настоящий ренессанс традиционной культуры, что и проявилось в интересе к балагану.

Самый настоящий «выброс» Средневековья, который, казалось бы, не мог иметь места в силу длительной практики развития европеизма в России, сформировавшего специфический тип личности, названный Г. Федотовым петербургским типом, был подготовлен философией славянофильства. Однако очевидно, что причиной этого «взрыва» была всё же не философия, а вполне реальные процессы – развитие в России капиталистических отношений, позволивших людям, ориентированным на деятельность, и прежде всего горожанам, объединяться и создавать свою субкультуру. Развитие духа утилитаризма и пользы, происходящее в России под воздействием протестантских настроений, поддерживаемых в том числе и Петром[31], способствовало оттес-

нению петербургского типа личности и утверждению того типа, который был сформирован средневековой государственностью. Выход «москвитянина» на арену истории вовсе не определяет всей последующей истории, но в то же время он явится отправной точкой для последующей активизации глубинных структур средневекового сознания и, соответственно, трансформации делового духа в дух праздничности, утопичности. Это произойдет позднее, когда развитие культуры испытает на себе последствия распада социальных структур, связанных исключительно с деревенской Россией, откуда в города будут прибывать не только личности, ориентированные на пользу, но и личности, предрасположенные к восприятию жизни в соответствии с утопическими установками.

Несмотря на последующую трансформацию средневековых элементов сознания, ворвавшихся в историческую реальность XIX века, активизация деловых людей возвращала не только к экстравертивному восприятию мира, но и к постижению его в духе космологических представлений, что проявляется на городской праздничной площади. Петербург, замышлявшийся как купеческий город, стал средой для объединения субкультуры деловых людей, связи которых с деревней, со средневековой традицией способствовали ренессансу традиционной культуры. Однако лиминарное отношение к городу как сакральному месту, то есть чему-то такому, что напоминает загробный мир, где царит вечное веселье, отсутствует тяжелый труд, торжествует изобилие и отсутствует смерть, срабатывает на всех этапах истории[32].

Город оказывается совершенным космосом. Он притягивает людей именно потому, что ассоциируется с весельем, беззаботностью и вечным досугом. Эта мифологическая аура города была актуальна и в среде деловых людей, которые вроде бы должны были обуздывать страсть к разгулу ради процветания своих предприятий. Тем не менее купцы выделяли праздничные дни, во время которых с головой погружались во всеобщее веселье и, следовательно, выражали свою приверженность тем установкам, которые многое определяли в мировосприятии их предков. Да и как же иначе? На Руси, где постоянно воспроизводилась жесткая государственность, делающая человека несвободным, люди испытывали особую потребность в свободе. В редкие моменты жизни, а точнее в праздничное время, русский человек предавался экстатическому разгулу, с чем приходилось мириться и государству, поскольку такой разгул происходил в сакральных, ритуальных границах. «Москве не удалось, как известно, – пишет Г. Федотов, – до конца дисциплинировать славянскую вольницу.

Она вылилась в казачестве, в бунтах; в XIX веке она находит себе исход в кутежах и разгуле, в фантастическом прожигании жизни, безалаберности и артистизме русской натуры»[33].

Речь идет о Московской государственности, то есть о средневековой Руси, определявшей бессознательное русского человека и на более поздних этапах его истории. В этой жажде разгула следует усматривать не только эмоциональную структуру авторитарного типа личности, но и мифологическую ауру города. Деловая субкультура Петербурга вместе с активизацией ценностных ориентаций москвитянина не просто способствует развитию традиции средневековой культуры, но и выводит из коллективного бессознательного космологическую стихию – сотворение нового космоса в виде города, возвышающегося над всем другим пространством[34]. Петербург мифологическое сознание тоже соотносит с образом космоса, то есть сакрального пространства[35], поэтому невозможно говорить о восприятии устраиваемых на Адмиралтейской площади балаганов без этого космологического и мифологического смысла.

Однако массовые гуляния в Петербурге – отнюдь не то же самое, что массовые гуляния в Москве, которая продолжает оставаться оазисом средневековой культуры. И хотя торговая жизнь Москвы была весьма бурной, что отмечали многие путешественники-иностранцы (один из них признавал, что в Москве лавок больше, нежели в Амстердаме[36]), о несходстве делового духа столиц свидетельствуют многочисленные факты. Так, по мнению Екатерины II, в течение только сорока лет Петербург развил экономический фактор (промышленность, финансы) так, как Москва не сумела это сделать с начала своего основания[37]. Петербург преображался под воздействием протестантской этики, то есть делового энтузиазма мещан и купцов, а здесь уже возникала угроза существованию традиционной культуры. Не случайно ее взрыв на площадях Петербурга в XIX веке воспринимается как агония.

Развертывание капиталистических отношений станет питательной почвой для активизации и объединения деловых и предприимчивых людей, представляющих самые разные общественные слои и группы. Особенно заметной будет активизация купечества, которое еще раньше успело создать нечто вроде предпринимательской субкультуры, возникшей в результате расширяющихся торговых и деловых контактов, зависимости их друг от друга.

Поскольку в данном случае мы имеем дело с субкультурой, следует говорить об утверждении особых ценностей. Реформы

Петра и связанные с ними процессы ассимиляции европейской культуры способствовали повышению статуса торговой субкультуры. Сохраняя связь со средневековыми традициями, эта субкультура была достаточно стабильной и сумела удержать свойственные ей ценности вплоть до XIX века. Но речь идет не просто об удержании и сохранении. В XIX веке можно наблюдать настоящий расцвет культуры «москвитянина» – типа, характерного для Московской Руси. Прежде анонимная, во многом связанная с культивированием частной жизни, которую петровская и последующие эпохи оттесняли на периферию, ориентируясь преимущественно на общественную и государственную жизнь, эта культура предстает в новых течениях архитектуры, зрелищ и т.п.

Способствуя новому статусу купца и предпринимателя, капиталистические отношения всё больше создавали основу для развития общественной стороны этой субкультуры. Городская площадь стала активизироваться вновь, начинали проявляться и новые ее грани. Во всяком случае, архитектура городского центра заметно изменялась в связи с возникновением в нем новых торговых «храмов» вроде пассажей, которые стали сочетаться с традиционными гостиными дворами и торговыми рядами с галереями, выходящими на торговую площадь[38].

Появление в XIX веке пассажа представляет симбиоз материальной культуры этого столетия и архаической символики, выносимой на поверхность с помощью мещанско-предпринимательской субкультуры. В России первый такой пассаж, пронизывающий толщу квартала и выходящий с одной стороны на Петровку, а с другой – на Неглинную, был построен в 1842 году в Москве. Постепенно он превращался в модное место прогулок и светских встреч. В Петербурге такой пассаж построили в 1848 году. Будучи торгово-общественным центром, пассаж преображался в своеобразное коммерческое зрелище, включающее в себя анатомический театр, кабинет восковых фигур, механический театр, живые картины, рестораны с русской кухней и т.п.

Коммерческое оживление центра города, закрепляемое архитектурой (что, несомненно, отличает архитектуру второй половины XIX века от архитектуры классицизма с ее культом государственных и военных учреждений как выражения первостепенной роли государственной жизни в истории), представляет принципиально новое завоевание, свидетельствующее об успехах цивилизации. На самом деле в этом вторжении коммерции в центр города просматривается самая настоящая архаика.

Как и праздники, и состязания, торговля в центре поселения носила сакральный характер. Не случайно на ранних этапах

земледельческой культуры торговля происходила в храме, а праздники в честь божеств вызвали к жизни ярмарку как выражение торгового и вместе с тем сакрального духа[39]. Праздники сопровождались торжищами как в европейской, так и в славянской культуре. Кроме того, известно, что храмы были одновременно и банками, а жрецы и священники – банкирами.

В качестве примера приведем ярмарку в Мологе XVI века. Как описывает историк, в нескольких верстах от холопьего городка, в самом устье Мологи, на скале, стояла церковь. Около нее простиралось широкое поле, на котором и развертывалась ярмарка[40]. Торг здесь возобновлялся ежегодно и продолжался в течение четырех месяцев. Сюда съезжались купцы из многих стран. Веселье в толпе обеспечивали семьдесят кабаков. Что касается Москвы как средоточия торговли Руси, то главный ее рынок находился перед Кремлем на Красной площади[41].

Появление на городской праздничной площади «храмов торговли» вовсе не было беспрецедентным движением в иррелигиозное будущее, а лишь возрождением архаического миросозерцания. К жизни вновь вызывалась сакральная традиция, согласно которой ярмарки не могут не соотноситься с праздничными ритуалами, ведь на них также лежит печать умирания и оживления природы осенью и весной. Столы, на которых во время таких праздников выставлялся товар, одновременно оказывались и помостами для балаганов.

Образ ярмарки, характерный для праздничной площади XIX века, не исчезнет из культуры и позднее. В советскую эпоху он приобретет уже политические формы и предстанет в создании целого города, известного как Выставка достижений народного хозяйства. Эта выставка являла собой гигантскую ярмарку, возвращающую культуру XX столетия к показам и балаганам в их самом архаическом смысле.

Оживление городской площади в XIX веке будет связано не только с воспроизведением здесь традиций, до этого функционировавших лишь в сельских регионах России и сохранявших, несмотря на революционные реформы Петра, образчики древности. Любопытно, что возникающие в городе нововведения быстро тиражировались в сельской местности. Хотя известно, что сам город ничего не создает вновь, а использует традиционные формы (в том числе и праздничные катания под горами), но, заимствуя эти формы сельской Руси, он их пересоздает, вводит в них новые элементы. Именно представители третьего сословия старались превратить те же масленичные катания на лошадях

в нечто напоминающее будущие промышленные выставки второй половины XIX века. Внимание уделялось главным образом внешней стороне – не только молодым, а той одежде, в которой они представали перед публикой, украшению лошадей и саней, то есть предметам прикладного искусства[42].

С таким шумом масленица отмечалась не только крестьянст-вом. К шумному веселью было предрасположено всё городское население. Особенно популярны масленичные развлечения были в купеческой среде, но не чуждались их и высшие слои общества. Так, в описании празднования масленицы тобольским губернатором обращает на себя внимание роскошь «реквизита» масленичного гуляния. Это прежде всего огромные, устланные дорогими коврами нарядные сани. Губернатор с дамами усаживался в богато убранные беседки и в сопровождении гайдуков и драгунов отправлялся кататься. Впереди двигались также огромные сани с музыкантами. Процессия посещала определенные места, веселилась, каталась по городу и около гор, а потом возвращалась в дом губернатора[43].

Собственно, в этом проявилась одна из особенностей праздников вообще. М. Вебер отмечал, что в античном городе праздник происходил в форме агона, то есть поединка (состязания в беге, метании копья; кулачного боя и т.п.). Внимание обращалось на демонстрацию состязающимися качества их имущества, лошадей, колесниц[44]. Подобная демонстрация характерна и для петербургских гуляний. Первоначально праздник в Петербурге был показом пышности и блеска «праздного» класса. Так, П. Свиньин описывает организованные по случаю Пасхи качели. «Вокруг качелей по Исаакиевской площади прогуливается в пышных, великолепных экипажах всё, что ни есть богатого и знатного в столице. В последний день праздника обыкновенно императорская фамилия делает честь своим присутствием сему отечественному гулянью. Нынешний год в субботу и воскресение считалось здесь более 4000 карет»[45]. Ради достойного участия в празднике нередко приносились настоящие жертвы. Чтобы иметь карету и возможность показать ее во время праздничных гуляний, люди готовы были жить впроголодь. «Но прошу его (одного из остроумных наблюдателей гуляния. – *Н. Х.*) показать мне такого мудреца, который бы различил по богатству экипажей – состояния людей? Как часто четверка вороных, Иохимова карета (Иохим – лучший каретник Петербурга. – *Н. Х.*) или верховая лошадь – бывают променяны на благосостояние семейства, а иногда, увы! куплены ценою слез, коварства и отчаяния! Многие, говорит еще почтенный наблюдатель, весь век служат в карете, а еще большое число для того, чтобы иметь карету»[46].

Описание народного гуляния в Петербурге, данное П. Свиньиным, свидетельствует о расцвете дворянской культуры и ее ценностей в русской истории. Именно дворяне как «праздный» класс и порождали культ престижа. В конце XIX века представители среднего класса еще толпились на бульваре и тротуарах вдоль Исаакиевской площади, глазея на те же кареты, которыми они не владели. («По обеим сторонам бульвара стоят по большей части в стройных рядах русские купцы и мещане с их женами и детьми»[47].) Однако многие купеческие жены уже появлялись на гуляниях в нарядах французских и английских щеголих. Под горами на Адмиралтейском бульваре модницы обновляли летние шляпки, весенние клоки и пестренькие зонтики[48]. Так среднее сословие демонстрировало стремление к богатству и роскоши.

С конца XIX века на городской площади оживают традиции, поддерживаемые торговыми и ярмарочными формами общения, которые длительное время продолжали сохраняться на некоторых провинциальных ярмарках. Обратимся, в частности, к истории Нижегородской ярмарки, которая во второй половине XIX века стала заметно демократизироваться. До этого хозяевами ярмарки были представители дворянства, что неудивительно, ведь они были основными покупателями и их вкус диктовал особенности выставляемого товара[49]. Однако для дворян ярмарка вовсе не была лишь местом, где продают и покупают вина, напитки, кофе, одежду и т.д. Они съезжались на ярмарку, чтобы повеселиться на балах, поиграть в азартные игры. На ярмарках, как и в столице, устраивались балы и вечера, назначались свидания, заводились романы. Здесь дворяне-театралы показывали спектакли домашних театров, здесь выступали артисты Императорских театров, здесь можно было увидеть не только балеты, но и конские ристания. Губернатор принимал у себя на спектаклях-маскарадах. Наконец, на ярмарке для дворян был открыт специальный клуб. Чтобы продемонстрировать роскошь и богатство, дворяне появлялись на ярмарке в щегольских экипажах. Они съезжались со своими семьями, с многочисленной прислугой и задерживались здесь подолгу.

Вообще отношение дворян к формам традиционной культуры не всегда было резко отрицательным. Известно, что в столицах народные гуляния посещали и представители дворянства. Более того, принимать участие в таких гуляниях было даже модой. Так, в газете «Северная пчела» за 1825 год отмечалось, что московская публика высшего круга не чуждается народного гуляния под Новинским («дамы лучшего общества прогуливаются со своею свитою по дорожкам, заходят иногда в комедии,

и после обеда разъезжают кругом гуляния»[50]). Выстраивающаяся вокруг таких гуляний длинная цепь экипажей о многом свидетельствовала.

Следует отметить, что возрождение в русской культуре Средневековья, которое мы так решительно связали с активизацией деловых людей в России второй половины XIX века, имело как бы предвозрождение, совпавшее с ренессансом дворянской субкультуры. Это объясняется распространением славянофильских настроений, а следовательно, кризисом просветительских ориентаций и интересом к стихии романтизма, для которого, как известно, характерно обращение к Средним векам. Народные гуляния второй половины 1820-х годов уже обретают черты государственного праздника, в котором принимают участие самые разные сословия. В «Северной пчеле» за 1827 год Ф. Булгарин воспевает единство царя, дворян и народа на гуляньях перед Зимним дворцом[51]. Его особенно умиляет то обстоятельство, что праздничное веселье воспроизводит атмосферу народных гуляний времен Екатерины, наблюдавшей из окон, как на Дворцовой площади вырастал целый праздничный город. В поле зрения Ф. Булгарина – увеличение числа балаганов, участие военных в гуляниях «под горами»[52], но особенное внимание он обращает на единение аристократии и простых горожан[53].

Еще в Петровскую эпоху в связи с усилением сакрализации царя (связанным с упразднением в России патриаршества и присвоением функции последнего самому царю) народные праздники трансформируются не только в церковные (то есть христианские), но в государственные. Ведь смысл сакрализации как раз и заключается в отождествлении царя и бога, причем под последним в барочной культуре, как об этом свидетельствует поэзия М. Ломоносова и Г. Державина, имелось в виду не языческое божество, а Христос. Поэтому события жизни русского императора начинают восприниматься по образу и подобию жизни Христа, а царский престол отождествляется с Фавором, то есть с местом Преображения[54].

В русской барочной культуре культ императора отправляют на городской площади, во время маскарадов с шумными массовыми гуляниями и фейерверками. В таких акциях сливаются народные (языческие), религиозные (христианские) и государственные мотивы. Видимо, барочная культура превращает народные праздники в карнавал, чему, конечно, в немалой степени способствуют активные заимствования элементов не просто из европейской праздничной культуры, а непосредственно из античного культурного фонда.

Балаганы стали местом единения «самодержавия» и «народности». Так, «Северная пчела» за 1830 год сообщает о появлении на Святой неделе государя императора с семьей в балагане Лемана, устроенном под качелями. Император смотрел пантомиму с превращениями[55]. Это позволило журналисту вспомнить о привычках Петра I появляться на народных гуляниях. Действительно, трансформация масленичных народных гуляний в государственные праздники с использованием элементов западных, а еще точнее, римских карнавалов, была характерна еще для эпохи петровских реформ. Об этом, в частности, свидетельствовал «маскерад», данный в 1722 году в честь события, имеющего важное государственное значение, – победы над Карлом XII при Нейштадте. При этом для «маскерада» Петр I выбрал не Петербург, а именно Москву[56]. Он прибыл в древнюю столицу, чтобы реализовать беспрецедентный по тем временам замысел: представить любимое его детище – флот – на зимних улицах и площадях Москвы в формах праздничного зрелища. Специально для этого праздника было сделано множество макетов морских судов разной величины и вида, укрепленных на пятидесяти санях. В сани были впряжены животные. Как только разорвалась ракета, служившая сигналом, шествие потянулось от села Всесвятского к Тверским воротам. Этот поезд, состоявший из более чем шестидесяти судов и саней, двигался к стенам Кремля. В течение четырех дней участники маскарада пировали, веселились, устраивали фейерверки. За это время многие успели сменить немало костюмов.

Появление императора на балаганах соответствует праздничной утопии, характерной и для более удаленного прошлого – например для Киевской Руси, когда Владимир пировал неделями в кругу граждан. Такое единение народа и власти, имевшее место в Киевской Руси, как идеал описывает А. Терещенко: «За княжескими столами кипел мед, любимое тогдашнее питье. В этих угощениях государь был окружаем своим семейством – народом. Пили мед, но хвалили трезвость как добродетель; любили веселье, игры, забавы, музыку и пляску. Бояры, воеводы, знаменитые сановники и духовенство, забывая свой верховный сан, угощали друг друга; простой гражданин сидел наряду с боярином и пил с ним из одной чаши. Вельможа гордился не пышным титлом, но братством; сердца всех сливались в одно чувство любви к отечеству и престолу»[57].

Потребности народа в праздниках умело использовала и Екатерина II. Известно, например, что один из самых знаменитых маскарадов под названием «Торжествующая Минерва»,

организованный по случаю коронации императрицы, был также приурочен к Масленице. Как известно, он был организован в Москве, куда по этому торжественному случаю и прибыла императрица. Запоминающееся зрелище, в котором принимало участие более 4 000 человек, воспроизводило маскарады Древнего Рима[58]. Из данного М. Пыляевым описания маскарада видно, что в нем принимали участие кукольники и итальянские народные маски. Три дня многолюдная процессия ряженых двигалась по улицам, привлекая внимание москвичей. Сама императрица сопровождала процессию в раззолоченной, запряженной восемью неаполитанскими лошадьми карете. Ее сопровождали восседающие в каретах вельможные царедворцы в расшитых золотом бархатных и атласных кафтанах. В первые годы царствования Екатерины в Петербурге, на Царицыном лугу, часто организовывались карусели и турниры. По мнению исследователя, роскошь общественных торжеств, увеселений и пиров имела характер сказочного азиатского волшебства[59].

Интересно, что организация таких государственных маскарадов и праздников требовала не только искусных декораторов, архитекторов, музыкантов, актеров и машинистов. Специально для этой цели было обучено 700 молодых дворян, владевших искусством декламации, плавания, верховой езды, единоборства и другим спортивным играм, поскольку в данном случае императрица подражала праздникам античности. О влиянии дворянства на форму традиционного народного гуляния свидетельствует и включение в праздник представлений, даваемых иностранными артистами (например конных балансеров Турниера или канатных плясунов Лемана, фокусника и чревовещателя Собера и т.д.). Так, у Турниера выступали его сыновья. Особенно изумлял старший – ловкий наездник, который мог одеваться и раздеваться на скачущей лошади, мог стоять в седле и представлять пьяного, рискуя жизнью. Он в совершенстве владел пикой и саблей, играл медными шарами и яблоками. Выступали на лошадях также младший сын Турниера и две дочери. Что же касается Лемана, то в его балагане выделялись пляска на канате и скачки сальто-мортале. Леман показывал также редких зверей. В других балаганах давались представления кукольной и собачьей комедии, показывались костюмеры, панорамы, прыжки на канатах, эквилибристские опыты и т.д. Таким образом, в форме балагана уже возникает новое для России начала XIX века зрелище – цирк. Его привозят сюда иностранные предприниматели, но ассимиляция цирка в его западных формах происходит все-таки именно на столичной площади.

Культура конного спорта соответствует ориентациям дворянства. Можно даже утверждать, что культура конного наездника – это эстетизация одной из форм дворянской субкультуры. Не случайно автор опубликованной в «Северной пчеле» заметки, назвавший себя «площадным наблюдателем», сообщал, что балаганы посещают зрители столичных театров. «Балаганы под качелями сделались с некоторого времени увеселением и местом сходбища очень хорошей публики. У дверей конторы Лемановой теснится густая толпа любопытных зрителей высшего круга, в ожидании получения билетов. Первые ряды кресел заняты многими из особ, которых мы привыкли встречать в театрах французском и русском. Прежние исключительные посетители балаганов покрывают обширный амфитеатр»[60]. Любопытно, что национальные элементы соседствовали здесь с искусством западных гимнастов и наездников. Так, на Дворцовой площади в балагане с манежем и сценой выступала группа «Берейтор Веле и компания». Группа показывала пляски и фокусы на лошадях и на слабо натянутом канате. Однако в этом же балагане привлекал русский паяц, одаренный «необыкновенной природной остротою и прекомическою физиономиею»[61].

Пересадка цирковых зрелищ в их западных формах на русскую почву происходила именно при посредстве фольклорных, народных гуляний на городских площадях. Ведь балаган в его древних формах, в том числе и на Руси, всегда был связан с животными, прежде всего с конем, который в отечественной культуре наделялся особой символикой. Таким образом, обращаясь к традиционным народным гуляниям, культура Петербурга наделяет их качественно новыми смыслами.

Заметно эволюционировало и устройство балаганов на Адмиралтейской площади. Так, описывая балаган Легата и Вагнера, обозреватель «Северной пчелы» за 1836 год констатировал, что здесь сальные свечи заменили роскошными люстрами, что оркестр не висит над зрителями на балконе, а расположен перед сценой и скрыт щитом, что авансцена расписана искусной кистью, а не бита наспех из досок. Здесь вместо скамеек появились кресла из белого дерева с красными подушками»[62].

Любопытно, что активная ассимиляция элементов западноевропейского карнавала, цирка и площадного театра в конце 1830-х годов еще не означала полной свободы масленичного гуляния. Так, обозреватель «Северной пчелы», пытаясь передать дух гуляния на Адмиралтейской площади в Петербурге, сожалеет о том, что усвоение европейских форм дворянами сдерживает национальную стихию веселья. Эта стихия взрывается при

выходе русского паяца – народного Пасквино. «Вот он выходит на балкон, в шутовском наряде, с шутовскими ужимками. Хохот не прерывается ни на минуту и возрастает при каждой из его присказок. Взгляните на его ужимки; может ли быть что смешнее?»[63].

Таким образом, доминирующая роль дворянской субкультуры в культуре России имела своим следствием то, что даже в народную праздничную культуру активно проникли элементы европейского карнавала. На русских ярмарках выступали канатные плясуны, дикие наездники, фокусники, дрессировщики зверей, скоморохи. Они очень нравились купцам и приказчикам. Между тем в балаганах этого времени отсутствовали пьесы с национальной основой. По мнению обозревателя, если публику привлекают бледные подражания итальянской пантомимы, то нетрудно догадаться, как она могла бы себя вести, если бы балаган представил на своих подмостках Жар-птицу, Бабу-ягу, Бовукоролевича и других персонажей русских сказок.

Заслугой дворян было то, что они облагораживали праздники и торги пропагандой новых зрелищ на европейский манер, приглашением звезд для выступлений. Так, известно, что на Нижегородской ярмарке выступал даже М. Щепкин[64]. Однако во второй половине XIX века, когда дворяне перестали быть хозяевами положения и начали пополнять население городов, устраиваемые во время ярмарок увеселения для дворян, пышные губернаторские и предводительские балы стали уходить в прошлое. Увеселительные заведения на ярмарках всё больше превращались в вертепы разгула и пьянства, поскольку посещались уже представителями иных социальных слоев. В центре ярмарочных заведений оказывался трактир с выступавшими на его подмостках цыганами.

По мнению А. Мельникова, разгул на Нижегородской ярмарке никогда еще не достигал таких форм, как на рубеже 1860–70-х годов[65], что нередко проявлялось в буйствах, грабежах и даже убийствах. Нижегородская ярмарка становилась местом безудержных купеческих попоек и кутежей. За ней закрепляется название «гульбища». Сюда со всей России стекались темные дельцы, мошенники, воры, шулеры. Однако при этом именно ярмарка культивировала национальный дух увеселений, что проявилось в ярмарочном репертуаре. Здесь возрождались зрелища и развлечения, характерные для допетровской Руси: самокат с хором рожечников, карусели, ряженые, скоморохи.

Таким образом, дворянские формы развлечений на русских ярмарках конца XIX – начала XX века исчезали и упразд-

нялись, а вместо них вновь появлялись традиционные формы. Они не были исключительно купеческими, поскольку купечество лишь продолжало сохранять те обычаи и обряды, которые когда-то были присущи всему населению России. Во второй половине XIX века вся эта древность оживала на площадях столичных городов, заметно прорывалась в праздничное время и обращала на себя внимание.

***

Вместе с классицизмом как господствующим стилем, культивировавшимся в дворянскую эпоху, в прошлое уходит народившийся в XVIII веке так называемый петербургский стиль жизни. Он уступает место культуре «москвитянина», сохраняющего в себе глубинные архаические и национальные корни. Активизация купечества в России повлекла за собой возрождение средневекового миросозерцания, для которого характерно критическое отношение к западной культуре. Просветительское и космополитическое сознание дворян, столь равнодушное к национальным средневековым традициям, отступало под напором купеческого ренессанса.

Пробуждение национального духа, в частности, проявилось в архитектуре, которая во второй половине XIX века несет на себе явные следы увлечения народным искусством[66]. В это время строились не просто торговые и коммерческие здания, доходные дома, но здания в так называемом «русском стиле». Это особенно касается архитектуры выставочных павильонов с их декоративными мотивами, которые строились не без оглядки на архитектурные традиции ярмарочных балаганов[67]. Именно так было построено в конце 1880-х годов здание Нижегородской ярмарки, имитирующее древние терема и вообще стиль допетровской Руси.

Ренессансу искусства торговой площади в немалой степени способствовала экономическая ситуация, а именно рост в первых десятилетиях XIX века мелкого производства, когда промышленность начала развиваться в домашних формах. Россия переживала расцвет кустарного производства[68], стимулирующего рынок, существовавший тогда в виде традиционной ярмарки.

Активизация предпринимательской стихии и возникновение в городах мещанско-предпринимательской субкультуры привели к всплеску древнейших форм культуры, связанных с архетипами земледелия. Чтобы увидеть логику в том, что происходило на праздничных столичных площадях, необходимо осознать эту врывающуюся в капиталистический век стихию в соот-

ветствии с особенностями мышления земледельца, без которых традиционная культура как таковая вообще непонятна. Действительно, как могло получиться, что представления, сформировавшиеся в земледельческой культуре, возрождаются на позднем этапе отечественной истории по мере того, как активизируется отечественный предприниматель? Одновременно возникает более общий вопрос о допустимости соотнесения земледельческой и городской культуры. Может показаться странным, что городская площадь актуализирует земледельческую мифологию. Однако противоречия тут нет, поскольку города изначально связаны именно с земледельческой культурой.

Само их возникновение обусловлено отмиранием инстинкта кочевничества и утверждением оседлости, которая является чертой именно земледельческой культуры. Развиваясь, земледелие позволяет расширять объем производимых продуктов питания, как и вообще предметов потребления. Возможность производить такие предметы способствует возникновению разнообразных ремесел и, следовательно, торговле. Богатство вещного мира культуры, который начинает тяготить человека эпохи развитого капитализма и вообще современного человека, первоначально возникает именно на этапе раннего земледелия[69].

Человек эпохи неолита (а именно в эту эпоху возникают земледельческие культуры) выходит из охотничьих шалашей и пещер и начинает строить благоустроенные дома, которые он уже никогда не покидает и которые он стремится украсить. Так вызывается к жизни деревянная и каменная архитектура, стимулируется развитие прикладного искусства. Поскольку в эпоху перехода к земледелию зарождаются первые цивилизации, эта мутация предстает именно в возникновении городов и связывается с городами.

Переход к земледельческой культуре вызывает к жизни искусственно создаваемый мир или цивилизацию. Эта культура отрывается от той системы мировосприятия, которая являлась целиком космологической и ставила в центр мира космос с его игровой и стихийной природой. Но если так, то этот переход упраздняет самодовлеющую созерцательность. Человек исключительно космологического мировосприятия не стремится к изменению мира, он убежден, что существующий космос уже является завершенным и совершенным. Чувственно-материальный космос есть своеобразное произведение искусства и не требует никакого вмешательства со стороны человека. Как свидетельствует А. Лосев, для древних космос означал порядок, красоту и представлял совершенное произведение искусства[70], поэтому

человек и не стремился утвердить свое самодовлеющее начало, независимое от космоса, как он делает это в поздней истории, вырываясь за пределы природы. Однако А. Лосев имеет в виду античность, то есть уже земледельческую культуру. Именно ее он подразумевает, когда утверждает, что человек дошел до понимания чувственно-материального космоса как самодовлеющего и обладающего вечным и абсолютным идеалом[71]. Этому мировосприятию А. Лосев противопоставляет Средние века с их пафосом переделывания и преодоления[72].

Однако пафос преображения мира мы отождествляем именно с земледельческой культурой, в которой всё пространство делится на пересозданное (то есть сакральное, обработанное, вспаханное, засеянное и т.д.) и профанное, необработанное. Сакральное пространство – это и есть космос, а необработанное пространство находится во власти хаоса и требует преображения и пересоздания. Поэтому культивирование искусственно создаваемой реальности берет начало в земледельческой культуре, достигая в Средние века, то есть в эпоху христианского горения, своих высших форм и приобретая новый религиозный смысл.

Охотнику, покинувшему пещеру, столь необходимую ему в период палеолита, дом оседлого земледельца мог бы показаться загроможденным различными предметами. Такие предметы земледелец делал сам или приобретал на ярмарках. Поскольку возникновение городов обязано земледелию, стоит ли удивляться, что городская площадь воспроизводит систему представлений, складывающихся в недрах земледельческой культуры.

Конечно, поздняя история города связана с отделением ремесла от земледелия. Но мы имеем ситуацию, когда стабильное положение, сложившееся к XIX веку, исчезает, и культура начинает воспроизводить свои прасимволы, сложившиеся на ранних этапах истории, вопреки действию привычных социологических закономерностей. Этот процесс является лишь прелюдией к тому, что произойдет в XX веке.

Противоречия между городской площадью и земледельческими архетипами здесь нет, если принять во внимание то обстоятельство, что середина XIX века в России оказывается благоприятной для актуализации субкультурных ценностей, долгое время продолжавших оставаться анонимными в культуре. В этот период они входят в сознание общества, становятся фактом современной истории, что проявилось в открытии фабрик, банков, в расширении торговых оборотов. Таким образом, деловые успехи представителей купеческой субкультуры, позволившие говорить о развитии капиталистических отношений в России,

способствовали прорыву прежде анонимной субкультуры в социальную реальность. При этом следует иметь в виду, что прорыв этой субкультуры для последующего развития отечественной культуры имел огромное значение.

Вместе с легализацией этой субкультуры в русскую культуру на поздних ее этапах прорвались архаические общезначимые элементы, которые в эпоху классицизма в русской культуре, казалось бы, уже не существовали. Это произошло потому, что до определенного времени носители предпринимательской субкультуры еще были включены в островки культуры, сохранявшие древнейшие фольклорные и мифологические представления. Активизация торгово-промышленной субкультуры имела следствием социализацию архаических представлений и картины мира.

В качестве примера сошлемся хотя бы на функционирование в XIX веке глиняной игрушки, сохраняющей связь с древними зооморфными свистульками, магическое предназначение которых заключалось в том, чтобы воздействовать на злых духов и отвращать враждебные силы. Расцвет такой игрушки в XIX веке означал вовсе не увеличение потребности в ней со стороны крестьян. Он свидетельствовал об интересе мелких торговцев и фабрикантов, то есть известной части городского населения, представители которого начинали свою жизнь в деревянной избе, а заканчивали в купленном у разорившегося дворянина особняке. Интерес к вятской глиняной игрушке, превращенной в XIX веке в скульптуру, означал подражание городского мещанства эстетическим вкусам дворянства, то есть, иначе говоря, глиняная скульптура ассоциировалась с фарфором. Потому-то фольклорные изображения, уходящие в глубь языческой культуры, здесь причудливо сочетаются с сюжетами из дворянской жизни, как они представляются новому, восходящему сословию.

Искусствоведы отмечают внимание к народному искусству в этот период. Однако следует иметь в виду, что этим вниманием мы обязаны активизации мещанско-купеческой или городской субкультуры, которая в тот период была теснее связана с народным искусством, нежели, скажем, дворянские слои населения.

Таким образом, расцвет зрелищных форм народной культуры на праздничной площади русских столичных городов XIX века связан с тем, что картина мира, свойственная мещанско-предпринимательской субкультуре, не только становится реальностью, но и трансформируется в универсальную. Подобный взгляд на ренессанс культуры массовых гуляний «под горами» можно назвать социологическим.

Примечания

[1] *Гете И.В.* Фауст / Перевод Б. Пастернака // *Гете И.В.* Собр. соч. 10 т. Т. 2. С. 367.
[2] *Рябушинский В.П.* Старообрядчество и русское религиозное чувство. М.; Иерусалим, 1994. С. 128.
[3] *Карамзин Н.М.* Записка о Древней и Новой России. СПб., 1914. С. 30.
[4] *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 60–74.
[5] *Кириллов И.* Третий Рим. Очерк исторического развития идеи русского мессианизма. М., 1914.
[6] *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Вып. 18: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984. С. 30–45.
[7] *Хренов Н.А.* Образы города в истории: психологический аспект смены парадигмы // Общественные науки и современность. 1995. № 6. С. 150–161.
[8] *Булгаков С.Н.* Апокалиптика и социализм // *Булгаков С.* Сочинения в 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 368.
[9] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 312.
[10] *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259–367.
[11] *Бернштам Т.А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. Л., 1988. С. 223.
[12] *Аристов Н.Я.* Промышленность Древней Руси. СПб., 1866. С. 168.
[13] *Рыбаков Б.А.* Торговля и торговые пути // История культуры Древней Руси. Т. 1. М.; Л., 1951. С. 358.
[14] *Кулишер М.И.* Очерки сравнительной этнографии и культуры. СПб., 1887. С. 204.
[15] *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 69.
[16] *Кулишер М.И.* Очерки сравнительной этнографии и культуры. Указ. изд. С. 69.
[17] *Елпатьевский С.* Ярмарочные картинки // Русское богатство. 1896. № 12. С. 15.
[18] *Кулишер М.И.* Указ. соч. С. 209.
[19] Там же. С. 242.
[20] *Костомаров Н.* Очерки торговли Московского государства в XVI и XVII столетиях. СПб., 1862. С. 134.
[21] Там же. С. 102.
[22] Там же. С. 137.
[23] Там же. С. 135.
[24] *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 102.
[25] *Терещенко А.* Быт русского народа. Ч. 1. СПб., 1848. С. 462.
[26] *Елпатьевский С.* Указ. соч. С. 12.
[27] *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 105.
[28] *Федотов Г.П.* Письма о русской культуре // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской культуры и истории. СПб., 1992. Т. 2. С. 177.
[29] Русские народные гулянья по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 9.
[30] *Конечный А.* Петербургские народные гулянья на масляной и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Л., 1989. С. 36.
[31] *Из-ков Д.* Отношения русского правительства в I пол. XVIII столетия к протестантским идеям // Журнал Министерства народного просвещения. 1867. № 10.

[32] *Тайлор Э*. Первобытная культура. М., 1989. С. 298.
[33] *Федотов Г.П*. Указ. соч. С. 180.
[34] *Топоров В.Н*. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему). Указ. изд. С. 320.
[35] *Лотман Ю.М*. Указ. соч.
[36] *Кильбургер И*. Краткое известие о русской торговле. СПб., 1820. С. 10.
[37] Сочинения императрицы Екатерины II. СПб., 1907. Т. 12. С. 641.
[38] *Борисова Е*. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979. С. 176.
[39] *Фрейденберг О.М*. Указ. соч. С. 149.
[40] *Костомаров Н*. Указ. соч. С. 6.
[41] Там же. С. 87.
[42] *Соколова В*. Масленица (ее состав, развитие и специфика) // Славянский и балканский фольклор. Генезис. Архаика. Традиции. М., 1978. С. 60.
[43] *Словцов П*. Историческое обозрение Сибири. Т. 2. СПб., 1844. С. 459.
[44] *Вебер М*. Избранное. Образ общества. М., 1994. С. 439.
[45] *Свиньин П*. Достопримечательности Петербурга и его окрестностей. СПб., 1917. С. 130.
[46] Там же. С. 132.
[47] Там же.
[48] Балаганы // Северная пчела. 1839. № 76, 7 апреля. С. 1.
[49] *Мельников А*. Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки. 1817–1917. Н. Новгород, 1917. С. 21.
[50] Внутренние известия // Северная пчела. 1825. № 48, 21 апреля. С. 1.
[51] *Булгарин Ф*. Народные увеселения на Святой неделе // Северная пчела. 1827. № 43, 9 апреля. С. 3.
[52] Ср.: «Разноцветные флаги и пестрые вывески мелькают перед глазами; движение качелей, бег колясочек с высоких гор, шутки певцов, звуки музыки на балконах балаганов попеременно привлекают внимание народа, который сам служит зрелищем для высшего звания людей и дам, разъезжающих в блистательных экипажах вокруг качелей. Балаганы построены в два ряда шашечницей так, что проезжающим с каждой стороны можно видеть оба ряда оных. На чистом, прелестном бульваре Адмиралтейском, теснятся толпы пешеходов. Здесь отличная музыка гвардейских полков услаждает слух приятными звуками: этого прежде никогда не было» (Там же. С. 4).
[53] Ср.: «В нынешнем году мода позволила знати и ее подражателям побывать на балаганах и погулять пешком под качелями. Так некогда русские бояре веселились вместе с народом, и достоинство их не только от того не падало, но приобретало новый блеск от любви народной. Иностранное воспитание многим из нас вскружило головы вздорными идеями, и без всякой нужды, противу нашей воли, отдалило от народа, который, в первобытной простоте своих нравов, достоин всякого уважения» (Там же).
[54] *Живов В., Успенский Б*. Царь и бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // *Успенский Б.А*. Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 169.
[55] Северная пчела. 1830. № 46, 17 апреля. С. 1.
[56] Северная пчела. 1833. № 123, 3 июня. С. 3.
[57] *Терещенко А*. Быт русского народа. Ч. 1. СПб., 1848. С. 11.
[58] *Пыляев М*. Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России // Исторический вестник. СПб., 1885. Т. XXI. № 7. С. 310.
[59] Там же. С. 309.
[60] Статистика балаганов под качелями // Северная пчела. 1833. № 74, 6 апреля. С. 3.
[61] Там же.
[62] Нынешние балаганы // Северная пчела. 1936. № 73, 2 апреля. С. 2.
[63] Петербургская масленица // Северная пчела. 1839. № 32, 11 февраля. С. 2.

[64] *Мельников А.* Указ. соч. С. 50.
[65] Там же. С. 97.
[66] *Борисова Е.* Указ. соч. С. 224.
[67] Там же. С. 229.
[68] Как пишет М. Туган-Барановский, николаевская эпоха может быть по справедливости названа эпохой расцвета кустарной промышленности (*Туган-Барановский М.И.* Русская фабрика в прошлом и настоящем. Историческое развитие русской фабрики в XIX веке. М., 1922. С. 252).
[69] *Масон В.* Первые цивилизации. Л., 1989. С. 52.
[70] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М., 1992. С. 317.
[71] Там же. С. 366.
[72] Там же. С. 351.

Л.Е. Лачинова

Балаганный дед и его родственники

На праздничных народных гуляниях XIX – начала XX века одними из самых популярных фигур были так называемые *карусельные* или *балаганные деды* – зазывалы в русских костюмах и в гриме стариков, выступавшие на наружных балконах крытых каруселей и балаганов. Они не просто приглашали войти в здание и посмотреть рекламируемое представление. Выступление «деда» имело самодостаточный (безотносительно к предлагаемому развлечению) интерес для празднично настроенной толпы. Это был обращенный к публике развернутый комический монолог-импровизация. Нередко зрители только затем и собирались у карусели, чтобы послушать «деда» и посмотреть на его «выходки».

Основная задача данной статьи – проследить связь «деда», популярнейшего героя праздничного городского гуляния XIX – начала XX века, с другими известными и во многом схожими с ним персонажами фольклора и третьей культуры. Подобных фигур довольно много (всех их можно назвать «родственниками» балаганного деда). Они появляются и в зрелищно-игровых формах фольклора, и в театральных представлениях низового и школьного театров первой половины XVIII века, становятся героями лубочных картинок – своеобразного «настенного театра». Черты сходства между ними обнаруживаются и во внешнем облике, и в поведении, и в «речах».

Фигура «деда» (старика) имеет древнее фольклорное происхождение и тесную связь с народными праздниками. Одна-

ко в качестве зазывалы на гуляниях балагурящий «дед» появился лишь в 40-х годах XIX столетия. Первоначально – еще в XVIII столетии – роль «зазывалы», демонстрирующего фокусы и трюки и таким образом приглашающего публику посмотреть представление иностранных гастролеров (как правило, итальянской или французской труппы), исполнял принадлежащий к этой труппе артист-комик. Такой «зазывала» в силу незнания языка был молчаливым[1]. Приблизительно с 20-х годов XIX века иностранные артисты начинают приглашать русских балагуров. В этом качестве подвизались в основном отставные солдаты. Но зазывалы того времени были еще одеты в костюм, напоминавший пестрый наряд западноевропейского шута или платье Пьеро (белый колпак либо шапочка и того же цвета свободная блуза с длинными рукавами)[2]. В качестве своеобразного «наследства» от наряда этого персонажа костюму балаганного деда достались яркие заплатки. Окончательно сформировались облик и репертуар балаганного деда приблизительно к 1840-м годам[3].

Карусельный или балаганный дед всегда выглядел глубоким стариком, хотя артист-зазывала мог быть и молодым человеком. «Не надо думать, что балаганный Дед был действительно старцем “дедовских лет”. Розовая шея и гладкий затылок выдавали молодость скомороха. Но спереди Дед был подобен древнему старцу, благодаря тому, что к подбородку он себе привесил паклевую бороду, спускавшуюся до самого пола. Этой бородой Дед был занят всё время. Он ее крутил, гладил, обметал ею снег или спускал ее вниз с балкона, стараясь коснуться голов толпы зевак. Дед вообще находился в непрерывном движении, он ерзал, сидя верхом, по парапету балкона, размахивал руками, задирал ноги выше головы, а когда становилось совсем невтерпеж от мороза, с ним делался настоящий припадок. Он вскакивал на узкую дощечку парапета и принимался по ней скакать, бегать, кувыркаться, рискуя каждую минуту сверзиться вниз на своих слушателей»[4].

Такой «резвый» Старик более всего напоминал персонажа святочных игр. Действительно, костюм балаганного или карусельного деда сложился на основе костюма святочного старика-ряженого. «По сути дела, – пишет А. Некрылова, – балаганный дед, выступающий “под горами” во время Святок и Масленицы, и был городским вариантом святочного старика»[5]. Подобно ряженому Старику, балаганный дед обладал определенной «двойственностью», объединял в своем образе противоположные признаки, прежде всего старость и молодость. «Главным приемом в создании этой роли... был комический контраст: дед – это моло-

дой старик, борода которого вкупе с ярким цветком или тряпочками на головном уборе подчеркивали то, что кроется в народном выражении “седина в бороду, бес в ребро”. Это уже откровенно театральный персонаж, в деталях костюма которого намеренно соединены разные традиции, переосмысленные в ключе русского площадного комизма. Так, реальные заплаты на худом кафтанишке святочного старика превратились в красочные цветные лоскутки, нашитые на добротный тулуп и более напоминающие наряд Арлекина – героя популярных балаганных представлений, трико которого расшивалось треугольниками из разноцветной материи или шилось из ярких кусочков ткани»[6].

Фольклорный Старик – один из основных комических типов, первоначально имевших непосредственную связь с «антимиром». В силу преклонного возраста он находится на самой «границе» жизни, причастен миру живых и миру мертвых, обладает особой двойственной природой, позволяющей обеспечить необходимый контакт между этими мирами. Все его действия основываются на важнейшей для фольклорного сознания идее постоянной смены смерти – рождением, старости – молодостью. В контексте народной культуры фигура Старика связана с широким комплексом «универсальных» комических мотивов, таких как погребение и воскресение, «лечение», трансформация, балагурство, глупость или, наоборот, хитрость, а также эротика, еда, пьянство, пение, пляска и пр. С этими же мотивами связаны и другие не менее популярные комические персонажи фольклора – Лекарь, Цыган, «кузнец», «мельник» и пр. Парадигма многих комических фигур фольклора сходна (в ее основе причастность героя к «антимиру», наделяющая персонаж рядом особых свойств), это позволяло комбинировать в характеристике различных фигур схожие признаки, варьировать сюжеты и набор участвующих в них лиц.

Некоторые из персонажей склонны к образованию относительно устойчивых пар. Для Старика наиболее распространенным является сопоставление со Старухой[7]. Среди сохранившихся текстов монологов балаганных дедов, пожалуй, самую значительную часть занимают рассказы о «жене», которая обрисовывалась как комический персонаж в народных смеховых традициях. Она «красавица»: «стройная, высокая, с неделю ростом и два дни загнувши», «глаза-то у ней по булавочке, а под ней две табачные лавочки. У нее, голова, рожа на мой лапоть похожа»[8]. Она обладает весьма своеобразными кулинарными способностями: «Мастерица печь пироги и караваи, печет всегда в сарае. Готовит в кухне, чтобы больше пухли, с начинкой, с телячьей

овчинкой, с луком, с перцем, с селедочными головками, с яичной скорлупой, с собачьей требухой – во какой! С одного конца разорвалося, по всей деревне раздалося. А есть только свинье удалося»[9]. Наконец, она «богачка», «щеголиха»: иногда для наглядности «дед» показывал листок бумаги, на котором было нарисовано изображение уродливой женщины.

Столь же распространено было сравнение старика с подростком (об использовании этого приема говорит подчеркнутая «молодость» балаганного деда) – и Смертью.

Театральные персонажи, обладающие чертами сходства с балаганным Стариком, постоянно возникают в различных жанрах фольклора и третьей культуры. В представлениях народного театра Старику отводится исключительная по важности роль хоронящего и воскрешающего других персонажей «гробокопателя». «Гробокопатель (и еще более его Старуха) – это тот, кто закапывает в землю, выполняет сакральный обряд погребения… Гробокопатель (даже если в качестве театральной роли он засвидетельствован только в XVIII веке) давно известен в обрядовых играх, в ряжении, так же как и его Старуха. Тот и / или другая появляются здесь как представители основного культа, поэтому он не может быть побежден самим царем. По своей функции он главнее царя, которому тоже суждено умереть и, следовательно, быть похороненным. Гробокопатель единственный, кто безнаказанно может смеяться над царем и над любой властью»[10].

В представлениях народного театра действия Старика сопоставимы с действиями таких персонажей, как Лекарь (Доктор) и Смерть. Связь между этими персонажами прослеживается и на гораздо более обширном фольклорном материале. Все они схожи в «умении» лечить и воскрешать, «омолаживать», – что проявляется, например, в ряде сюжетов, основанных на «неудачном врачевании»[11].

В комическом переосмыслении шутовские «лечение» и «воскрешение» (связанные, как правило, с порками и побоями) используются в бытовой новеллистической сказке, в интермедиях русского школьного театра первой половины XVIII века и в представлениях во многом близкого и современного ему городского полупрофессионального демократического театра.

В интермедиях городского полупрофессионального театра XVIII века Старик мог выступать как в роли лекаря, так и в роли пациента. Больной Старик обращался к лекарю-Цыгану с жалобой на здоровье. Но, когда Цыган «кинул» ему кровь, больной повел себя как плут и обманщик – отказался платить за врачебную услугу[12]. В другой интермедии вместе со Старухой и Гаером

он также приходил к Цыгану, промышляющему лекарским делом, и получал «врачебные» советы в духе «Лечебника на иноземцев» (например Старухе, у которой «в голове лом / И полон цырьев дом», было рекомендовано: «Слухай, старая карга, беззуба карова: / Ударь себя в голову колом – / Престанет шуметь лом» и т.д.)[13]. Заканчивалась интермедия потасовкой, которую задавали пациенты «лекарю». Здесь Старик выступал в группе схожих с ним комических персонажей и проявлял характерное для представителей «кромешного мира» «буйство». Еще одна интермедия показывала, что он успешно лечил «страдающего животом» Гаера и был вторым по очереди «врачом», которого призывал к себе страждущий (советы Поляка пользы не принесли)[14]. Следовательно, Старик сохранял в интермедиях низового театра ту особенную «ауру», которую он имел в фольклоре: он был и хитрецом, и искусным лекарем[15].

Как уже говорилось, Старику в фольклоре свойственна определенная «двойственность»: он может быть и лекарем и пациентом, и хитрецом и глупцом, причем качества эти могут проявляться одновременно, что составляет одну из главных особенностей фольклорного комизма. Таков Старик, ведущий комический диалог с Цыганом[16].

Однако хитрость под маской глупости, владение тайнознанием, выражающееся в умении лечить, «двойной облик» – не единственные черты, присущие старикам в фольклоре и третьей культуре.

Сохранившиеся записи текстов показывают, что импровизации балаганных «дедов» строились, как правило, с использованием определенных приемов и развивали ограниченный набор тем. Наиболее популярным был рассказ «деда» о собственной «жене». Также «дед» любил «вспоминать» о своей жизни, – например, как он служил портным: «Иголочка у меня язовенькая, только без ушка – выдержит ли башка? Как стегну, так кафтан-шубу и сошью»[17]. Или цирюльником: «Был я цирульником на большой Московской дороге. Кого побрить, усы поправить, молодцом поставить, а нет, так и совсем без головы оставить. Кого я не бривал, тот дома никогда не бывал. Эту цирульню мне запретили»[18]. Или содержал постоялый двор: «Мой дом каменный, на соломенном фундаменте... Кто мимо меня едет, ко мне заворачивает, я карман выворачиваю. Так угощаю, чуть живых отпущаю»[19]. Одним из наиболее часто применяемых приемов, которыми пользовались «деды», было прямое обращение к собравшейся у карусели толпе, где «дед», например, мог «заметить» своего «старого приятеля» карманника Рыжего и начать «ком-

ментировать» его действия: «Вижу я, голова, нынче на Рождестве прохожий, вот на этого рыжего похожий. Он меня и позвал Христа славить, в чужих домах по стенам шарить. Мы, голова, и прославили шубу с бобровым воротником»[20].

В самохарактеристике «балаганного деда» явственно проступают черты, роднящие его с различными комическими грабителями и мошенниками. Сравнение грабежа и разбоя либо с церковной службой, либо с праздником, либо с какой-то трудовой деятельностью – комический прием, использовавшийся в рукописной сатирической литературе XVII–XVIII веков. Например в «Повести о крестьянском сыне» воровские действия главного героя (он проникает на крестьянский двор, разбирает крышу, крадет вещи и пр.) сопровождаются произносимыми им цитатами из богослужебных текстов[21], что позволяет сравнить его действия с церковной службой, а в сатире «Смутное время. Поп Емеля» едущая на разбой шайка сравнивается со свадьбой, а поп Емеля «благословляет» «духовных детей» «в чужие клети молебны пети»[22].

Часто схожие сравнения использовались в бытовой (новеллистической) сказке и народном анекдоте[23]. Персонаж одной сказки о хитром и ловком воре рекомендовался почти так же, как и балаганный дед: «Я ночной портной: туда-сюда стегну, шубу с кафтаном за одну ночь и сошью»[24].

Уловки, к которым прибегали герои сказок о ловких ворах для того, чтобы отвлечь внимание следящих от предмета кражи, подобраться к нему, сделать незаметным само воровство, покинуть место преступления и т.д., также часто связаны с имитацией какой-либо деятельности, переодеванием[25]. «Часто вор для осуществления своих намерений пользуется... тем, что умело отвлекает внимание обворовываемых: он делает вид, что ловит рыбу в луже на дороге, ямщики привлечены этим необычным зрелищем, в это время товарищи вора грабят их возы; <...> он ворует у хозяина или хозяйки под насмешливый “звон”, пение или болтовню своего товарища, который отвлекает внимание хозяев; солдат обмеряет недогадливого хохла или просит бабу подпоясать его, а его товарищ тем временем ворует хозяйское масло и т.п. В любом из мотивов, разрабатывающих этот способ воровства, простодушную жертву не только обманывают, но и жестоко высмеивают. Вообще последний прием явно тяготеет к анекдоту и очень часто в нем встречается»[26]. По замечанию исследователя, в сказках о ловких и хитроумных ворах главный герой очень близок популярному персонажу другого типа бытовых сказок – «о шутах»: «Жизненная достоверность ситуаций совершенно

не интересует ни рассказчика, ни его слушателей. Сказочный вор здесь выступает двойником главного героя другого слоя бытовых сказок – сказок о дураках и шутах. Его похождения не претендуют на правдоподобность, а имеют целью вызвать веселый, а часто и жестокий, злорадный смех»[27].

Таким образом, кроме святочного Старика, Старика-гробокопателя из представлений народного театра, а также молчаливых Пьеро и Арлекина, к числу «родственников» балаганного или карусельного деда необходимо причислить хитроумных и ловких воров и тех персонажей, которые традиционно обладают «шутовской» или «дурацкой» аурой. В фольклоре (более всего в новеллистической сказке, народном анекдоте и зрелищно-игровых формах) эти характеристики часто сливаются и могут применяться к достаточно широкому кругу персонажей (Старик, Старуха, Малец, Лекарь, Солдат, инородцы, иноверцы, фантастические персонажи, представители определенных «профессий» и пр.). Собственно шутами и дураками эти персонажи называются обобщенно и условно – в связи с совершаемыми ими действиями[28]. «Шут бытовой сказки легко перенимает роль дурака и наоборот. На границе между этими ролями лежит ничейное пространство, где дурак и шут сливаются в один неразличимый тип хитрого дурака или придурковатого шута – дуракошута. В русских сказочных сюжетах герой может одновременно выступать в обеих ролях, представляя почти неразделимое единство»[29]. Речь идет об универсальном комическом персонаже. Свое дальнейшее развитие этот тип персонажа получил в профессиональной литературе (например Дон Кихот / Санчо Панса, Швейк и пр.). Однако генетические корни его уходят не только в фольклор, но и значительно глубже – не случайно фигуры «дурака» и «шута» возводят к участникам обряда посвящения[30].

В рассказах балагурящего балаганного «деда» так же много архаичных черт, как и в его облике. В древнерусской литературной традиции и в фольклоре подобные персонажи имели тесную связь с «кромешным» миром, в котором всё, как и в их рассказах, было «наоборот»: богатство оборачивалось нищетой, ум – глупостью, красота – уродством… По мнению Д. Лихачева, прибаутки балаганных дедов, в которых персонаж смеется над своей женой, над своими неудачами, над самим собой и рассказывает, как о сказочном богатстве, о самых негодных и бросовых вещах, которые он или собирается разыграть в лотерею, или отдал (получил) в приданое за женой (дочерью), – очень близки тем приемам и образам, при помощи которых создавался «антимир» в древнерусской литературе (например в «Азбуке о голом и небо-

гатом человеке», в «Повести о Фоме и Ереме» и др.). «Древнерусский смеховой мир в какой-то мере продолжал жить и в XIX веке. Одним из таких пережитков было балагурство балаганных дедов. В этом балагурстве мы видим попытки строить по тем же принципам смеховой мир, но мир этот лишен социальной заостренности демократической литературы XVII века. Балаганный дед высмеивает свою воображаемую жену, свою свадьбу с ней, свои неудачи – в воровстве, в лотерейной игре... даже неудачи в своей работе балаганным дедом. Всюду мы видим те же приемы изображения антимира как мира несчастья, неудачи, что и в древнерусских смеховых произведениях, но с одним существенным отличием: в смеховом мире этом начинают играть заметную роль мелкое воровство и мелкое жульничество. То и другое камуфлируется различными иносказаниями. Полицейский участок изображается как бесплатная баня, полицейские – банщики, порка – банное мытье, прутья – банные веники»[31].

Д. Лихачев показывает, что в монологах балаганных дедов использовались приемы, характерные для древнерусского (средневекового) комизма. В средневековой русской литературе и особенно в демократической рукописной сатире XVII века понятие смешного было тесно связано с представлениями о так называемом «антимире» («мире наоборот»)[32]. «Антимир» древнерусской литературы был обширен, он объединял образы и понятия как книжного, так и фольклорного происхождения, связанные не только с представлением об «искаженном» (неправильном) мире (мире нелепости, глупости, в котором спутаны все значения); он также был тесно связан и с рядом представлений о «потустороннем мире».

Пожалуй, наиболее яркие примеры объединения фольклорных и книжных приемов изображения Старика и родственных ему персонажей находятся в русском школьном театре конца XVII – первой половины XVIII века. В это время были созданы интермедии «Старик и Малец» и «Старик и учитель», сюжет которых представлял собой карнавальную по сути ситуацию «перемены местами»: глупый Старик учился грамоте у Мальца (школяра)[33]. В «обучение» входили кормление «грамотой», порка, способствующая собиранию «расплывшегося по телу» старческого разума в голову, повторение учеником за учителем азбуки, «обтачивание» головы Старика «брусом» для изострения ума. Подобные ситуации-«перевертыши» широко использовались третьей культурой. Одно из клейм лубочной народной картинки «Бык не захотел быть быком, да и сделался мясником» показывает, как «ученик мастеру ж..у за то бьет, что его науки

долго не переймет»[34]. Азбука, которую Старик повторял за учителем («Аз» – «Увяз», «Буки» – «Учителя прибрать в руки», «Веди» – «У меня у самого суть дети», «Глагол» – «Учителя за хохол»), схожа по форме с сатирическими рукописными «Азбуками» XVII века[35]. Герои, от лица которых «складывались» подобные азбуки, были типичными представителями древнерусского «кромешного мира»: в одном случае «голый и небогатый человек», в другом – подьячий. Комические монологи, построенные на основе подобных «Азбук», исполнялись и в городском полупрофессиональном театре. Заучивающим азбуку лицом в подобном монологе мог стать и «животный» персонаж – волк[36].

Школьным театром использовано также не востребованное ни балаганными зазывалами, ни драматургами полупрофессионального театра XVIII века сопоставление Старика со Смертью. Встреча этих персонажей происходила в интермедии «Старик и Смерть» – сценическом переложении одноименной басни Эзопа – и в интермедии о Старике и учителе, относящейся к наиболее ранним театральным произведениям[37]. В последней Старик жаловался на преклонный возраст, болезни, нищету, необходимость трудиться через силу. Устав от такой жизни, он звал к себе Смерть, но, когда та приходила, тщетно пытался ее обмануть. Ряд черт в изображении Старика роднил его с персонажем ряжения – например его ветхая одежда («раздранная риза»). Существует народная картинка, изображающая встречу Старика и Смерти, ставшую сюжетом рассмотренной выше интермедии[38].

К 40-м годам XVIII века относится еще одна школьная интермедия со схожим сюжетом. Место нищего, «удрученного» многочисленными недугами Старика в ней занимает престарелый Мошенник, много лет промышлявший карманными кражами в «церкве соборной»[39]. В его комическом монологе-самохарактеристике воспоминания о былом удальстве и проворстве рук перемежаются с жалобами на судьбу и немощи, напоминающими жалобы Старика из предыдущей интермедии. Происходило сближение (и отождествление) Старика и Мошенника, что возможно только на основе общей для этих персонажей комической парадигмы.

Балаганные деды часто зачитывали комическую «Роспись приданого» (которое они с «женой» дали за дочерью): перечень предметов или совершенно негодных («салоп соболиного меха, что ни ткни рукой – то прореха»), или вовсе невозможных, небывалых[40]. Комические «Росписи о приданом» возникли задолго до появления на свет самого балаганного деда. Произведения этого жанра часто встречаются в памятниках рукописной демократической сатиры XVII и XVIII веков.[41]. «Хотя росписи приданого

и в XVII, и в XVIII вв. слагались по типу небылиц, перечисляющих невероятные, несуществующие предметы, самая форма их явно пародировала "рядные", "сговорные" записи, в которых описывались все предметы, даваемые за невестой»[42]. Комические «Росписи о приданом» исполнялись на праздничной площади и в XVIII веке. «Текст "Росписи..." легко приспособлялся к новым условиям быта, включая в редакциях XVIII века обширный перечень новых предметов домашнего обихода, и к середине XVIII века попал в лубочные издания»[43]. Построенные по этому принципу монологи в демократическом театре XVIII века исполнялись в составе небольших комедий, сюжетом которых было сватовство. Например, в «Свадьбе однодворцевой дочери» «роспись приданого» зачитывал сват-Цыган[44]. Шутовской обряд сватовства и зачитываемая свахой комическая «роспись приданого» как неотъемлемая его часть получили развитие и в лубке[45].

Сходно с комической «Росписью приданого» перечисление тех предметов, которые балаганный дед собирался разыгрывать в «лотерею», например: «Бурнус вороньего цвету, передних половинок совсем нету. Взади есть мешок, кисточки на вершок. Берестой наставлен, а зад-то на Невском проспекте за бутылку пива оставлен»[46].

Пародийные «лотереи» возникли тоже в XVIII веке[47]. «То, что эти произведения были действительно монологами, которые произносились "шутовской персоной" со сцены, доказывает, например, пародийная приписка в конце одного из них:

У подлинного пишется тако:
Предъявитель сего объявил в такой надежде,
Что был при комедии в пестрой одежде.

Пестрая полосатая одежда, как известно, была непременной принадлежностью шута (Гаера, «Гарлекина российского») в демократическом театре XVIII века»[48].

Таким образом, мы можем говорить о некотором «родстве» между персонажами-исполнителями схожих монологов: Балаганным дедом, Гаером, Цыганом, Свахой, Стариками школьного театра, «голыми и небогатыми» героями древнерусской смеховой литературы... – круг их достаточно велик.

Еще одной своеобразной формой народного театра являлись лубочные картинки[49]. Персонажи этих картинок во многом сходны с фольклорными стариками. Например, на одной из них Старик танцует с Бабой-Ягой[50], на другой шутит с молодками[51], на третьей везет на себе немку[52]. Еще одна картинка представляет спеленутого старика с соской во рту на руках у немки. Очевид-

но, что и в народной картинке сохраняется фольклорная традиция изображения «веселого» Старика сродни святочному. Такой Старик появлялся в традиционной для него паре со Старухой, в «качестве» младенца, вел разговор со Смертью.

Мы представили балаганного деда в окружении «родственников» – схожих с ним персонажей. «Родня» балаганного деда оказалась многочисленной. Среди его предков – Арлекин и Пьеро (зазывалы итальянских и французских представлений), Гаер, или «Гарликин российский» (шут городского полупрофессионального театра XVIII века), святочный «дед», разнообразные сказочные и театральные хитрецы, пройдохи, мошенники и дураки, «голые и небогатые» персонажи русской сатиры XVII века, шуты и скоморохи новеллистических сказок. Все они тесно связаны со смеховой культурой, обладают схожей «дуракошутовской» (по выражению Ю. Юдина) парадигмой амбивалентных свойств, делающих их «универсальными» комическими фигурами.

Примечания

[1] «Почти каждая такая труппа имела в своем составе комика, пародировавшего своих товарищей и исполнявшего различные смешные сценки. Судя по всему, именно этих актеров и выпускали на балконы, и они, не зная русского языка, забавляли публику демонстрацией трюков, фокусов, отдельных номеров программы, смешными движениями, жестами. В 1766 году в Россию приехало “гимнастическое общество” Брамбиллы и Наморры, и роль паяца, как одну из наиболее ответственных, исполнял сам Брамбилла. Знаменитый Леман, прибывший из Франции, довольно долго выпускал на подмостки своих балаганов до начала представления бессловесного паяца в костюме Пьеро (широкий белый балахон с большими цветными пуговицами)» (*Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб., 2004. С. 151).

[2] Там же. С. 154–155.

[3] Там же. С. 155.

[4] *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 1. С. 292.

[5] «Святочный старик, выступающий на пару со старухой или как хозяин (вожатый) козы, кобылы, обычно одевался в шубу, вывернутую овчиной наружу, шапку, подпоясывался вместо кушака веревкой, обувался в лапти, ему приделывали горб и бороду из льна, пеньки, конопли, в руки давали дубинку» (*Некрылова А.Ф.* Указ. соч. С. 161).

[6] Там же. С. 162.

[7] Комическая пара *старик и старуха* часто является и в новеллистических сказках, и в народных анекдотах, и в зрелищно-игровых формах фольклора – ряжении и народном театре.

[8] Петербургские балаганные прибаутки, записанные В.И. Кельсиевым. Цит. по: Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М., 1991. С. 331.

[9] Там же. С. 332.

[10] *Гуль-Альпер Л.* Русский фольклорный театр: «ученая» культура, народная культура? // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы: Сб. статей по материалам конференции памяти Л.М. Ивлевой. СПб., 2006. С. 205.

[11] «В основе сказочной логики лежит древнейшее представление о болезни как о

живом существе и о смерти как о необходимом условии новой жизни; чтобы исцелить героя, сказочный лекарь (волшебник, чудесный помощник и т.п.) сначала отнимает жизнь, вместе с больным убивая и недуг, а затем оживляет пациента в новом (здоровом, улучшенном) качестве» (*Некрылова А.Ф.* К интерпретации народной лубочной картинки «Голландский лекарь и добрый аптекарь» // Там же. С. 127).

[12] Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 669.

[13] Там же. С. 665–667.

[14] Там же. С. 481–485.

[15] Эта специфическая аура составляется из мотивов и характеристик, связь персонажа с которыми более или менее устойчива.

[16] Пьесы любительских театров. Указ. изд. С. 667–668.

[17] Народный театр. Указ. изд. С. 332.

[18] Там же. С. 335.

[19] Там же. С. 332.

[20] Там же. С. 334.

[21] Сатира XI–XVII веков. М., 1986. С. 245–246.

[22] Ехала свадьба, семеры сани,
Семеры сани, по семеру в санях,
Семеро пешками, а все с бердышками,
Семеро верхами, а все с мешками.
Навстречу той свадьбе поп-от Емеля.
<...>
«А боже вам в помочь, духовныя дети,
Духовныя дети, в чужия-то клети,
В чужия-то клети, молебны пети,
Добро-то берите, а душ не губите»
(Там же. С. 277).

[23] Возможно, что сравнение различных видов трудовой деятельности с грабежом и разбоем – прием, имеющий аналогию в играх ряженых. Совершаемые ряжеными действия («продажа набойки» или «сушеной рыбы», «ловля рыбы», «ковка колец» и пр.) во многом трактовались одинаково, и их трактовка была связана с «задиранием» публики, шлепками, различными ударами.

[24] *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М., 1986. Т. 3. С. 103, № 386.

[25] «Вор, например, залезает в печку и мажется сажей, разыгрывая из себя черта, пугает разбойников и уводит у них свинью; переодевается барином, генералом, царем и отдает приказания от их имени; переодевается лакеем и на запятках генеральской кареты прибывает во дворец, генерал принимает его за царского слугу, царь – за генеральского; подделав крылья и одевшись в белое, выдает себя за ангела и т.д. Возможность осуществления воровских намерений этим преимущественно сказочным способом основывается на наивности и недогадливости или прямой глупости обворовываемых, т.е. чертах, которые допускаются в этих случаях как элемент необычный, присущий особому поэтическому миру сказки с ее установкой на небывалость и невозможность рассказываемого» (*Юдин Ю.И.* Дурак, шут, вор и черт: (Исторические корни бытовой сказки). М., 2006. С. 49–50).

[26] Там же. С. 51.

[27] Там же. С. 52.

[28] «Любая разновидность бытовых сказок строится на хитрости (хитроумном обмане, изобретении, колдовской способности) или глупости. Количество хитроумных проделок или глупых поступков может быть различным и само по себе большой роли не играет. Важен их характер, то, что они так или иначе противопоставлены “нормальной” обыденной логике и тяготеют к парадоксу. Хитрость и глупость взаимно дополняют друг друга и часто составляют структурную пару функций» (Там же. С. 197–198).

[29] Там же. С. 200–202.

[30] «Доисторическим прообразом сказочного дурака был посвящаемый, во время наибольших физических мук и ритуальных истязаний обряда инициации впадавший в состояние беспамятства, безумия реального или мнимого <...> прообраз... сказочного типа [шута]... тот, кто совершает обряд инициации, руководит им или принимает в нем участие как один из организаторов или его помощников. Так, например, чтобы рассмешить посвящаемых, прибегают иногда к травестизму, столь характерному для русского сказочного шута, переодевающегося девушкой и "выходящего замуж". Позднее в том же эволюционном ряду мы находим развлекательные шаманские представления; шутки, остроты и комические сценки в аграрных культах и, наконец, фигуру скомороха, мима, гистриона, жонглера, шпильмана и т.п. О русских скоморохах, например, известно, что они были не только артистами, обладающими даром веселой шутки, хитроумной проделки, но и исполнителями древних языческих культовых действ. Ближайшим двойником скомороха оказывается шут бытового сюжета. В его лице наиболее отчетливо собраны те черты, которые так или иначе встречаются во всех остальных образах хитрецов бытовой сказки» (Там же. С. 199).

[31] *Лихачев Д.С.* Смех как мировоззрение // *Лихачев* ***Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.*** Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 57–59.

[32] «Антимир Древней Руси противостоит... не обычной реальности, а некоторой идеальной реальности. ...Противостоит святости – поэтому он беден... церемониальности и этикету – поэтому он бесстыден... одетому и приличному – поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому – поэтому он безроден... степенному – поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни» (*Лихачев Д.С.* Смех как мировоззрение // Там же. С. 17).

[33] Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1972. С. 275–280.

[34] «Бык не захотел быть быком» // *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 2002. С. 133, № 214. «Лубок "Бык не захотел быть быком и сделался мясником" построен на универсальной народной традиции мира наоборот или небылицы в лицах, встречающейся и в изображении и в слове. Героем этой лубочной шутовской иконы вместо святого становится бык, восставший на человека, и его жертва – человек, подвешенный на виселице вверх ногами. Вместо клейм жития великомученика даны разные выворотного сюжета картины:

Слепой зрячего ведет,
а сам не знает, куда бредет.

Бабы осла забавляли,
Посадив в карету, по улицам катали.

Малые дети старика спеленали,
Чтобы не плакал, всячески забавляли
и т.п.

(*Сакович А.Г.* Русский настенный лубочный театр XVII–XIX вв. // Театральное пространство: Материалы научной конференции. М., 1979. С. 359–360).

[35] Форма литературного произведения, в которой части текста располагаются по принципу акростиха (в зависимости от буквы, с которой начинается строка), была широко распространена в Средневековье. Толковые «Азбуки» на Руси ведут свою историю от переводных византийских «Азбук» XII века. Подобная форма организации текста была очень удобной и пластичной, она могла вмещать в себя и религиозно-дидактическое, и церковно-историческое, и церковно-догматическое содержание. «В **XVII в. "толковая аз-**

бука" выходит из тесных рамок догматики и истории и сосредоточивается на вопросах бытовой морали… Во второй половине XVII создается ряд виршевых "азбуковников" – сводов школьных правил, адресующихся и к учащим и к учащимся. Расположенные обычно двоестрочиями, они каждый первый стих двоестрочия начинают с порядковой буквы алфавита» (*Адрианова-Перетц В П*. Азбука о голом и небогатом человеке // *Адрианова-Перетц В П*. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937. С. 10–17 и др.). Тогда же возникают и созданные в этой форме «повести» – монологи, где разорившийся посадский (или подьячий) рассказывает о своей жизни. «Самый текст азбуки довольно свободно меняется стилистически и, сохраняя в общем схему рассказа обнищавшего героя о своей печальной судьбе, некоторые детали его биографии то опускает, то варьирует» (Там же. С. 17).

«Азбуки», как правило, строились в форме монолога, но «с XVI–XVII в. азбучная форма выходит иногда из рамок монолога». (Там же. С. 11).

[36] Ты волку молвишь: «аз» да «буки»,
А волк говорит: «козы» да «бараны».
Ты ему молвишь: «веди» да «глаголь»,
А волк говорит: «видел я овец под горой».
Ты ему молвишь: «добро» да «есть»,
А волк говорит: «Добро мне овец есть».
Ты волка бей, а он тебя заест за то.
(Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 553).

[37] Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. Указ. изд. С. 280–282.

[38] Старик и смерть (басня) // *Ровинский Д*. Русские народные картинки. Указ. изд. С. 125, № 196.

[39] Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975. С. 531–532.

[40] Народный театр. Указ. изд. С. 336.

[41] См., например: Сатира XI–XVII веков. Указ. изд. С. 324–330.

[42] *Кузьмина В.Д*. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958. С. 122.

[43] Там же. С. 18.

[44] Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 705–706.

[45] См., например: *Ровинский Д*. Русские народные картинки. Указ. изд. С. 70, № 124.

[46] Народный театр. Указ. изд. С. 334.

[47] О «лотереях» см.: *Кузьмина В.Д*. Русский демократический театр XVIII века. Указ. изд. С. 97–98; *Некрылова А.Ф*. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Указ. изд. С. 164–166.

[48] *Кузьмина В.Д*. Русский демократический театр XVIII века. Указ. изд. С. 97.

[49] О специфике этого вида народного искусства см., например: *Сакович А.Г*. Русский настенный лубочный театр XVII–XIX вв. Указ. изд.; *Лотман Ю.М*. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков: (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского). М., 1976. С. 247–267.

[50] *Ровинский Д*. Русские народные картинки. Указ. изд. № XIX. «Самые удивительные и оригинальные формы лубочного театра встречаются в деревянном лубке. …Лубок "Яга баба с мужиком плешивым" – это, конечно, пальцевый кукольный театр, русские Balli di Sfessania, танцы бескостных и беззадых, т.е. масок (голов с тряпочным телом, в недрах которого скрыта движущая их рука)» (*Сакович А.Г*. Русский настенный лубочный театр XVII–XIX вв. Указ. изд. С. 361).

[51] *Ровинский Д*. Русские народные картинки. Указ. изд. № XXI.

[52] Там же. С. 61, № 106.

А.П. Кулиш

Драматургия последнего петербургского балаганщика

В рукописном отделе Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки хранится более ста пьес и сценариев одного из последних балаганщиков Петербурга, актера и режиссера А.Я. Алексеева-Яковлева. Различные по жанру – от арлекинады и фарса до исторической драмы и трагедии, – тематике, исходному материалу, наконец, литературным достоинствам – эти рукописи составляют выразительную картину репертуара петербургского балаганного театра конца XIX века.

К сожалению, сегодня такого рода драматургия остается почти неизвестной, а потому не востребованной ни театром, ни наукой о театре. К ней редко обращаются исследователи отечественной массовой культуры, она почти не учитывалась театроведами, занимающимися, к примеру, проблемами инсценировки русской классики. Достаточно заметить, что из обширного наследия драматурга и режиссера лишь несколько его пьес опубликовано и, следовательно, введено в научный обиход[1]. Между тем рукописные тексты А.Я. Алексеева-Яковлева дают уникальный материал для историков национальной культуры, помогают проникнуть в эстетические особенности представления балаганного театра, поставить существенные вопросы, связанные с его сценической практикой, зрительской аудиторией, задуматься, наконец, о той роли, какую сыграло это явление в художественных исканиях начала XX века.

Яркость, разнородность, многоцветность праздничной площади накладывали на эту драматургию свой особый отпе-

чаток. Как замечал А.Я. Алексеев-Яковлев, «на представление заходили, явившись погулять на площадь, отведать многообразных ее удовольствий, так что весь ее пестрый, шумный антураж требовал известных особенностей также и от театрального зрелища», которое «должно было быть кратким, концентрированным, радостным, таким же пестрым и ярким, как само гулянье, кипевшее вокруг и поминутно напоминавшее о себе, и, конечно, оптимистическим»[2]. Сама праздничная площадь диктовала выбор и обработку сюжетов, жанровые доминанты, архитектонику драматического действия, постановочные приемы и средства выразительности.

Издавна в жанровой палитре балаганного театра особое место занимали арлекинады. Генетически восходящие к итальянской комедии масок (с героями и образцами которой Россия познакомилась еще в XVIII веке, во времена Анны Иоанновны), арлекинады продолжали напоминать о себе в приуроченных к тому или иному торжеству придворных спектаклях елизаветинской эпохи, программах заезжих итальянских, французских акробатов и комедиантов, посещавших Петербург при Екатерине II, пока окончательно не утвердились на городских гуляньях благодаря Х. Леману, а позже – братьям Легат, Б.К. Бергу и иным предшественникам Алексеева-Яковлева.

В последнее двадцатилетие XIX века, на которое падает основная драматургическая деятельность Алексеева-Яковлева, арлекинада уже не занимала доминирующего положения в репертуаре балагана. Тем не менее арлекинада являлась своего рода драматургической моделью, на которую ориентировался балаганный театр. Именно арлекинада с ее стремительно развивающимся сюжетом, многообразными превращениями героев, метаморфозами мест действия, сочетанием акробатических трюков с приемами фокусников-иллюзионистов, танцевальными номерами, панорамической, движущейся декорацией, вбирая в себя многоликие зрелищные формы, разбросанные по разным концам праздничной площади, диктовала законы драматургической конструкции.

В любой традиционной арлекинаде разыгрывался один и тот же извечно повторяющийся сюжет, суть которого сам Алексеев-Яковлев сформулировал так: «Арлекина преследуют за любовь к Коломбине. Арлекину его недоброжелатели придумывают разные наказания, но он успевает ловко избавиться от них. Под конец <…> влюбленные Арлекин и Коломбина соединяются и празднуют свою свадьбу»[3]. Таким образом, главным становились сценарная разработка сюжета, его насыщение трюковыми,

зрелищными элементами, заложенная в пьесу возможность «выявлять сюжет преимущественно действием»[4], сопрягать в одном спектакле разнородные и, казалось бы, несоединимые компоненты.

В феерии-арлекинаде «Волшебные блины, или Проказы Арлекина» соседствуют картины ада, кухни в барском особняке, народного гулянья, а олицетворенные экспонаты своего рода минералогического музея преисподней – металлы, драгоценные камни – сочетаются со «множеством механических превращений» блинов, овощей, берлинских пышек и прочей снеди. При этом герой феерии – Арлекин – существует как бы в нескольких измерениях: во-первых, – в волшебно-фантастическом пространстве традиционной арлекинады, во вторых, – в пространстве сценического Петербурга.

Характерно, что в данном случае и зрители оказывались в сходной ситуации. Они видели сценический Царицын луг, воссозданный на реальном Царицыном лугу, – том самом, на котором стоял балаган, том самом, откуда они только что явились и куда скоро отправятся вновь. Такое своеобразное преломление приема театра в театре разрушало и без того зыбкую грань между сценической иллюзией и действительностью, а тем самым усиливало театральность происходящего на подмостках и одновременно театрализовывало происходящее за их пределами.

В том или ином аспекте петербургская тема не однажды возникает в драматургии А.Я. Алексеева-Яковлева. Петербург конца XIX века становится, по сути дела, главным героем феерии-арлекинады «На берегах красавицы Невы», где история оживших марионеток лишь обрамляет череду жанровых зарисовок современной городской жизни с ее характерными приметами, топографически конкретными местами действия. Всё это, а равно узнаваемость типологизированных персонажей, злободневность куплетов было рассчитано на мгновенную реакцию, непосредственный отклик зрителей. Не случайно цензура вычеркнула из пьесы особо актуальные для того времени куплеты малосимпатичного петербургского извозчика, а городового заставила именоваться просто дворником.

Четкое разграничение действующих лиц на положительных и отрицательных, поляризация зла и добра с непременным торжеством последнего в финале – еще одна характерная черта драматургии балаганного театра, не чуждого дидактики и морализирования. Она отчетливо просматривается в феерии «Бедные сиротки, или Тайны дремучего леса», написанной по известной сказке братьев Гримм «Гензель и Гретель».

В сказке нужда заставляет дровосека согласиться с предложением второй жены и избавиться от детей. Более того, первую

попытку завести детей в лес и оставить их там предпринимает именно он. В пьесе ситуация иная. Мачеха прогоняет пасынка и падчерицу, ибо такова ее жестокосердная, злобная натура. Отец же, горячо любящий детей, узнав о поступке жены, призывает небо покарать ее. Что, кстати, мгновенно и свершается согласно сценической ремарке: «Молния пробивает крышу дома и огненной стрелой поражает Марту».

В сказке хозяйка пряничного домика поначалу прикидывается добродушной, любезной старушкой и ведет себя соответственно: кормит детей, стелит им мягкие постели. В пьесе ее суть определена изначально. Это Баба-Яга, перенесенная в немецкий лес из отечественного фольклора вместе со ступой, жабами, змеями и прочей нечистью.

Четкое закрепление противоположных этических категорий за персонажами «Бедных сироток» оправдывало и маленьких героев, уничтоживших Бабу-Ягу, и финальное возвращение детей к доброму, любящему отцу (вовсе не однозначное у братьев Гримм).

В поисках материала А.Я. Алексеев-Яковлев обращается к произведениям не только мировой, но и русской классической литературы, демонстрируя при этом различные подходы к источнику. Иногда известный сюжет становится лишь отправной точкой для создания драматургической основы балаганного представления. Так происходит с балладой В.А. Жуковского «Светлана», отталкиваясь от которой драматург сочиняет вполне оригинальные «волшебно-драматические сцены».

Эти сцены переносят героиню Жуковского в древнюю Русь, делая ее боярышней. В них обитает изрядное число реальных и фантастических персонажей – от няни до Деда Мороза. В них происходит много невероятного, таинственного и жутковатого, но в конце концов злые чары разрушаются и уступают место свадебному обряду, представленному с почти этнографической точностью.

Характерно, что перемены декораций, превращения, разнообразные эффекты во второй сцене («Сон Светланы»), а также подблюдные, плясовые, величальные, шуточные, свадебные песни и танцевальные номера, занимающие значительное место в остальных, перекликаются с первым обращением русского театра к этому произведению В.А. Жуковского – поставленной в 1822 году волшебной оперой-балладой «Светлана, или Сто лет в один день». Как и у Алексеева-Яковлева, действие оперы отнесено в прошлое (Светлана – дочь киевского князя), совпадают и некоторые персонажи: Подруга Светланы, Гении, Белый голубь, духи земли, огня и воздуха.

Если в «Светлане», отказавшись от авторского стихотворного текста, драматург использует только фабулу баллады,

давая волю собственной фантазии, то при работе над повестью Н.В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» он стремится по возможности точно перевести гоголевскую прозу на язык сцены, пытается сохранить особенности поэтики и стилистики оригинала. Оправдана придающая динамику действию перестановка некоторых эпизодов. Корректно сделаны неизбежные в любой инсценировке сокращения. Не выглядят чужеродными некоторые арии и хоры из одноименной оперы Н.А. Римского-Корсакова, включенные в пьесу.

Даже сопоставление «Майской ночи, или Утонувшей панночки» – такое название получила инсценировка Алексеева-Яковлева – с шедшей в 1881 году на подмостках московского Малого театра комедией В.А. Крылова, написанной по той же повести, говорит явно не в пользу последней. Балаган был ближе и внимательнее к романтическому Гоголю, чем казенная сцена. Поэтому не кажется справедливым замечание С.С. Данилова, цитировавшего подзаголовок инсценировки и утверждавшего, что «центр тяжести» ее заключается в «большом фантастическом балете *Праздник в подводном царстве*, в малороссийских плясках, хорах и прочем, в блестящем апофеозе *В тереме царицы русалок*»[5].

Элементов феерии требовала традиция балаганного театра, и в данном случае они вовсе не противоречили фантастике, сказочности, фееричности «Вечеров на хуторе близ Диканьки». А что касается «центра тяжести», то он падал не на пролог (в котором история дочери сотника, действительно, с современной точки зрения, излишне подробна) и финальный апофеоз, а оставался в рамках гоголевского замысла.

Совершенно иная картина возникает при обращении к «составленным по А.С. Пушкину» драматическим сценам «Русалка, или Погибшая дочь мельника». Хотя принципы подхода к материалу те же, сам материал принципиально разный: романтическая повесть раннего Гоголя, которую можно инсценировать, и незавершенное драматическое произведение зрелого Пушкина, которое должно ставить таким, каково оно есть.

А.Я. Алексеев-Яковлев лишь поначалу следует пушкинской «Русалке», а со второй сцены вводит в действие танцы и хоры, собственных персонажей, распределяет между героями реплики, им не принадлежащие, объединяет события разных сцен в одной, а главное – дописывает финал, из которого выясняется, что «мельник быстро сталкивает в воду князя», после чего следует апофеоз: «Из воды поднимается роскошный, блестящий терем днепровской царицы. Наташа с дитятей обнимают князя. Группа русалок вокруг них. Над ними старик Днепр простирает руки, как

бы венчая Наташу-русалку и князя». (Имя дочери мельника заимствовано, очевидно, из оперы А.С. Даргомыжского.)

Зачем вообще нужно было перерабатывать пушкинскую «Русалку»? Может быть, составителю «Погибшей дочери мельника» изменило художественное чутье, элементарный вкус? Или дело в иных, более драматичных околичностях?

Нам кажется, что причина кроется в стремлении Алексеева-Яковлева дать публике балагана высокие образцы отечественной литературы; в понимании им того, что у этой публики, воспитанной фольклорной традицией и площадью праздничного гулянья, выработался совершенно определенный стереотип восприятия; наконец, в великолепном знании им законов той драматургической конструкции и того рода спектакля, которые соответствовали такому стереотипу. Публика воспринимала освоенное. Алексеев-Яковлев и попытался выразить незнакомое и сложное через привычные формы, предлагая своим зрителям занимательную трагическую историю двух героев со счастливым воссоединением их в Днепре.

Впрочем, иногда апофеоза не получалось. «Кавказский пленник» – переработка еще одного пушкинского произведения – завершается гибелью черкешенки, избавившей от плена русского офицера. Собственно пушкинский сюжет взаимоотношений этих героев передается распределенным между ними стихотворным текстом повести. Этот лирический сюжет обрамляется другим, к Пушкину отношения не имеющим, – историей героини, принуждаемой отцом к замужеству с нелюбимым. Здесь доминирует быт, этнографические детали, звучит прозаическая речь. (Кстати, большинство чеченских выражений, придающих этой речи соответственный колорит, было вымарано цензурой. По ее же указанию заменено имя отца героини – Казенбек, сходное с фамилией сенатора А.А. Казембека.)

В центральной сцене – «Сон пленника» – возникает картина вселенского сбора наций, на фоне которой Фортуна предрекает России покорение Кавказа. Так что без своеобразного патриотического апофеоза все-таки не обошлось и здесь.

Патриотические и особенно военно-патриотические пьесы были чрезвычайно широко представлены на подмостках балаганного театра. Как правило, все они строятся по единому принципу, когда заявленное – обычно в заглавии – событие отодвигается к финалу и иллюстрируется либо массовой сценой, либо статичной картиной апофеоза, к которым ведет стремительно развивающаяся история непосредственного участника или свидетеля этих событий. Всё это происходит на фоне массовых сцен сухопутных и морских сражений, звуков канонады, разры-

вов снарядов, выстрелов и прочих обычно обозначаемых ремарками эффектов.

Один из образцов такого рода драматургии – «Суворов у Чертова моста» – содержит все эти компоненты. Здесь и русский офицер, который демонстрирует отвагу и отправляется в поход, навстречу своему подвигу. Здесь и переход русских войск через знаменитое сенготардское ущелье, обозначенный так: «Справа бежит отряд французов. Слева появляется отряд русских. Битва на авансцене. Французы отступают в глубину моста, переходят через него и взрывом разрушают часть моста <...> Сильнейший оружейный огонь. Русские перебираются через мост. Французы отступают». Здесь и апофеоз, в котором возникает «памятник Суворову в солнечном сиянии».

Массовые сцены сражений и торжественных шествий, метаморфозы и превращения, танцы и хоры, пантомима и акробатические трюки, разнообразные сценические эффекты, стремительные перемены мест действия – всё это задавалось драматургией балаганного театра и возникало на его подмостках, по сути дела, предлагающих демократической аудитории конца XIX века тот тип «великолепного спектакля», который услаждал зрителей придворного театра конца XVIII столетия.

Следует также иметь в виду, что драматургия А.Я. Алексеева-Яковлева – это прежде всего драматургия режиссера, изначально набрасывающего только сценарную канву, только контур будущего спектакля. Многое писалось, так сказать, вчерне, многое утаивалось от глаз цензора, а окончательно оформлялось, включая и текст реплик, на публике.

«Балаган вечен, – писал В. Мейерхольд. – Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»[6]. Быть может, знакомство с драматургией последнего петербургского балаганщика поможет в поисках этих ликов и этих форм.

Примечания

[1] Публикацию сценария арлекинады А.Я. Алексеева-Яковлева «Горная фея» см.: *Дмитриев Ю.А., Королькова Т.В.* Драматургия балаганного театра // Памятники культуры: Новые открытия. 1989. М., 1990. С. 116–119. Еще семь пьес, о которых здесь идет речь, опубликовано автором данной статьи – см.: Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 140–252.

[2] Русские народные гулянья по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Е. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 82.

[3] Петербургские балаганы. Указ. изд. С. 175.

[4] Русские народные гулянья по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Е. Кузнецова. Указ. изд. С. 82.

[5] *Данилов С.С.* Гоголь в инсценировках // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования: В 2 т. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 451.

[6] *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 222.

Т.А. Глазкова

«Страшный смех» М.Е. Салтыкова-Щедрина на русском «празднике жизни»

Смешное – это всегда страшное
С. Макашин[1]

М. Бахтин отмечал, что смеховая культура развивалась во все времена человеческой истории[2]. В своей широко известной книге о Франсуа Рабле исследователь дает ключ к пониманию природы смеха. Он пишет: «Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бинарные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры»[3]. В культуре всегда были бинарные оппозиции мира народного празднества («карнавализации») и мира официального порядка. Известно, что официальная культура, которая строилась на религиозном мировоззрении, отрицала смех как таковой, считая его греховным. Смех прямо отождествлялся с бесовским смехом. Так, например, в пословице «Где грех, там и смех» обыгрывалась связь смеха с грехом.

В русской смеховой культуре второй половины XVI–XVII века происходит процесс утраты возрождающего начала в смехе, что отмечено Д. Лихачевым и А. Панченко. Когда существовавшее в «смеховой литературе» соотношение двух миров

(официального и кромешного) было нарушено, «кромешный мир стал активным, пошел в наступление на мир действительный и демонстрировал неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности»[4]. В пародийных произведениях этого времени появляется сатирическое, односторонне отрицающее начало. «Эта “критика” мира благополучия стала возможна благодаря тому, что нелепый кромешный мир стал миром действительным, реальным, своим, близким, а мир упорядоченный, благополучный – чужим»[5]. Древнерусский смех – это не смеющийся смех. Он разоблачает, будучи направлен преимущественно на себя, на обнажение всего сущего. Смех мог проявиться, но только в индивидуальности, стоящей вне социальных ограничений. Такими индивидуальностями были «добровольные изгои» – скоморохи и юродивые.

Д. Лихачев выявил своеобразие древнерусской сатиры, которое состоит в том, что изображаемый ею «антимир» – изнаночный мир. «В изнаночном мире читатель “вдруг” узнавал тот мир, в котором он живет сам. Реальный мир производит впечатление сугубо нереального, фантастического <…> Голод и нагота стали в XVII веке реальностью для толп обездоленных эксплуатируемых масс. В этих условиях, – отмечает исследователь, – смеховая ситуация становилась грустной реальностью. Сатира переставала быть смешной. Сатира в древнерусской литературе – это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности со смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным»[6].

В процессе секуляризации русского общества XVIII века рождается новая тенденция в русской смеховой культуре, связанная с развитием демократической и аристократической сатиры. Демократическая сатира от чистого «обличения» переходит к «осмеянию». Например, сатира Д. Фонвизина, направленная на разоблачение социального порока, вызывала строгий, укорительный смех, в котором порицала дворянство за лень, глупое подражание, ханжество. Здесь смех осознанно утверждает самоценность разума, просвещения, то есть смех постепенно становится символом разумно-нравственной свободы человека.

В условиях «серьезной» культуры XIX века развитие научной мысли шло параллельно с развитием и формированием смеховой культуры. Ирония все чаще начинает пронизывать выводы критического мышления, поскольку в анализе действительности требуется не только показать и описать предметы и явления, окружающие человека, но также осмыслить объек-

тивную реальность. Тенденции смеховой культуры проявляются в литературных произведениях Н. Гоголя, И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина.

В ироничном самоопределении «“литератор” по смешной части»[7] М. Салтыков-Щедрин дает свое понимание смеха, предоставляя возможность читателю понаблюдать за его развитием в своем творчестве. Какова же природа смеха сатирика? Современники М. Салтыкова-Щедрина высказывали разные мнения на этот счет. Так, например, Д. Писарев в своих «Цветах невинного юмора» обвиняет Щедрина в «смехе ради смеха». «К смеху г. Щедрина, заразительно действующему на читателя, вовсе не примешиваются те грустные и серьезные ноты, которые слышатся постоянно в смехе Диккенса, Теккерея, Гейне, Берне, Гоголя и вообще всех не действительно статских, а действительно замечательных юмористов»[8], – утверждает Писарев. Смех сатирика он называл «беспредметным и бесцельным», а самого писателя именовал «балагуром»[9]. Очевидно, Писарев оставляет вне анализа трагические ноты в творчестве писателя, которые и распознают природу его сатирического смеха.

Своеобразным ответом на замечания Писарева будет служить один из афористичных пассажей сатирика: «Не понимаю я, именно не понимаю! Не то вы смеетесь, не то правду хотите сказать!» – обращается к рассказчику один из персонажей. «Смех, это – форма, а, в сущности, я вникнуть прошу», – отзывается тот[10]. Новая сатира Щедрина отличается своей психологической сложностью, глубокой прозорливостью, соответствует веяниям эпохи и мировоззрению современного человека.

Смех сатирика долгое время истолковывался либо как чисто отрицающий сатирический смех (исходя из принципа самой сатиры), либо как смешной, развлекательный, лишенный всякой серьезности и глубины. Однако уже в оценке И. Тургенева сатирический смех Щедрина приобретает совершенно новые черты: «Сатирическая манера Салтыкова до некоторой степени сходна с манерой Ювенала. Его смех горек и пронзителен, его насмешки не редко оскорбительны»[11]. «В нем есть что-то свифтовское: серьезный и жестокий юмор, ясный и трезвый реализм, при самой необузданной игре воображения, и особенно непоколебимый здравый смысл, я готов даже сказать – умеренность ни на минуту не изменяет автору, несмотря на несдержанность и преувеличенные формы. Я видел, как люди смеялись до колик, слушая чтение иных очерков Салтыкова. Было что-то почти *страшное* (курсив мой. – *Т. Г.*) в этом смехе, ибо, неудержимо смеясь, публика чувствовала, что бич хлестал ее самое»[12]. Тургенев обнаружил

«страшное» в смехе сатирика. Чтобы понять эту сторону сатирического смеха, необходимо обратиться непосредственно к самой сатире Салтыкова-Щедрина.

Следует заметить, что на русской почве культура смеха имела свой путь развития и отличалась от западноевропейского карнавала, о котором писал М. Бахтин. «В западноевропейском карнавале действует формула: “смешно – значит, не страшно”... В русском смехе – **от святочных и масленичных обрядов до “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Гоголя** – “смешно и страшно”. Игра не выходит за пределы мира как такового, а позволяет проникнуть в его заповедные области, туда, где серьезное пребывание было бы равносильно гибели. Поэтому она <...> смешная и опасная одновременно»[13].

Своеобразным критиком бахтинской «правды смеха» выступает С. Аверинцев, который за рассуждениями М. Бахтина о том, что смех «никогда не возжигает костров», «смех не создает догматов и не может быть авторитарным»[14] видит множество примеров, где в начале начал всякой «карнавализации» – кровь[15]. Более того, «примеров самой прямой связи между смехом и насилием, между карнавалом и авторитетностью слишком много»[16]. Проявление тех или иных характерных черт такого вида смеха позволяет выявить особенность культуры той эпохи, в которой живет сам автор (исследователь).

Смех сатирика Салтыкова-Щедрина соответствует традициям русской культуры, но так же наполнен новыми идеями и индивидуальными интерпретациями в постановке проблемы. Смех сатирика – это не только смех «бичующий», вскрывающий социально-исторические пороки общества, но и смех наизнанку – наоборот, иначе, направленный на подрыв читательского сознания. В сущности, это «смех ума»[17], который представляет собой рефлексивный анализ и последующее за ним синтетическое обобщение.

Смех такого типа не выражает ярких эмоций. Это смех внутренний, глубокий; он может означать и внутреннюю радость, и молчаливую грусть. Такой смех не имеет широкой аудитории и направлен не на всех и всё, а на тот объект (предмет) сатиры, который в данный момент находится в критической ситуации или даже в состоянии перехода («между»). Когда смех достигает своей кульминации, сопровождаемой интеллектуальной игрой, автор-ироник дистанцируется от текста, от объекта смеха и как бы задается вопросом: какова же будет реакция читателя? Будет он смеяться тем же смехом или в нем пробудится нечто иное? Можно сказать, что этот смех не переживается в одиночку, он открывается и освобождается в обращении ко всем и вовне. Смех

интеллектуала не может быть прямолинейным, это смех остроумный, эстетически высокий и пронзительный. Это не заурядный смех «среднего» человека, а логически продуманный смех автора, обращенный к тому читателю, от которого он (автор) желает получить ответ. Такая поливалентность смеховой культуры характерна именно для сатиры Салтыкова-Щедрина.

Выражением смехового начала в культуре является фигура ироника (в мифологии это трикстер, обязательный «смеховой» дублер культурного героя). Ироник – всегда насмешник. В его словах за явным и открытым поведением скрывается иной, глубинный смысл. Распознание иронии доставляет интеллектуальное удовольствие, ибо воспринимающий таким образом демонстрирует свою способность угадывать за очевидным сокровенное и выказывает готовность к сложным коммуникациям.

Сатирик также имеет своеобразную маску «ироника»-«ритора» (к тому же существует исследовательское мнение, что «смех сатирика по самой своей природе риторичен»[18]). Сатирик-риторик использует следующую схему повествования: указывает на ту или иную проблему, проговаривает ее и рефлексирует о ней. В развенчивании существующей проблемы зарождается смех. Известно, что в античности смех был самым сложным элементом в построении ораторской речи, но он вполне применим в искусстве красноречия. Салтыков-Щедрин исполняет роль оратора нового времени. Он демонстрирует искусство разоблачения властной элиты, административной структуры, народного «головотяпства» и т.д. Смех автора – «орудие пропаганды». Задача ритора – не только донести уже распознанный смех, но и пробудить интерес читателя к данной проблеме.

Мыслитель, художник всегда стремится к выходу из мира определенной культурной данности, за пределы строго определенных границ. Его задача – обрести так называемую позицию «вне» – «вненаходимости» по отношении ко всему миру с его ценностями, знаниями, авторитетами, – то есть всё поставить под сомнение, совершенно лишившись покоя. Но именно в этой ситуации писатель становится мыслителем и ритором одновременно. Он размышляет и прислушивается к миру, задается вопросами и пытается найти ответы. Периодически он возвращается к реальным событиям, к тем проблемам, которые переживаются в данный момент, к тем ценностям, которые он всю жизнь проповедовал. В этих переходах и совершается творчество. Автор вечно находится на границе, между «вне» и «внутри».

Н.Т. Рымарь в своем исследовании замечает: «Возможно, экстатичность есть один из своего рода перспективистских полю-

сов эстетической потребности, то есть некая крайняя, предельная точка, к которой как точке абсолютной вненаходимости устремлен художник. Но в рамках художественной деятельности это лишь вектор устремлений, которому противостоит другое, противоположно направленное стремление, без которого тоже не может быть творческого акта – стремление к "участному пониманию", стремление принять, отождествиться со своим предметом, отдаться ему, и поэтому экстатический акт не выводит художника за все границы, его место – на границах»[19].

По мысли исследователя, в истории XX века возникает уже вполне отрефлексированное представление о конфликте языка и сознания, о чем свидетельствует ярко выраженная тенденция выхода художника за пределы, которые не позволяют ему достичь состояния абсолютной вненаходимости по отношению ко всем традициям и ценностям культуры. Художник чувствует себя в таком случае «посторонним», отвергнутым своим временем. То есть в реальной жизни существуют такие моменты, когда рушится вся стройная система мира, появляется бессознательность и хаос. Это катастрофическое состояние современности очень чутко ощущает сатирик. Он разоблачает этот «кромешний мир» с помощью сатирического страшного смеха.

Страшный смех – это реакция сатирика на «сегодняшний день». Он дает понять своему читателю, что сознание теряется в бесконечном бессознательном, олицетворяющем бессмысленный смех. Таков мир Мичулина, главного героя «Запутанного дела»: «И Мичулин думал, думал… пока не пришел к нему рыжий плечистый мужик с огненной бородою и не стал настоятельно требовать удовлетворения; за мужиком кидалась на него, показывая самые страшные и длинные когти, Наденька – и тоже искала удовлетворения. Иван Самойлыч совсем растерялся, тем более что над всем этим хаосом возвышалось бесконечное на бесконечно маленьких ножках, совершенно подгибавшихся под огромною, подавлявшею их тяжестью. …Вглядываясь в это страшное, всепоглощающее бесконечное, он ясно увидел, что оно не что иное, как воплощение того же самого страшного вопроса, который так мучительно и настойчиво пытал его горькую участь <…> бесконечное так странно и двусмысленно улыбалось, глядя на это конечное существо…

– Погоди же, сыграю я с тобой штуку! – говорило бесконечное, подпрыгивая на упругих ножках своих»[20].

Мир здесь скорее похож на театральное представление, игру. Это представление-воображение, главное действующее лицо которого – страшный смех.

Нельзя не отметить, казалось бы, абсурдную связь экстатического переживания со смехом. «Экстатическое переживание в некоторой степени близко смеховому, – пишет исследователь, – они в определенной мере родственны: ведь смех, как известно, не только психофизиологическая реакция, обусловленная переживанием определенного типа, – это и феномен культуры, связанный с некоторыми механизмами нарушения границ культурно обусловленных представлений»[21]. Смех освобождается от стереотипов, показывает нам антимир, но в отличие от экстатического смех возвращает нас обратно в реальность. «Экстатическое не возвращает в мир, оно оставляет нас за его пределами – мгновение экстатического опыта не сменяется благополучным разрешением противоречия между мирами, оно оставляет некий след зияния. Но этот опыт, который создает новое видение мира, новые более глубокие, более свободные от готовых стереотипов восприятия формы переживания жизни»[22].

Сатира М. Салтыкова-Щедрина также может быть приближена к моделированию экстатического переживания. Так, М. Бахтин отмечал: «...у самого могучего представителя социально-политической сатиры Салтыкова-Щедрина есть дистанция, куда он отходит, чтобы созерцать картину мира, есть определенный критерий, который он считает истинным...»[23]. Потому произведения сатирика не могут иметь чисто смеховой характер. Автор, обладая повышенной рефлексией, чувствует привязанность к тем устойчивым ценностям, которые уже утрачены в современном мире, но которые для него жизненно необходимы. С этим представлением о «норме», пробуждающей в нем активность, он возвращается в реальный мир, в котором распознает и обнажает карнавальное, бессознательное, хаотичное.

Известное изречение Щедрина «Смешное – это всегда страшное»[24] в контексте письма, из которого оно взято, весьма близко гоголевскому «...насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете»[25]. Известно, что антитезой смеха является страх. Страх имеет архаические корни. Первородный, древний страх рождался от чего-то неизвестного, непознанного, смертоносного. Древние язычники находились под давлением страха, страха перед богами. Страх заставляет подчиниться циклическому времени. Страх являлся порождением мифологизированного сознания. Кроме того, страх имеет социально-психологические корни. Это реакция на окружающее зло, которое нельзя преодолеть. «Механизмы страха состоят, прежде всего, в ощущении безысходности, несоответствия существующего положения вещей ограниченности человеческого понимания, неспособного найти пути решения сложившейся проблемы»[26].

Так называемый жертвенный страх является сюжетообразующим во многих произведениях Салтыкова-Щедрина. Появление призрака, или мифического образа, – порождение страха. Страх загоняет пискаря в его нору, где проходит его жизнь и наступает смерть. Страх – главное действующее лицо романа «Современная идиллия». «Именно страх гонит по жизни двух персонажей – Рассказчика и Глумова, которые, следуя по пути “благонамеренности”, совершают “подвиг самосохранения”»[27]. В финале герои как будто просыпаются от страшного сна и понимают, что всё, произошедшее с ними, и есть страшная реальность.

В каком-то смысле страх равен смерти «ибо тот, кто охвачен страхом, уже умер как человек». «Если верно, что смех сделал из животного человека, то столь же верно, что страх вполне способен сделать и обратное»[28], потому бестиарная тема наличествует в сатире Салтыкова-Щедрина. Его герои уподобляются животным – хищникам или их жертвам, утрачивают духовную сущность и теряют человеческий облик.

Всё же сатирический смех не исключает элементы карнавального действия, содержанием которого являются всевозможные переключения, переворачивания, нарушения запретов. Это действия, невозможные в господствующей системе миропорядка, нарушающие фундаментальные ценностные ориентиры в пользу иного – кромешного мира, мира наоборот. Так, М. Бахтин писал, что карнавальный смех амбивалентен: «он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает»[29]. По мнению исследователя-щедриноведа Д. Николаева, «амбивалентность присуща и сатирическому»[30]. Карнавал – это веселье, праздник, сопровождаемый освободительным смехом. Карнавальный смех проявляется в маскараде и больше похож на маску шутника, весельчака.

Так, ставший уже пословицей «щеголь в гороховом пальто» (то есть сыщик, филер) является шутом на сцене политического «карнавала». Однако у Салтыкова-Щедрина амбивалентность сатирического смеха не имеет тех крайних границ, которые намечены в карнавальном смехе. Границы эти намеренно утрачиваются за сложной структурой *страшного смеха*. Карнавал в сатире Щедрина имеет масштабное, обобщающее значение. Это карнавал, который царит на социально-политической арене страны. В поэтике сатирика он демаскируется, раскрывает другую правду жизни, страшную правду нашей действительности. Такой «карнавал» существует в рамках официальной культуры,

но его особенность состоит в том, что он подрывает ее изнутри, как бы показывает ее монолитный официоз в отражающем зеркале. В момент встречи реального и художественного мира (пространства и квазипространства) происходит столкновение, которое разрешается в страшном смехе, возвышающемся над всеми явлениями действительности. Страшный смех – та же трагикомедия. Так, на смену внезапно исчезнувшему Угрюм-Бурчееву в финале «Истории одного города» приходит нечто более угрожающее – «оно», призрак. Всё это есть трагедия и комедия, смех и страх одновременно.

Страшный смех становится доминантой в щедринской сатире. В отличие от комического смеха, цель которого отрицание недостатков во имя идеального, скептический смех отрицает, разоблачает, что вызывает страх с «привкусом» надвигающейся смерти. Гоголевский «смех сквозь слезы», по выражению В. Белинского, врачует, исправляет то, над чем смеется. А вот саркастический смех Салтыкова-Щедрина – «желчный, ядовитый, беспощадный»[31]. Он скорее могильщик, чем лекарь.

Сатирик пишет: «Я чувствовал, что надо мной что-то висит: или трагедия, или шутовство. В сущности, впрочем, это одно и то же, потому что бывают такие жестокие шутовства, которые далеко оставляют коллизии самые трагические...»[32] Смерть персонажа в сатире Щедрина является кульминационным моментом. Так, премудрый пискарь всю жизнь дрожал за свою жизнь и умер. В его судьбе смерть оказывается неожиданной и почти комической.

Если амбивалентность в бахтинской теории в равной силе вбирает в себя и рождение и смерть, границы между ними становятся прозрачными, то в сатирическом, страшном смехе рождение как таковое отрицается и демифологизируется. Рождение развенчивается как романтическая иллюзия, смерть со своей «зияющей улыбкой» расставляет всё на свои места. Так происходит отрицание самой культурной традиции, обозначенной как «рождественский смех» (впрочем, как и «пасхальный»). Тема рождения нового подменяется темой смерти, где духовное, высоконравственное снижается. Высокие мысли и идеи опускаются до бытового, низкого как возможное проявление страшного смеха.

У Салтыкова-Щедрина тема рождения и смерти прослеживается в одной из сказок, которая так и называется – «Рождественская сказка». Ее герой, маленький мальчик Сережа, переживает поистине недетские страсти, страдает духовно за всё человечество. Сказка заканчивается смертью ребенка. Неизбежная смерть сопровождается счастливым прозрением мальчика, который

перед смертью увидел светящийся образ и почувствовал, что его сердце наполнилось светом. Этот миг счастья, «радования» есть знак рождения. Но вдруг всё обрывается и появляется уже совсем не веселый, детский смех, а всё отрицающий и пожирающий страшный смех. Прозрение было ложным, свет, который воспринимался мальчиком как чудо, оказался всего лишь отражением луны на огромной стене. Страшный смех развенчал иллюзию и похоронил надежду на возможное возрождение.

Согласно народным представлениям после страха обязательно приходит веселый, карнавальный смех. В сатире же Щедрина за страхом – агония и смерть, потому страх у него постоянно нагнетается и усиливается, доходя до гротесковости. Гротеск – явление карнавальное, шутовское и одновременно устрашающее, уродливое. Вторая сторона празднества – отрицающий страх – становится доминантой в поэтике сатирика, а смех – ее скрытым оттенком, подспудно разоблачающим этот же страх.

Страшный смех наиболее ярко проявляется в сатирическом гротеске. Гротескный образ становится основополагающим в поэтике произведений Салтыкова-Щедрина. Гротескный образ – смеховой образ – встречается еще в мифологии, в архаической культуре и в доклассическом искусстве греков и римлян. Л. Пинский точно замечает: «С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности»[33]. Эти возможности разворачиваются наиболее полно в гротескном образе тела. М. Бахтин, связывавший гротескный образ человека с народной смеховой культурой, подчеркивал, что гротесковое тело – это всегда становящееся тело, постоянно находящееся в движении и развитии. Подобным образом у Щедрина гротескный образ постоянно меняет свои маски, переходит в «зоологизмы» и «механизмы», приобретает предметно-вещественные черты[34].

В своих художественных схемах сатирик берет устоявшийся образ-штамп и на глазах читателя проводит с ним эксперимент. От персонажа, который конструируется из разнообразных и разнородных элементов (чаще всего заимствованных из культурных источников), отделяется какая-то его грань и оформляется в особый тип образа: Владимир Петрович – «ветряная мельница», Брудастый – «фаршированная голова», или даже литератор как «легковесная балалайка», или такая «деталь как “оловянные глаза”, прямо ведущая к другому образу – **оловян**ных солдатиков»[35] и т.д. Эта грань образа становится знаком персонажа во внешнем мире. Возникает фантом части, отделившейся от целого. Например из «Запутанного дела»: «Когда Иван Самойлыч явился в столовую, вся компания была уже налицо.

Впереди всех торчали черные, как смоль, усы дорогого именинника; тут же, в виде неизбежного приложения, подвернулась и сухощавая и прямая, как палка, фигурка Шарлотты Готлибовны...»[36]. Во сне Мичулину представляется современное общество в виде громадной, зловещей людской пирамиды, а в основании ее – сплющенный череп Ивана Самойловича, его самого. Здесь показательным примером также являются гоголевские персонажи, например нос, который фантастическим образом исчез у Ковалева. Развенчивание образа происходит в результате отторжения, отделения части от целого. Синтез холодно-торжественного слова с «тривиальностями», усугубляющими мертвенную жестокость и гротескную уродливость, образует совершенно новый тип карикатурного образа. Это градоначальник, «потирающий лапками свою голову», или «торчащие впереди усы» и т.д. Внешний предмет, который представлен в деформированном виде, не имеет самостоятельной онтологической значимости, это лишь основа внутреннего состояния персонажа. Оно образует пустое «ничто», безобразное и призрачное.

Тексты сатирика представляются как воображаемое (имплицитное) театральное представление, где ярко выраженная гротесковая мимика и жестикуляция визуально раскрывает все тончайшие нюансы психологии героев сатиры, в частности в романах «Господа Головлевы», «История одного города». Театральное поведение толпы глуповцев в «Истории...» выражается, главным образом, в безмолвной пантомиме: оцепенение, стояние на коленях, поклон, молчание, – всё это заменяет речь. В режиме диалога это безмолвие становится говорящим».

В романе «История одного города» в тело градоначальника вмонтирована механическая вещица, потому тот повторяет одни и те же слова-указания. Перед нами человекоподобный носитель «идеи самодержавной государственности», вызывающий «острое чувство гнева и презрения»[37]. В момент встраивания или включения в живое тело героя какого-либо механического предмета происходит перекодирование его поведения, что фиксируется зрителем как процесс «куклизации», обусловленный гипертрофированными функциями жизни социального тела, где нет места индивидуальному (например сказка «Игрушечного дела людишки», где мастер создает механических кукол-людей разного социального типа). Гротесковое тело не отделено от всего мира, не имеет четких границ: оно сочетает в себе элементы зоологического, предметного. Сатирик предлагает сконцентрировать читательское внимание на явлениях «второго» плана, дезорганизующих эффект целостной картины реальности, то есть

ставит образ внешнего мира, где связь между миром и «Я» нарушается, под сомнение. Это дисгармоничное нарушение представлено в гротесковом образе.

Гротескное в карнавальной культуре развенчивается и превращается в «смешное страшилище». Здесь гротескное выступает как преодоление страха, где всегда чувствуется веселая игра мысли и воображения. Однако особенностью гротескного реализма у сатирика является снижение, то есть акцент не на высоком, духовном, а на материально-телесном. Гротесковые образы у сатирика носят отрицающий характер. Материально-телесное начало есть начало бессмысленное, антипраздничное, алчущее, страшное. Потому гротескный смех сатирика – это страшный смех, чуждый, нечеловеческий, призрачный. Всё же он не исключает способность к саморазрушению, самоуничтожению. Гротесковый смех развенчивает устоявшийся порядок вещей, взрывает изнутри традиционную косность.

Культуру смеха в сатире Салтыкова-Щедрина расширяет категория совести, которая предстает как антитеза смеха. Совесть – это категория умственная, этическая. Будучи оборотной стороной смеха, она является как вспышка, как неожиданное прозрение, как важное событие в жизни человека. Совесть, в отличие от смеха, который чаще всего направлен на другого, направлена субъектом на самого себя, на внутреннее «я». У Щедрина страшный смех и совесть имеют общие черты – они идут от ума, от интеллектуального усилия. Это сложное взаимодействие: на смену смеху, как следствие, приходит совесть. Однако совесть может перерасти во всеобъемлющий «страшный смех», что приводит мир в состояние хаоса. В сатире страшный смех и, как ни странно, совесть имеют принципиально одинаковую реакцию – удар изнутри, взрывающая энергия, отрезвляющее сознание.

Салтыкова-Щедрина волновал вопрос о «потерянной» совести в мире. «Проворовались людишки, остатки совести потеряли»,[38] – пишет сатирик. Но и здесь автор дает некоторую надежду на просветление: совесть прорывается сквозь бессознательный смех. О проснувшейся совести свидетельствует появление стыда в «Современной идиллии». Плутающая Совесть «схоронилась в сердце маленького дитя» в сказке «Пропала совесть».

Остается вопрос: можно ли победить страх, так же как и страшный смех? В эпоху Средневековья «победа над страхом не есть его отвлеченное устранение, но это есть одновременно и его развенчание, и его обновление, его переход в веселье: лопнул “ад” и рассыпался рогом изобилия»[39]. Смешной страх можно пре-

одолеть в совместном авторском и читательском взаимопонимании. Смех, – писал Салтыков-Щедрин, – «оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех»[40]. Угадать, а значит, и понять смех – главный принцип сатирика. Смех является специфическим выражением понимания. Попытку рассмотреть смех именно с этой позиции представляет Г. Тульчинский в своей работе «Проблема понимания в философии». «Игра с пониманием вызывает и стимулирует смех», – пишет он[41]. В основе смеха лежит, прежде всего, знание субъекта о противоречивости ситуации, о проблемах реальности и их сути.

Понимание смеха состоится, если *понимающий будет близок к объекту понимания*. В этом взаимном слиянии осуществимо взаимопонимание между Я и Ты, между автором и читателем. Соответственно, смех порождает радость понимания, а также просветление в душе. Однако сатирика всегда беспокоила проблема взаимопонимания с читателем, который постепенно отдаляется от него. Создается ситуация оппозиции, очень близкая к «смерти автора» (Р. Барт), а также «децентрации субъекта» (Ж. Деррида). Поэтому сатирик говорил, что в будущем его, возможно, будут читать только с комментариями. Однако на российской почве смех сатирика узнаваем. Он построен не только на рационально-логических схемах, но и включают эмоционально-чувственные процессы. В этих оппозиционных началах раскрывается смысл человеческих взаимоотношений, включенных в одно смысловое символическое поле культуры.

В своей сатире М. Салтыков-Щедрин всё же не стремится победить и уничтожить страх, который подавляет в человеке все человеческое и одновременно отрицает злой порок. Страшный смех – сложное явление в сатире писателя, он обладает огромной силой подрыва наивного созерцания жизни. Страшный смех – это способность поставить мир под сомнение и вызвать критический смех читателя.

Однако и в страшном смехе есть мгновения самосознания персонажей, находящихся под игом смертоносного смеха. Так, в финале романа «Господа Головлевы» происходит переворот в сознании героя Порфирия Головлева. Сменился тон: никакого фарисейства, казуистики, кривлянья. Наступает момент духовного перерождения, о котором говорит исповедальное слово Порфирия Петровича. Это появление стыда в финале романа «Современная идиллия» или рождение совести в сказке «Пропала совесть». Не исключается и самоирония, которая является моментом ослабления страшного смеха. К примеру, в рассуждени-

ях чиновника: «Странная, однако ж, вещь! Слыл я, кажется, когда-то порядочным человеком, водки в рот не брал, не наедался до изнеможения сил, после обеда не спал, одевался прилично, был бодр и свеж, трудился, надеялся, и все чего-то ждал, к чему-то стремился… И вот в какие-нибудь пять лет какая перемена! Лицо отекло и одрябло; в глазах светится собачья старость; движения вялы; словесности, как говорит приятель мой, Яков Астафьич, совсем нет… скверно!»[42] – угадывается момент так называемого «освобождения» от той социальной маски, которая была навязана «официальной культурой» или тем же начальством[43].

Таким образом, смех сатирика – «умная эмоция» в психической реакции на события современной жизни. Культура смеха сатирика – это ироническая настроенность интеллекта, релятивизирующая мир, обнаруживающая его вечную подвижность и хаос. Сатирический смех Салтыкова-Щедрина соединяет несоединимое, отрицает праздничный веселый и беззаботный смех. Страшный смех тождествен красному смеху, он уподобляется «зияющей улыбке смерти» и ассоциируется с бессознательностью. Такой смех способен раскрыться в зазоре между иллюзией и реальностью, между правдой и ложью, во взаимосвязи межу автором с читателем. Здесь словно соединяются два полюса: смешное и страшное образуют эмоционально глубокое потрясение, которое отдается внутрь сознания читателя и предвещает трагедию. Страшный смех выворачивает всё наизнанку и тем самым подрывает косность изнутри. Следовательно, страшный смех, гротесковый – демифологизирующий, демаскирующий застойные и контролирующие проявления в мире. Будучи своеобразным продуктом праздничной («карнавальной») культуры, страшный смех по сути своей – смех *анти*праздничный, разоблачающий социальный мир бессознательных идей. Цель автора-сатирика – показать ощущение трагедии сегодняшнего дня, дать понять читателю, что «пир во время чумы» – это внешняя действительность, которая таит в себе агрессию и в конечном счете смерть.

Примечания

[1] *Макашин С.А.* Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1989. М., 1989. С. 381.

[2] *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 9–10.

[3] Там же. С. 10.

[4] *Лихачев Д.С., Панченко А.С.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 19.

[5] Там же.

[6] *Лихачев Д.С.* Древнерусский смех // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. 1. СПб., 2001. С. 448–467.
[7] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. в 20 т. М., 1965–1977. Т. 12. С. 453.
[8] М.Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959. С. 191.
[9] Там же. С. 191–192.
[10] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Указ. соч. С. 152–153.
[11] *Тургенев И.С.* Статьи о писателях. М., 1957. С. 47–48.
[12] Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1975. Т. 2. С. 579.
[13] *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 132.
[14] *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин: pro et contra. Указ. изд. С. 475–479.
[15] Там же. С. 477.
[16] Там же. С. 476.
[17] *Карасев Л.В.* Философия смеха. М., 1996. С. 32.
[18] *Автухович Т.Е.* Сатира и риторика // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков. М., 1998. С. 35.
[19] *Рымарь Н.Т.* Смех и поэтика экстатического // Смех в литературе. Семантика, аксиология, полифункциональность: Межвуз. сб. научных статей. Самара, 2004. С. 4–5.
[20] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч в 20 т. М., 1965–1977. Т. 1. С. 264–265.
[21] *Рымарь Н.Т.* Указ. соч. С. 4.
[22] Там же.
[23] *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 423.
[24] *Макашин С.А.* Указ. соч. С. 381.
[25] *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 9 т. Т. 4: Повести. М., 1994.
[26] *Рюмина М.Т.* Смех как эстетический феномен: Вопросы теории и истории. Автореф дис. ... д-ра философ. наук. М., 1999. С. 28.
[27] *Пенская Е.* Проблемы альтернативных путей в русской литературе // Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухово-Кабылина. М., 2000. С. 115.
[28] *Карасев Л.В.* Указ. соч. С. 189.
[29] *Бахтин М.М.*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.
[30] М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков. М., 1998. С. 68.
[31] *Белинский В.Г.* О литературе. Избр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1952. С. 299.
[32] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. Указ. изд. Т. 15. С. 321.
[33] *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 119–120.
[34] См. подробнее: *Гиппиус В.В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
[35] *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 268.
[36] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. Указ. изд. Т. 1. С. 260.
[37] *Николаев Д.П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. С. 218.
[38] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр соч. Указ. изд. Т. 16, 17. С. 400.
[39] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 105.
[40] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. Указ. соч. Т. 13. С. 270.
[41] *Гусев С.С., Тульчинский Г.Л.* Проблема понимания в философии. М., 1985. С. 172.
[42] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. Указ. соч. Т. 8. С. 215.
[43] *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин: **pro et contra**. Указ. соч. С. 472.

Е.А. Сайко

Танец как праздник и повседневность на рубеже XIX–XX веков: этические и эстетические аспекты

Приглашение к танцу: вместо предисловия

Бал можно отнести к разряду пограничных социокультурных феноменов, находящихся в пространстве культуры на стыке форм бытового и торжественного поведения; феноменов, представляющих собою прочную и одновременно тонкую связующую нить между повседневностью и явлениями культовыми, ритуальными.

По замечанию Ю. Лотмана, «в России XVIII века в мире дворянской культуры произошла такая трансформация сущности бытового поведения, что оно приобрело черты, обычно этому культурному поведению не свойственные»[1]. На протяжении XIX века изменения становились всё более заметными, а начало XX столетия можно рассматривать как кульминацию этого динамичного процесса. Как следствие – «тексты поведения» (Ю. Лотман) подвергаются определенной редакции, обусловленной в том числе и веяниями моды. К примеру, на рубеже веков наблюдается диверсификация в сфере светских развлечений (в частности наряду с официальными балами появляется множество форм отдыха, включающих танцевальную составляющую). Изменилось и отношение к танцу, что повлияло на «бальный этикет». Наконец, в начале XX века в России стали актуальными новые танцы (фокстрот, танго и др.), которые завоевали популярность, еще не будучи официально разрешенными на балу.

По-прежнему важным оставалось следование правилам хорошего тона в светской жизни, в частности на балах и вечерах. Не случайно литература, освещавшая в той или иной степени данную проблему, вызывала особый интерес и неоднократно переиздавалась. Показательной в этом смысле является книга «Хороший тон: сборник правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной» (1885)[2], которая должна была помочь разрешить проблему благоустройства частной жизни человека посредством ознакомления (а сверхзадача состоит, конечно, во внушении) с адекватными этой задаче правилами. Особого внимания заслуживает один из ее разделов – «Хороший тон в светской жизни», содержащий, в частности, правила поведения на балах, маскарадах и костюмированных вечерах. Не менее интересным и популярным в тот период был и танцевальный этикет от г-на Цорна, изложенный в его «Грамматике танцевального искусства хореографии» (1890)[3].

В данной статье предполагается коснуться специфики философско-культурологического осмысления феномена танца на рубеже XIX–XX веков, особенности его бытия в искусстве и ретроспективно воспроизвести этические и эстетические особенности «хорошего тона» на балах и вечерах.

Фигура 1. Ритмы действительности

У каждого времени свои лицо и характер, силуэт и одежда, дела и развлечения. К примеру, в 90-е годы XIX века спортсмены отдавали предпочтение лаун-теннису и велосипеду. Помните, у А. Чехова в «Доме с мезонином»: «Мы играли в крокет и lown-tennis, потом, когда потемнело, долго ужинали, и Лида опять говорила о школах...»[4] Однако в восприятии меломанов и балетоманов ритмы последнего десятилетия XIX века были определены, прежде всего, музыкой П. Чайковского. В 1890 году на сцене Мариинского театра состоялись две крупные премьеры – балет «Спящая красавица» и опера «Пиковая дама», а в 1892 году там же были поставлены опера «Иоланта» и балет «Щелкунчик».

Что касается русского балета, 1890-е годы для этого жанра – эпоха перемен и «время Чайковского». Веру композитора в то, что балет – это та же симфония, не сумела разрушить даже неудачная постановка «Лебединого озера» в 1877 году, а к 1892 году сам Мариус Петипа поверил в то, что балету симфония не во вред. Хореограф и композитор встретились – так родился новый балет, в котором между музыкой и танцем сложились особые взаимоотношения. Это был балет не только «для ног и глаз», но и для

слуха. Адажио Авроры (ее партию исполняла Карлотта Брианца) и принца Дезире в третьем акте «Спящей красавицы» символизировало эти новые отношения, которые можно было бы назвать равным браком. Извечный спор муз о том, кто главнее – танец или музыка?! – завершился перемирием[5].

В 1893 году П. Чайковский умер, а в 1895 заново родилось его любимое детище – балет «Лебединое озеро» (главную партию в нем исполняла Пьерина Леньяни). Не имевший успеха в Большом театре он, благодаря хореографу Льву Иванову, обрел новое пластическое дыхание – балет с триумфом был поставлен на сцене Мариинки. С этим событием в российской театральной жизни сравним, пожалуй, лишь успех в Московском Художественном театре не принятой ранее петербургским зрителем чеховской «Чайки» (1898). «Лебедь» и «Чайка» уносили театр – музыкальный и драматический – на крыльях в новый век, решительно возражая драматургу-классику: «Отчего люди не летают?». Летают!.. – как птицы. Особенно в балете.

«Заморские птицы» – итальянские танцовщицы и танцовщики: Вирджиния Цуки, Карлотта Брианца, Пьерина Леньяни, Энрико Чекетти в конце 80-х – начале 90-х годов XIX века стремились в Петербург. Северная Пальмира становилась центром балета. В это же время хореограф Мариус Петипа заботливо выращивал новые русские таланты. К концу века на Мариинской сцене уже танцевали Лидия Нелидова, Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, братья Николай и Сергей Легаты. В результате реформы М. Петипа, П. Чайковского и Л. Иванова сформировалась русская балетная школа – блестящая и самобытная.

Фигура 2. Ритм и действительность (А. Белый и Ж. Далькроз)

«Хаос противоречий, – считал А. Белый, – нужно превратить в танец. Понять современность – образовать хоровод, круг, цепь. Это есть быть в ритме, не нарушать движения соседа, не наступать никому на ногу»[6]. Такова одна из моделей преодоления темной природы человека в русском символизме. А. Белый пишет и о том, что «темный мир, данность входит в наш мир сознания – своими познавательными руками мы цепляемся за действительность. Перерабатывая себя, мы ограждаемся от темного хаоса. Действительность для нас – действительность, освещенная огнем Прометея»[7].

Представленные суждения, вызревавшие на протяжении долгого времени (начиная с рубежа XIX–XX веков), были высказаны в лекциях «Ритм и действительность» и «Ритм и сов-

ременность», прочитанных поэтом в Киеве в 1924 году. Однако уже в 1910 году в России (а еще ранее – во всей Европе) становится чрезвычайно популярной система ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза[8]. После того как сам Далькроз посетил Москву с лекциями о своей системе, проиллюстрировав их разработанными упражнениями, в России появились его адепты, пропагандирующие ритмическое воспитание в разных формах (курсы, студии и т.п.).

Е. Жбанкова приводит убедительную статистику, свидетельствующую о чрезвычайной «восприимчивости» России (наряду с русскими, как она отмечает, столь горячий интерес проявили только немцы) к системе Далькроза, – и до революции, и особенно с 1917 по 1930-е годы, когда после долгих споров «далькрозовская» гимнастика была запрещена в школах. Согласно этим данным, «в 1917 г. было зарегистрировано 453 школьника, занимавшихся ритмикой, а в 1921 г. их число превысило три тысячи. Число детских учреждений, которые ввели ритмику в план обучения, возросло от 14 в 1917 г. до 74 в 1921 г.»[9].

Конечно, в 1920-е годы позиция Московской ассоциации ритмистов, закрепленная в Декларации, и сама система ритмического воспитания, предлагаемая ее членами, уже подавалась в контексте новой постреволюционной эпохи и, соответственно, «нового порядка»: «Как содержанием, так и методами своей работы Московская ассоциация ритмистов способствует организации и закреплению нового советского быта, идеологически враждебного той эпохе, в которой зарождалась система Далькроза, и тем условиям, в которых эта система развивается в буржуазных странах в наше время»[10]. Изначально же система Далькроза предполагала не столько музыкальное развитие личности, сколько ее общеэстетическое воспитание как средство достижения гармонии духовного и физического в человеке. Именно такой она представлялась всем увлеченным ею в России, где в 1910-х годах быстро стала составной частью повседневной жизни. Этот факт во многом отражает «жизнетворческую» идею символистов – как мечту и стремление преодолеть «разорванность», «хаос» мира и воссоздать «цельность» самого человека и его взаимоотношений с природой. В свою очередь эта идея реализовалась в феномене «вечного становления», осмысляемом Р. Штайнером, а также в связанных с ним феноменах «эвритмии» и «биомеханики», исследуемых А. Белым и воплощенных Вс. Мейерхольдом[11].

У А. Белого «преодоление» воплощено в ритме – мировом организующем начале. При этом он отмечает (аллегорически), сколь важно чувство ритма в ситуациях, связанных с тем, что,

с современной позиции, можно обозначить риском-выбором в системе культур-рисков переходных эпох. «Когда приходится прыгать через канаву, мы не предаемся головным рассуждениям, а напряжением всего существа совершаем прыжок. Нужно развивать в себе умение прыгать через канавы – умение сообразить и найтись в нужный момент. Умение чувствовать целое – там, где оно дано в модуляциях. Нужно уметь чувствовать ритм»[12]. Прыжок в данном контексте можно рассматривать и в значении осуществляемого (личностью, культурой) выбора, и вызова (личности, культуры), и «взрыва» (по Ю. Лотману). И прыжок этот совершается, как правило, в состоянии одержимости.

Стадии одержимости (например одержимости каким-либо идеалом) особенно характерны для процесса трансформации. Они же, отчасти, являются культур-рисками. По замечанию Э. Нойманна, стадии одержимости «представляют собой как преимущество, так и опасность... Индивидуум совершенно не властен над миром и коллективным бессознательным, в которых он живет; самое большее, что он может сделать, – это ощущать и интегрировать всё новые и новые их составные части. Но неинтегрированные факторы являются не только причиной беспокойства, но и источником трансформации»[13]. А. Белый, говоря о том, что «нужно вбирать современность в себя, стремиться ее воссоздать, накладывать на нее свой знак, участвовать в ее сотворении, не стоять перед ней, а быть органом, ее вызывающим»[14], – опровергает идею «невластности» личности над миром, над действительностью, призывая к действию как процессу воссоздания и сотворения. В этом контексте танец представляется одним из самых творческих и сакральных актов. Правда, «участие в сотворении современности» в конце 1920-х годов приобретало в России крайне агрессивные формы. Так, А. Румнов в журнале «Жизнь искусства» (1929) заявил: «“Карфаген должен быть разрушен, классический балетный танец должен быть уничтожен” – вот с чего должно начинать и оканчивать каждую статью, каждое выступление, посвященное современному танцу... Какие черты являются типичными для современного искусства? Энергия, сила, простота, отсутствие слащавости и жеманства, большая искренность и эмоциональная заразительность, идейная целеустремленность. Одно простое движение, исполненное искреннего волнения, для нас ценнее самого замысловатого антраша, самых блестящих фуэтэ. Танец должен стать эмоциональным и действенным, понятным для зрителя прямым образом без всякого условного языка»[15]. Таким образом, судьбоносный вопрос «быть или не быть?» для

отечественного классического балета в 1920-х годах трансформировался в еще более острый – «каким быть?» – с единственно возможным на тот период ответом – «героическим»...

Героическая тема только начинала путь в советском балете, но свои герои в нем уже имелись. Среди них – Екатерина Гельцер, Ольга Спесивцева, Елена Люком, Виктор Семенов, танцевавшие в первых послереволюционных спектаклях; Борис Шавров, Виктор Лопухов, Лидия Иванова, Ольга Мунгалова, Леонид Лавровский, Валентина Кудрявцева, Анастасия Абрамова, Асаф Мессерер, которые пришли в театр в начале 1920-х годов, окончив хореографическую школу. Им пришлось не только танцевать, но и отстаивать те ценности, которые были накоплены русским балетом за два столетия. Врагов же у него было немало... Судя по дискуссиям в прессе, казалось, все в стране – от домохозяйки до чиновников из первого эшелона власти – знают наверняка, что и как надо танцевать, и только люди балета еще в чем-то сомневаются и... продолжают творческие изыскания.

Балетмейстер Федор Лопухов был одним из первых, кто пытался реформировать классический танец. Автор танцсимфонии «Величие мироздания» и балета «Ледяная дева» переосмыслил драматургию и хореографический язык балета. Лопухов привнес в свои постановки акробатические элементы, в частности, ввел в практику верхние поддержки, которые сегодня стали уже классикой. Пластические искания Федора Лопухова и эксперименты в этой области, сделанные Касьяном Голейзовским, открыли в 1920-е годы перед балетом новые перспективы. К 1930-м в советской стране уже стали понимать, что балет – искусство из «наиважнейших», и публика, неизменно заполнявшая театральные залы на балетных спектаклях, служила лучшим тому доказательством.

В этот же период стали возрождаться бальные танцы. Люди, пережившие голод и разруху 1920-х, стали вспоминать, что и как они танцевали в той старой жизни, на балах и вечерах. И хотя все эти танго, фокстроты и вальсы поначалу вызывали у новой власти стойкую «аллергию», со временем они заняли прочные позиции в быту и искусстве. Впрочем, неизвестно, как сложилась бы судьба бальных танцев в России, если бы власть действительно не воспылала любовью к оперетте и мюзиклу, а авторы первых советских произведений в этих жанрах, в свою очередь, не дали бы танцу «карт-бланш» – сначала на театральных подмостках, а затем и в кино. «Холопка» Н. Стрельникова, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, «Золотая долина», «Вольный ветер», «Белая акация» И. Дунаевского и его музыка

к кинофильму «Веселые ребята» – таковы яркие этапы социализации танцевальных жанров в новом искусстве.

Фигура 3. «Средь шумного бала…»

Скажи мне, что ты танцуешь, и я скажу, в какое время ты живешь. Ведь танец, как барометр, – остро реагирует на перемены в обществе. Если в 80-е годы XIX века в бальных залах царили французская кадриль, лансье и полька-мазурка (мазурку весьма жаловали и «балетные»: для династии Кшесинских, например, она была счастливым танцем и номером «на бис»), то в 90-е всё изменилось. «Наша публика совсем охладела к французской кадрили»[16], – сетовал известный хореограф Л. Стуколкин. Да и к чему она, французская кадриль, если теперь есть па-де-грас и па-де-труа. И можно не стараться «грассировать», произнося названия этих танцев, поскольку у них только названия французские, а придумали их русские балетмейстеры.

Да, законодателями мод в бальном танце были «балетные». Па-де-грас создал Е. Иванов на музыку «Гавота» Ф. Госсека. Лаконичная композиция и простые движения сделали его доступным всем желающим танцевать. Па-де-труа, по замыслу А. Бычкова, объединил в себе три танца – менуэт, мазурку и вальс (па-де-труа в балете – танец трех исполнителей).

Солист и танцмейстер Петербургского балета Н. Гавликовский придумал танец шакон, а затем вместе с Н. Яковлевым – па-де-патинер[17]. История появления других новых танцев довольно загадочна. У них есть праотцы в других странах. Миньон, например, родственник старинного английского танца, а Гавликовский его переосмыслил. Новое прочтение получил и па-де-катр. Первоначально так назывался хореографический номер в оперетте М. Лутца «Современный Фауст», популярной в Англии в конце XIX века. Гавликовский же считал, что корни этого танца – во Франции. Впрочем, его па-де-катр весьма отличался от своего первоисточника и был удачно адаптирован для салона и балов. Автор изменил рисунок танца, прыжки трансформировались в глиссадо, и па-де-катр стал элегантнее. Кроме того, Гавликовский «овальсировал» краковяк: внес элемент вальса в исконно польский танец, что сделало его исключительно популярным. Коханочка (с элементами украинского народного танца) и венгерка (первоначально – гусарская венгерка) также стали бальными благодаря редакции Гавликовского.

В целом в 1890-е годы бальные танцы с элементами характерного танца были особенно популярными. Благодаря старани-

ям и изобретательности артиста Большого театра А. Цармана на балах самыми востребованными стали чардаш, русско-славянский танец, лезгинка, тарантелла, фанданго, па-д'эспань. Правда, и критики не дремали, норовя всякий раз «отдавить ноги» любителям нового, называя эти танцы «забавой для подвыпивших солдат и кухарок»[18].

Фигура 4. Общественные приличия и «неприличия» на балах

Бал в XIX веке – это не просто танцы, а серьезный экзамен на этическую зрелость. В любой книге по этикету найдется не одна глава о правилах поведения на балах, танцевальных вечерах и маскарадах, что неудивительно. Ведь танец – это форма и способ коммуникации, которая, при всем своеобразии, должна быть корректной. Наверное, поэтому опытные хореографы того времени в свои учебники и пособия включали разделы по «бонтону».

В 1888 году вышла уникальная книга Альберта Цорна «Грамматика танцевального искусства хореографии». Ее автор увидел главную причину печального положения этого искусства в отсутствии универсального танцевального письма (наподобие нотного письма). Будучи потомственным учителем танцев, А. Цорн в «Грамматике...» попытался решить эту проблему: к подробнейшему описанию теоретических основ танца прилагался атлас с графическими рисунками – для наглядности и простоты изучения. Так появились его «танцы по нотам», а вместе с ними «этикет по танцам», ведь специальная глава в книге называлась «На балах». Прошло сто тридцать с лишним лет, а Альберт Цорн ничуть не постарел, напротив – его уроки по-прежнему актуальны.

В доказательство приведем несколько фрагментов из его книги. «Отказавшейся даме не следовало бы тотчас затем идти танцевать с другим кавалером, так как это может доставить ей большие неприятности: она должна немного обождать»[19]; «Если Вы видите, что Ваш визави или партнерша ошибается, то делайте вид, будто бы Вы ничего не заметили, и продолжайте спокойно Вашу фигуру, чем Вы дадите возможность ошибшемуся поправиться. Это лучший и самый учтивый способ делать замечания»[20]; «Иные кавалеры обладают дурными привычками прижимать даму во время круговых танцев, касаться ее лица бородой, наступать ей на ноги, жать руки, толкать другие пары и не провожать дамы до ея места. Что же удивительного, если дамы отказывают такого рода танцорам»[21].

В завершение урока хороших манер на балу приведем несколько советов из сборника «Хороший тон...» (1885): «Дама должна строго наблюдать, чтобы кавалер был у нее с левой стороны как во время танца, так и идя с ней по зале. Едва ли еще следует упоминать, что ни дамы, ни кавалеры во время бала перчаток не снимают, а тем более без перчаток не танцуют»[22]; «Считаем долгом напомнить, что назначение веера – навевать на себя прохладу, прикрываться же им, чтобы было удобнее говорить и смеяться с кавалером, неприлично»[23]; «Молодые, очень живые дамы должны еще заметить себе, что не годится терять цветы из волос или платья или куски самого платья и его отделки. Это всегда указывает на несдержанные, резкие движения и недостаток аккуратности и скромности»[24].

Особые правила следовало соблюдать на балах-маскарадах, где легко было заслужить славу дурно воспитанного человека. Для этого достаточно было, к примеру, приподнять маску с интересующей вас особы или устремиться вслед за ней, когда она вдруг решит уехать с бала. Общество непременно осудило бы и за любопытство, если кто-то вдруг решил бы навести справки о незнакомке, ибо главный закон маскарада – неприкосновенность маски, а заветная мечта каждого, кто сюда явился, – сохранить свою тайну. Правда, как правило, это удавалось и удается немногим. Ведь мистификация предполагает не только наличие маскарадного костюма, но и умение интриговать и разыгрывать присутствующих.

Маскарады оставались любимой российской забавой вплоть до 1917 года. Правда, в начале XX века они стали более камерными: проводились в основном в частных домах, но свою прелесть и популярность от этого не потеряли. На них стремились толпы приглашенных, не только соответственно экипированных, но и хорошо воспитанных, знающих правила этикета. Искусству мистификации на балах-маскарадах также можно было обучиться по учебникам хорошего тона. В их числе – неоднократно упоминавшийся «Хороший тон...» (1885), а также «Светский человек, или руководство к познанию правил общежития» (1847).

Эти раритеты актуальны и по сей день, они могут быть полезны и для современных любителей маскарада. Так, согласно «Хорошему тону...», для маскарадного костюма «требуется полное соответствие внешности дамы с характером изображаемой ею личности. Выбрать подходящий костюм очень трудно, потому что, увлекаясь, легко выбирают наряд, который не согласован со склонностями, характером и даже внешностью дамы. При выборе костюма прежде всего следует сообразовываться с ростом и

фигурой... Но следует при этом заметить, что барышне не следует довольствоваться одним нарядом, ей надо знать основные черты национального характера изображаемой ею нации, если она не хочет показаться смешной в глазах общества»[25]. Достичь полной неузнаваемости возможно. Для этого, «надев костюм, надо на все предлагаемые вопросы отвечать так, как бы ответила личность, которую маска изображает, и отнюдь не выходить из своей роли. Маленькие поддразнивания, допускаемые маскарадными вольностями, надо принимать шутя и отвечать так же, конечно, не переступая границы, предписываемые женственностью и хорошим тоном»[26]. И все-таки лучше самой оригинальной маски может быть только хорошо танцующая маска. В этом единодушны все пособия по этикету: «Не танцы вообще, а только некоторые избранные доставляют удовольствие. Звуки вальса, польки, кадрили или мазурки доставляют не всем одинаковое удовольствие. Один слышит с затаенным неудовольствием то, чем другой восхищается, но никто не имеет права высказываться, он должен покориться общему закону, который называется порядком бала»[27]. А порядок бала предполагает, что все присутствующие на нем должны, прежде всего, уметь танцевать: «Кавалер, дурно танцующий, настоящая пытка для дам, хотя неловкость менее извинительна, чем неумение. Каждая желает, чтобы взоры зрителей останавливались на ней с удовольствием; танцуя же с плохим кавалером, она производит смешное впечатление»[28]. Итак, у кавалера на балу достаточно сложная, с этической точки зрения, миссия. «Он должен уметь настолько хорошо танцевать, чтобы в состоянии прикрыть маленькие неловкости своей дамы. Поэтому молодому человеку следует заботиться о том, чтобы уметь хорошо танцевать; тогда он может быть уверенным, что отказа не получит; напротив, его будут всюду встречать и приглашать на балы»[29].

Постскриптум

Можно с уверенностью заключить, что и спустя столетие интерес к балам и танцевальным вечерам лишь усиливается. В современных социокультурных условиях возрождаются традиции российских и европейских балов, в частности знаменитого в Старом и Новом Свете Венского бала. Кроме того, развиваются разные формы обучения искусству танца – для любителей и профессионалов. Танец был и остается особым способом коммуникации: он привлекает возможностью сочетать вербальные и невербальные формы общения, а также тем, что в восприятии людей ассоциируется, прежде всего, с понятием «праздник».

Примечания

[1] *Лотман Ю.М*. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // *Лотман Ю.М*. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 233.

[2] См.: Хороший тон: Сборник правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной. Изд. 2-е. СПб.: Издание Германа Гоппе, 1885. (Далее ссылки на переиздание данной книги, осуществленное издательствами «ТЕРРА» и «Книжная лавка – РТР» в 1996 году.)

[3] См.: *Цорн А.Я*. Грамматика танцевального искусства хореографии. Одесса, 1890.

[4] *Чехов А.П*. Собр. соч. в 12 т. Т. 8: Повести и рассказы (1895–1903). М., 1962. С. 94.

[5] См. подробнее: *Карп П*. Младшая муза. М., 1986.

[6] *Белый А*. Ритм и действительность // Красная книга культуры / Сост. В. Рабинович. М., 1989. С. 175.

[7] Там же.

[8] См.: *Жбанкова Е*. Система ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза в России 1910–1920 годов // Модерн. Модернизм. Модернизация: Сб. по материалам конференции «Эпоха модерн»: Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков: Россия, Австрия, Германия, Швейцария. М., 2004. С. 522–525.

[9] Там же. С. 524.

[10] Там же.

[11] См.: *Сурина Т.М*. Рудольф Штейнер и Всеволод Мейерхольд: эвритмия, биомеханика, вечное становление. М., 2006.

[12] *Белый А*. Указ. соч. С. 175.

[13] *Нойманн Э*. Творческий человек и трансформация // *Юнг К.Г., Нойманн Э*. Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 227.

[14] *Белый А*. Указ. соч. С. 175.

[15] *Румнов А*. Реализм в танце // Жизнь искусства. 1929. № 39. С. 6.

[16] Цит. по: *Школьников Л*. Рассказы о танцах. М., 1966.

[17] *Patineur* в переводе с французского – ‘конькобежец’.

[18] *Школьников Л*. Указ. соч.

[19] *Цорн А.Я*. Указ. соч.. С. 22.

[20] Там же.

[21] Там же. С. 27.

[22] Хороший тон: Сборник правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной. М., 1996. С. 156.

[23] Там же.

[24] Там же.

[25] Там же. С. 159.

[26] Там же. С. 160.

[27] Там же. С. 161.

[28] Там же. С. 155.

[29] Там же.

Е.Р. Меньшикова

Праздник, который давно не с тобой: утрата сакральной идентичности

Нам праздники, столь редкие в году,
Несут с собой тем большее веселье...
У. Шекспир. Сонет LII

«Все действия архаического человека совершались массово, хотя каждое действие имело своих одушевленных или вещественных протагонистов. Так, уже в классовом обществе мы застаем еду в храме или при храме. Убой скота совершался сообща, и отдельный человек не имел на него права; этот убой был приурочен к известным периодам, дошедшим до позднейшего сознания в виде праздников», – так говорит о возникновении праздников О. Фрейденберг, ссылаясь на Б. Казанского и У. Робертсона-Смита[1]. «Несомненно, что все действия были массовыми и потому одновременными; периодичность праздников и всякого рода приурочений – это просто пережиток архаической массовой одновременности действий. В основе их лежит образ "множественной единичности", как приходится теперь говорить; в нем мы находим подспорье к пониманию отдельной частицы разломленного хлеба или расчлененного тела, становящейся всеобщей и множественной. Эту же, как я вынуждена называть, множественную единичность мы прослеживаем и в актах смежных; так, в свадьбе мы видим рядом с протагонистами брака всю общину, и за невестой стоит хор женщин, за женихом – хор мужчин; при похоронах, при праздниках победы, при всякого рода обрядах

мы застаем то же массовое деление, с женско-мужским протагонистом; позднее сохраняется и в храме это деление на два обособленных хора (и в хоре поющем и среди общины), в которых дается множественный образ с единичной женско-мужской парой богов»[2]. «Словесный хор, – продолжает О. Фрейденберг, – представляет собой не какое-то исключительное явление драмы, а социальное, упирающееся в древнейшие общественные отношения тотемистического периода. Быть может, во всей общественной истории мы ничего не знаем более архаического, чем хор с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала»[3].

Стоит обратить внимание, как осторожно и в то же время предельно настойчиво предлагает Ольга Михайловна свой термин «множественной единичности», который, скорее всего, возник у нее при осмыслении той реальной действительности – советской, что делала ставку на всеобщее равенство, а равно безличие, и в которой она жила и работала до конца дней своих. Это была государственная установка на «слитную плюральность» бесклассового общества, которому полагалась одна идея на всех, единые обряды – трудовые и праздничные, без права на индивидуальное «сольное начало», и в котором, при объявленных свободах, возбранялось иметь собственную точку зрения на происходящее строительство коммунизма, на мир и бытие, поскольку инакомыслие прерывалось выстрелом в затылок. Видимо, за прямое сравнение с архаическим, бесклассовым обществом, за аналогию с обществом, которому еще предстоит пережить свои Возрождение и Просвещение, переболеть органикой множественной хоральности, преодолеть «пережиток архаической массовой одновременности действий»[4], то есть за обвинение в незрелости, читай несовершенстве всего государственного устройства молодого бесклассового общества Страны Советов, лишенной многовековой культурной осведомленности, ученого отлучили от кафедры и лишили права издавать свои работы. О. Фрейденберг позволено было заниматься архаикой, при этом защитить диссертацию через 10 лет после ее написания.

Докторская диссертация О. Фрейденберг была закончена в 1927 году. В том же году в России вышел первый экзистенциальный роман – «Зависть» Ю. Олеши – о попытке вырваться из коллективного бессознательного; написан А. Платоновым «Чевенгур» о массовом исходе рацио, о «слитной плюральности» в искусственно созданных социальных конструкциях и о смеховой реакции народного хора на опрокинутость рассудка в результате социально-политической катастрофы, – написан и спрятан

в стол до «лучших времен». Чуть ранее М. Булгаков получает свой «волчий билет» за социально-философский памфлет «Собачье сердце» о всеобщей опрощенности, об оборачивании (в смысле утраты исконного, складывавшегося веками облика) Руси. Тем, кто прозрел причинно-следственную обусловленность советской государственности с ее народными корнями, с «новейшей» архаикой ценностей племенного или родового сообщества, принимающего только коллективное, со строгой системой установленных обрядов соединения в общее тело рода-класса, и при этом ловко управляемое самоизбранными жрецами с помощью образных идеологем мифа, в лучшем случае была уготована периферия, точнее прозябание в ней.

Истоки советского племени легко укладывались в прокрустово ложе сакрально-тотемистской идеологии первобытного общества с ее коллективным бессознательным, идолопоклонничеством и детским послушанием. Миф способствовал этому на манер колыбельных. И в то же время прямая зависимость от мифа обеспечивала не только принцип работы любой идеологии, но и способ переключения ее режимов: с мягкого на жесткий и обратно. Поскольку миф – это всего лишь маркер, которым расцвечивается и структурируется сознание, идеологию можно представить в виде корзины, куда сбрасывают одни маркеры-мифы и время от времени достают другие. Это необходимо для того, чтобы раскрасить определенными красками и фон и предметы той картины мира, что предлагается и допускается для коллективного восприятия и осмысления на какой-либо период времени. Картины мира были разными, но механизм внедрения идеологии был один и тот же: миф спускал на ниточках тотем-божество, устанавливались обряды коллективного поклонения, коллективные жертвы и массовые действа «во имя» (работа, охота, война), вменялось коллективное единение в праздничном обряде растерзания-поедания символической фигуры племенного тотема, при котором и возникало сакральное приобщение к Богу через его символическую смерть и торжество временного замещения божества каждым из этой «слитой плюральности», таким образом создавался прецедент единичности из всеобщей множественности. О. Фрейденберг замечает, что архаическим человеком совершались не только «массовые» убои злаков как часть земледельческих обрядов (в массовом акте приготовления и поедания еды), но и «соединение полов совершались в определенные дни всем племенем; свадьбы до сих пор рудиментарно имеют свое приурочение и запрет», поскольку соотносились с аграрными приурочениями[5]. И, как следствие, эти обществен-

ные действа несли в себе элемент праздничности – коллективного обряда единения – архаического акта массовой множественности, спаянной сакральным приобщением к прародителю рода – определенному божеству. В советские времена в загсах, где совершались обряды гражданской регистрации браков, вместо богородичного лика непременно висел портрет вождя мирового пролетариата В. Ульянова-Ленина – принцип был соблюден, и обряд переходил в стадию праздничной разгульной вакханалии с коллективными пением-поеданием-избиением. Хор как регулятор и камертон праздничного единения всегда действовал безотказно: хоральное песнопение отключало все индивидуальные регистры. Вспомните, что так раздражало и мешало профессору Преображенскому в революционной неразберихе – ежедневные литургии пролетариев, которые действовали на манер обрядовых закличек-заклинаний. О. Фрейденберг уточняет, что «общественная обязанность составлять хоры носила знаменательное название “литургии”, которая заключалась в том, что одно, наиболее власть имущее лицо (позднее – наиболее богатое) поставляло за свой счет еду (угощение) для граждан своей филы (то есть в прошлом – для своего племени, для своего рода): с этим связывается и постановка хоров»[6]. Насколько ценны замечания ученого-филолога для понимания истоков управления единичной множественностью (литургия всегда управляема), настолько же просты умозаключения писателя о возможности избежать участи сакрального подавления – оставить всякое псалмопение: «Лишь только они прекратят свои концерты, положение само собой изменится к лучшему»[7].

Однако вырваться из родоплеменной зависимости, равно как и покинуть пределы общины, бывает далеко не просто, иногда невозможно. Примеры хранит и история советского прошлого, и информация о тоталитарных сектах различного толка. Любой обряд инициации либо инаугурации сопровождается гимном, то есть тем литургическим хоральным ликованием, что практически подавляет волю и разум посвященного, который всерьез окунулся в обряд, даже не подвергнув его сатирическому дифирамбу осмысления. Поклонение «всерьез» заканчивается воцарением новых кумиров на достаточно долгий срок вплоть до момента свержения их под напором смеющегося народного хора, что пробуждается исподволь как форма критического самосознания. Тем не менее, несмотря на то, что смеется современное общество постсоветского государства постоянно, а не в определенно-установленные сроки сезонных праздников, качество шуток давно уступило количеству и примитиву восприятия.

Современная праздничная культура демонстрирует полное отсутствие сакраментальных апперцепций при полном арсенале праздничного ритуала (песнопения-ряжение-хороводы-поедание-объедание-избиение), поскольку сам праздник заканчивается не торжеством единения, а расподоблением-распылением единичности, упустившей момент осознания, «во имя» чего происходят жертвоприношения, то есть унынием одинокого человека, отринутого племенем и лишенного защиты своего множественного покрова. Можно сказать, что современные праздники (оговоримся, религиозные праздники современности нами не рассматриваются, хотя механизм их действия тождествен любому ритуальному обряду) лишены трансцендентной сути – того приближения к непознаваемому, которое гарантировали освященные религией обряды. Светские праздники, спущенные по разнарядке официального календаря, не могут укорениться по той простой причине, что не имеют опоры в мифе, поскольку советский миф раздавлен революцией, а новый еще не соткался. Они не обладают разветвленной корневой системой образов и символов, освященных народной культурной традицией.

Заметим, обилие-изобилие еды в современном мире отчасти способствовало утрате праздником своей сакральности. Еда уже не воспринимается как нечто благословенное и долгожданное, поскольку доступна многим (исключение, может быть, составляет голод на африканском континенте, имеющий иной причинно-следственный детерминант). На истоки праздничного обряда единения в процессе еды указывает О. Фрейденберг: «Как жертва человек или животное для нас понятны, но непонятен хлеб; как трапеза понятны хлеб и животное, но непонятен человек и бог. Ясно, что наше представление об еде и о жертве не совпадает с архаическим, и хотя форма того и другого во власти до сих пор и нашей, но ее осмысление, семантика ее совершенно различна. Под едой и под жертвой доклассовое общество понимало нечто метафорическое, нечто, связанное с узлом образов о жизни и смерти»[8]. Само действо еды-трапезы О. Фрейденберг объясняла как жертвоприношение и одновременно как нечто, связанное с образами рождения, соединения полов, смертью и воскресением, поэтому мучное изделие – это и есть та жертва, которая мыслится и молодым животным (агнец на заклание) и вочеловеченным божеством. В ее понимании «праздник рождения оказывается праздником еды – это Рождество с его рождественским столом, уходящим далеко в глубь древности; в свадьбе есть обряд хлеба и вина, – вслед за венчанием идет на дому пир или... брачная трапеза; смерть и похороны знаменуются тем же актом еды

на могиле и дома, но, помимо этого, существует еще и так называемая трапеза мертвых, то есть и сам покойник, изображенный на вотивах и могильных плитах, мыслится едящим и пьющим»[9].

Праздник – это структурирующий и упорядочивающий общественную жизнь феномен, с архаических времен вмененный социуму в качестве атрибуции бытия: существование делилось и делится по сей день на обыденные дни и собственно праздник как общественный ритуал. «Допраздничное» или «предпраздничное», а потом «послепраздничное» состояние – то, что заполнялось трудом, войной, охотой, борьбой за существование среди буйной и порой свирепой природы, борьбой за выживание вопреки родоплеменной конкуренции и видовой битвы за лидерство. «Борьба – единственная категория восприятия мира в первобытно-охотничьем сознании, единственное семантическое содержание его космогонии и всех действ, ее воспроизводящих»[10], – считает О. Фрейденберг, уточняя при этом, что еда, половой акт, смерть как биологические моменты первобытным человеком воспринимаются космогонически, а не осознаются реально, и потому требуют воспроизведения, как бы закрепления в обрядовом действе. «Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце или земля; его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действ, пусть и своеобразно понятых, то действенное повторение, которое и создало такую удивительную, странную вещь, как обряд»[11], – замечает в своей «Прокриде» О. Фрейденберг. Образ, по убеждению филолога-мыслителя, выполнял функцию тождества. При этом система первобытной образности оказывалась и системой восприятия мира в форме равенств и повторений, поскольку «тождества и повторения ставят знак равенства между тем, что происходит во внешнем мире и в жизни самого общества; переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность, иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует: это и есть то, что мы называем обрядом и что в мертвом виде становится обычаем, праздником, игрой и т.п.»[12].

Обилие праздников в советское время можно рассматривать как наследие власти пролетариев, что никогда труда не ведали, точнее не любили работать. Это те самые босяки – огарки общества (поющие пролетарии из «Собачьего сердца» или лишенные трудовой повинности платоновские чевенгурцы), которые в результате своего кромешного бунта свергли с Олимпа былую власть, сломали все ценностные ориентиры существования, отринули прежнюю иерархию бытопорядка, предпочли ритуаль-

ные игры ратному подвигу, поскольку тот был принудительным. «В Чевенгуре за всех и для каждого работало единственное солнце, объявленное всемирным пролетарием. ...Труд раз навсегда объявлялся пережитком жадности и эксплуатационно-животным сладострастием, потому что труд способствует происхождению имущества, а имущество – угнетению»[13]. Саркастическую иронию автора «Города Градова» и «Усомнившегося Макара» в 1927 году и в последующие десятилетия заметили далеко не все читающие роман, потому что тоталитарный режим с конца 1920-х годов повсеместно применил принцип «кто не работает, тот не ест», объявив о всеобщей трудовой повинности, равной крепостной зависимости, установив либо тарифный минимум оплаты труда, либо его символическое замещение (палочки в колхозах и пайка хлеба в лагерях политзаключенных). Принудительное коллективное единение, закрепленное к тому же рабским (бесплатным и изнурительным) трудом во имя нового божества, имя которому Коммунизм, возвращало общество на архаические рельсы первобытного общества: ткался Миф о новейшем Боге, который требовал жертвоприношения и поклонения людской массы, а взамен раздавал благословления и индульгенции. Поскольку О. Фрейденберг замечает, что «мышление, орудующее повторениями, является предпосылкой к тотемистическому миросозерцанию, в котором человек и окружающая действительность, коллектив и индивидуальность слиты», можно заключить следующее: советское молодое государство, ощущая свою начальную слитность и пропагандируя ее, считая себя единственно сущей общественной формацией, по сути позиционируя себя как результат природной стихии (оргиастического народного бунта), начинает воспроизводить в своей повседневности жизнь самой природы, вводя повторяемость и рутинность обрядовых действ, то есть создавая рядом с объективным ходом вещей «действенный, вещный и персонифицированный мир “искаженной действительности”, мировоззренческий, одновременно обязанный своим существованием первому, и не связанный с ним формально-логической последовательностью»[14]. Потому и назначались календарные праздники, – чтобы утвердить в народном сознании новую иерархию ценностей мира рабочих и крестьян, того искусственного бесклассового общества, что признавало всех «винтиками с одинаково спиленной головкой» (И. Эренбург) – одинаково бесправными, лишенными индивидуальности (ибо лишены даже права на собственность – того сладострастного пережитка, что способствовал угнетению и был в чевенгурской коммуне запрещен). Такие коммуны стремительно расцветали иван-чаевым

бурьяном в пореволюционной России. Буквальное следование ленинскими апологетами марксистской теории о капитале превращало полную «трудов и будней», веками налаженную заботами о земле, семье и отечестве жизнь в веселую буффонаду ничегонеделания. Красные дни календаря почти каждый день возвещали о профессиональном празднике в области народного хозяйства, народного образования, тяжелой или легкой промышленности, военного дела, науки и культуры и, казалось, должны были бы призывать к выполнению профессионального долга, «горению» на работе и корпоративной гордости, замешанной на агональном духе. Однако в словосочетании «день сельхозработника» или «день металлурга», как и «день рыболова» или «день пожарника», многим слышалась насмешка, ибо вырабатывалось стойкое восприятие этого дня как праздного дня (по крайней мере, для тех, чья специальность отмечалась красной меткой «праздника» и кого приглашали к застолью поздравительные речи). Привычка отмечать трудовыми порывами профессиональные праздники к 70-м годам прошлого века сменилась ритуалом корпоративного возлияния вперемежку с хоралами восхваления и чествования, то есть стойким ничегонеделанием, праздным времяпрепровождением в дни, официально объявленные для всех граждан рабочими. Попеременно в профессиональной праздности проводили дни все граждане Страны Советов – специальность за специальностью, устраивая себе дополнительный праздник как отдых от трудов праведных.

Подвергнув себя духовному остракизму, общество наряду с культурной традицией теряло смысл своего существования. Новая религия взамен старой, опороченной, ткалась быстро по прежним лекалам христианского долготерпения и заповедям Христа, которые сами были списаны со скрижалей Моисеевых, но в XX веке выдавались за моральный кодекс строителя коммунизма. Не придумав ничего нового, тоталитарный режим утверждает примат силы, культ «единобожия» с обязательным обрядом поклонения и строгое регулирование бытия от Октября до Первомая. Новая революция 1990-х сломала и этот отлаженный механизм жизни, отправив к праотцам сам миф о коммунизме. Стремясь вернуться к прежним культурным ценностям, она объявила о возврате к православной традиции, но в русло Церкви вернулись не все: эмпириокритицизм, пессимизм и секуляризация монашеской жизни если и обещали возврат к религиозному наполнению бытия человека, то никак не гарантировали искренности его чувств и верований. В результате катастрофического неверия и крушения идеалов слово «праздник» стало стойко

ассоциироваться со словом «праздность», при этом демонстрируя две крайности, разделившие общество пополам. Граждане либо предпочитают не знать праздников, боясь и всячески избегая их, либо поддаются праздному вирусу, бросая успешную работу и уединяясь на островах Тихого океана, сибаритствуя и пропагандируя «праздник непослушания» всему социуму.

Отрицая праздники как регламентирующий существование принцип, современники предстают либо аскетичными трудоголиками, либо жертвами инфантильного эскапизма, принявших остракон за билет в рай. И те и другие становятся жертвами ритма трудовых будней, только одних пугает нарушение ритма работы и мучительное его нахождение после дней праздничной лихорадки, вторых – рутинная обыденность «темперированного клавира» повседневности, его механистичности, а потому некой фантомности технократического современного общества. Однако есть и та часть населения, которая не испытывает мучений от праздничной избыточности и готова веселиться (веселье следует воспринимать как неотъемлемый элемент праздничного обряда с древнейших времен) и балагурить, не вникая в суть праздника, был бы повод. Как ни вспомнить здесь ситуацию с празднованием Дня св. Патрика в Москве – американского праздника с ирландскими корнями и ирландской же бутафорией, который на протяжении 18 лет искусственно прививают на русской почве наряду с Хэллоуином, Днем св. Валентина как знак толерантности и веротерпимости, но под неусыпным оком стражей порядка, практически под милицейским конвоем. Ликование на таких праздниках мешается с озорством, готовым задирать власть любым непозволительным жестом, что диктуется ситуацией протеста, поскольку границы праздничного действа сужены решением «сверху» и вставлены в форму лубочного райка или потешной панорамы, в которую с любопытством заглядывают обыватели. Праздник, посаженный в банку, не имеющий связи с национальной культурной традицией, возможно, и перейдет из разряда «заморского дива» в категорию официального праздника, но при условии, если народной традиции так и не будет возвращено общенациональное признание и календарная регламентация.

Пока национальные (как правило, это религиозные) праздники не имеют статуса государственных, то есть отмечаемых всеми гражданами, так как проводятся без официально разрешенного отдыха, иногда в тайне, без огласки, а не «всем миром», как положено любому истинному празднику. Отход от религиозности праздничных обрядов наблюдался еще в древности, когда празднования приурочивались к датам военных походов или

олимпийских игр, тем самым земледельческая привязка через племенное божество, в честь которого устраивался сам праздник, заменялась на символическое уподобление / частичное замещение божества реально существовавшим героем / героями дня, которыми становились в результате коллективного единения на ратном поле или в соревновательной борьбе на спортивной арене. В честь победителя устраивались празднования с объеданием, возлияниями, миметическими состязаниями, шутовскими избиениями и дифирамбами, при этом победитель объявлялся национальным героем, равным богу, – отсюда и лавровые венки и гимны триумфаторов.

Статусом общенационального в советском государстве, отрицавшем всякую религию, обладал бывший праздник 7 Ноября – День Октябрьской революции. С конца 1990-х он был превращен в День гражданской панихиды и при ином ярлычке – День Единения и Согласия – и некотором временном смещении – 4 ноября – празднуется теперь как день, когда воины народного ополчения под предводительством Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского в 1612 году штурмом взяли Китай-город, освободив Москву от польских интервентов. Чтобы такая привязка как-то закрепилась в массовом сознании, было использовано совпадение дня старейшего восстания с православным праздником Казанской Божьей Матери, поскольку православную обрядность из памяти народной не вытравили даже годы атеистического безвременья. Так память об истинной общественной катастрофе – государственном перевороте 1917 года, страшном восстании масс, взорвавшем социум и сломавшем иерархию ценностей многовекового уклада всей страны, стирается из памяти поколений почти рассыпавшимся скелетом не события-битвы, а днем собирания ополченцев под знамена удельного княжества, распорядительным указом, эксгумированным из учебника истории, и дальнейшим его замещением-поклонением православной святыне – чудодейственной иконе. Факт прецедента налицо: для общенационального праздника всё же отыскивается религиозная основа, которая будет укреплять национальный дух. Жаль, что при этом так откровенно купируется память и сужаются горизонты познания.

Возможно, процессу десакрализации подвергнут и День Победы, поскольку власть демонстрирует отсутствие четких позиций не только по религиозным, но и морально-этическим вопросам: днем национального траура объявляется не просто трагическая гибель граждан, но тот факт, что количество жертв превышает допустимый порог. И при этом глава государства не

стремится туда, где произошла трагедия, что в другой стране было бы просто невозможно. Так, государственная политика патриотизма США пропагандирует обязательное спасение каждого рядового Райна. Стирание памяти происходит, когда «зов предков» как особо зрелищная, и потому демоническая часть праздника изымается из ритуального обихода, оставляя только обряд поедания-возлияния-чествования практически без декораций, поскольку сфера культуры распространяет в день памяти многомиллионной народной трагедии картинки ультраскоромного содержания голливудского пошиба. Истинные герои битвы, теряя свой мифический ореол, растворяются в череде оловянных солдатиков – участников различных сражений. С многоликим образом защитника отечества, без привязки к национальным границам, праздник торжества Победы над тотальным агрессором XX века теряет свою сакральность, а гибель людей по-прежнему не является национальной трагедией в многонациональном государстве, не признающем каждого отдельного человека личностью, без священного трепета относящегося к памяти отцов, не справляющего тризну, но танцующего джигу над прахом истинных защитников. Призыв иноземных гудок-самогудок отметить тот или иной национальный, читай религиозный, праздник оказывается сильнее, чем память о национальных героях, вершивших историю страны. Почему французы чтут своих революционеров, не менее кровожадных, чем российские; американцы гордятся своими головорезами, отстаивавшими независимость и действовавшими как настоящие робин-гуды, что роднит их с нашими гайдарами, чапаевыми и неуловимыми мстителями? И почему нам рекомендуют отречься от героев русской революции и постреволюционной эпохи, сбросив их с пьедесталов памяти по той причине, что революция оставила после себя слишком много крови и они не могут служить примером для подражания новейшему поколению граждан? Но эти революционеры стали частью истории, которая всегда и в любой стране ткалась на крови, в багряных тонах и при кровавых побоищах, – история человечества писалась копьями и ножами завоевателей и революционеров. Устраивать тризну в честь победителей как древнейший праздничный обряд, объединяющий в «единую множественность» весь народ, остается пока единственным принципом сохранения национальной идентичности любого государства. Этого нельзя не признавать.

Обилие конфессий, причем не стесняющихся навязывать свои культы и обряды, превращает нашу родину в языческую державу, где всякий не только может поклоняться своему богу,

но и не признавать при этом (в смысле уважения) вероисповедание той страны, в которой живут, предпочитая отмечать только свои праздники. Однако такая инфантильная толерантность грозит утрате национальной идентичности, в основе которой всегда стояла религия. Православные праздники до сих пор борются за свои права на исконно русской территории с рассыпанными в общественном сознании локальными миссиями католиков и протестантов, иудеев и мусульман, кришнаитов и буддистов, поскольку пресловутая веротерпимость в образовавшемся ареале многобожия мешает признать свою веру за основную. Этому способствует и страх публичного обнародования «своего тотема», признание его примата и священная обязанность только ему воздавать почести и с ним воссоединяться в праздничной евхаристии, сопровождаемой шуточными обрядами, достигая сакрального единения с Богом. Думается, ослабление былого величия религиозных праздников произошло и оттого, что ортодоксальная церковь, отринув наиболее древнюю смеховую часть праздника, предпочла пафосную часть торжественного ликования, оставив народу одно преклонение взамен радостного замещения-отождествления с божеством, в котором осмеяние соседствовало с осмыслением самого мироустройства, приводящим механизм сакральной идентичности каждого из «слитной плюральности» в действие.

Великий Э. Хемингуэй предполагал, что люди смогут носить свои праздники в душе: сохранять не только память о прошедших радостных минутах и ощущениях духовной приподнятости, но и в любой момент воссоздавать-восстанавливать праздничное состояние, вытянув из запасников психики все светлые и яркие впечатления, сопутствующие праздничному настроению. Однако для этого нужно обладать целой вселенной в кармане, а как быть, если современный человек, не стесняясь отсутствия космоса внутри, демонстрирует глухую пустошь сознания? Можно сказать, что праздник по-хемингуэевски несколько искусственен, но он искусен, потому как без внутренней духовной работы невозможен: человек должен преодолеть леность ума, всколыхнуть интеллект и разбудить душу – тогда праздник с тобой навсегда.

Как заметил Ю. Олеша, «мы были Гамлетами, мы жили внутри», но вдруг оказалось, что «кругом одно и то же крестьянское лицо»[15], растоптавшее культуру сотен поколений и установившее одну истину на всех – строительство социализма. Пройдет несколько десятков лет, прежде чем ноосфера восполнит лакуны и возродит рефлектирующих героев. Однако их

процент по-прежнему невелик, поскольку Праздника как радостного постижения Бога-Истины всем миром не происходит, несмотря на искусственно размноженные праздные дни. «Сидим за столом, пируем, беседуем, острим, хохочем. По какому поводу? Без повода. Никакого праздника нет, ни внутри, ни снаружи, – а мы пируем»[16], – так зафиксировал дневник писателя всеобщий упадок духа в 1930-х годах прошлого века. Как это похоже на наше время! При общем гоготе, низовом юморе, скоморошестве и балагурстве политиков, шоуменов, в которое окунают сознание современного человека практически насильно, и даже принудительных весенних и зимних вокациях, праздника нет как нет. Праздник, спущенный по разнарядке, к «обязательному» катарсису не приводит. Это дорога в никуда.

Примечания

[1] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 148.
[2] Там же. С. 148–149.
[3] Там же. С. 149.
[4] Там же. С. 148.
[5] Там же. С. 150.
[6] Там же.
[7] *Булгаков М.* Собачье сердце: Повесть. Ханский огонь: Рассказ. М., 1988. С. 30.
[8] *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 57.
[9] Там же. С. 56.
[10] Там же. С. 53.
[11] Там же. С. 52.
[12] Там же.
[13] *Платонов А.* Чевенгур / *Платонов А.* Ювенильное море: Повести, роман. М., 1990. С. 375.
[14] *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 52.
[15] *Олеша Ю.* Книга прощания. М., 1999. С. 38.
[16] Там же. С. 56.

Л.Б. Брусиловская

«Праздник непослушания» (Культурная атмосфера эпохи «оттепели»)

«Праздник непослушания» – так называется известная пьеса для детей Сергея Михалкова, созданная им в 1965 году. Однако в этом названии заключен и иносказательный смысл. Это аллюзия на недавно завершившийся период советской истории – «оттепель», активисты которой – те, кого впоследствии станут называть «шестидесятниками», – были для зрелого Михалкова, прожившего сталинскую эпоху от начала до конца, не в меру расшалившимися «детьми», на которых пока не нашлось строгого Учителя с большой указкой.

И в самом деле, как время политического и культурного обновления «оттепель» словно выпадает из предшествующей и последующей истории советской культуры: она контрастирует своим словно бы непреднамеренным нарушением норм «советскости» – по сравнению как со сталинской эпохой, так и со временем брежневского «застоя». И сегодня, из постсоветского времени, «оттепель» представляется каким-то «праздником непослушания» в контексте всей советской истории – серьезной, чинной, строго нормированной и идеологически и эстетически.

«Зима» сталинского «нового Средневековья» закончилась (вспомним бердяевскую символическую характеристику наступившей вслед за русской революцией советской эпохи, отмеченной всплеском социального фанатизма и политизированной религией ленинизма и сталинизма, новыми суевериями и охотой на ведьм, новыми кострами инквизиции, укреплением нового

государственного абсолютизма с его монархией и вассальной иерархией). Ей на смену пришла «весна» еще робкого, но радостного обновления; постепенно стали уходить страхи, еще недавно казавшиеся неизменными спутниками строительства социализма; стали забываться прежде неотступные идеологические жупелы «врагов народа», «шпионов и диверсантов», «вредителей»; атмосфера террора, нагнетавшаяся в стране с начала 1930-х годов и вновь нависшая над ней в конце 1940 – начале 50-х, сменилась ощущением какой-то легкости, веселой беззаботности, раскрепощенности. После десятилетий грозной апологии вездесущего титанического Государства на первый план вышла повседневность, полная бытовых хлопот частной жизни, сопровождаемая ощущением свободы, может быть обманчивой, но несомненной, – свободы от постоянной опеки своих граждан партией и государством, от ежедневного диктата политической идеологии, от монолитной включенности каждой личности в «тело» могучей державы.

На смену ужасам и помпезности советского Средневековья пришел советский Ренессанс. Налет как бы случайно вырвавшегося вольномыслия, насмешки над номенклатурной схоластикой и начетничеством, превалирование непредсказуемой, импровизируемой «самодеятельности» масс над бюрократической «заорганизованностью» и мелочным контролем сверху – всё это создавало культурную атмосферу «карнавала», эмоционально-психологической и идеологической «разрядки» после всех «накатов» всеобщей мобилизации (включавшей индустриализацию, коллективизацию, культурно-политическую консолидацию, войну, послевоенное восстановление хозяйства, ждановские идеологические кампании).

В 1956 году в советский прокат вышла музыкальная комедия молодого режиссера Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь», сразу же снискавшая широкую популярность во всех слоях советского населения. Нехитрый сюжет об организации празднования Нового года во дворце культуры силами молодых сотрудников превращается в шуточную схватку между туповатым и догматичным директором Огурцовым (И. Ильинский), олицетворяющим идеологию, как полагают авторы фильма, уходящего прошлого, и молодыми сотрудниками Леночкой Крыловой (Л. Гурченко) и ее другом Гришей (Ю. Белов). Таким образом, довольно четко воспроизводится оппозиция: «мы» – юная Леночка и ее друзья – музыканты, певцы, клоуны, то есть люди творческих профессий и нестандартного мышления, и «они» – перестраховщик Огурцов, его лишенная чувства юмора, вечно

унылая секретарша (Т. Носова), замшелый и комичный в своей неуместности штатный лектор из общества «Знание» (С. Филлипов) – живое воплощение серого и суконного чиновничества и безынициативности. Но чтобы одержать победу над скучными администраторами, режиссер использует весьма нестандартный для советского кинематографа ход: новогодняя ночь пройдет в форме карнавала, в результате которого все персонажи – мрачные и веселые, добрые и злые – перемешиваются друг с другом в одну сплошную яркую и праздничную массу. «Старое» и «новое» соединилось в советской жизни 1950 – начала 60-х годов, образуя «веселый хаос», «творческую неразбериху», где лица и маски сосуществуют на равных правах.

Маска как универсальный способ существования внутри карнавального действа получает здесь дополнительный смысл: Э. Рязанов фактически реабилитирует это понятие на материале массовой культуры. Долгое время, в сталинскую эпоху, термин «маска» имел довольно однозначное идеологическое значение: при помощи всевозможных масок «враги народа» скрывали «свое подлинное лицо». В 1930-е годы это маска инженера, который на самом деле является вредителем и выводит из строя заводские станки, заводы и шахты; накануне и во время войны – маска военного, которая скрывает подлинную физиономию немецкого шпиона; в 1940-е – начале 50-х – маски советских драматургов – успешно затаившихся «безродных космополитов» с русскими фамилиями, протаскивающих «низкопоклонство перед Западом».

Одним из самых распространенных штампов тоталитарной идеологии был призыв сорвать «все и всяческие маски» (В. Ленин), поскольку честному советскому человеку «нечего скрывать». Кроме того, карнавал – как явление стихийное, неуправляемое сверху – лучше, чем что-либо иное, может противостоять традиционно отлаженным советским праздникам с их дозированным весельем, цензурированными концертными номерами и заранее согласованным «бичеванием современных пороков».

«Карнавальный юмор» рязановского фильма не является методом перевоспитания Огурцова и его приспешников, а лишь показывает абсурдность и тщетность их усилий притормозить грядущие перемены, выразившихся в смехотворном заявлении директора: «Товарищи! Есть установка – весело встретить Новый Год!». И. Ильинский, так ярко и убедительно сыгравший Огурцова, отсылает зрителя к другому своему персонажу-директору – Бывалову из кинокомедии Г. Александрова «Волга-Волга», любимого фильма И. Сталина.

При всей комичности образа Бывалова его деятельность в конечном итоге оказывается успешной: возглавляемый им самодеятельный коллектив, в который входит самородок-композитор Дуня-Стрелка (Л. Орлова), благополучно добирается до Москвы и поражает жюри своим мастерством. Огурцов же изначально фигура не просто смешная, но и нелепая в своей авторитарности, лишенная ощущения времени и с атрофированным чувством юмора. Его полное художественное и моральное банкротство в конце фильма призвано доказать зрителю, что время огурцовых ушло безвозвратно, что после праздничной карнавальной ночи не последует отрезвляющее утро, а сам этот праздник – начало новой счастливой и веселой жизни, где нет места унынию и скуке. Огромный циферблат, на фоне которого поет и танцует Леночка Крылова, то есть пять минут, отделяющих старый год от нового, символизируют приход не просто очередного года, а встречу принципиально новой эпохи – без страхов, опасностей, тревог и сомнений, что были свойственны прошлому и с чем расстается смеясь режиссер и его киногруппа.

Праздник «нового стиля»: джаз и стиляжничество

А. Гладилин, В. Аксенов и другие менее талантливые их современники попали своими романами в самый эпицентр проблем, которые таковыми в СССР не считались – проблем молодежных. «Молодым везде у нас дорога» – эта фраза из популярной песни 1930-х годов стала девизом всех комсомольских собраний на всех уровнях. Но оказалось, что молодежь – слишком разнородное течение и понимает этот девиз по-разному. И вообще, после войны она как-то идеологически «разболталась». Главную роль здесь играло хоть и поверхностное, но довольно ощутимое соприкосновение с западной культурой в виде военных трофеев – кинофильмов, продуктов питания, радиоприемников, одежды и посуды. Три последние составляющие этого списка обычно доставлялись в СССР солдатами-победителями, теми, кому посчастливилось уцелеть в этой страшной бойне, дойти до Берлина и привезти оттуда домой чемоданы трофейных вещей. Эти чемоданы и образовали ту невидимую демаркационную линию, которая разделила общество изнутри – на бедных, имеющих вместо трофеев похоронки, и более-менее обеспеченных – с трофеями, и отделила снаружи советское общество от остального цивилизованного европейского мира не на уровне идеологического противостояния, а на уровне повседневно-бытовом. Со времен НЭПа, когда В. Маяковский гневно обличал «бабью банду» в польских

жакетках, которые «к нам привозят контрабандой»[1], это случилось впервые.

Молодежь оказалась наиболее чуткой и восприимчивой к подобным социальным изменениям. Если более зрелая часть общества оставалась по большей части достаточно косной и неподвижной (слишком свежи были в памяти уроки 1937 года!), то молодежь желала чего-то нового, яркого, красивого, подчастую не связанного с идеологией. Но чего?

> Свежести! Свежести! Хочется свежести,
> Свадебной снежности и незаслеженности,
> свежести мускулов, мозга, мазка,
> свежести музыки и языка, –

так формулирует одним словом желания и мироощущения молодежи Е. Евтушенко[2]. Одни становятся ярыми поклонниками джаза, сведения о котором черпали из трофейных радиоприемников. Эти же люди образуют собой течение, которому будет суждено стать главной идеологической мишенью 1950-х годов – «стиляжничество». «Стиляги» – первый неформальный вариант советской субкультуры, у них своя манера одежды, свой сленг, свои формы досуга. Другие ударяются в сочинительство – в эти годы количество заявлений, поданных в Литературный институт, стремительно возрастает. Третьи идут в науку, стремясь посвятить себя техническим изобретениям будущего. Четвертые пытаются состязаться в спорте, чтобы стать не хуже Всеволода Боброва или Эдуарда Стрельцова. На этом фоне образы литературных героев прошлого если не тускнеют, то как-то отходят на второй план. Авторитета и сил комсомола уже явно не хватает. В верхних эшелонах власти становится ясно, что молодежная проблема, как ее не называй и не маскируй, существует. Главным шагом, подтверждающим признание этой проблемы, становится открытие молодежного журнала с соответствующим названием «Юность».

Смерть И. Сталина повлекла за собой практически полную гибель имперской культуры сталинского образца. Как-то сразу отошли в тень все ее ведущие деятели – И. Пырьев, Г. Александров, А. Фадеев и поэты типа В. Гусева и А. Безыменского. «Оттепель» И. Эренбурга знаменует собой начало нового этапа в советской культуре, не желающего, как впрочем, любой новый этап, иметь ничего общего с предыдущим. И главная роль в этом процессе отводилась молодежи.

В конструировании нового образа «героя нашего времени» власть предержащие не были оригинальны: в государстве рабочих и крестьян «лицо» современной молодежи должен пред-

ставлять молодой рабочий. Герои таких рубрик «Юности», как «Школа и жизнь», «Заметки и корреспонденции», «Большое в малом», – чаще всего люди из рабочей среды. Проводится четкая идеологическая линия – ориентация молодежи на производство, особенно на тяжелую промышленность. Современный молодой человек, по мнению советских идеологов, – это человек, прежде всего, освоивший рабочую специальность, а затем уже подумывающий об институте или университете. При этом он должен быть разносторонне образованной личностью – ходить в театры, консерваторию и планетарий, иметь представление о хороших манерах, читать книги и давать отпор «стилягам», которые становятся в 1950-е годы главным жупелом советской пропаганды. Закончилось время борьбы с внешними врагами – шпионами, диверсантами, – эпицентр этой борьбы переносится на внутриполитическую плоскость. Здесь она выходит за рамки идеологических разногласий и прочно утверждается на уровне повседневно-бытовом.

В январском номере «Юности» в рубрике «Пылесос» была помещена карикатура Б. Ефимова «Худая трава из поля – вон!», где в виде сорняков были изображены лодырь, пьяница, хулиган, трус, ябедник и стиляга. Молодые люди, вся вина которых состояла лишь в том, что они любили экстравагантно одеваться и слушать джазовую музыку, стали такими же возмутителями общественного спокойствия, как в свое время те, кто пытался по-своему трактовать генеральную линию партии. Разница была лишь в том, что последних можно было за это посадить в тюрьму и даже расстрелять, а со стилягами так поступить уже было нельзя, ибо начинались времена, по выражению А. Ахматовой, «сравнительно вегетарианские». Однако существовать стилягам было весьма и весьма несладко. Вот образец взаимоотношений стиляг с комсомольцами (пример взят из очерка М. Ланского «Комсомольский патруль» из той же «Юности» за 1956 год, глава называется «Когда о вкусах спорят»).

Двух молодых людей, юношу и девушку, задерживают на улице и без всяких объяснений препровождают в милицию. Там выясняют, что причиной задержания стала необычная форма одежды молодых людей – неприличная по мнению комсомольских дружинников. «Он сообщает, что учится в строительном институте, она – слушательница курсов иностранного языка. На нем что-то странное: то ли полупальто, то ли полупиджак розового цвета, застегнутое на одну пуговицу. Из-под этого сооружения торчат сизые брюки-дудочки. На шее нечто напоминающее галстук, разрисованное зелеными пальмами и желтыми мартышка-

ми. На кукольном лице девушки большое багрово-красное пятно, изображающее рот. Синие ресницы. На груди проволочный золоченый паук размером с тихоокеанского краба»[3]. На резонное замечание юноши, что стиль одежды – личное дело каждого, глава комсомольского патруля немедленно излагает официально принятое мнение по этому вопросу: «Нет! – Валерик впервые стукнул кулаком по столу. – Не ваше! Стиль одежды в некоторой мере определяет стиль поведения и стиль работы. Вот вы через два года окончите институт и станете инженером-стоителем. Как же вы в таком виде будете появляться среди рабочих? Привыкнув к таким брючкам, вы ни за что не поедете на стройку в какую-нибудь "глухую провинцию". Будете изворачиваться, чтобы остаться в Ленинграде, на все папенькины связи нажмете… Другие пареньки, еще менее культурные, начинают вам подражать, гоняются вот за такими галстуками, завиваются в парикмахерской, тратят на ерунду время, деньги, энергию. Разве это нас не касается?!»[4].

Итак, в 1950-е годы в советской культуре происходит модификация стилистически-знаковой системы, а именно: визуальный ряд становится первоочередным по отношению к вербальному ряду. «Враг» – «стиляга» – не прибегает к какой-нибудь мимикрии: узкие брюки, яркий галстук, клетчатый пиджак с огромными ватными плечами, туфли на толстой подошве плюс вызывающая походка, увиденная им в американском трофейном фильме «Судьба солдата в Америке», – и в этом виде новоиспеченный возмутитель спокойствия демонстративно выходит на главную улицу Москвы, улицу Горького, или Ленинграда – Невский проспект. Совершенно не важно, что он при этом говорит, чем занимается в жизни – его внешний вид дает повод применить к нему карательные меры вплоть до рукоприкладства со стороны милиции и дружинников.

Отныне, с 1950-х годов и вплоть до краха советской системы, идеологическая борьба прочно укрепляется в рамках повседневно-бытовой культуры. Джинсы, джаз, а затем и рок-музыка, и журнал «Плейбой» становятся главными мишенями антизападной пропаганды. «Стиляги» раздражали своей нарочитой аполитичностью, безыдейностью, нежеланием быть втянутыми в какую-либо общественную работу и подчиняться любому руководству. Своеобразным кредо «стиляг» можно считать одно анонимное письмо, опубликованное в десятом номере «Юности» за 1956 год в рубрике «Почта "Юности"»: «Еще раз о стилягах – пишет "студент". – Да это замечательные парни, хотя бы потому, что встали в своеобразной оппозиции и стойко стоят! Они плю-

ют на всех и одеваются как хотят. Вы хотите, наверное, чтобы все ходили в ватниках и резиновых сапогах. А они не хотят! Они одеваются, как одеваются все там, на Западе. Мы хотим яркости и остроты ощущений!»[5]

К сожалению, разворачивающееся строительство новых гидроэлектростанций и освоение целины не давали той остроты ощущений, какую давала яркость галстуков «пожар в джунглях», волшебных звуков саксофона и ослепительной улыбки американки Дины Дурбин. Становилось всё более очевидно, что послевоенное поколение выработало свои ценности, имеет своих кумиров, совсем иных, нежели ценности и кумиры поколения 1930-х годов. Ключевым словом, обозначающим суть этих разногласий, становится слово «стиль». При тоталитарном режиме стиль один – разработанный и утвержденный свыше. Он охватывает собой все сферы жизни, от досуга до политики, и все сферы искусства – кино, музыку, театр – и служит одной основополагающей Идее – Идее построения социализма во всем мире.

«Стиляги», «стиляжничество» – одни только эти слова, производные от слова «стиль», сокрушают его твердокаменность, монументальность, подтачивают его незыблемость и устойчивость, делают домашним, мобильным и по-хорошему легкомысленным. «Стиляги» выламывались из Стиля прежде всего своей откровенной безыдейностью. Отличие *стиля* от *Стиля* главным образом в том, что он не служит никакой Идее, кроме идеи модно одеваться, слушать музыку и проводить время так, как этого хочется. Другое дело, что представления о модной одежде, музыке и досуге у всех различны, но это уже относится к различию вариантов субкультур, которые не могут существовать внутри Стиля. «Наверху шла схватка гигантов: Лысенко – Вавилов, Жданов – Ахматова, Берия – врачи-убийцы… А где-то внизу копошились стиляги. Обычные ребята, простые парни, большинство из них не обладали высоким интеллектом, мало кто смог бы сформулировать свои общественные позиции и политические взгляды. Казалось, какая от них исходит опасность? Этого не понимали ни они сами, ни интеллектуалы. Власть же сразу и безошибочно определила угрозу. И увидела она ее в том, что новизна, которую предлагали стиляги, была не на уровне идей, а на уровне быта. Стиляги первыми бросили вызов суконному, прокисшему сталинскому быту, этому незатейливому жизненному стилю, для которого слово “стиль” не применимо. Но в этом бесцветном жиденьком вареве повседневной жизни и заключается один из секретов прочности государства. Населением в униформе легче руководить, чем людьми в разноцветных пиджаках…»[6]

Итак, главное преступление «стиляг» состояло в любви к экстравагантной одежде и увлечении джазом, но официальным идеологам было необходимо доказать, что внешний облик связан с внутренним и что «стиляги» идут в своих пороках всё дальше. В это время рождаются знаменитые слоганы: «Сегодня ты играешь джаз, а завтра родину продашь» и «От саксофона до ножа один шаг». В литературе также усиленно культивируется мысль о порочности «стиляг». Витька из романа А. Кузнецова «Продолжение легенды» надевает узкие брюки, туфли на толстой подошве, затем поступает в торговый техникум и становится приспособленцем; Эльвира же, главная героиня повести А. Алексина «Дневник Эльвиры», наоборот, сняв клипсы и замшевые туфли, поступает на курсы медсестер, отказываясь от какой-либо протекции для поступлении в вуз.

Невозможно обойти вниманием такую область искусства, как джаз, по степени воздействия на умы послевоенного поколения не уступающую ни кино, ни литературе и имеющую также «трофейное» происхождение. Речь, правда, идет не об отечественном варианте джаза в виде ансамбля Л. Утесова, появившегося в самом начале 1930-х годов, а о классическом американском джазе, который проник в СССР через трофейные радиоприемники и стал для многих из поколения шестидесятников чем-то вроде религии. Джаз занимал такое место в сознании послевоенной молодежи, что к нему недаром отнеслись в партийных и комсомольских органах как к стихийному бедствию. Он проник в СССР в конце 1940-х через радиостанцию «Голос Америки», которая каждую ночь передавала джазовую программу «Час джаза». Множество молодых людей, обладателей трофейных радиоприемников, переписывали мелодии на допотопные магнитофоны, чтобы затем размножить их на рентгеновских пленках. Рождается новый вид подпольного бизнеса – «джаз на костях». Появляется тип своеобразного всезнайки, который, не выезжая из родного Ленинграда или Москвы, мог так обстоятельно рассказать о событиях, произошедших в мире джаза за последнюю неделю, словно сам присутствовал на концерте Диззи Гиллеспи, «который состоялся в Гринвич-вилледже, в клубе “Половинная нота” в прошлую субботу… нет, вру, старичок, это было в пятницу, а в субботу-то там играл Чарли “Берд” Паркер, там был тогда сильный дождь… вообрази себе дождь в Гринвич-вилледже, старичок… уссаться ведь можно, правда?»[7].

Свыше было объявлено, что джаз – это нездоровое увлечение, которое отвлекает советскую молодежь от строительства коммунизма, и с ним надлежит бороться самым решительным

образом. Джаз сразу же перешел из музыкальной в идеологическую плоскость: джазовых музыкантов не пускали на сценические площадки, и им приходилось устраивать подпольные вечера, которые нередко заканчивались драками с комсомольской дружиной и вмешательством милиции. Но в молодежный сленг уже прочно вошли слова «чувак», «лабух», «хилять», а по Невскому проспекту и по улице Горького ходили толпы «стиляг» и распевали куплеты типа: «Я девушку встретил прекрасней зари, зовут ее Пегги Ли!» или «Одна чувырла хиляла по Бродвею…».

Джаз стал ярчайшим выразителем эстетики послевоенного поколения. Он поглотил и вытеснил на время все другие формы бытовой городской музыки. В джазе воплотился тот дух нарочитого вызова, брошенного косности, серости, тот бурный и болезненный переворот в оценке идейных ценностей, то горькое и саркастическое, хотя порой и бессознательное, осмеяние утраченных идеалов, которое особенно типично для настроения шестидесятников. Джаз – тот мелодичный стиль, который раскрепощает в силу своей музыкальной специфики, а это было именно то, к чему стремилось послевоенное поколение молодежи. Здесь нужно предоставить слово В. Аксенову, который пытался подвергнуть анализу это явление:

«Для моего поколения русских американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающим над вершинами “железного занавеса”.

Почему нацисты и коммунисты так ненавидели джаз? Может быть, из-за его склонности к импровизации? Может быть, если бы всё игралось по нотам, они были бы терпимее?

Вот вам картинка из далекого прошлого: юнцы в свитерах с оленями вокруг чемоданного патефона. Придавленный в центре, чтобы не вспучивался, перевернутым бокалом, крутится самодельный диск с тенью здоровенной фибулы или мандибулы.

В 1967 году ведущий программы “Час джаза” Уиллис Канновер приехал в СССР на первый международный фестиваль джаза. За ним ходили как за мессией. Бархатный голос американца в невероятном клетчатом пиджаке повергал нас в сущий трепет, слышалось эллингтоновское “Take a…” – все эти наши платонические рандеву со свободой.

Перенесясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобретал идеологию, вернее, антиидеологию…»[8]

Образ джазового музыканта кочует у В. Аксенова из одной книги в другую, пока наконец в романе «Остров Крым», одном из последних его произведений советского периода, писатель фор-

мулирует устами своего персонажа Антона Лучникова ту жизненную позицию, к которой в идеале стремились шестидесятники и которую в большей мере, чем другие виды художественного творчества и общественной деятельности, сумел воплотить в себе джаз: «Джаз – вот независимая страна, – говорит Антон, – и ни с какой политической кодлой никогда не смешается. И вообще, гребал я на всех премьеров…»[9]

Когда наступили 1970-е и последние надежды либералов окончательно исчезли, джаз остался для них на том же месте и с теми же функциями, хоть и перестал уже объявляться «американским секретным оружием». Герой пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека» Бэмс, в прошлом – стиляга и джазовый фанат 1950-х годов, а ныне в 1970-х – постаревший инженер, разочарованный в жизни, у которого всё лучшее, как он считает, осталось позади, в прошлом, произносит следующий монолог: «Я бы, знаешь, чего хотел – вот где-нибудь примоститься между двумя нотами, ну, например, в композиции Дюка Эллингтона “Настроение индиго”, там пристроиться, погреться, и больше ничего не надо… У Дюка там, в “Настроении индиго”, есть такое место “ти-та”, я так думаю, туда как раз можно пристроиться, протиснуться между “ ти” и “та”, примоститься, свернуться калачиком, пригреться, а мелодия мимо тебя течет, обтекает, и ты вместе с ней поплыл и тебе хорошо... До конца жизни ничего не надо…»[10]

Переоценка ценностей коснулась в разной степени всех областей жизни, и только любовь к джазу осталась для шестидесятников той константой, которую они сохранили и пронесли через всю жизнь, все эпохи, общественные потрясения и смену стран проживания. Слишком сильное впечатление он оказал на это поколение, несоизмеримое с функцией просто музыки, пусть даже самой гениальной. «Джаз приходил к нам с Запада, он читался в контексте какой-то смутной свободы. Он был запретным плодом. Играть и любить джаз было, кроме наслаждения, еще и сопротивлением»[11], – пишет В. Аксенов. «Джаз – он для души. Это слезы, хотя и весело»[12], – вторит ему В. Славкин устами своего Бэмса, признавая тот факт, что у шестидесятников есть душа, которая живет своей жизнью, независимой от общественной, и так же независимо мыслит, чувствует, переживает. А джаз – то, что наиболее точно и адекватно выражает миросозерцание человека, причисляющего себя к шестидесятникам и исповедующего его идеалы. Джазу претит всякая строгая конструкция, главное в нем – импровизация, и это – основное, что импонировало в нем шестидесятникам, ибо соответствовало их собственной душевной

конструкции, отрицающей всякую догму и стремящейся вырваться из-под власти любых канонов. «Джаз нельзя игнорировать. Джаз есть жизнь... это опьянение звуком... Это чувственная радость от физических движений. Это мы и наше время...» – так заканчивалась фундаментальная работа о джазе, изданная в Париже в 1920-е годы. В полной мере эти высказывания могли бы разделить поклонники джаза в СССР, мало что прибавив к ним.

В начале 1960-х годов всем мало-мальски мыслящим людям стало ясно, что новое поколение сформировалось, осознало себя и заявило о себе. Осталось только как-то себя обозначить. И здесь вновь в авангарде оказывается журнал «Юность»: в 12-м номере за 1960 год публикуется статья ее постоянного автора С. Рассадина с размышлениями о молодежной прозе, где он называет молодых писателей так же, как и свою статью, – «Шестидесятники». Отныне так будет называться поколение «оттепели», а его идейно-эстетическая и нравственно-философская концепция – шестидесятничество. Представляется интересным проанализировать генеалогию и семантику этого понятия.

В советской мифологии слово «поколение» было одним из ключевых. В арсенале советской идеологии были выражения «поколение пламенных революционеров», «поколение героев Гражданской войны», «поколение победителей первых пятилеток», «поколение Великой Отечественной войны». Все эти обозначения носили ярко выраженный идеологический, пропагандистский и политический характер. Поколению 1950 – 60-х годов также пытались дать определение в сходном духе – «Дети XX съезда», намекая на распространенное в среде советских историков убеждение, что вся культурная история «оттепели» была спровоцирована XX съездом КПСС 1956 года, послужившим для нее единственным толчком. Но это определение прижилось гораздо меньше не только в силу более длинного звучания, но и потому, что шестидесятничество – слишком неоднородное явление и разными людьми были сделаны совершенно неодинаковые выводы после хрущевских разоблачений.

«Шестидесятничество» – слово емкое и лапидарное, и в него помещается множество смыслов, к тому же необязательно политического характера. Гораздо более явно в нем прочитываются совсем иные аналогии. В это же время, в 1950-е годы, в далекой Америке сформировалось поколение, называющее себя «битниками» (от английского слова «beat» – кусочек) со своими духовными лидерами Алленом Гинзбергом и Джеком Керуаком. При всех различиях, они имели немало общего с нашими шестидесятниками. Битники так же выступали против общеприня-

тых пуританских норм, считая, что эти нормы сковывают человеческую личность, не дают ей жить полноценной творческой жизнью, и так же пытались делать это средствами искусства (времена открытого вооруженного столкновения хиппи с силами правопорядка и подпольной деятельности «красных бригад» наступят лишь через десятилетие), вырабатывая свой собственный стиль и противопоставляя его общепринятому. Несмотря на огромное расстояние между двумя странами и почти полное отсутствие информации, шестидесятники сразу же почувствовали в битниках своих духовных единомышленников: о Джеке Керуаке в частности и о битниках вообще с большой симпатией пишет В. Аксенов в романе об Америке «Круглые сутки нон-стоп», а у А. Вознесенского складываются теплые дружеские отношения с Алленом Гинзбергом, они даже путешествуют вместе. Эти «далекие» американские деятели культуры, без сомнения, были намного ближе и Аксенову, и Вознесенскому, нежели «свои» Н. Грибачев и А. Софронов.

Произошел поистине революционный сдвиг не только в стиле культуры, но и в стиле самой жизни. Советская культура повседневности незаметно перешла в новую парадигму, принципиально отличавшуюся от тоталитарной. Она стала более открытой, более толерантной, более плюралистичной. Она повернулась лицом к мировой культуре и ее достижениям. Она отвергла догмы, запреты, каноны, еще недавно казавшиеся естественными. Это означало, что в прежнем, классическом стиле тоталитаризм уже никогда не мог вернуться в отечественную культуру. Начиналась новая историческая эпоха, продолжающаяся и сегодня. Отсюда – праздничная атмосфера «оттепели», сразу проникшая во все жанры и стили литературы и искусства этого времени.

Телевидение в эпоху «оттепели»: праздник, который всегда с тобой

Политика советских властей по отношению к интеллигенции иногда парадоксальным образом оказывалась на благо человечества. Так, среди членов «философского парохода» находился инженер В. Зворыкин, будущий автор величайшего изобретения XX века – телевидения. В эпоху «оттепели» это изобретение доходит наконец и до СССР. Вряд ли кто-то предполагал, что маленький ящик с линзой для увеличения эффекта станет неотъемлемой частью жизни и быта советских людей. В 1950-е годы большинство населения проживало еще в коммунальных квартирах, и комната счастливых обладателей телевизионного чуда

превращалась в центр жизни всей квартиры. Ведущие телевизионного канала – Анна Шилова, Нина Кондратьева, Игорь Кириллов, Юрий Фокин – были не просто частью домашнего интерьера, а буквально членами семьи. «Анечку» и «Ниночку» «выдают замуж» за дикторов-мужчин, по своей популярности они становятся в один ряд с известными актерами и певцами.

Телевизоры благодаря системе кредита теперь доступны практически каждой семье, и возникает то побочное отрицательное явление, в котором обвиняют телевидение во всех странах, а именно – разъединение людей. В СССР это усугублялось еще и тем, что за отсутствием разнообразных передач в силу неразвитости отечественного телевидения в основном демонстрировались художественные фильмы и информационная программа «Эстафета новостей». Упреки Госкино в том, что оно пытается превратить телевидение в свой филиал, были абсолютно обоснованны, и в 1957 году, в преддверии Московского фестиваля молодежи и студентов, молодежная редакция организует новую передачу, которая называется ВВВ (Вечер Веселых Вопросов), по жанру – шуточную викторину (ее с полным основанием считают предшественницей КВН). Она продолжалась на телевидении недолго: то ли по идеологическим, то ли по экономическим соображениям передача исчезла, но редакция, придумавшая ее, осталась.

Около двух лет на телевизионном канале не было ничего подобного, и наконец 8 ноября 1961 года произошло событие, тогда незаметное, но в дальнейшем высоко оцененное многими. В этот вечер вышел в свет первый выпуск КВН. Особенно символично то, что год его рождения пришелся на 1961 год – год первого полета человека в космос. Почти все авторы КВН были по образованию физики, большинство вузов, участвовавших в передаче, – технические (МВТУ, МАИ, механико-математический факультет МГУ). КВН – игра, рассчитанная на интеллектуальную аудиторию и заявляющая об этом. Отбор кандидатов в команду КВН шел по нижеперечисленным критериям: (1) веселость, (2) находчивость, (3) общая эрудиция или (4) узкая, но с глубокими знаниями в одной из следующих областей: (а) история и теория литературы, (б) история и теория живописи и ваяния, (в) история и теория музыки, (г) фотография, (д) зоология, (е) география, (ж) палеонтология. В КВН присутствовал особый тип юмора – интеллектуальный. Это состязание, где умственная сила открыто предпочиталась физической. КВН – праздник эмоций, интеллекта, молодости, раскрепощения, где легко и остроумно, без малейшего налета идеологии, обыгрываются все проблемы

эпохи. Участников команд отправляли в космическое путешествие, предлагали средствами пантомимы разыграть сценку «Утро студента», жюри интересовало абсолютно всё: и куда Макар телят гонял, и у какого насекомого слуховой аппарат на ноге, и чем знаменита собака Ньютона и даже – что бы делала команда, если бы ей на 24 часа предложили портфель министра образования. Незатейливая мелодия, незамысловатые слова:

В урочный день, в урочный час
Мы снова рады видеть вас –
Веселых и находчивых друзей!
Берите в руки карандаш,
Мы начинаем вечер наш,
Садитесь поскорей! –

действительно собирали огромную аудиторию и в зале, и у телевизора.

Один из шести конкурсов был очень удачно назван конкурсом для болельщиков, таким образом почитатели КВН оказывались не только пассивными созерцателями, но и активными участниками действа. А с учетом технических возможностей телевидения число поклонников КВН увеличивалось в сотни раз, то есть достигался эффект сопричастности, ощущения общности, единства, сознания, что у тебя есть много единомышленников. КВН оказался самой долговечной передачей на ТВ, что для развлекательных передач вдвойне необычно.

В 1990-е и 2000-е годы КВН вновь занял свое достойное место в череде множества других передач, имеющих целью развлечь телезрителя, но тогда, в 1960-е, он был подлинной отдушиной, надежным местом, где тебя не могут достать никакие официальные органы, где многое было позволено в силу скидок на «несерьезность жанра», где была игра, но никогда не было фальши. Юмор не терпит рамок и предзаданности, в таких условиях он оказывается нежизнеспособным, именно поэтому в начале 1970-х годов КВН исчез с телеэкранов. Каждому времени – свои герои, и молодой, обаятельный А. Масляков не вписывался в эстетику советского телевидения 1970 – начала 80-х годов. Телеэфир всё больше становился орудием пропаганды, и происходило это в основном за счет сокращения развлекательных программ.

Впрочем, существовали передачи, которые удачным образом сочетали и агитку, и эстрадное шоу. В первую очередь, к таким передачам нужно отнести всенародно любимый «Голубой огонек». Его режиссерами была выбрана наиболее удачная форма подачи программы – она сочетала в себе капустник, мини-«ток-

шоу», эстрадный концерт. И всё это представляло собой яркое театральное зрелище, где ни один персонаж не казался лишним или ненужным. Перед авторами была нелегкая задача – соединить знатную доярку, популярного актера и известного космонавта таким образом, чтобы каждый был интересен зрителю своими индивидуальными качествами, а не служил лишь фоном для более значительной персоны.

Учитывая то обстоятельство, что все выпуски «Голубого огонька» тех лет шли в прямом эфире, нельзя не восхищаться талантом его постановщиков. Эта передача по праву была популярнейшей передачей на телеэкране. Она ассоциировалась с праздниками, так как всегда была к ним приурочена, особенно в последние годы своего существования, и так же, как и КВН, относилась к разряду «семейных», то есть тех программ, которые смотрят всей семьей, воспринимая их уже как часть своего маленького домашнего мирка, составляющего значительную часть культуры повседневности.

«Голубой огонек» играл ведущую роль в «раскручивании», говоря современным языком, эстрадных песен и их исполнителей. Мало кто тогда называл шлягерами и хитами эстрадные песни, но они, несомненно, таковыми были. Именно в те годы появляется понятие «эстрада», популярная музыка. Нельзя сказать, чтобы ее не было раньше – Леонид Утесов, Клавдия Шульженко, Марк Бернес давно были любимцами публики, однако их лирические и душевные мелодии очень часто заглушались бравыми маршами и барабанной дробью, которые преимущественно слышались из радиоточек и на главных концертных подмостках страны. Такова была атмосфера официозных советских праздников предшествующей эпохи.

В конце 1950 – начале 60-х годов положение изменилось: несмотря на критические статьи в различных комсомольских и партийных органах, обвиняющих жанр эстрадной песни в «безыдейности» и «безвкусице», популярная песня громко заявляла о своем праве на существование, отвоевывая себе всё больше места в теле- и радиоэфирах. Этот жанр был легитимизирован юными певицами Эдитой Пьехой, Майей Кристалинской, Геленой Великановой, а молодой, обаятельно-мужественный Муслим Магомаев сразу стал кумиром огромного числа советских девушек.

По большому счету, обвинения в «безыдейности» и «уходе от насущных проблем современности» были небезосновательными. Все эти песенки будто взяли себе за правило нарочитую несерьезность. «Ландыши, ландыши, светлого мая привет…» – пела Гелена Великанова. «И я иду к тебе навстречу, и я несу тебе цве-

ты, как единственной на свете королеве красоты...» – вторил ей Муслим Магомаев. А пресловутый «Черный кот» Ю. Саульского – милая, незатейливая песенка, которая, оказывается, «совсем не о том, как охотился двор за котом»? Ее поют до сих пор, но в те годы она была объявлена синонимом пошлости.

В 1960-е годы появляется много песен о городах, особенно о Москве.

Ты никогда не бывал в нашем городе светлом,
У весенней реки не мечтал до зари,
С друзьями ты не бродил по широким проспектам,
Значит, ты не видал лучший город Земли –

делает вывод М. Магомаев. Или:

Бывает всё на свете хорошо,
В чем дело сразу не поймешь.
А просто летний дождь прошел,
Нормальный летний дождь –

удивляется юный Никита Михалков. Оказывается, тебе может быть хорошо из-за того, что прошел «нормальный летний дождь», а ты молод, энергичен, влюблен и у тебя всё впереди – вся жизнь, в которой ты можешь не только пройтись по Москве, но и «пройти соленый Тихий океан, и тундру, и тайгу». Сверстники героя Н. Михалкова имеют право и на грусть, от которой тут же находится средство:

А если я по дому загрущу,
Под снегом я фиалку отыщу,
И вспомню о Москве.

Эта принципиальная деилогизация и есть своего рода новая идеология. Для сравнения можно взять несколько текстов массовых песен 1930-х годов:

Нас утром встречает прохлада,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка –

главный источник радости, как это видно из текста Б. Корнилова, в звуках фабричного гудка, а утренняя прохлада и ветреная река лишь приложение к ним, обеспечивающее рифму. Или:

Нам ли стоять на месте?
В своих дерзаниях всегда мы правы!
Труд наш есть дело чести,
Есть подвиг доблести и подвиг славы! –

поет киногероиня Любови Орловой. Актриса, обладающая не только многогранным талантом, но и голливудской внешностью, поет о труде и подвиге, хотя она гораздо органичнее смотрелась бы не на фоне ткацких станков, а на фоне мехов, «Мерседесов» и роскошных туалетов. «Широка страна моя родная…» – это снова Л. Орлова со своим партнером по фильму Г. Александрова «Цирк» С. Столяровым. Здесь присутствует слово «любить» в весьма оригинальном контексте: «Как невесту родину мы любим, бережем как ласковую мать…» В этих текстах – определенная социальная предзаданность эпохи: любовь к родине, труд на ее благо, готовность всегда отдать себя в ее распоряжение. Здесь всё служит в конечном итоге «проблемам современности», всё работает на Главную Идею.

А что же декларируется в текстах песен второй половины 1950 – 60-х годов? Любовь к девушке, восхищение природой, культ молодости, дружба и любовь к родному городу. Вот «основные проблемы современности» – словно говорят песни. Это главные ценности, ибо они вечны и едины для всех эпох. А борьба за «мир во всем мире», «повышение производительности труда», «усиление идеологической бдительности» – не главное в жизни. Так что же тогда? «Главное, ребята, сердцем не стареть…» – вот жизненное кредо поколения шестидесятников, пусть и облаченное в форму массовой песни.

Бардовское движение: праздник для «своих»

Во второй половине 1960-х годов в прозе намечаются те же тенденции, что и в поэзии: всё больше персонажей повестей и романов этого времени оказываются представителями таких экзотических профессий, как спелеологи, геологи, альпинисты. Настойчивая попытка вырваться из-под власти государственной идеологии, которая вновь становится всеобъемлющей, тщетные усилия сохранить иллюзии свободы духа, поиски того пространства, где гармонично реализовывались бы ценности шестидесятничества, заставляют их литературных героев покидать уютные московские и ленинградские квартиры и уходить хотя бы на время туда, где нет никакой казенщины и официоза.

Символом времени становится человек с котелком и гитарой – той самой гитарой, без которой уже трудно было предста-

вить любую интеллигентную компанию или вечеринку. Человек с гитарой сошел со сцены, где находился вместе с поэтами во время их «эстрадного периода», и растворился среди множества людей самых разных профессий. Бардовское движение, получившее мощный импульс в 1960-е годы, – практически единственное явление, рожденное в «оттепель», которое оказалось творчески независимым, идеологически чистым и, может быть, в силу специфики своего существования, неподвластным какой-либо структурализации сверху. Все перечисленные черты бардовского движения имели в своей основе объективные причины.

Отсутствие реальной возможности увидеть своими глазами мир, находящийся за пределами географических границ советского пространства, порождало желание осуществить свое Большое Путешествие иным путем. Этот путь шел не *за пределы* территории, обнесенной красными флажками, а *в глубь* ее. Походы с песнями у костра кроме создания определенного смыслового пространства, как было сказано выше, без казенщины и официоза компенсировали потребность людей в расширении границ познания мира. В короткое время походное движение охватило огромную массу молодых людей. Покорение вершин из метафоры превращается в реальность, где люди проходят тест на прочность:

Парня в горы тяни – рискни.
Не бросай одного его:
Пусть он в связке одной с тобой.
Там поймешь, кто такой –

пел Владимир Высоцкий[13]. По его же словам, если во время войны критерием отбора друга было выражение «я бы пошел с ним в разведку» и никакой дополнительной характеристики не требовалось, то теперь такой разведкой становится альпинистский маршрут. В обществе середины 1960-х годов утверждается мнение, что лишь в горах, пройдя схватку с природной стихией, можно стать настоящим мужчиной, близкому к «идеалу Хема»:

Туда не донесет
Ни лифт, ни вертолет.
Там не помогут важные бумаги.
Туда, мой друг, пешком,
И только с рюкзаком,
И лишь в сопровождении отваги –

утверждал Юрий Визбор[14]. За фигурами полярников и геологов тянется романтический шлейф историй, в которых ключевым

словом оказывается слово «подлинность». Горы, ледники и океан оказываются тем пространством, где, по мнению шестидесятников, не имеют никакого значения ненавистные им «красивые слова», да и вообще слова как таковые, а всё решают исключительно поступки. Человек просвечивается как на рентгене. Пройдя пробу стихией, он может считаться оплотом надежности:

Если ж он не скулил, не ныл,
Если хмур был и зол, но шел,
А когда ты упал со скал,
Он стонал, но держал.
Если шел он с тобой, как в бой,
На вершине стоял, хмельной,
Значит, как на себя самого,
Положись на него –

эти строчки Высоцкого становятся всеобщим девизом[15].

Люди, прошедшие испытание природой, образуют некую общность, со своими традициями, сленгом и музыкально-поэтической культурой. Оставаясь один на один со стихией, человек испытывает чувство слияния с ней и отчуждения от цивилизации, одновременно обретая веру в собственные физические силы (что хорошо укладывалось в культ «естественности», исповедуемый шестидесятниками). Поход с восхождением на горную вершину рождал у обычного интеллигента – инженера, педагога, художника – некое ощущение самоосвобождения, сродни эффекту катарсиса. Наряду с естественной физической закалкой горы давали еще и духовное освобождение хотя бы только одним тем обстоятельством, что вероятность очутиться в пограничной ситуации между жизнью и смертью, когда ты чувствуешь всю хрупкость и ценность человеческой жизни и, следовательно, относительность всех идеологических построений, там гораздо более велика, чем в обычных условиях.

Все эти особенности не могли не отразиться на том виде творчества, который родился в середине 1960-х годов и получил название самодеятельной, или авторской песни. Его классики стали именоваться бардами. Феномен этого явления попытался исследовать в своей книге «Возьмемся за руки, друзья...» Л. Беленький: «Что касается слова “самодеятельная”, то пока в общественном сознании не сформировалось мнение о значимости песен современных бардов и менестрелей как произведений искусства, пока сюда в полную силу, с пониманием своей роли в культуре не подключились значительные художники слова

Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Галич, Н. Матвеева – истинные профессионалы, термин “самодеятельная”, похоже, никого не смущал. Ему даже находили объяснения. Так, сам А. Галич его расшифровывал как “самостоятельная деятельность”. Сам делаю свою песню: когда хочу, какой хочу, о чем хочу. Самодеятельная еще понималась как неподотчетная, неподконтрольная худсоветам, цензуре, официальной критике. А образец этой критики конца 60-х годов стоит привести: «“Во имя чего поет Высоцкий?” Он сам отвечает на этот вопрос: “Ради справедливости и только”. Но на поверку оказывается, что эта “справедливость” – клевета на нашу действительность... Ласки он, безусловно, не несет, но зло сеет. Это несомненно” (“Советская Россия”, 1968, 9 июня).

Помню, после одного из концертов Высоцкого спросили: “А не боитесь, что вам запретят выступать?” – на что актер ответил: “У меня это право никто отобрать не может, потому что его никто не давал”»[16].

Как горы не совмещаются с девятиэтажными домами, так и авторская песня не вписывалась в официальную культуру – и в агитационно-эстрадную, и в массово-эстрадную. Ко всем представителям этого жанра у власти было подозрительно-настороженное отношение: их тексты практически не печатались, исключением можно назвать только сборник карманного формата «Спутник туриста», выпущенный в 1966 году Ленинградским отделением издательства «Музыка». Все попытки «структурировать» любителей авторской песни и бардов сверху заканчивались ничем – по всему бывшему СССР распространилось движение КСП (клубов самодеятельной песни), созданных исключительно на энтузиазме участников. В конце 1960-х годов эти же энтузиасты сумели организовать первый фестиваль авторской песни, ставший затем регулярным и получивший название Грушинский фестиваль в честь одного из главных его зачинателей – Валерия Грушина. В отличие от помпезных международных фестивалей, проходивших на самом высоком партийно-государственном уровне и исчезнувших вместе с СССР, Грушинский фестиваль благополучно «дожил» до середины 1990-х годов, выйдя за рамки культурного события, востребованного только одним поколением.

Как любое художественное явление, авторская песня имела и своих классиков жанра, и адептов-подражателей, которых со временем становилось всё больше, учитывая размытость критериев понятий «бард» и «авторская песня». Здесь необходимо остановиться на трех наиболее крупных фигурах, которых традиционно соотносят с авторской песней, хотя их творчество гораздо шире одного жанра искусства.

Рассуждая о бардовском движении, личностью под номером один всегда называют Булата Окуджаву. Как исследователи этого жанра, так и сами барды дружно отдают ему пальму первенства, считая его своеобразным отцом-основателем авторской песни и «первым бардом» (Л. Беленький). Показательно, что Булат Окуджава при жизни всячески открещивался от этого звания, вероятно, полагая, что привязка его имени к одному жанру мешает восприятию всего им созданного, обедняет его творчество, искусственно суживает его рамки.

В самом деле, творчество Булата Окуджавы весьма широко, разнообразно и кроме авторской песни включает в себя прозу (как исторические, так и автобиографические романы, повести, рассказы), драматургию, публицистику, не говоря уже о том колоссальном общественном влиянии, которое он оказал на современников, причем вне зависимости от возраста. Один из духовных лидеров шестидесятничества, Булат Окуджава не только своими произведениями и личным поведением заложил основы ценностей и норм шестидесятнической парадигмы, но и сыграл большую роль в рождении и складывании самого понятия «индивидуальный стиль». Окуджава, наряду с Е. Евтушенко, А. Вознесенским, Б. Ахмадулиной начал конструировать свой личный облик, или, говоря современным языком, имидж, куда включаются невербальные знаки, прежде всего связанные с индивидуальным рисунком одежды. Так, знаменитый «ватник Окуджавы» стал характерной чертой, придающей этому автору свой неповторимый колорит. Напевать свои стихи, аккомпанируя себе под гитару, было тоже частью творческой манеры этого художника, а потому когда эта манера обрела свое название и массовость, Окуджава имел все основания не желать раствориться в общем потоке. «Прозвище “барды”, которое ЦК ВЛКСМ когда-то придумал для поэтов, поющих свои стихи», ему не нравилось[17]. И добавлял: «То, что происходит с авторской песней сейчас, меня не интересует. Она стала настолько массовой, что многое утратила. Когда-то это была песня маленьких комнат, маленьких кругов, это был доверительный разговор со своими, средство общения, недалекое от разговоров на московских кухнях, которые нам так много дали. А теперь она сомкнулась с эстрадой»[18]. В другом своем интервью Булат Окуджава еще более категоричен, и на вопрос: «Ведь вы были создателем целой школы бардов?», – отвечает: «Ну да, не дай Бог вообще-то! Я не люблю ужасно это движение. Это стало массовой культурой. Всё это неинтересно. Нет, нет»[19]. И дальше уточняет: «...авторская песня рождалась на московской кухне, понимаете, среди

пяти-шести единомышленников, мыслящих людей. А потом она вышла на широкие просторы. Стала упрощаться. Она стала заботиться о популярности. Всё это потеряло смысл вообще»[20].

Массовость, доступность, стремление к популярности – для Б. Окуджавы это синонимы низкопробности. По его мнению, произведение искусства, вышедшее за пределы «круга посвященных» в массовый тираж, теряет свою культурную значимость, и это приводит к гибели Автора-Творца, перевоплощая его в создателя дешевых штампов. Стиль – свой, индивидуальный, неповторимый – вот главная ценность любого художника, и только верность ему, а не какому-либо единому для всех, генеральному, пусть даже очень привлекательному Стилю, и есть залог настоящего, подлинного творчества и признак настоящего, подлинного Творца.

Биография Булата Окуджавы также не является типичной для человека его поколения и социального круга: москвич, «дворянин с арбатского двора», сын высокопоставленных партийных работников с дореволюционным стажем членства в ВКП(б), он в одночасье, тринадцатилетним подростком, меняет свой статус, превращаясь в сына «врагов народа». В то время как его уцелевшую от расстрела мать судебная «тройка» отправляет на северные рубежи СССР, самого Булата Окуджаву родственники отправляют к южным – в Тбилиси. Для будущего поэта и писателя это было познанием нового мира, ибо он всю жизнь оставался кавказцем лишь по крови, но не по культуре. Уход добровольцем на фронт был типичным поступком для тогдашней молодежи. Нетипичным было лишь осмысление собственного военного опыта рядовым Окуджавой. «Это не приключения. Это о том, как я воевал. Как меня убить хотели, но мне повезло. Я уж не знаю, кого мне за это благодарить. А может быть и некого...»[21] – так начинается одна из первых повестей Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!», во многом автобиографичная. Она резко отличалась от всех военных произведений того времени, поскольку центром ее сюжетной конструкции был не победоносный ход войны, а внутренний мир восемнадцатилетнего юноши, его рефлексия и страдание.

Текст повести густо насыщен внутренними монологами героя, в которых он признается, что ему безумно страшно быть убитым, что он плачет, когда несет по Моздокской степи ответственный пакет командиру полка, что он боится попасть под расстрел за невыполнение задания и что его маме придет извещение со словами «Ваш сын оказался трусом...». Великая Отечественная война отодвигается как бы на второй план повествования и выпол-

няет роль некоего фона, на котором идет своя, внутренняя война – война молодого человека с самим собой, своими мучительными комплексами и страхами. И хотя это война только одного человека и происходит она втайне от окружающих, она не менее значительна и ожесточенна, чем Вторая мировая война. Процесс преодоления себя и превращения вчерашнего школьника, мальчика в мужчину – это настоящая Победа, не менее важная для человеческой личности, чем Победа в Великой Отечественной войне целого народа.

Показательно, что Булат Окуджава, при его богатом фронтовом опыте, не стал представителем узкого жанра «военной прозы» или «военной поэзии», подобно К. Симонову, А. Суркову, Ю. Бондареву, Г. Бакланову. Напротив, самые известные его песни – «Полночный троллейбус», «Часовые любви», «Надежды маленький оркестрик», «Дежурный по апрелю», «Песенка кавалергарда», «Давайте восклицать», цикл стихов об Арбате, а также романы «Глоток свободы», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом» находятся вне военной тематики. Главный объект поэтических произведений Б. Окуджавы – внутренний мир автора, его собственные экзистенциальные переживания, его художественные фантазии, рожденные из наблюдений за жизнью. Круг выбранных им поэтических персонажей поражает своей необычностью – от не вполне конкретных, но всё же вполне представимых и земных полночного троллейбуса, бумажного солдатика, веселого барабанщика до откровенно метафизических Веры, Надежды, Любви («Опустите, пожалуйста, синие шторы...», «Сентиментальный марш», «Надежды маленький оркестрик», «Я вновь повстречался с Надеждой»), часовых любви, телеграфа моей души. Чуть ли не единственными по-настоящему живыми и земными людьми со своими естественными человеческими страстями и слабостями являются Ленька Королев, которому присвоили «званье короля» («Король»), да Ванька Морозов, который «циркачку полюбил» («Ванька Морозов»).

Окружающая действительность, опосредованная творческим воображением, – вот основа той конструкции, из которой состоит художественный мир Булата Окуджавы. Этот мир существовал не просто внутри всеобщего, глобального Мира, где, в свою очередь, существовала подавляющая, тотальная Идеология, но где-то рядом с ним, особняком, предпочитая будущим радужным перспективам, которые сулили идеологические слоганы, индивидуальный уютный мирок с естественными человеческими радостями. В силу этого к песням Булата Окуджавы был немедленно приклеен ярлык «мещанская лирика», а ему самому

дали уничижительное, как казалось советским идеологам, определение: «Пошляк с усиками и гитарой». В самом деле, автора строчек:

Из окон корочкой несет поджаристой,
За занавескою – мельканье рук.
Здесь остановки нет, а мне – пожалуйста:
Шофер автобуса – мой лучший друг[22] –

можно обвинить в мещанских настроениях. Да к тому же посвящение этого стихотворения не вполне благонадежному ленинградскому поэту Е. Рейну довершало ощущение, что сам автор и его творчество какое-то «не наше», выражаясь словами советских идеологов. Характерно, что Булат Окуджава, не написавший ни одного прямо антисоветского текста, не участвовавший активно в правозащитном движении, будучи фронтовиком и членом КПСС, так и не стал частью официального советского литературного пантеона. Пресловутое «мещанство», которое было на самом деле твердым желанием иметь право на свой индивидуальный мир, куда можно пускать только друзей, оказалось по-настоящему опасным для тотальной Системы. Небольшие по объему стихотворения, культивирующие общечеловеческие ценности и вечные истины, напетые негромким и чуть глуховатым голосом под аккомпанемент гитары, смогли заглушить массовые песни советских композиторов, агитирующих за коммунистическое завтра. Изменился сам тип песенного праздника: вместо триумфа всех появился «маленький праздник для своих».

И хотя, как было сказано выше, сам Булат Окуджава при жизни отрицал присвоенное ему звание некоего гуру авторской песни, он, несомненно, им являлся. Нельзя не согласиться с мнением исследователя и летописца бардовского движения Л. Беленького: «...если приоритет отсчитывать не лишь по хронологии, от каких-то ранних песен, а с учетом массива их, ставших популярными в самых разных кругах, как бы по первому пику широкой известности, тогда звание Первого барда по праву принадлежит Окуджаве»[23].

Другой яркий представитель авторской песни, без имени которого немыслима летопись бардовского движения, – Юрий Визбор. Этот человек кроме непосредственно своего творчества еще интересен и тем, что по образу жизни и в силу профессии был в наибольшей степени приближен к тому идеалу по-настоящему свободного человека и «много повидавшего» мужчины, к которому так стремилось поколение шестидесятников. Будучи по специальности журналистом, Юрий Визбор побывал

в командировках в самых крайних северных точках СССР, где в основном и рождались его песни. Почти все тексты Визбора насыщены малоизвестными названиями местности, куда заносила его журналистская судьба: «На плато Расвумчор», «Кончилось лето жаркое, Шхельда белым-бела...», «Теберда-Теберда, голубая вода», «Домбайский вальс». Визбор действительно первым из журналистов побывал на плато Расвумчор в Заполярье и затем высказал свои впечатления в вышеназванной песне, которая прозвучала как песня-репортаж в первом номере нового журнала «Кругозор». Таким образом, Юрий Визбор изобрел новый вид радиожурналистики – песню-репортаж, какого раньше не существовало. Подобные метаморфозы – также веяние времени (радиорепортаж состоялся в 1963 году). Невозможно представить подобную вольность лет десять назад, тем более на радио, главной части тогдашних масс-медиа, служившем мощным средством пропаганды, а потому строго контролируемом цензурой.

Ю. Визбор воплощал в себе некий тип «ренессансного человека»: за свои 50 лет он, кроме того, что писал песни (всего создано 300 песен) и вел профессиональную деятельность, успел сняться почти в двух десятках картин у таких режиссеров, как М. Калатозов, Д. Асанова, М. Хуциев, Л. Шепитько, Т. Лиознова, поработать над сорока документальными фильмами, где был то сценаристом, то режиссером, то автором текста, а то и сразу всем вместе.

Своей жизнью Ю. Визбор продемонстрировал наглядно, что можно совершить невозможное: он осуществил свое Большое Путешествие, не выходя за пределы СССР. В самом деле, чем ледники Заполярья или горные серпантины Кавказа и Средней Азии менее опасны, нежели сафари в Африке? Лучше всех других Ю. Визбор воплотил в себе не до конца осознанный идеальный тип шестидесятника – быть свободным в несвободной стране. И этот дух свободы лучше всего формируется и ощущается в горах. Недаром Визбор у советских альпинистов почитался главным авторитетом, а без его песни «Милая моя...» не обходился ни один грушинский фестиваль. Во всех многочисленных занятиях и хобби Визбора горы занимали приоритетное место. Об этом вспоминает его близкий друг, мастер спорта по альпинизму Юрий Пискунов: «Визбору нравились разные виды спорта: футбол, волейбол, водные лыжи и обычные, почти каждую весну он отправлялся в байдарочные походы. Но все-таки главным для него были горы. Нечто большее, чем просто спорт. Отдых от мирской суеты, от обилия повседневных обязательных и принудительных дел? И это тоже не всё... Визбор-художник в горах

искал и находил красоту, искал гармонию в природе, возможность дружбы Природы и Человека. Здесь он становился философом, вырабатывающим замысловатую траекторию поведения современного жителя Земли: образованного и мыслящего, романтика и рационалиста. Своею жизнью Юра доказал, что можно совместить несовместимое»[24].

Характерно, что именем Ю. Визбора была названа вершина на Памире. Это весьма символично, поскольку перекликается со словами одной из последних его песен:

Ищите, ищите мой голос в эфире,
Немного охрипший, на то есть причины, –
Ведь наши памирки стоят на Памире,
А мы чуть повыше, чем эти вершины...[25]

Одним из самых значительных явлений советской культуры можно смело назвать Владимира Высоцкого. Прожив всего лишь 42 года, он оставил после себя кроме огромного творческого архива (700 песен, множество ролей в кино и в Театре на Таганке, попытки писать прозу) такое огромное число легенд, где правда тесно переплетена с вымыслом, что еще при жизни превратился в человека-миф. Эти легенды, столь разнообразные и взаимоисключающие, правдоподобными могли быть лишь в том случае, если бы человек имел возможность прожить несколько жизней. Во всех точках СССР находились люди, называющие себя «друзьями Высоцкого», которые вместе с ним «воевали», «плавали», «летали» и «сидели». Он часто обыгрывал это в своих текстах:

А с которым сидел в Магадане,
Мой дружок по гражданской войне,
Говорит, что пишу ему: – Ваня,
Я в Париже. Давай, брат, ко мне![26]

Такая особенность личности В. Высоцкого кажется в нынешнее время совершенно непостижимой, поскольку в тогдашнем СССР не существовало такого понятия, как промоушен. Тем не менее каждый шаг Высоцкого в творческой или личной жизни носил характер культурной акции. Определенную роль в создании образа Высоцкого сыграло полное отторжение его творчества официальной культурой и в связи с этим крайне скудная информация о нем в периодической печати и на телевидении, что рождало хорошую почву для слухов и домыслов. У него был вполне определенный легитимный статус актера Театра на Таганке, где он играл ведущие роли; он вполне официально ездил по стране с

концертами, но всё равно оставался человеком-загадкой, за которым тянется целый шлейф слухов, один нелепее другого. Бардовское движение, как было сказано выше, никогда не было обласкано власть предержащими, и его представители не мелькали в прессе и на телевидении. Что же привлекало к Высоцкому миллионы преданных поклонников самых разных социальных слоев со столь же различным культурным багажом и образовательным цензом? Вероятно, приблизиться к ответу можно, обратившись непосредственно к его текстам.

В первую очередь, разгадка популярности В. Высоцкого (и к этому склоняются такие исследователи его творчества, как В. Новиков, Ю. Андреев, В. Толстых) в его многоликости. Для каждой категории людей существует «свой» Высоцкий: у мещанской и маргинальной частей населения любимые произведения про «красные, зеленые, желтые, лиловые» и про «зэка Васильева и Петрова зэка», у интеллигенции – «Колея» и «Охота на волков», у фронтовиков – «На братских могилах» и «Як-истребитель», у альпинистов – «Скалолазка» и «Если друг оказался вдруг...», не говоря уже о целом цикле детских песен. Но это всего лишь какая-то часть в познании того айсберга, каким был в отечественной культуре Высоцкий. Следующие попытки разгадать его тайну – сформулировать и обозначить основную тему его творчества и способы ее воплощения.

«Создания Высоцкого рьяно и самозабвенно служили решению злободневных социальных и художественных задач его современности – в этом заключен первый и главный “секрет” его популярности. Вместе с тем песни его достигают глубины человеческой нравственности и поднимают оттуда на поверхность для раздумий и волнений те вопросы, которые издревле считаются общечеловеческими, вечными – и в этом содержится второй и тоже главный “секрет” общенародной любви к Высоцкому», – рассуждает Ю. Андреев. И добавляет: «...гражданским нервом его творчества была его правдивость, острота реакции на волновавшие нас общественные вопросы – острота, которой так не доставало в нарочитой пустоте и бездумности эстрадных песен. Взятое в этом плане творчество Высоцкого являло собой нормальные речения нормальных людей, чуждых жизни с двойным дном, возведенные великолепным художественным даром и талантом искренности в степень высокого народного искусства»[27].

Иными словами, основная тема произведений В. Высоцкого – сама жизнь без прикрас. С этим бесполезно спорить, но и сути творчества барда это не проясняет. Гораздо оригинальнее и точнее удалось выразить специфику произведений Высоцкого

его другу В. Акимову: «...предметом творчества Владимира Высоцкого было Время, выраженное им ярчайше и своеобычно. Время – есть люди. Мозаикой их чувств, мыслей, поступков оно и создается. Но только высокому художнику дано из этих, казалось бы, не сочетаемых между собой ни величиной, ни цветом камешков-смальт сложить картину эпохи. Володе удалось»[28]. Но самую точную, по-научному глубокую характеристику художественного мира Высоцкого дал В. Толстых в статье «Владимир Высоцкий как явление культуры», где он пишет следующее: «Его творчество – непрерывный диалог с обыденным сознанием, которое он сделал поэтической реальностью, своей художественной материей. Смело погружаясь в обыденный язык, в повседневные ситуации, оказываясь как бы внутри них, Высоцкий не только говорит о вещах, близких и понятных всем, но и говорит на языке, близком и понятном широким слоям. Песни его – это рационально (художественно) обработанные, отлитые в выразительную, часто в афористичную, почти фольклорную форму представления, настроения, чувства и мысли людей, которых именуют обыкновенными, простыми. И надо признать, сделано, сработано это мастерски, почти без отступлений от требований высокого вкуса и искусства. Анализ работы Высоцкого с материалом обыденного сознания ждет своих исследователей, но уже сейчас можно отметить его поразительную способность придать емкую, впечатляющую форму аморфным представлениям и восприятиям. Зачастую таким, которые даже их носителям кажутся незначимыми, не стоящими фиксации, банальными. Кажется, работа проще простого – прослушал, подсмотрел, записал и возвратил тем, кто был предметом его внимания и наблюдения. Но за всем этим – большой, изобретательный труд талантливого художника, фильтрующего и кристаллизирующего разного рода самоочевидности эмпирического, бытового и небытового, ради извлечения некоего человеческого, общественно значимого смысла»[29].

Однако в жизни В. Высоцкого была еще одна составляющая, которая даже при всей ее (жизни) легендарности носила совсем уже немыслимый, а по тем временам даже фантастический характер. Речь идет о его браке с французской кинозвездой русского происхождения Мариной Влади. Долгое время в советской критике существовала пуританская установка, согласно которой жизнь и творчество любого художника и мыслителя рассматривались отдельно как данности, не влияющие друг на друга. Таким образом, какие-либо факты биографии автора отодвигались в тень или замалчивались, дабы не нарушать тот Образ, который

был искусственно сконструирован официальной пропагандой. Но личная биография творца неотделима от творческой судьбы, ибо все более или менее значительные эпизоды его земного существования и смерть есть культурные деяния, позволяющие осмыслить творческую личность в целом. Можно с уверенностью утверждать, что брак Высоцкого и Влади был яркой культурной акцией эпохи холодной войны, этаким затянувшимся перформансом длиной в 12 лет периода советской империи, прервавшимся лишь со смертью одного из его участников. Этот союз был не только сближением двух культур – русской и французской, не только сближением двух миров – социалистического и капиталистического, не только сближением двух России – советской и досоветской, но и чем-то большим. Впервые звезда первой величины европейского кинематографа превратилась из символа в реального человека и, сойдя с большого экрана, в этом качестве «вписалась» в советский культурный контекст. Так распорядилась судьба, что из поколения шестидесятников В. Высоцкий оказался единственным, кому в полной мере удалось воплотить в жизнь юношеские грезы времен «оттепели», навеянные кинематографом.

Смерть В. Высоцкого лишь увеличила то огромное количество подражателей, которые пытались реализоваться в этом качестве еще при его жизни. Но феномен Высоцкого так и остался до конца не познанным. Никто не смог разгадать секрет такого длительного и такого оглушительного успеха.

Бардовское движение – часть культуры, без которой невозможно понять и постигнуть не только эпоху «оттепели», но и советскую культуру всего послесталинского времени в целом. Об их роли и значении очень хорошо сказала известный журналист-киновед А. Ниточкина: «Они все разные – Б. Окуджава, Ю. Ким, Ю. Визбор, В. Высоцкий, А. Галич, А. Городницкий, А. Якушева, Н. Матвеева. У каждого свои вкусы, пристрастия, свои темы и своя манера исполнения. Но было в них и нечто общее. Эти люди выполняли чрезвычайную миссию. Прекрасную. Благородную.

Они являли собой определенную реакцию на прошлое. Они призывали общество отказаться от того, что было в прошлом страшного, позорного, мучительного и что оставалось пока неизжитым. Они являли собой подъем гражданской активности, который давался нелегко, а порой мучительно, болезненно. Но общество этот подъем одолевало. Барды подкупали своей честностью, искренностью ощущений, открытостью взглядов, острым чувством гражданской ответственности, человечностью и терпимостью.

Барды явили собой как бы собирательный образ Поэта – властителя умов, умонастроений, мироощущений. Они не были признаны официально. Многие относились к ним настороженно, терпели их скрепя сердце. Разрешали, но постоянно косились.

Наступило время (притом очень быстро), когда бардовская стихия вышла за рамки определенной, конкретной художественной сферы, какой-то одной эстетической области. Стихия эта стала влиять и на поэзию, и на музыку, и на театр»[30].

Все жанры искусства в эпоху «оттепели» начинают приобретать популярно-массовый характер. На эстраде появляется такой жанр, как политическая частушка, в которой высмеиваются внешние враги СССР, но со временем доходит и до внутренних «вредителей» (теперь это слово произносится как шутка). В кино рождается новый сатирический киножурнал «Фитиль», редактируемый С. Михалковым. В толстых литературно-художественных журналах возникают юмористические рубрики (например в «Юности» – «Пылесос» и «Зеленый портфель»), а в журналах научных (в «Искусстве кино») организуются дискуссии – «круглые столы». Советская культура начинает позволять себе плюрализм мнений и допускает игровой момент, что свидетельствует о ее выходе из состояния монументальности, косности и застоя конца 1940 – начала 50-х годов.

«Праздник непослушания», каким стала «оттепель», продолжался, охватывая всё новые и новые сферы культуры и жизни. «Бум» праздничного обновления, приобретавший карнавальные формы, связанные с пародией, травестией и другими формами смеховой культуры, означал необратимость произошедших перемен, невозвратимость тоталитарной эпохи. Одних эта необратимость тревожила и печалила, других – радовала и вселяла новые надежды. Советская культура праздновала свое освобождение (хотя бы частичное) от догм и запретов недавнего прошлого. Праздник оказался недолгим, но значение его было поистине историческим.

Примечания

[1] *Маяковский В.* Письмо к любимой Молчанова, брошенной им, как о том сообщается в № 219 «Комсомольской правды» в стихе по имени «Свидание» (1927) // *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 8. М., 1958. С. 196–199.

[2] *Евтушенко Е.* Свежести // Юность. № 12. 1959. С. 32.

[3] *Ланской М.* Когда о вкусах спорят / Комсомольский патруль // Юность. № 2. 1956. С. 25.

[4] Там же.

[5] *Медынский Г.* За человека нужно бороться! // Юность. № 10. 1956. С. 38.
[6] *Славкин В.* Памятник неизвестному стиляге. М., 1996. С. 8.
[7] *Аксенов В.* В поисках грустного беби. Две книги об Америке // Конец века: Независимый альманах. М., 1992. С. 153.
[8] *Аксенов В.* Указ. соч. С. 164–166.
[9] *Аксенов В.* Остров Крым // Юность. 1990. № 1–5.
[10] *Славкин В.* Взрослая дочь молодого человека. Пьеса в 2-х действиях. М.: ВААП-Информ, 1979. С. 5.
[11] *Аксенов В.* Указ. соч. С. 169.
[12] *Славкин В.* Указ. соч. С. 169.
[13] *Высоцкий В.* Песня о друге // Владимир Высоцкий. Стихи. Франкфурт: «Русинда», [1988]. С. 36.
[14] *Визбор Ю.* «Туда не донесет...» (запись из фондов радио).
[15] *Высоцкий В.* Песня о друге // Владимир Высоцкий. Стихи. С. 36.
[16] Возьмемся за руки, друзья! / Автор-сост. Л.П. Беленький. М., 1990. С. 49.
[17] «Я не теряю надежды...». Наш корреспондент В. Матизен беседует с Булатом Окуджавой // Советский экран. 1990. № 3. С. 18.
[18] Там же.
[19] *Рассадин С.* Три легенды об Окуджаве. Вторая: шестидесятник // Новая газета. № 47 (569). С. 30.
[20] Там же.
[21] *Окуджава Б.* Будь здоров, школяр! // Оттепель. 1956–1960. Страницы русской советской литературы. М., 1989. С. 231.
[22] *Окуджава Б.* Из окон корочкой несет поджаристой... // *Окуджава Б.* Стихотворения. М., 1984. С. 42.
[23] Возьмемся за руки, друзья! Указ. соч. С. 53.
[24] Там же. С. 64.
[25] *Визбор Ю.* «Ищите, ищите мой голос в эфире...» (запись из фондов радио).
[26] *Высоцкий В.* Нет меня, я покинул Расею! // Владимир Высоцкий. Стихи. С. 209–210.
[27] *Андреев Ю.* А. Владимир Высоцкий при жизни и после смерти [вступ. ст.] // **Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер** / Сост. Ю.А. Андреев и И.Н. Богуславская. М., 1989. С. 5.
[28] *Акимов В.* Володя (годы молодые) // **Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер.** Указ. соч. С. 197.
[29] *Толстых В.В.* Владимир Высоцкий как явление культуры // **Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер.** Указ. соч. С. 399–340.
[30] *Ниточкина А.* Надежды маленький оркестрик // Советский экран. 1988. № 18. С. 21.

Раздел 3
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

И.П. Уварова

Маска фольклорного праздника

Кукеры – праздничное шествие масок. Болгария гордится ими, как Италия – своим карнавалом[1].

Весной, на сырной неделе, или зимою, под Новый год[2], кукеры обходят село, желая благоденствия и изобилия. Они ходят с утра весь день, задирая молодиц, разыгрывая сценки похищения кукерских женщин. Но это лишь небольшие прологи, лишь увертюра перед главным актом, совершаемым уже к вечеру на сельской площади. Там происходят пахота и посев, истинный и первозданный театр ритуала с участием кукерского «царя». Кукеры оказывали ему почести, потом внезапно набрасывались на него и убивали, но его возвращала к жизни кукерская «невеста».

Наряд кукеров причудлив сверх всякой меры. Их внешность вселяет в равной мере ужас и восхищение, и невозможно поверить, что к этим маскам причастны воображение и рука человека.

Кукеры – обладатели обширнейшей родни. Их братья и свояки, наделенные фамильным сходством, появляются в урочный час в Румынии, в Молдавии, на Украине и в России. Более всего похожи на кукеров балканские личины, но вообще-то, конечно, все химеры европейских карнавальных шествий одной с ними крови. Да что Европа! Кукер выглядит как африканский колдун, а неимоверные конструкции из перьев, что он тащит на голове, заставляют вспомнить праздничный орлиный убор индейского вождя и птичье одеяние шамана.

Короче, кукеры не одиноки. Но кукеры исключительны. Среди ряженых и шутов всех мастей они наиболее чистая порода, выведенная карнавальной культурой. Родословная кукера благородна. На его родовом древе историки развешивают, как на елке, золотые фигуры в коронах; там же можно отыскать лик Диониса, бога скорбного и хмельного. Это так. Кукеры – след царей и еще выше – богов. Когда проходит мировая слава древнего мира, на руины храма пастух отправляет пастись овец. Они жуют траву, звеня бубенцами, а их хозяин, сам того не подозревая, ежегодно справляет поминки по совершенно неизвестным ему усопшим богам. В кукерский праздник он подвязывает предлинную кудельную бороду и выкатывает из сарая арбу. И вот уже он – «царь», а кудель и арба – опростившийся реквизит величественного мифа. В руках его прут, на голове венок, а то и просто корзина. На сельской площади, куда его повезут два кукера, впрягшись в двухколесную повозку, старший кукер проводит борозду. Черпая семена из мешка, «царь», широко размахнувшись, ведет сев – при каждом взмахе его руки кукеры прыгают как можно выше.

– Да будет колос столь же высок – эгей!
Звенят бубенцы.

Царь гадает об урожае, бросая лукошко: упадет вверх донцем – зерно будет обильно. После чего... но стоп! Прежде чем ему быть убитым, остановим на мгновенье вечный спектакль о гибели и воскрешении персонажа, уподобленного живой природе, меняющего облики и имена и всё же неизменного в своей вегетативной сущности, в своем страдательном залоге. Слушайте!

– Я у египтян – Озирис,
Я – Светобог у мисийцев.
Вакх я живым, а мертвым – Аид;
Дионис я, о люди...

Что же мы видим в стоп-кадре? Царя, уподобленного божеству, приземленную ипостась Диониса, чьим именем названы болгарские пещеры и долины. Мы видим его регалии: прут, повозку о двух колесах и двух кукеров при ней. Двойственность признаков оказывается постоянной: на фракийских монетах чеканился человек с кнутом, в двухколесной же повозке; в софийском музее хранится надгробная плита, где изображено пахотное орудие, влекомое именно двумя волами.

Вот и письменный источник: некий молодой христианин, которому пришлось влачить существование в краях Добруджи

среди фракийского племени гетов, наиболее закоснелого в языческих привычках, горестно вопиет о бесстыдстве «царя», избираемого по жребию и наделенного на месяц правом утолить самые низменные свои желания. Мог ли утешить его тот факт, что «царя» зарубили мечом в день праздника, принося жертву здешним богам?[3] У другого фракийского племени бизальтов в дивном святилище Диониса, где всю праздничную ночь сиял свет, хранилась корзина для провеивания зерна, бывшая колыбелью младенца Диониса. Не ее ли мы видим при кукерском «царе»? Примечательно, что в древнем святилище свет сиял особенно ярко в год, сулящий обильный урожай, и свойство света перешло к кукерскому лукошку при гадании об урожае. Есть версия, согласно которой во фракийском пантеоне был бог по имени Кукер[4].

Но подобно тому как семь городов спорили о праве слыть родиной Гомера, различные школы оспаривают родину кукеров. И хотя Дионис шел к грекам из Фракии, всё же сторонники эллинского корня настаивают на связи кукеров именно с «огречившимся» Дионисом[5]. Разве кукерские полевые работы не подобны пахоте у подножия Акрополя? И разве не аттические весенние антестерии послужили примером для праздников болгар, румын, сербов и поздних греков? Ведь у греков Визы подобные праздники прямо и называются «кукеры». Наконец, славянские обряды, игры, комедии, драмы, где все герои – от козла до непокорного царского сына Адольфа – умирают и воскресают, не уступая кукерскому «царю», тоже вправе заявлять о своем участии в сотворении кукерского действа. Кто же прав? Да в равной мере все. И более того, неолитические племена, жившие на этой земле, – те, что оставили по себе роговой серп да остатки плетеных, как корзина, жилищ, – уже могли томиться (что явствует из аналогий) предчувствием переживания судьбы сущего, которое взошло могучим культом умирающего божества и, уходя в последующие времена, поставило кукера последней точкой.

Кукеры являют собой реликтовый заповедник, где произрастает всё, что когда-либо рождали ритуал и карнавальная почва. И вот что любопытно: кукерская маска может передаваться из рук в руки, внутри семьи, по наследству.

Универсальная сущность ритуала выносит из неведомых глубин маски, наряды, реквизит и модус поведения, единые для всех народов и всех времен. Создать кумира и возлюбить его, поселить его дух в земного избранника, насладиться его тиранией и его же растерзать – такова, говорят, изначальная человеческая потребность в глубинном переживании. Потребность в любви и горе, влечение к свежей радости новых обретений. Изначальна

и жажда излить общую печаль отчаянным плачем при похоронах Озириса и Костромы, но всеобщее ликование при их воскрешении должно обретать формы грубой насмешки, неукоснительно соблюдаемые кукерами.

Трагедия стоит у гробового входа, комедия – у гробового выхода, где сама почва заражена повышенной радиацией хтонических сил. Скважина фонтанирует, выбрасывая скопища неимоверностей. Из нее свищут змеи и тянет могильным холодом, как описано в балканском фольклоре; из нее же в сказках выходят золотые яблони и пробужденные спящие девицы. Но в лоне празднества всё, что прет из заветной «дыры», обряжается вместо золотой ветви издевательскими лохмотьями, а красавица предстает в образе беременной старухи: такова и кукарская горбатая «баба» в рванье, с «младенцем»-куклой. Торжественность праздничных трагедийных шествий и шутовская кутерьма карнавального исхода смешалась в кукерах, и, забыв оплакать ими убиенных, они лишь веселятся в рамках приличий карнавала.

Обряд ставит свой вечный экспериментальный спектакль там, где не оборваны живые связи людей с землей. Обряд принадлежит человеку в той же мере, что и космосу, и земле. Он выбирает поле и село, ему нужен деревенский дом, где всё спешит укрыться, и стена тянет на себя коврик, рубашка – орнамент, а пол – половик. Сотворясь, вещь отдаляется от глины, дерева, шерсти, и для восстановления баланса с окружающим миром ей возвращают образное подобие породившего ее начала, дарят декор и орнамент, повторяя краски и ритмы цветущей, плодоносящей, оберегающей природы. Здесь всё соответствует всему вокруг.

Но кукер! Тряпки, ткани и шкуры, ленты, зеркальца и бубенцы, взятые из этого прочного, разумного и уравновешенного мира, попав в зону притяжения кукера, просто сходят с ума. Кукер стремительно растет как на взбесившихся дрожжах, с силой разрывая все связи предметов и привычные формы вещей. Пробил час праздника, и юноша, в меру застенчивый и воспитанный, погружается в кукера. Черная рожа жутка, косматая пасть ухмыляется, скаля желтые зубы. Шапка конусом в пять локтей угрожающе качает острой вершиной, ленты змеятся по плечам, на бедрах громыхают медные бубенцы, а ноги – звериные лапы в мощных меховых штанах. Он и поведет себя как фавн, распущенный и неуемный полузверь. Вот он стоит во дворе, готовясь примкнуть к шествию ему подобных монстров, и прислушивается к голосу вселившегося в него недоброго и веселого беса.

Он – дерево, он – дом, он – человек, и зверь, и птица. Подобен всему сразу и решительно ни на что не похож! Мир отразился в нем, как в кривом зеркале, корча несусветные рожи. Под кровлей, его породившей, кукер – динозавр, которого высидела курица.

Кстати, шествуя по селу, кукеры несут яйцо.

Фигура кукера, его костюм и маска исписаны тайными знаками, впрочем, поддающимися расшифровке. Но замечательно, что всякое явление, заявившее о себе в знаке, тут же себя опровергает. В пределах всё того же кукера оно разыгрывает от начала до конца свою собственную драму тем, борьбу противоположностей, стихий, яростно бушующих при сотворении мира. В финале – разрешение каждой темы с фривольной издевкой над нею.

Борение Тьмы и Света, нашествие вечности и ее изгнание. Схватка Человека со Зверем, рукопашная Живого с Мертвецом. Кукер – колода двуединых образов, подобных карточным королям.

В завершение борьбы и битвы противоположные начала совокупляются, порождая дикие гротески. Кукер – оплодотворитель, но и объект оплодотворения. Он убивает, он и спасет.

Головной убор кукера Пловдивского района решен как остроугольная крыша невиданного (или забытого?) храма, выложенная вместо черепицы круглыми зеркалами. Ловя отражение лучей, они сами становятся ослепительными моделями небесных светил.

В честь особо значимых календарных вех на солнечном пути наши предки зажигали ночные костры: это их отсвет остался у радомирских сурвакаров, увитых охапкой алых лент (есть даже подозрение, что имя кукеров пошло от албанского «кук» – красный). Сверкая зеркалами и фольгой, полыхая лоскутным жаром, и по сей день в урочный час, откуда ни возьмись, появляются на дорогах Европы процессии ряженых, вышедших на поиски солнца сотни тысяч лет назад.

А чернота маски сохраняется как знак временного пребывания светила в печальной стране ночи и смерти. Знаете, на кого похожа черная маска кукера района Павел Баня, обрамленная цветной бахромой бороды? На черную, круглую, волосатую маску Арлекина, тоже посещавшего «тот мир», откуда он вынес волшебную палку. Украинская Маланка, умирающая и воскресающая, появляется среди ряженых с физиономией, черной от сажи, а фаллофоры, лихие спутники Диониса, натирали лицо соком грецкого ореха. По велению карнавала тьма личины готова вновь и вновь играть в войну со светом. Черный лик – антитеза белому лицу человека, антилицо от антимира (ведь там всё навыворот), и по милости черной маски кукеров порой называют

«арапы», а балканский фольклор хранит предания о всесильном существе подземелья по имени «Черный Арап»[6], что на языке карнавальных иносказаний – мертвый. Да и вся братия кукерских масок состоит в особых отношениях с мертвецами. Это знаменательно хотя бы потому, что, как полагают, первой маской вообще был череп.

Про карнавальную же маску можно сказать, что чем больше она определяет покойника, тем активнее в ней пробивается жизнетворческое начало. Карнавальный мертвец афиширует свое сластолюбие, даруя новую жизнь с безграничной расточительностью; живое пульсирует на мертвом в вегетативном поле метафор и уподоблений. Кто там в кукерском шествии, с мехом на голове, с черным лицом, стреляет из рога золой и целится, естественно, в женщин? «Плювкач», скорее всего, покойник. И зола в его роговом ружье – извечный и повсеместный знак мертвенного осеменения. В соседствующих румынских селах живет память о старцах-первопредках, которые зимней ночью спускались с гор, освещая себе путь холодными огнями. Они вставали из могил (подобное описано у Н. Гоголя в «Страшной мести») и шли проведать потомков – в масках: живой не должен видеть мертвеца. В честь того допотопного маскарада по селам Румынии и Молдавии в те же даты ходят комические старцы, «моши», в масках почти что кукерских. А иногда и кукеры называют себя старцами[7].

Как и все ряженые, все колядующие[8], кукеры собирают дань: пшеницей, маслом, мясом, и среди них есть два «харачара» с цепями через плечо – сборщики налогов. Быть может, они (а быть может, и кто-то другой) в процессии кукеров были некогда персонифицированы как сборщики угощения и даров, собственно предки, идущие за угощением. Или вся процессия кукеров движется в конечном счете из того мира и несет на себе признаки контактов с чертом, который тоже рогат и тоже в меховой шкуре, не хуже кукера. Но яростный звон колокольчиков, но неистовый звяк бубенцов всех размеров (а их бывает на одном кукере больше сотни) отгоняет вражьи силы, которые, как известно, боятся звона. Потому и при весеннем севе дети звенели колокольчиками что есть мочи! В старой Шотландии на площади появлялась карнавальная фигура «мавра», увитая связками бубенцов (ее описал Вальтер Скотт). Вот классическая антитеза карнавала: «мавр» – тот же «черный арап», родич Сатаны, сам себя опровергает своим лязгом и звоном. В древней болгарской пещере Магура сохранилось изображение существа с поднятыми руками, с двумя треугольниками у пояса, отлетающими

в стороны: как велик соблазн принять их за кукерские бубенцы... Кукер ходит с бубенчиками, как вол и баран; он любит носить маску животного, но, маскируясь медведем или волком, быком, а иногда конем, кукер не теряет антропоморфных примет. Он – человекозверь – в сущности, внешне не отличается от своего пращура, который, надев шкуру тотема, поступал под его протекторат. Глядя на карловского кукера в шкуре и животной маске, как ни вспомнить существо, с ног до головы одетое в оленя. Его изображение сохранилось во французской пещере «Трех братьев» – первая «афиша», возвестившая о первой человеческой роли. Его называют «колдун», да и чем, как ни колдовством, прикажете объяснить то обстоятельство, что в мире, где всё изменяется и всё течет, лишь звероподобная личина кукера осталась точно такой же, как у того «колдуна», практиковавшего в темноте гротов? А чего стоит звук при образе, заледеневший навсегда и вдруг начинающий оттаивать, подобно словам, описанным Франсуа Рабле? Страбон рассказывал о фракийских мимах – эдонах; созывая на дионисии народ, они подражали реву быка, исходящему из бездонной пропасти. Этот рев раздается и сегодня над зимними полями Молдавии в Васильеву ночь: то молодые мужчины ходят с «бугаем», узким барабаном, у которого есть бычий хвост; и если его тянуть мокрой рукой, барабан будет мычать как дикий бык, угодивший в пропасть.

Бык – символ детородной мощи, знак мужества и мужа. В сонме кукерских масок он наиболее цельное и прямое выражение мужского начала. Кажется, древние кумиры, поставленные при охране оплодотворяющих сил, просыпаются в свой час, чтобы наставить кукера на эротический путь. Некий герой Г. Мопассана, чьи утонченные понятия о любовном блаженстве унижены житейской прозой, представляет себе мир, управляемый божеством в фаллическом воплощении, безрассудно рассеивающим во вселенной частицы жизни. Тут проступает четкая мифологема, экзотичная для литературы XIX века и универсальная для древнего мира. С упорством вечного двигателя гении плодородия трудились во славу новых рождений. Еще недавно во фракийских районах Болгарии кукеры носили деревянный фаллос, совсем как эллины, а бубенцы вокруг бедер читаются как знаки гениталий. В символике оплодотворения значимы прыжки кукеров, удар о землю ногами, палкой – чтобы земля понесла. Кукер деревянным жезлом прикасается к бездетной женщине, чтобы забеременела. Хозяйки обрывают тайком от кукеровой одежды лоскутик, а после привязывают к яблоне, чтобы плодоносила!

При кукерах блуждает многоликая тема брачного единения, пробуя излиться в заигрывании ряженых с «момой», кукерской девицей, и в веселой ярости «жениха», оберегающего от агрессивных кукеров свою «невесту». Но во славу умыкания и грабежа, в знак того, что победа такого сорта записана за кукером навсегда, – эта тема, дробясь, сверкая, смеясь над собой, вдруг оборачивается кукольным театром, и каждый кукер сажает невесту себе на голову и убегает с нею! Вот кукеры Павел Бани шествуют по зеленому лугу караваном огромных возбужденных животных, а куклы в венчальной фате на верхушках их колпаков движутся в собственной процессии, доверчивой и невинной, высоко вознесенной над грешной землей. Не так ли сплетаются мужские и женские знаки на мезенских птичках; мировое единство, разъединенное на женское и мужское естества, безудержно стремится к единению. И играют женщин переряженные мужчины.

Всё же определенные мужские данные кукеров выстраиваются в особый ряд: кукером может стать молодой холостяк, да еще дающий зарок не жениться весь «кукеров» год. Кукеры вооружены; иной раз в своих интермедиях разыгрывают бои и могут быть временно убиты; танцуют финальное кукерское хоро. Готовясь к празднику, будущий кукер ходил на охоту, добывая рога, шкуры, сам свежевал черных коз. И вот что замечательно: маску и костюм кукера нужно делать тайно от окружающих. Во главе кукеров стоит женатый руководитель, слывущий хорошим хозяином и являющий полезный пример молодежи. И, наконец, вот самая загадочная фигура: «хаджия», предводитель шествия, человек пожилой и умудренный. Одетый в старый вывернутый тулуп, в покрывале из козьей шерсти, с посохом в руках и с ульем на голове – кто он? Уж не шаман ли, давний руководитель таинства инициации, уводивший юношей от мира для постижения скрытых мужских наук и для жестоких испытаний? И не на него ли указывает настойчиво пробивающаяся тема птицы в кукерском наряде? Ведь даже само слово «кукер» связывают иногда с петухом, и есть петушиные маски, и бывают петушиные бои. В некоторых районах кукеры выстраивают на голове сложнейшие архитектурные сооружения из перьев, из крыльев и цельных птиц. Ряженые карнавала нередко таскают при себе дохлую ворону или курицу, но с оперением кукеров дело явно сложнее. Тут очевидна тема небес и полета, сопутствующая лицам, облеченным правом проникать во все мировые слои.

Ленты оплетают ноги кукера, подобно змеям, шкуры животных представительствуют на нем от зверей, над головой

парят крылья. Он – дерево, уходящее корнями в нижний мир, проросшее над землею и растущее прямо в небо. Не по нему ли карабкаются предки-странники, спеша вверх за своим угощением, приготовленным в каждом доме щедрым и радушным хозяином? В обличии дерева изображали фигуру Диониса с ветками, выходящими из головы и тела. Кукер – сам себе мироздание и древо жизни. Дерево идет по земле, украшенное цветением лент, в спелых плодах бубенцов, и шествие кукеров движется, как бирнамский лес. А следом спешит толпа ряженых, примыкая к кукерам от всех соседних процессий: вожаки медведей, цыгане, монахи и черти, верблюд, фотограф и поп. И судья. И доктор со шприцем, вечный доктор всех карнавалов, память о тех временах, когда неизвестный предтеча кукера, не без помощи карпогонической магии, промышлял врачеванием. Здесь взрослые, дети, старцы и предки – живые и мертвые, объединенные в единый космос праздника, где время – вечность, а сцена – Земля; веселая пестрая толпа – весь народ на свете, и идет пир на весь мир.

Сегодня мы уже знаем, как толковать тайнопись кукерских знаков, и объясняем их, подобно толкованию сновидений, исполненных глубинных смыслов. Как бы мы ни загоняли их в рамки структур, они существуют все вместе, разом, в необузданной стихии первозданного синкретизма, всеобщие для единой семьи человечества. Но нам пока еще не дано постичь, что за духовный потенциал дан тому народу, который смог всё это сохранить в такой цельности. Болгарин еще раз преподает азбучную науку, но сейчас с ее помощью мы читаем летопись народного праздника.

Примечания

[1] В работе над статьей автор опирался на следующие источники: *Авдиев А.Д.* Происхождение театра. Л.; М., 1959; *Державин К.* Болгарский театр. М.; Л., 1950; *Выжарова Ж.* О происхождении болгарских орудий. М., 1955; *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М., 1981; *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь: Исследования магии и религии. М., 1986; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

Сведения о кукерах и их масках содержатся в работах: *Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи // Сборник за народни умотворения и народопис. Кн. 28. София, 1914; *Маринов Д.* Кукови или кукери // Известия на Народния етнографски музей в София. София, 1907. Кн. 1; *Живков Т.* Българската коледарска благословия // Известия на Етнографския институт и Музей БАН. Кн. XV. София, 1974; *Арнаудов М.* Български народни празници. София, 1943; *Арнаудов М.* Кукери и русалии // Сборник за народни умотворения и народопис. Кн. 34. София, 1920; *Арнаудов М.* Студии върху българските обреди и легенди. Т. II. София, 1972. С. 14–51; *Арнаудов М.* Очерци по българския фолклор. София, 1969. Т. 2; *Петров П.* Кукери и сурвакари // Известия на Българското историческо

дружество. Т. 28. София, 1972; *Петров П.* Кукери в с. Пъдарево, Бургаско // Сборник за народни умотворения и народопис. София, 1963. Кн. 50; *Тъпкова-Заимова В.* Сведения за средневековни кукерски игри в Силистренско // Езиковедско-етнографски изследвания в памет на академик Стоян Романски. София, 1960, – а также в статьях из сборника: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX в. Весенние праздники. М., 1977. Следует заметить, что в разных описаниях характеристики масок не совпадают, что свидетельствует о живом характере праздника, в различных вариантах которого могут свободно перемещаться функции персонажей.

[2] Во Фракии, на юго-востоке и северо-востоке Болгарии и в Среднегории кукеры появляются на сырной неделе. В Родопах и юго-западной Болгарии кукерский праздник приходится на Новый год. На западе страны его справляют в Васильев день.

[3] Житие св. мученика Дасия Доростольского (III – начало IV века), созданное в IV–V веке и изданное Ф. Кумонтом в 1897 году, приводит Т. Златковская (*Златковская Т.Д.* О происхождении некоторых элементов кукерского обряда у болгар (К вопросу о фракийских традициях у народов Юго-Восточной Европы) // Советская этнография. 1967. № 3. С. 31–46).

[4] О фракийском происхождении кукеров говорят А. Басанович, Д. Маринов, Г. Цацаров, Т. Златковская.

[5] Эллинское происхождение кукеров со ссылкой на греческий праздник близ Визы доказывает М. Арнаудов. Вяч. Иванов в книге «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923) приводит описание «праздника козлов» в окрестностях Визы, близкого дионисиям, отмечаемым Плутархом.

[6] Напомним еще и об Арапе в «Царе Максимилиане». Наряду с арапами кукеров еще называют *джумали, маскари, бабурцы, сирваскари, бабугеры, ашкари, василичары*.

[7] Кукеров называют «старцы» в Родопах, в юго-западной и в юго-восточной части Болгарии и в Среднегорском районе.

[8] О происхождении и семантике колядующих см.: *Виноградова Л.Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. М., 1982.

В.Ф. Колязин

Мистерия как религиозное действо, зрелище и праздник*

«Се мистерия. Крик Иисуса. Не жестокий путь Виа Долороза, а вопрос, на который нет ответа».
Барнетт Ньюман (1966).

В последние два десятилетия в Европе много дискутируют о методологии изучения средневекового искусства, мистериальных форм, сакрального пространства в плане их исторических отголосков, духовных и формально-эстетических трансформаций в постмодерне и постпостмодерне. Наиболее сильный толчок этим дискуссиям дало, безусловно, появление семиотики и, в особенности, трудов по семиотике театра[1]. Семиотические исследования религиозной сцены у нас, однако, не получили пока широкого распространения.

Весьма любопытно, что в России в 2001 году А. Лидовым был введен термин «иеротопия» (по аналогии с «иерофанией» М. Элиаде)[2]. Чрезвычайно интересный и плодовитый ученый-византолог и исследователь религиозной культуры Древней Руси, А. Лидов, будучи совершенно естественно неудовлетворен инструментарием искусствоведения, разработанным, с его точки зрения, «для описания предметов, а не описания пространства», полагает, что иеротопия, поставив в центр изучение сакрального пространства, способна совершить переворот в искусствознании и превратиться в своего рода генеральную методологию. Не отрицая исключительной важности и полезности обособлен-

* В статье использованы фрагменты книги: *Колязин В.Ф.* От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002.

ного изучения сакрального пространства (подобное изучение под лупой современного инструментария сулит много неожиданных открытий), я тем не менее не разделяю этой «терминологической» эйфории. Категориальная сущность нового термина мотивируется тем, что в искусстве в определенный исторический момент произошла смена парадигмы «пространство создает, творит изображение» на парадигму «изображение создает пространство». Подобная мотивация кажется мне надуманной. Ведь уже на самом раннем этапе установления литургического канона (а литургия есть праматерь мистерии) присутствовали оба вектора движения духовной материи: пространство самого простого храма диктовало направление движения священника с определенными символами на его облачении, в его руках и в его слове, и одновременно те же символы и то же звучащее слово творили свое параллельное пространство. Сопротивляться этой изначальной дихотомии пространственно-временного образа в религиозном искусстве раннего Средневековья трудно. Думается, что традиционное искусствоведение и отдельная ветвь его – театроведение – ни на Западе, ни на Востоке вовсе не недооценивали роль изучения пространства и вовсе не были не в состоянии адекватно, ярко, выпукло и, главное, системно описывать и анализировать упомянутое пространство.

Чем так уж консервативен с точки зрения изучения пространства метод реконструкции спектакля Макса Германа? Разве он не предусматривает структурного анализа связей формы и духовного содержания, в том числе и рожденного религиозными мотивациями, проявлениями влияния Высшего Духа? Разве режиссерские опыты В. Мейерхольда, во многом опиравшиеся на изучение мистерии (идея положить конструкцию и монтаж в основу пространственного видения спектакля, попытки «прохронометрировать» его действенно-сценические параметры), не дали мощный толчок сценографическому мышлению в театре XX века и разве они не приложимы к анализу сакрального пространства? Не могу согласиться с А. Лидовым, что «сакральное пространство выпало» из наших исследований и что традиционная театроведческая методика должна потесниться перед иеротопией. Давайте дождемся крупных положительных результатов новых исследований и потом сравним, попытаемся уяснить, что нового и ценного мы здесь по сравнению с театроведением и семиотикой приобрели. В одной из недавних дискуссий с А. Лидовым Б. Долгиным, слушателем его доклада, высказывалось мнение, что сакральное пространство «вполне можно описать с помощью семиотики»[3] (добавлю: в содружестве с те-

атроведением). Вспомним, насколько плодотворным и новаторским оказался анализ пространственных концепций современных европейских сценографов, предпринятый В. Березкиным в серии его трудов о «театре художника», основанных на классической театроведческой методологии. Подобную концентрацию на объектах современной сценографии и творимом ими пространстве с таким же успехом можно было назвать «иеротопией». Работая в свое время над книгой «От мистерии к карнавалу» в русле театроведческой методики, я не испытывал ощущения недостаточности нашего инструментария. Он столь же миро-, предмето- и пространственноцентричен, как и инструментарий семиотики, с той лишь разницей, что когнитивные знаки систем описания семиотики более формально-абстрактны, более геометричны и математичны, чем театроведческие. Думаю, театроведению нет смысла признавать поражение в своих опытах восстановления и духовного, и образного, и формально-знакового облика средневекового зрелища (хотя обогащение инструментария, безусловно, только пойдет ему на пользу).

В настоящей статье я подробно остановлюсь всего лишь на одном типе немецкой мистерии и проблемах ее театроведческой реконструкции, а также коснусь вопроса о потерях и приобретениях в ходе модернизации и коммерциализации мистерии и ее присвоения искусством постмодерна в конце XX – начале XXI века.

Мистерия – выражение мира и мировоззрения средневекового человека с его особым, мрачным и одновременно возвышенным драматизмом веры. Если карнавал – олицетворение свободы, короткого забвения христианского долга, то мистерия – олицетворение прочных и стойких духовно-религиозных уз, наполненности жизни человека Христом, огромных мук во имя веры. «Для ранних христиан, – напоминает нам М. Гайзенхайнер, – жизнь была земной юдолью. Знак креста, освященный мученической смертью многих верующих, был запечатлен глубоко в сердце, ибо святые были истинными последователями Иисуса, претерпели то же, что претерпел он. Терновый венец и бич были символами христианской жизни, а хоры ликующих ангелов – посланниками Господа, которые на том свете спешат навстречу бедному пилигриму, чтобы ввести его в Царствие Небесное. Благодаря наивности своего миросозерцания христианин видел себя после кончины в Элизиуме во всей телесности, свободным от печали и забот, с блаженным светом на лице»[4].

Драматургическая основа мистерии – это Библия. Подобно тому, как для древних греков миф был альфой и омегой всего их

окружавшего, так и для христиан библейские тексты были питательной почвой для скромных представлений в маленьких церковных общинах и для помпезных спектаклей в огромных храмах, привлекавших тысячи паломников, которые на это время буквально осаждали средневековый город. «Европейские крестьяне воспринимали христианство как космическую литургию. Вся природа воздыхала в ожидании Воскрешения»[5].

Главной и излюбленной темой мистерий была евангельская история – жизнеописание Христа, и прежде всего его мучений, распятия, положения во гроб и Воскресения. Мистерия становилась, таким образом, манифестацией единения прихожан со своим Богом. «Дух той эпохи, – говорит о важнейших критериях мировоззрения и будничной жизни человека Средневековья историк Й. Хейзинга, – был настолько исполнен Христом, что уже при малейшем внешнем сходстве какого-нибудь действия или мысли с жизнью или страданиями Господа начинала непосредственно звучать интонация Христа. Бедная монашка, несущая хворост в кухню, думает, что она тем самым несет крест: достаточно одного лишь образного представления о несении дров, чтобы окутать действие сиянием высшего духовного поступка»[6]. Для жителя средневекового города мистерия – это персонификация и наглядная конкретизация христианской веры.

Соответственно своим тематическим источникам мистериальная драматургия делится на три цикла:

– ветхозаветный, имевший своим содержанием библейские легенды;

– новозаветный, связанный с рассказами об истории рождения и воскресения Христа;

– апостольский, в котором сюжеты заимствовались из житийных текстов, а отчасти из мираклей о святых.

Самые ранние формы мистерии дала Франция[7]. Французские мистерии огромны (от десятка до сотен тысяч стихов). Немецкие мистерии не так объемны, хотя начинаются с истории творения и объединяют массу разнообразного материала, и анонимны. Их тексты отличаются большей простотой и искренней наивностью, склонностью к лирике и сантименту. Думается, что немцам удалось создать в мистерии свой национальный стиль, одним из существенных отличий которого является трактовка библейских событий в жанре народной драмы.

Единственный в своем роде основательный «Каталог немецкоязычных религиозных игр и “Плачей Марии” Средневековья» Р. Бергмана (Мюнхен, 1986) насчитывает 380 драматических текстов, из них к категории мистерий можно

отнести 82 текста, а к «Плачам Марии» – 20 текстов. Эта добрая сотня произведений и является основой для изучения мистерии. По выкладкам историков, к ветхозаветному циклу из них относятся всего лишь 15 текстов (в частности Гейдельбергская, Эгерерская и Люцернская мистерии), большинство же текстов (около 75) представляют новозаветный цикл[8]. Самая ранняя из сохранившихся германских мистерий – *Большая Бенедиктбойерская мистерия* первой половины XIII века, являвшая собой смесь латыни и немецкого и дошедшая до нас по знаменитому собранию Codex burana (около 1230 г.). За ней следуют Венская (первая половина XIV века) и Санкт-Галленская (около 1350 г.) мистерии.

Существовали целые «семейства мистерий», по выражению Х. Киндерманна[9], – игр, передававшихся из поколения в поколение, переносившихся монахами одного и того же ордена с одного места в другое, часто на большие расстояния, где они дополнялись местными вариациями. «Режиссерские экземпляры» мистерий давались также напрокат другим монастырям и приходам. Мистерия – странствующий религиозный жанр, во многом следовавший законам бытования мифа, легенды, эпоса.

В немецкоязычном регионе выделяются три активных центра мистериальной традиции: *рейнско-франкско-хессенская группа* (сюда входят Франкфуртские, Альсфельдская и Гейдельбергская мистерии), *тирольская* (игры из Штерцинга и Халля) и *швабско-алеманская группа* (Аугсбургская, Донауэншингенская и Люцернская мистерии). Остановимся на последней, южной группе, более поздней по возникновению, испытавшей, как и все другие, влияние Большой Франкфуртской мистерии, представившей своеобразный «канон», но также имевшей свое начало, свой расцвет и «время забвения».

Швабско-алеманская группа (немецкий Аугсбург, XIV век, Донауэншинген, между 1470 и 1500 годом и швейцарский Люцерн, с 1488 года и вплоть до конца XVI века) привлекает внимание исследователей религиозной сцены двумя памятниками – прежде всего хорошо сохранившейся рукописью мистерии из Донауэншингена с ее богатыми сценическими заметками, вариантами, сценическим планом и поддающейся очень точной реконструкции Люцернской мистерией. Алеманские мистерии по своему богатству не уступают грандиозным и пышным тирольским (штерцингской, например).

Обратимся вначале к тому, что происходило в Люцерне. Полагают, что уже в середине XIV века этот маленький город

стал центром многих новаций в сфере религиозного театра, хотя до нас дошли сценические планы и режиссерские разработки, сделанные лишь столетием позже. Самая ранняя мистерия была создана в Люцерне около 1480 года Якобом Амгрундом, местным школьным учителем, и, что знаменательно, вскоре «мигрировала» в баден-вюртембергские города Донауэншинген (1485 г.) и Виллинген. Таким образом, мы можем считать ее родоначальницей целой ветви мистерий.

Созданием мистерий в Люцерне занималось не духовенство, а два братства. Одно из них называлось «Терновый венец». Другое, более знаменитое, «Братство увенчания возлюбленного нашего Господа Иисуса Христа» (основано в 1470 году) с 1488 года ставило исключительно «Люцернские мистерии», которые современные немецкие историки считают «кульминацией в развитии средневекового религиозного театра»[10].

В организации дела в Люцерне обнаруживается целый ряд любопытных особенностей, напоминающих традиции проведения карнавалов. Выбором режиссера и исполнителей, выходцев из среды горожан, занимался специальный Комитет по играм, состоявший из трех священников и четырех членов городского собрания. Городские власти участвовали в финансировании мистерий наравне с церковью. Душой представлений были три городских писца – Ханс Залат, Захария Блетц и Реневарт Кизат.

О Кизате (1545–1614) известно несколько больше, чем о других. В этом ученом, аптекаре и альпинисте текла итальянская и швейцарская кровь. Он собирал редкие растения и старинные рукописи, увлекался алхимией. Юношей он вместе с друзьями из мужского кружка «К обезьяньей повозке» участвовал в представлении фастнахтшпилей. Получив место городского писца, он одновременно стал шпильрегентом пасхальных игр. В «Люцернских пасхальных играх» ему доверили роль Матери Христа. Наконец, он сам режиссировал представления в 1583, 1597 и 1614 годах и был сочинителем сценариев для некоторых из них. Наибольшую известность приобрела *Люцернская мистерия 1583 года* – благодаря сохранившимся сценическому плану и запискам режиссера. Кизат был сторонником диалектально-народного стиля, охотно инкрустировал свои тексты поговорками и остротами на диалекте. Страдающие обычно непомерными длиннотами монологи он заменял короткими и энергичными диалогами.

Многое из того, что Кизат подразумевал под обязанностями шпильрегента, образует в XX веке круг обязанностей профессионального режиссера. Кизат разучивал роли и хоры, занимался

редактурой, вел переговоры с художниками и мастерами, изготовлявшими loca (игровые места) по эскизам художников, сводил воедино усилия всей постановочной группы, от капельмейстера до художника по костюмам[11].

Двухдневные мистерии в Люцерне устраивались незадолго до Пасхи либо сразу же после нее и каждый день длились по одиннадцать часов без перерыва. Историки полагают, что общее количество зрителей составляло четыре тысячи человек.

Мистерия 1583 года (в которой было 12000 стихов, расписанных на 300 персонажей) весьма оригинальна с точки зрения организации игрового пространства и его «привязки» к городской площади, использования и развития принципа loca, включения каждой малой детали в общее театральное целое. В люцернском «проекте»[12] мы видим не просто вариации уже сложившихся принципов мистериальной театральности, а самобытный симбиоз светского и религиозного театра. В нем чувствуется дыхание свершившейся Реформации.

Местом представления служила прямоугольная площадь Вайнмаркта (Винного базара), представляющая собой узкую расщелину внутри плотно прижавшихся друг к другу средневековых архитектурных построек. Площадь делилась на две зоны – игровую («Theatrum») и зрительскую. Зрители располагались: (1) на специальных трибунах по обе стороны площади, то есть друг напротив друга, и (2) на задвинутом в глубину площади большом длинном помосте, напоминавшем амфитеатр, – и таким образом окружали игровое пространство с трех сторон. Люцернский «амфитеатр», впрочем, не имел никакого отношения к античному театру. Ведь там где у греков находились орхестра и скена, средневековые люцернцы размещали, распределяли, распыляли loca и mansiones. При этом большинство их снабжалось подвижными декорациями, которые время от времени менялись, так что почти каждая декорация (игровое место) могла использоваться по несколько раз. С подобным варьированием декораций, беседок мы сталкиваемся впервые.

Сценарием мистерии 1583 года предусматривалось даже три игровые зоны: «Theatrum», места для незанятых актеров, или «дворики» («Zone der Agenten»), и зрительская зона («Zone der Spektanten»). Игровая зона – 38 метров в длину и 18 метров в ширину – являлась собственно сценой, ограниченной с восточной стороны фасадом пышного бюргерского дома «К солнцу» («Zur Sonne»), украшенного многочисленными башенками и эркерами, а с западной – находящимся на Вайнмаркте фонтаном. Фонтан с остроконечной готической верхушкой, вымощенный

у основания досками, служил высоким подиумом. Находящиеся в игровом пространстве loca небо, дворец, ад с непременным Люцифером и чертями «маркировались» отдельными деталями декораций или реквизитом. Так, например, между эркерами бюргерского дома крепился золотисто-медный круг солнца или фигура Мадонны с расходящимися в сторону лучами. Этот символ занавешивался голубым занавесом и дополнялся двумя голубыми полотнищами с рисованными облаками. Так получалось loca – игровое место «Небо». К носу пристроенного к фонтану дощатого помоста приколачивалась драконья маска Люцифера с огромными выпученными глазами, и получалось следующее loca. Места для незанятых актеров располагались по длинным сторонам игрового пространства. Тот, кто не играл, попросту сидел в своих «двориках» («Höfe»), дожидаясь выхода.

Зрительская зона из трибун располагалась вокруг, по трем сторонам площади. Сравнивая пропорциональное соотношение зрительского и игрового пространства, можно сказать, что зрительские места занимали почти половину этой площади, то есть собственно сцена оказывалась достаточно маленькой и узкой, а исполнители всё время были на глазах. За места назначались различные цены, соответственно удобству обзора. Городская верхушка и почетные гости наблюдали за действием из окон близлежащих домов. Мистерия начиналась после общего богослужения в каждый из двух дней в шесть часов утра большим выходом всех участников. В качестве распорядителей фигурировали черти, которые тотчас отправляли распоясавшихся зрителей в «адскую пасть».

Рассмотрим план игровой площадки и ее внутреннюю «сценографическую» начинку несколько подробней. Перед нами классический вариант симультанной сцены с распределением отдельных игровых площадок, loca, подиумов и декоративных конструкций по всей площади. «Основной принцип средневековой сцены, – как точно подмечает Ханс Борхердт, – огромная скученность, сосуществование, на фоне которого выделяются лишь отдельные возвышенные точки, как рай или другие места на одном из помостов. Каждый уголок площади, каждая часть пространства имеет определенное значение. Все необходимые во время представления декорации устанавливаются с самого начала»[13]. Как уже сказано, площадь Вайнмаркта замыкалась с восточной стороны домом «К солнцу», к которому приставлялся главный помост с деталями «неба». На этом помосте появлялся сам Предвечный Отец с семью ангелами. У подножия этого длинного помоста, несколько вправо от центра, в первый день мисте-

рии помещались гора Синай, рай с древом познания и цветником Магдалины. Посередине площадь рассекала голубая лента реки Иордан. На противоположной, западной стороне рядом с адом на помосте размещалась рождественская хижина, в центре – помост для печальной истории Каина и Авеля, медная змея и смоковница мытаря Закхея. На второй день Синай превращался в Масличную гору, рай – в Гефсиманский сад, а смоковница Закхея – в дерево Иуды. Чрезвычайно плотно заселено и пространство у трибун, в особенности правой трибуны, вдоль которой в один ряд расположились простые открытые loca Савла, Ирода, Анны, Марии, Закхея и Моисея. Сценическое пространство мистерии отличается строгой иерархией и всё же допускает некую долю хаоса, необходимого для игры.

В режиссерской экспликации Кизат излагал свои требования к исполнителям, свидетельствующие о достаточно развитых понятиях о стиле и в то же время о прочности уже сложившегося мистериального канона: «Люцифер должен иметь роскошный, свирепый и гордый вид. Черти должны быть сильными мужчинами, уметь кричать, словно чибисы, и совершать диковинные прыжки. Реа, дочь Ирода, должна владеть искусством иноземного танца. Роли ангелов должны исполняться четырнадцатилетними мальчиками с нежными голосами, роль Пресвятой Девы Марии – молодым священником или мальчиком с подходящей фигурой, нежным голосом, скромными жестами и безупречным поведением»[14]. Роль Иисуса-младенца «поручалась» полугодовалому ребенку, что вносило в действие сентиментальную интонацию. Безусловно, определенные требования предъявлялись и к роли Иуды, которая обычно исполнялась иностранцами, так как никто из жителей Люцерна не хотел за нее браться.

На зрителя мистерия производила сильное впечатление прежде всего оптически. Пестрые пятна разноцветных костюмов на фоне богатого декора площади создавали впечатление богатого живописного полотна. В этом мы можем убедиться, читая различные описания[15]. Бог-отец, ангелы и отцы церкви выступали в церковных облачениях, черти были в свирепых звериных масках, с когтями на лапах и ногах и с длинными хвостами; на обитателях чистилища были трико бледных цветов, в костюмах евреев предпочтение отдавалось голубому и желтому. Десять братьев Иосифа были одеты как пастухи, апостолы – как рыбаки. Особенно пышными и богатыми были турецкие костюмы волхвов, трех «мудрецов» с Востока, которые, следуя за Вифлеемской звездой, явились с дарами к новорожденному Христу. И только Глашатай (Proklamator) был одет в костюм современ-

ного жителя Люцерна. Как мы видим, люцернский шпильрегент демонстрировал здесь как широту, так и свободу своего художественного дарования – сталкивать исторический, церковный и современный костюмы до него никто не решался.

Другой важной особенностью люцернской мистерии было то, что язык ее жестов, по словам немецких исследователей, «почти перестал быть библейским или литургическим» и переместился «в сферу страстно-возбужденных выразительных движений»[16]. Можно предположить, что здесь вновь, как и в мистериях многих других регионов, выплеснулись наружу проявления свойственной немецкому менталитету особой экспрессии, так сказать, экспрессионизма средневекового толка. С другой стороны, исполнители стремились к реализму, простонародным шуткам и эффектам.

Приведем обширную цитату о люцернской мистерии из работы известного швейцарского театроведа Эдмунда Штадлера, характеризующего технику многих мистериальных чудес и трюков, но отчасти и эстетику зрелища: «Необычными сценическими эффектами была переполнена часть игры, связанная с Моисеем: дождь манны небесной – облаток, выпускаемых из люков на крышах двух домов при помощи воздушного ружья, и неожиданно скатывающаяся со скалы вода (под скалу была замаскирована бочка со стеклянной затычкой, которую Моисей вышибал своим посохом). Та же скала, перенесенная на Масличную гору, раскалывалась в момент смерти Христа, то есть в тот момент, когда завеса храма разрывалась, солнце на небе поворачивалось своей кроваво-красной стороной, черное облако пороха и толченых ягод можжевельника делало небо чернее тучи, а начинающие стрелять под крышей ружья и грохочущие от передвижения бочки создавали иллюзию грозы. В сцене Благовещения девы Марии из верхнего окошка дома “К солнцу” выпускали живого белого голубя, символизировавшего Святой Дух, – точно так же делали и при крещении Христа в Иордане, и в сцене его смерти, когда друг над другом эффектно размещались все лица Троицы. Белый голубь, спрятанный в выдолбленной внутри креста полости, появлялся в момент смерти Христа, воплощая летящую в небо душу Спасителя. К доброму разбойнику поднимался ангел и вынимал у него из груди белую тряпичную куклу, в то время как Люцифер получал в качестве души злого разбойника черную белку. Иуда в мистериях 1545 и 1560 годов носил на груди (в качестве символа) живого ощипанного петуха, а с 1583 года на его месте появилась черная белка. Использовались также живые звери, для которых возле дома “К солнцу” имелся

отдельный хлев. Змея в раю играл особенно стройный и гибкий юноша, втиснутый в своего рода змеиную кожу, с женским лицом и короной на резиновой шапочке, похожей на купальную. Эффектами, имевшими исключительный успех у публики, были обезглавливание Голиафа и Иоанна Крестителя, исполнители которых надевали на замаскированные головы чрезвычайно искусные поделки, а также сожжение куклы Иуды в аду. Кровь изображалась вполне реалистически с помощью красной краски либо звериной крови»[17].

Игры в Люцерне прекратились в XVII веке, а в 1633 году была заложена традиция новейших мистерий в верхнебаварском городке Обераммергау (сегодня округ Гармиш-Партенкирхен), продолжающаяся (с перерывами) и по сей день. Мало кто знает, что мистерии здесь первоначально игрались на кладбище, до тех пор пока Людвиг I в 1830 году не запретил этот обычай (после чего на огромном лугу был возведен первый Passionshaus). Однако Обераммергауские мистерии, как отмечают исследователи, уже не были примером средневекового религиозного театра: во-первых, тексты их мало что сохранили от Средневековья, будучи проникнуты духом эпохи барокко и классицизма; во-вторых, появившаяся здесь игровая площадка с занавесом потеряла связь со средневековой симультанной сценой, хотя и сохранила несколько loca (дома Пилата, Кайафы и Ирода) и систему следующих друг за другом ворот[18].

Среди мистерий швабско-алеманской группы самыми обширными (4200 стихов), самыми живыми и яркими считаются *Донауэншингенские Страсти Христовы* 1485 года[19]. Одни эффекты этой мистерии поражают крайней жестокостью и грубостью, другие – простотой и наивностью, а третьи, наоборот, необычной вольностью. Мария Магдалина, чего мы не встретим ни в одной другой немецкой мистерии, в самом начале изображалась дамой полусвета, играющей в шахматы с любовником. В доме Симона ее знакомили с учением Христа. Сценическое указание гласило: «Магдалина отодвигает от себя шахматную доску и долго испуганно-тихо сидит, словно объятая каким-то страхом». Итак, здесь Мария Магдалина, прежде чем отказаться от жизни грешницы, обратиться к торговцам ароматами и преклонить колени перед Христом, должна была в полной мере показать свою обольстительную бокаччианскую грешность. В целом же, по мнению Хайнца Киндерманна, «в Донауэншингенской игре удалось достичь крайнего предела театрального натурализма, чего нельзя было наблюдать во всем прошлом развитии немецкоязычной мистерии»[20].

На мышлении устроителей мистерии, безусловно, сказывался всё более усиливающийся процесс секуляризации и расширения свободы торговли. Сцена с торговцами разрасталась до масштаба настоящей рыночной сделки. Вход в Иерусалим оформлялся с совершенно несвойственной Библии помпезностью. Особенно заметны перемены в трактовке сцены Тайной вечери, принявшей в Донауэншингене гораздо более светские черты. Обычная последовательность религиозных событий отступила назад и на первый план вышла подготовка к ужину: апостолы вертелись вокруг очага и занимались готовкой блюд. Однако если в первой части мистерии царили размах и утонченность чувств, то во второй ее части доминировал, пользуясь современным и, быть может, не совсем исторически точным выражением, «грубый веризм». Все без исключения исследователи обращают внимание на более натуралистическое изображение страданий Иисуса и изощренность способов его мучений, чем в остальных мистериях.

О том, какого рода эмоции должна была испытывать публика, свидетельствуют сохранившиеся указания к сценам с Малхом и Вараввой, происходившим на рыночной площади: «В то время как страдающий Спаситель хотел присесть, стул в руках Малха, слуги первосвященника, которому Петр отсек ухо, начинал дрожать, Спаситель падал, но Малх снова с силой поднимал его за волосы вверх»; «Варавва – убийца, ожидавший приговора в то самое время, когда Иисуса приводили на допрос к Пилату, – подпаивал вином палачей, подталкивая их на жестокое избиение Христа: “Вы должны его наказать”»[21].

Сцена распятия решалась в буквальном смысле слова с кровавым размахом. При этом особенно натурально акцентировалось поведение девы Марии: пение ее сопровождалось громкими криками, голося, она часто падала наземь, как бы лишаясь чувств. Этому соответствовали и сценические ремарки: «стоны», «стенанья», «жалобный плач», «бормотанье», «с испугом и крайним изумлением».

В немецкой живописи этого периода мы вряд ли найдем соответствующие параллели подобному крайнему «религиозному натурализму». Возьмем ли мы решение сцены распятия у Ханса Плейденвурфа («Распятие», 1470 г., картина хранится в мюнхенской Старой Пинакотеке), или у Франкфуртского мастера («Алтарь с распятием», 1504 г., хранится во франкфуртском музее «Штедель»), или у Матиаса Грюневальда («Распятие», около 1505 г., Публичное художественное собрание, Базель), почти всюду увидим терпеливого, смиренного мученика Иисуса и Марию,

молчаливо, уже давно бесслезно оплакивающую сына. Огромные духовные страдания передаются предельно сдержанно. Пожалуй, параллели гротескно-натуралистического типа изображения к донауэншингенской мистерии мы можем обнаружить лишь у нидерландца Босха, который, например, в «Esse homo» (иначе называемой «Христос перед народом») выводит приплясывающе-прихлопывающую толпу стражников и горожан, сладостно вожделеющую мести, готовую жечь пламенем и колоть и без того уже исколотого Спасителя. Классическое решение темы распятия в живописи сосредоточивает внимание зрителя на моменте тихой молитвы, благоговейной скорби некоторое время спустя свершившейся казни, мистерия же с упорством берет ее кульминационный момент и насыщает жестокими подробностями.

По-видимому, театральность живописного решения и театральная аффектация мистериальных представлений, подобных донауэншингенским, далеко не совпадают, а во многом и противоречат друг другу. Религиозный театр позднего Средневековья добивается, в первую очередь, не смирения, не умиления, не торжества оскорбленной добродетели, а силы страсти, открытой физической активности, говоря словами Х. Киндерманна, «осязаемой интенсивности воздействия», зачастую предельно огрубленного аффекта, катарсиса ценой зримых драматических испытаний, картины чувственных мучений и истязаний. Однако если по причине скудости имеющихся описаний театроведческого характера мы и пользуемся примерами из средневековой живописи, всегда следует иметь в виду, что перед нами далеко не иллюстрация религиозных представлений, а лишь весьма остраненное и оригинальное авторское воплощение сходной сюжетики.

Теперь окинем взором стадиально выстроенное игровое пространство мистерии из Донауэншингена. Композицию этого пространства, символизирующего Иерусалим и его окрестности, мы можем проследить по сохранившемуся плану (несмотря на то, что более поздние исследования относят этот план к Виллингенской мистерии, различия не слишком существенны, ведь в данном случае мы имеем дело с «кочующим» жанром). Оно делилось с помощью стен и врат на три части, и каждая снабжалась своими отдельными вратами. Весьма справедливо видеть в этих донауэншингенских новациях «стремление к объединению игрового пространства, к концентрации, которое с течением времени достигнет сценического портала»[22]. В первой части, то есть у города, размещались ад, Гефсиманский сад с Масличной горой; во второй, средней части сгрудились все главные постройки – дома Ирода, Пилата, Кайафы, иудейского первосвященника Анны,

дом Тайной Вечери, кроме того, два столба (один для бичевания Христа, другой для петуха); в третьей – Голгофа, гробницы, три креста и небеса. Домики были задуманы как временные убежища без стен, из тонких столбиков, какими они предстают на миниатюрах и картинах средневековых художников, – Босха, Мастера Франке. В силу этой своей временности они и получили, пожалуй, определение «Ständ» – **палатки, которые исследователи** склонны уподоблять рыночным, так как они близки по своему устройству. В то же время мы можем видеть в них модификацию беседки.

Основным принципом сценического построения считалась открытость и доступность взору как можно большей массы зрителей. Палатки строились так, чтобы не нарушать обзора зрителям, даже если они сидели по другую сторону от входа в домик. Широко использовались в донауэншингенской мистерии занавески (прототип будущих кулис), которыми по традиции обертывались столбы и перекладины. Они были необходимы и для сохранения сценической иллюзии – иначе как можно было незаметно для публики переодеть для сцены Воскресения только что погребенного Христа?

Попробуем теперь взглянуть на план донауэншингенской мистерии с более обобщенной театральной точки зрения. Живописное представление о ней мы можем получить на основании одной из гравюр, помещенной в книге Нового завета, напечатанной в Страсбурге в 1527 году (как полагает Х. Борхердт, гравюра почти полностью совпадает с донауэншингенским планом и возникла под впечатлением представления[23]). Если сухой план-чертеж дает конструкцию пространства, то гравюра Генриха Фогтгерра скорее передает (конечно, в кукольно-миниатюрном виде) общее ощущение религиозно-театрального действа, разворачивающегося на предельно сжатом, символическом пространстве, основанном на принципе свободного монтажа и зрительской комбинаторики. Гравюра наглядно дает понять, что действие каждой сцены мистерии замкнуто на себя и в то же время связано с целым, что каждая сцена мыслится как развитие предыдущей и как дополнение к ней. Крепостная стена плавно переходит в ажурный небесный замок, горы соседствуют с Голгофой, городской стеной и кубическим дворцом Пилата, сцены гротесных потасовок вблизи Голгофы – с драматичной сценой тайного уговора Никодима и Иосифа Аримафейского, позаботившихся о погребении Спасителя.

Канва повествования естественно плетется благодаря совмещению приемов эклектики, реализма, трагедии, жестокого

гиньоля, бытописательства и сюрреализма. Первобытно-синкретическая стилистика мистерийного повествования обусловлена единой точкой зрения создателей, стремящихся картину земной юдоли и страданий Христа, борений Спасителя и властителей мира сего поднять до философских высот. На основе небольшой гравюры Фогтгерра Донауэншингенская мистерия предстает масштабной трагической фреской, зовущей верующего к исповеди, к покаянию перед ликом Божьим.

Поражающий своими размерами сценический план мистерии основывается на исключительно симультанном принципе (как, впрочем, и Альсфельдской, и Люцернской мистерии): все декорационные постройки, необходимые по ходу действия, устанавливались по прямой линии. На передней стороне площади были установлены три креста. Площадь симметрично членилась с помощью трех ворот, на главной оси водружались также столбы для бичевания и отречения (с петухом на верхушке), в то время как дворцы Ирода, Кайафы, Анны располагались вокруг столбов по кругу. Тип мистериальной сцены, сочетавшей здания и постройки естественно сформировавшейся площади со специально выстроенными сооружениями, мы с полным основанием могли бы назвать *синтетической религиозно-театральной архитектурой*.

В театрально-архитектурных рамках донауэншингенской мистериии весьма необычно позиционировалось место зрителя. Ведь не было никого, кто бы, позаботившись о требованиях драматургической логики, брал его за руку и переводил от одного места действия к следующему. Йозеф Грегор не без юмора пишет об этом: «Взгляд зрителя должен неопределенно искать по кругу то, что он обыкновенно с уверенностью находил в круге». Надо согласиться с исследователем и в том, что если античный театр стягивал все нити зрелища к центру – туда, где находилась скене с актерами, то средневековый театр основывался на противоположном принципе децентрализации позиции зрителя. В Донауэншингене зритель оказывался анонимным, нигде не было строго отведенного для него места (амфитеатра, помоста, лавок и т.п.), город еще не дорос до того, чтобы разделить богатую публику и плебс. Вполне правомерен вопрос Й. Грегора: «... как могла разместиться такая довольно большая масса зрителей на таком по средневековым строительным меркам не слишком вместительном пространстве. Наиболее частое предположение, что по обе стороны площади выставлялись помосты, допускает хорошие места лишь для половины зрителей»[24]. Скорее всего донауэншингенский план предполагал как стоячие места, так

и хаотическое передвижение публики, предоставляя зрителю известную свободу выбора. С одной стороны, зритель мог быть ведомым самой последовательностью развития действия. С другой стороны, достаточно хорошо зная развитие библейского сюжета, зрители могли чувствовать себя нескованно и спонтанно следовать в направлении объекта за объектом, образуя в тех или иных местах массовые скопления, чередуя по необходимости те или иные выигрышные театральные точки. На многих картинах этого периода с мистериальными сюжетами мы уже видели подобное нескованное поведение зрителя-«бродяжки» симультанной сцены, а в Донауэншингене в условиях хаотической планировки такой зритель мог чувствовать себя гораздо свободнее.

Мистерия – большой и сложный театральный механизм со своими техническими трюками и секретами, многосторонне отражающими философию, эстетику и быт своей эпохи. Заглянуть внутрь этого механизма, попытаться реконструировать его не так-то просто – многое лишилось реального облика, не будучи нигде зафиксированным, многих звеньев недостает, многое обрело совершенно иной смысл. Зачастую исследователь движется словно в полутемном соборе, куда он попал впервые в жизни, улавливая лишь смутные очертания пространств, абсид, полуутраченных витражей, скульптур и ажурных башенок...

В распоряжении историков театра имеется всего четыре сценических плана, выполненных самими создателями мистерий:

– план Альсфельдской мистерии 1501 года (старейший из сохранившихся);

– план Боценской мистерии 1514 года художника Вигила Рабера;

– план первого и второго дня Люцернской мистерии 1583 года, принадлежащий шпильрегенту Реневарту Кизату;

– план Донауэншингенской мистерии 1485 года / Виллингенской мистерии 1599 года, созданный предположительно в Виллингене (по мнению современных исследователей, не может быть однозначно приписан к тому или иному месту постановки).

Кроме того, мы располагаем несколькими оригинальными и ценными с научной точки зрения современными макетами-реконструкциями, изготовленными для выставок в театральных музеях Кельна и Мюнхена, а также выполненными для учебных целей студентами различных театроведческих институтов. Что дают нам эти реконструкции? По словам специально занимавшегося этой проблемой Ханса Кнудсена, с их помощью «становится понятно, что во время всего средневекового периода мы имеем

дело с симультанной сценой, то есть сценой, которая объединяет все встречающиеся в драме места действия, располагая их друг возле друга»[25].

Реконструкция мистерии – весьма сложная, но и чрезвычайно интригующая проблема, без решения которой трудно окинуть взором сценическое целое представлений и сделать существенные выводы о характере театральности средневековой религиозной сцены. Слишком многих сведений и источников о разнообразных составляющих мистерии и реакции ее зрителей недостает исследователям. И, видимо (как уже говорилось в начале настоящей статьи), проблема эта всё еще ждет этапа комплексного осмысления в плане как Gesamtkunstwerk'а своей эпохи, так и театрального зрелища в динамике его исторического развития и трансформации.

***

Функционирование мистерии как религиозного действа, как зрелища и как праздника с начала XX века коренным образом отличается от функционирования средневековой мистерии, так как «большого сакрального пространства» (с постепенной утратой Церковью ее былого всевластия и забвением массовым сознанием основ веры) в прежнем виде больше не существует. Мистерия, впрочем, никогда не была свободной от веяний времени, не устояла она и перед натиском века грандиозных политических спектаклей, века масс-медиа и шоу-индустрии. Перед зрелищем нового времени не может не возникать угроза и опасность, как кто-то удачно сказал, «застрять в Голливуде» (ведь истинным католикам и протестантам хотелось бы, чтобы мистерия «не двинулась далее Мюнхена»).

Один из примеров попытки возрождения-«консервации» мистерии – уже упомянутые выше «Страсти Господни» в деревушке Обераммергау (по современным понятиям это, конечно, город, но необыкновенно своеобразный с его «люфтли»-живописью в фольклорном стиле на фасадах домов). Во времена церковного запрета XVI–XVII веков на богохульные представления Обераммергау (наряду с Дижоном) оставалось единственным местом, где еще можно было увидеть мистерии. После всего лишь 70-летнего перерыва они были восстановлены в 1850 году в своем традиционном виде по инициативе местного религиозного «братства» и вновь существуют, повторяясь каждые 10 лет. В 1870 году Дайзенбергер изложил текст мистерии в классических ямбах – влияние классического театра на мистерию становилось всё сильнее. С начала 1920-х годов Георг Иоганн Ланг переводит обераммергауские мистерии в русло современного ре-

жиссерского театра, в 1930 году для них строится специальное здание (Passionhaus).

В 1930-е годы мистерия Оберammергау пережила опасное столкновение с попытавшейся присвоить ее идеологией нацизма. Гитлер, приказавший в 1934 году провести внеочередное зрелищное «мероприятие», рассматривал мистерию как опору режима, как трансформацию идеи «крови и почвы». То, что роли Христа, его учеников и Марии были розданы членам гитлерюгенда, звучало вполне «современно» и не осознавалось в то время как кощунство[26]. После войны американские оккупационные власти пытались даже подвергнуть многих участников мистериальных представлений денацификации.

В течение последних десяти лет обераммергаускими мистериями руководит профессиональный режиссер, в прошлом резчик по дереву, Кристиан Штюкль (род. в 1961 г.), несколько лет тому назад к тому же возглавивший мюнхенский Фолькстеатр. Попытки нового интенданта подвергнуть обераммергауские мистерии «мягкой модернизации» очевидны. Сюжетика мистерии продолжает оставаться канонической, но по описаниям прессы видно, что Штюкль стремится усилить зрелищность за счет более эффектного, «оперного» выстраивания массовок, подчеркивания элементов скульптурности, всё большей театрализации канонических диалогов, применения современных материалов и эффектов. Новые обераммергауские мистерии 2000 года (сороковые по счету) стали воплощением многих противоречий, возникших между христианским мифом и псевдоритуальным и виртуальным мышлением XXI века. Билеты на мистерию в последнее десятилетие распродаются за несколько месяцев, как на туристическую экзотику; коммерческая «заорганизованность» во многом лишила ее жизнетворящего босховского хаоса и спонтанности – неотъемлемого элемента средневекового зрелища. Для жителей тихой деревушки у подножия Альп мистерии всё еще продолжают оставаться смыслом существования, символом веры, но для большинства туристов они – если не причуды сектантов, то объект трезвого культурного потребления. В то же время, как подтверждают отзывы прессы, мистерии Оберammергау не «омертвели», в них продолжает пульсировать кровь традиции[27]. Мало того, в одной из рецензий можно было услышать нечто, пусть и явно неточное, неуместное, но особенно знаменательное для русского слуха: обераммергауская мистерия 2000 года – «самый мощный любительский спектакль в мире со времени эйзенштейновского “Октября”»[28]. Для просвещенного же и не совсем покоренного цинизмом нашего прагматичного века зрителя мистерия Оберammергау кажется последним островком носителей

угасающей веры, впрочем, всё еще блистающей на территории Германии своим фасадом, холодной пышностью своих соборов. «Загадочен этот возвращающийся каждые десять лет бум всеобщего гадания, – читаем в отклике обозревателя берлинской газеты “Фрайтаг”. – К тому же это сказочное богатство хайтек-деревушки, спрятавшейся за лесами. Окруженные завистью, безверием и удивлением, предаются эти неподдающиеся никаким соблазнам селяне своей “игре во Спасение”. И кто знает, может быть, это и есть спасение через игру. Здесь больше думают о жизненном цикле библейских персонажей, включая распятие и вознесение, чем о достоверности»[29].

В какой-то момент религиозное зрелище в глазах современника неожиданным образом начинает перекликаться с высокой шиллеровской драмой страстей. Трудно сказать, где здесь утраты, а где приобретения. Мистерия XXI **века не представляет более дву**единства сакральных пространств (малого внутреннего и большого внешнего, единого), становясь сплавом религиозной и светской театральной традиции, включая ее модернистские составляющие. «После трехчасового сидения в 48-ом ряду неотапливаемого зала меня вырвал из оцепенения чудовищный крик: “Он умирает!”. Пауза, пауза. Затем: “На крест вместе с ним!”. Крик то ослабевал, то усиливался, словно вырываясь из глубин отчаяния, и переходил в призыв принесения в жертву. Обращенное к медлящему Пилату, трижды повторенное разгоряченной толпой “Распни его!” открыло мне глаза на то, что имел в виду Канетти под переходом от своры охотников к своре победителей. Я сидел на откидном месте съежившись, не шевелясь. Хотя происходящее внизу было всего лишь живописными вариациями живых картин, я видел жестокий, чувственный театр, а не его двойника, которого ожидал увидеть. Здесь играли не только веру, но и веровали играя»[30].

В случае мистерии Оберраммергау 2000 года уникально и симптоматично то, что знаменитый режиссер и художник-постмодернист Роберт Вильсон по инициативе местного бургомистра и Кристиана Штюкля осуществил в рамках религиозного действа инсталляцию «Четырнадцать стадий», открывшуюся 21 мая того же года. На лугу, прилегающем к Passionhaus, Вильсон выстроил четырнадцать беленьких домиков-павильонов, обитых стандартной «вагонкой», в переднюю стенку которых (на месте отсутствующей двери) был вмонтирован глазок, через который зритель – автономно, без соглядатаев – должен был созерцать каждую из стадий Страстей Христовых. Вильсоновская интерпретация каждой из стадий Крестного пути Спасителя на Голгофу как всегда феноменальна. Она заражает силой своей минималистской абстракции, кричащими контрастами локальных

цветов – голубого, зеленого, черного, стерильно-белого и кроваво-красного. Инсталляция Страстей Христовых для художника – «ментальное пространство, встреча различных культурных традиций», параллельное мистерии квазисакральное действо-шествие в заданном ритме, нацеленное на то, чтобы расширить возможности восприятия христианского мифа с помощью приемов минималистского постмодерна. «Я надеюсь, моя работа сохранит свою тайну», – заявил Вильсон в одном из интервью по поводу своего «иеротопического» шедевра.

К сожалению, здесь нет места для подробного искусствоведческого анализа вильсоновской инсталляции – одного из вариантов создания современного сакрального «времени – пространства». Можно лишь заметить: подобно тому, как визит кардинала Рати (будущего Пия XI) в Обераммергау в 1910 году был воспринят как символ запоздалого принятия Церковью этой мистерии, отступающей от канонов, так и инсталляцию Вильсона можно трактовать как символ свершившегося присвоения мистерии постмодернизмом.

Тот, кто в начале этого века имел возможность попасть в Кёльн, Базель или в самый маленький баварский городок на наиболее мощные своими традиционными корнями карнавалы, не мог не восхищаться совершенством их канона и неизбывностью их модернизации, в особенности красотой и метафизической мощью масок и вариативностью мотивов повозок. Однако вторжение «около» и «вне»-карнавальной коммерции (неизбежной спутницы «цивилизации потребления» в нашей почти дехристианизованной Европе) в организацию праздника постепенно подтачивает карнавальную мифологию. Коммерциализация карнавала особенно заметна на примере оккупировавших карнавал телевизионных карнавальных шоу, которые, если процесс и дальше будет идти в этом направлении, вскоре полностью могут поглотить религиозное – семантическое и семиотическое – поле карнавала. Бедноватая мастерская одинокого базельского мастера по изготовлению масок – это не телевизионные студии, втискивающие в себя машинерию десятка киностудий середины XX века... Историка театра охватывают двойственные чувства при участии в этих карнавалах: он восторгается чистотой филигранно воссоздаваемых внешних форм, магией масок, бесконечными возможностями топоса повозки, коллективной энергией участников и сокрушается из-за разрушительной власти полуравнодушной толпы и всевластного телевидения.

Такое же сложное и двойственное чувство мне довелось испытать, когда летом 2006 года я оказался в Люцерне, на том самом Винном базаре в центре города, близ знаменитого Деревянного моста XVI века, сохранившегося, как и площадь, совер-

шенно нетронутым. На площади кипел воскресный овощной и сувенирный рынок, сновали разряженные в региональные костюмы торговцы и торговки, горожане и туристы в легких безукоризненных нарядах единой Европы XXI века. Всё сияло ослепительной подлинностью подделки (ведь невозможно дважды войти в одну и ту же самую воду истории). И всё же глаз, замиравший с восторгом при каждом новом «стадиальном» взгляде на раз и навсегда выбранные места священнодейства и мистериальных смыслообразований (бюргерский дом «Zur Sonne», фонтан посередине площади, почерневшие деревянные помосты и трибуны у дома на противоположной стороне), несмотря ни на что, не поддаваясь никаким доводам современного постмодернистского рассудка, ожидал чуда повторения того, что выжжено солнцем, запечатлено памятью истории на поверхности семисот-восьмисотлетних домов... Казалось бы, весь мир, весь религиозный космос сосредоточился на этом плотном семиотическом пятачке (веруешь еще больше, если рядом с тобой – бернский профессор, ежегодно приводящий своих студентов на открытую лекцию в день представления Люцернской мистерии).

Однако необходимо отдавать себе отчет в том, что современные приемы «возрождения» мистерии и карнавала вне разрушенного, почти целиком утраченного духовно-религиозного контекста, при огромной потенции роста унифицирующих технотронных технологий в скором времени способны окончательно вышелушить божественный канон Высокого Средневековья. В то время как новые микрометодики (в частности семиотика театра) позволяют реставрировать мистерию более совершенно, макротелетипизация, лишенная божественного начала, стирает память времен в пух и прах. «Ангелу истории» (В. Беньямин), не говоря уже о Святом духе, в этом пространстве места почти не осталось.

Примечания

[1] В Германии, прежде всего, трудов Эрики Фишер-Лихте. Из ее работ укажу лишь на: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. 3 Bde. 1983; 3 Auflag. 1994 (англ. перевод – 1992 г.).

[2] *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006.

[3] Дискуссия в клубе – литературном кафе магазина «Bilingua», состоявшаяся 7 июня 2007 г. См. сайт: www.polit.ru/lectures/2007/06/14/ieritop.html

[4] *Geisenheiner M.* Kulturgeschichte des Theaters. Volk und Drama. (Kapitel **"Die Mysterienspiele des Mittelalters"**). Safari-Verlag, Berlin, 1951. S. 113.

[5] См.: *Полосин В.* Миф и религия государства. Москва, 1999. С. 144.

[6] *Huizinga J.* Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und Niederlanden. Stuttgart, 1969. S. 268.

[7] О французской мистерии Г.Н. Бояджиевым написана глава в учебнике: История западноевропейского театра. М., 1956. Т. 1. С. 54–85. См. также: *Андре-*

ев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). М., 1989; Cohen G. Mystere de la Passion. Paris, 1925.

[8] См.: *Treutwein Ch.* Inhalt und Aufbau deutschsprachiger Passionspiele des Mittelalters // Hört, sehet, weint und liebt. Passionspiele im alpenländischen Raum / Hrsg. von M. Hencker, E. Dünninger, E. Brockhoff. Katalogbuch zur Ausstellung im Oberammergau. München, Haus der Bayer. Geschichte, 1990. S. 29. См. также: *Bergmann R.* Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Varienlage des Mittelalters. München, 1986.

[9] *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas, Op. Cit. S. 252.

[10] Hört, sehet, weint und liebt. Passionspiele im alpenländischen Raum / Hrsg. von M. Hencker, E. Dünninger, E. Brockhoff. Katalogbuch zur Ausstellung im Oberammergau. München, Haus der Bayer. Geschichte, 1990. S. 303.

[11] См. об этом: *Kindermann H.* Theatergeshichte Europas, Op. Cit. S. 265–266.

[12] Для детального изучения Люцернской мистерии 1583 года в нашем распоряжении имеется несколько источников: сценические планы самого Кизата с указанием мельчайших игровых точек, декораций и размещения разбитых на группы персонажей мистерии; рисунок Хедвиги Гигер, помещенный в книге бернского театроведа Эдмунда Штадлера «Новейший открытый театр в Европе и Америке» (Stadler E. Das neuere Freilichttheater in Europa und **Amerika. Waldstatt Verlag, Einsiedeln, 1951. S. 18); макет-реконструк**ция по планам Кизата из дерева, гипса и ткани (Кельнский театральный музей, выполнена до 1940 г.); макет-реконструкция мистерии (Мюнхенский театральный музей; к сожалению, макет разрушился и существует только в виде фотографии).

[13] *Borcherdt H.H.* Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Reinbek bei Hamburg, 1969. S. 21.

[14] Цит. по: *Brauneck M.* Die Welt als Bühne. Op. Cit. S. 360–361.

[15] Имеются в виду указанные работы Х. Киндерманна, Х. Борхердта и Э. Штадлера.

[16] См.: *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas, Op. Cit. S. 266.

[17] *Stadler E.* Das Osterspiel von Lüzern. Bern, 1966. S. 544.

[18] *Knudsen H.* Deutsche Theatergeschichte. Op. Cit. S. 62.

[19] Донауэшинген – **курорт в земле Баден-Вюртемберг. Название ему дал проте**кающий здесь Дунай и сорт пива, которое варили пивовары, происходившие в прошлом из местного аристократического рода. Маленький городок в Шварцвальде снискал славу благодаря замку князей Фюрстенбергов и богатой библиотеке.

[20] *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas, Op. Cit. S. 267.

[21] Цит. по: *Knudsen H.* Deutsche Theatergeschichte. Op. Cit. S. 33.

[22] *Gregor J.* Weltgeschichte des Theaters. Zürich [Wien], Phaidon-Verlag, 1933. S. 192.

[23] *Borcherdt H.H.* Das europäische Theater im Mittelalter... Op. Cit. S. 19.

[24] *Gregor J.* Weltgeschichte des Theaters. Op. Cit. S. 194.

[25] *Knudsen H.* Deutsche Theatergeschichte. Op. Cit. S. 41.

[26] См. об этом интересную статью в одной из берлинских газет: Schumacher E. Halbherzige Reformation // Freitag. 2000. 9 Juni. № 24.

[27] См. великолепный альбом с фотографиями Бригитты Майер-Мюллер: Passion 2000. Oberammergau. München. Prestel, 2000.

[28] *Martin T.* Da strahlt die Gemeinde. Jesus lebt // Freitag. 2000. 19 Mai. № 21.

[29] Там же.

[30] Там же.

*В статье использованы фрагменты книги: *Колязин В.Ф.* От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002.

Д.Г. Федосов

Религиозные братства и праздничная культура Испании и Латинской Америки XVI–XVII веков

Рассматривая праздники Старого и Нового Света в XVI и XVII веках, невозможно обойти вниманием такое явление, как религиозные братства. Будучи чрезвычайно популярной формой объединения верующих, они в то же время дополняли собой сложную церковную иерархию и составляли важное звено того хребта, на котором фактически держалась религиозная жизнь католического мира.

Структура и назначение таких объединений были очень разнообразны. Одни братства включали в себя лишь людей определенной профессии, как бы продолжая средневековую цеховую традицию (например братство «Св. Иосифа», куда входили плотники); другие – членов одного прихода; третьи – особо родовитых дворян, когда главным требованием становилась чистота крови и необходимость быть «cristiano viejo» (то есть доказать, что предки по отцовской и материнской линии были христианами на протяжении нескольких поколений); четвертые создавались для строительства церкви, придела, часовни; пятые – с благотворительными целями: заботиться о питании неимущих или собирать выкуп для попавших в плен к иноверцам; шестые являлись своеобразными «землячествами», в частности мадридское братство наваррцев; седьмые объединяли слепых и т.д. Большую группу, начавшую получать распространение в первой половине

XVI века, составляли братства кающихся (cofradías penitenciales, называвшихся еще «de disciplina» или «de sangre»), члены которых особо почитали всё, что связано с крестными муками Христа. На Страстную Неделю, особенно в четверг и пятницу, они организовывали специальные процессии, в которых шествовали, сгибаясь под тяжестью массивных крестов или предаваясь самобичеванию. В Мадриде такое братство участвовало в процессии уже в 1501 году, во время визита в будущую столицу Филиппа Красивого[1]. Кроме того, в отдаленных Мексике и Перу существовали религиозные объединения с исключительно миссионерскими задачами – таковым было братство Младенца Христа, созданное во многих иезуитских коллегиях, куда принимали индейцев, взявших на себя обязательство обучать катехизису своих соплеменников.

Отдельную группу образовывали объединения верующих, поклонявшиеся тому или иному чину Богоматери (Розария, Милости, Кармелитской и т.д., а также многочисленных «Nuestra Señora de...», после чего следовало географическое название) или посвященные какому-либо событию из жизни Девы Марии. Особенно популярны стали братства «Зачатия Марии», отражавшие повсеместную веру католиков в непорочное зачатие Богородицы. Наконец, можно назвать религиозные объединения, посвященные определенному святому или догмату («Преображения» и т.д.). При этом многие братства находились под особым покровительством монашеских орденов. Существовал даже институт «третьего» ордена (особенно в нищенствующих орденах), когда мирянин, не давая традиционных для черного духовенства обетов, становился «терциарием», формально подтверждая духовную связь с той или иной монашеской традицией, а также вступал в этом статусе в братство. Под эгидой августинцев, в частности, находилось братство Бургосского Распятия (хранившегося в соборе города Бургоса), иезуитов – Богоматери Лоретской, мерседариев – Девы Милости, доминиканцев – Богоматери Розария (эти чины Девы Марии были представлены соответствующими статуями, обычно чудотворными, в крупных центрах паломничества или копиями с них по всему католическому миру), францисканцев – Истинного Креста (главной святыней которых являлись довольно многочисленные, хранившиеся в разных храмах, части голгофского креста) и т.д.

При этом система братств охватывала все слои испанского общества сверху донизу. Сам монарх состоял их членом, как это было в случае братства Истинного Креста Сантьяго, в списках которого, согласно уставу 1538 года, значились король и архи-

епископ[2]. Существовали и религиозные объединения, куда входили самые бесправные жители Испанской империи – такие как негры или цыгане.

Число братств увеличивается в XVI столетии и особенно резко возрастает начиная с пятидесятых годов. Некий лиценциат Хиль, побывавший в инспекционной поездке, сообщал, что в 1556 году в провинции Алава существовало по меньшей мере 396 братств[3]. В 1575 году в Толедо их было 147, то есть по одному на сто жителей[4]. В Куэнке (данные 1565–1575 гг.) 62% мужчин и 40% женщин состояли как минимум в одном таком объединении. Одинаковой популярностью у обоих полов пользовались братства кающихся и те, которые обязывались оказывать похоронные услуги. В той же Куэнке братство св. Евхаристии состояло на две трети из мужчин, в то время как в братстве Имени Христова было больше женщин. Некоторые не ограничивались вступлением в одну такую организацию, а становились членами двух или даже трех[5]. Дополнительным стимулом для подобных шагов могли быть и определенные экономические привилегии: члены некоторых братств освобождались от налогов, а сами корпорации порой получали специальное разрешение церкви торговать индульгенциями.

Процесс консолидации верующих в пределах того или иного религиозного объединения принимал настолько широкий размах, что вызывал недовольство церковных властей. Еще синод диоцеза Хаэна (1492 г.) постановил, что новые братства можно основывать, только имея официальное разрешение уполномоченного лица. Синодальные постановления Толедо (1536 г.) повторяли пункт о разрешении, отмечая, что братств уже слишком много и становится всё больше, так что они могут принести вред[6]. Подобные запреты звучали и за океаном. В 1570 году синод города Кито постановил запретить основания новых братств без предварительного согласия епископа[7]. Еще более строгое решение по этому поводу принял **III Лимский собор (1582–1583), высказавшись** против создания новых братств и рекомендовав, если возможно, сократить количество уже существующих[8].

Имея самые разнообразные функции, отличаясь по составу и уровню благосостояния, все братства тем не менее выполняли одну важную задачу – поддерживать определенный религиозный культ, на что, как правило, указывало их название («Страстей Христа» или «Пяти ран», «Св. Евхаристии» или «Истинного Креста», «Девы Успения» или «Девы Кармелитской», «Св. Себастьяна» или «Св. Маврикия»…). В этом отношении обязанности членов братства были подробно изложены в их уставах, включая

участие во всех важных праздниках (неявка без основательной причины каралась штрафом) и, в первую очередь, в торжествах, посвященных собственному небесному патрону.

Каждое братство было теснейшим образом связано с местным храмом. Прежде всего, оно имело «свою» часовню или придел, где совершались богослужения. Здесь же, как правило, хранился и образ Христа, Девы Марии или святого, которому особенно поклонялись. Сделать так, чтобы они выглядели как можно эффектнее, богаче было делом чести каждого члена, и многие хроники упоминают, что даже совсем небогатые прихожане готовы были отдавать половину своего заработка, чтобы приукрасить любимую скульптуру или помещение, где она находилась.

Практически при каждом городском или сельском храме Испанской империи существовало то или иное братство, а при соборах или монастырях их могло быть и несколько.

Как мы уже отмечали, участие в различных торжественных церемониях было важнейшей функцией любого братства, дававшей шанс заявить о себе наиболее ярко и убедительно. Возможности для этого представлялись поистине неограниченные.

Католическая церковь четко определяла список дней, по которым верующим строжайшим образом запрещалось работать и подобало отстоять полную мессу. Таких дней было семьдесят: все воскресенья, праздники Обрезания, Пасхи, Тела Христова, св. Иоанна Крестителя, Вознесения, Троицы, Апостола Иакова, Успения, Всех Святых, Непорочного Зачатия, Рождества и т.д. Кроме того, было выделено 26 праздников меньшего значения, однако всё равно требовавших обязательного присутствия на мессе. При этом надо помнить, что некоторые из названных торжественных дат отмечали на протяжении нескольких дней. В честь одной только Богоматери в течение года устраивалось более десятка праздников: февраль – Введение во храм, март – апрель – Благовещение и день Богоматери Скорбящей, июль – посещение Богоматерью св. Елизаветы, август – Успение и Рождество Богоматери, декабрь – Непорочное Зачатие св. Анной Девы Марии. К этому списку надо добавить торжества в честь определенных чинов Богоматери: май – Дева Цветов, июль – Дева Кармелитская, август – Богоматерь Копакабанская, сентябрь – Богоматерь Милосердия и Кочаркасская, декабрь – Дева Гвадалупская и т.д. Само собой, с необыкновенной пышностью отмечались и дни многочисленных святых.

В Испанской империи устраивали торжества и в честь дат, не связанных с циклическим годовым календарем. Особым собы-

тием было причисление к лику святых. Волна грандиозных праздничных мероприятий, длившихся не один день, прокатилась по всему католическому миру в честь беатификации, а затем и канонизации Игнатия Лойолы (соответственно 1610 и 1622 гг.). Разумеется, самое активное участие в ней приняли иезуиты и патронируемые ими братства, но и прочие верующие, особенно соотечественники основателя Общества Иисуса, не остались в стороне.

«Праздновали всё – рождение принцев и принцесс, посещение королем или королевой храмов, выздоровление важных лиц, основание или открытие монастырей или церквей, перенос реликвий, военные победы, открытие школ, прием послов и т.п.»[9]. Если говорить о позднем Средневековье и Возрождении, то можно отметить увеличение доли праздников государственных и политических. Например, годовщин битвы при Саладо (1340), где христиане одержали победу над войсками марокканского султана, или падение Гранады (1492), последнего оплота мавров на Иберийском полуострове. «В их основе лежали события не сакрального свойства, хотя посредством праздника их пытались ввести в сакральное пространство. В этих праздниках (как, впрочем, и в других публичных действиях – шествиях, казнях) ритуал как способ общения с макрокосмом заменяется ритуалом, обозначающим единство сообщества (королевства, города, христианского мира и т.д.)»[10]. Да и внешне церковные и светские праздники (а последние, как сказано выше, «вводились в сакральное пространство») не слишком отличались друг от друга – та же торжественная служба в церкви, те же процессии, те же богато украшенные арки на улицах и площадях…

Всякие стихийные бедствия, в которых не было недостатка ни в Старом, ни в Новом Свете, также неизменно сопровождались процессиями и молебнами, когда они начинались, и торжествами, когда вновь наступала нормальная жизнь. Так, например, было в Авиле, родном городе св. Тересы. В период засухи, после того как всяческие попытки добыть воду оказывались безуспешными, его жители прибегали к последнему средству – обращению к «Нуэстра Сеньора де Сонсолес». 1616 и 1617 годы оказались особенно засушливыми, и городской совет вместе с церковным капитулом были вынуждены изыскивать средства, чтобы организовать особенно торжественное богослужение в честь образа Девы Марии[11]. Подобные коллективные молебны и процессии, будь это накануне посева, сбора урожая или в случае града, заморозков и других капризов природы, были обычным явлением по всему испанскому миру. А в столице вице-королевства Перу

чудотворное распятие даже получило особое название благодаря своему могуществу в борьбе с одним из самых страшных бедствий горных районов – Господь Землетрясений (El Señor de los Temblores).

Хотя вся система праздников была укоренена в традиции, в «преданиях старины», она отличалась и некоторой подвижностью. Удачный исход битвы мог совпасть с днем определенного святого и тем самым повысить его «статус» в годовом цикле торжеств. Например, в Мексике «потомки белых завоевателей почитали Святого Ипполита, ибо в день, отмеченный в церковном календаре его именем, пал Теночтитлан»[12]. Дева Мария, при посредничестве той или иной статуи, спасала город от эпидемии или предотвращала падеж скота, так что в последующие годы верующие оказывали ей особые почести. Если небесный покровитель «не справлялся» с задачей, то есть молебны и процессии в его честь не давали результатов, то паства могла обратиться к другому святому. Иногда даже тянули жребий, как бы ожидая «подсказки» со стороны сверхъестественных сил относительно того, кто из христианского «пантеона» сможет помочь в случае беды. Как правило, праздник, который становился традиционным, приводил к появлению того или иного братства.

Система праздников и братств отражала и изменения в католическом вероучении. Например, по мере того, как идея чистилища[13] становилась всё более популярна в римской церкви, возрастало количество братств, которые были призваны заботиться о том, чтобы с помощью служб и других сакральных действий облегчать страдания томящихся в преддверии рая христианских душ.

Кроме дат и событий, имевших «общегосударственное» значение, жители Испанской империи отмечали и местные праздники. Так, у каждого города, селения или прихода был свой святой-покровитель или покровительница, и в честь них устраивались особо пышные торжества, которые порою длились не один день. Наконец, не стоит забывать и о семейных праздниках, касавшихся достаточно узкого круга людей. Здесь братства играли наиважнейшую роль, ведь взаимная помощь являлась важнейшим принципом их существования. Рождение, крещение, первое причастие, бракосочетание, похороны, прием новых членов и т.д. – всё это предполагало коллективное участие в церковной службе и совместную трапезу. Многие обязательства по отношению друг к другу (например помогать деньгами или ухаживать за больными товарищами) были оговорены в уставах, другие – подразумевались сами собой.

Можно сказать, что для испанца XVI–XVII веков братство являлось своеобразной большой семьей, принадлежность к которой становилась предметом гордости. Это чувство во многом основывалось на совместном поклонении конкретной святыне или небесному патрону. Вообще тот или иной культ неизменно служил инструментом самоидентификации определенной социальной группы или этнической общности на самых разных уровнях – от прихода или деревни до целой области или страны. В Кордове еще со времен Реконкисты особенно почитаются местные мученики св. Мильян, св. Факундо и св. Примитиво. В Каталонии главной святыней оставалась (как и сегодня) Дева Монсерратская, и ее культ, как в случае с Девой Гвадалупской в Кастилии, был одним из факторов, способствующих осознанию себя именно как каталонца, в отличие, например, от наварцев или басков. Сантьяго (св. Иаков) был покровителем всей Испании, и именно его образ особенно часто можно было встретить на военных знаменах иберийцев по обе стороны Атлантики.

Как и в Европе, в Новом Свете культ Девы Марии имел широчайшее распространение. Но здесь возникали собственные варианты известных чинов Богоматери. Начало этому процессу было положено в Мексике, когда пастуху-индейцу Хуану Диего на холме Тепейак, неподалеку от Тлателолко, явилась Дева Гвадалупская и пожелала, чтобы в ее честь в этом месте был воздвигнут храм. Данный образ Богоматери восходит к готической резной фигуре (первой четверти XIV века) из эстремадурского города Касерес, которая была изображена на гравюре, сопровождавшей Эрнана Кортеса и его людей. На этом оттиске она держит на руках младенца и окружена ореолом остроконечных волнистых лучей. Однако центральная алтарная композиция (1536 г.), выполненная индейским мастером для новой мексиканской часовни, выглядела несколько иначе, представляя собой запечатленное видение из «Апокалипсиса»: Пресвятая Дева, молитвенно сложив руки, стоит в ладье полумесяца, которую поддерживают херувимы, ее голубая накидка украшена звездной россыпью, а весь силуэт вписан в подобие ребристой створки раковины[14].

Культ святых порой становился инструментом в политической борьбе или национальной экспансии. «Любопытна история Святого Исидора, местного мадридского святого, который даже в Каталонии вытесняет старых святых, Святого Авдонна и Святого Сенна, покровителей многочисленных братств. В каждой старинной церкви стоят их статуи, но каталонские крестьяне в XVII веке забросили их ради нового культа»[15]. Или культ св. апостолов Варфоломея и Фомы в Латинской Америке, который

намеренно поддерживался церковью – считалось, что кто-то из них уже проповедовал христианство индейцам, но потом оно было забыто. В такой пропаганде был и политический подтекст – ведь если ученики Христа действительно окрестили коренных жителей Нового Света, то церковь имела право на гегемонию в этих землях, претендуя на создание теократического государства[16].

Возвращаясь к братствам, можно сказать, что они, наряду с городскими цеховыми объединениями, в значительной степени являлись неким первичным элементом любых массовых торжеств. Это наглядно проявлялось в пространственной организации праздников. В церкви, во время службы, их члены, облаченные в парадные одежды, иногда одинаковые, как было предписано уставом, а иногда отмеченные отличительным значком, гербом, занимали совершенно определенные места. Строгий порядок соблюдался и в процессии, которая была непременным атрибутом любого праздника. Всё должно было происходить с максимально возможной пышностью и великолепием, дабы не только восславить своего небесного патрона, но и произвести должное впечатление на сограждан. И аристократия, и богатое купечество не жалели денег на подобные вещи. Пожертвования на организацию праздничных шествий являлись самым эффективным средством заявить о своем высоком общественном положении.

Надо помнить, что в эпоху Контрреформации в странах, оставшихся верными Риму, идея «ecclesia ornata» («украшенной церкви») приобрела необыкновенную популярность. Во многом в пику протестантскому рационализму католики делали особый акцент на чувственном, эмоциональном восприятии христианского культа. Служба должна была вызывать восторг, душевный подъем, вводить человека в состояние возвышенного возбуждения, волновать его разум и сердце, поражать его внешним великолепием, настолько впечатляющим, что захватывало дыхание. Именно на волне этих эстетических установок выросло столь аффектированное, эмоционально насыщенное искусство барокко. Поэтому и храмы должны были выглядеть еще богаче и краше, тем более, что такой подход разделяли верующие из самых разных слоев населения. Большинство испанцев, начиная от самого монарха и кончая последним его подданным, искренне считали, что чем пышнее и роскошнее проходил тот или иной праздник или шествие, тем больше благочестия выказывали верующие и тем более угодно это было Христу, Деве Марии и святым, в честь которых устраивались подобные торжества.

А великолепие праздников действительно было необычайным. Улицы щедро украшались искусственными и живыми цветами, тканями, шпалерами с различными изображениями, свисающими с балконов и из окон домов, коврами из живых цветов, триумфальными арками с живописью и скульптурой. Местные поэты сочиняли послания и посвящения «на случай», которые красовались в виде надписей на статуях, архитектурных сооружениях и разнообразных гобеленах. По улицам шествовали многочисленные процессии – белое духовенство в полном облачении, монахи и члены братств в роскошных нарядах, дети, сыплющие лепестки цветов, женщины с сосудами в руках, в которых курились благовония. Одни участники процессии несли на плечах носилки со статуями, увенчанные балдахинами, украшенные цветами и шелком; другие следовали за богато убранными, запряженными лошадьми или быками в ярких попонах, повозками, на которых порою располагались целые скульптурные группы (так называемые «pasos»); третьи держали хоругви, знамена и большие кресты. Всё это отливало золотом и серебром, блестели жемчуга, изумруды, сапфиры и другие драгоценные камни. На фоне постоянного звона колоколов слышалось пение и звуки многочисленных музыкальных инструментов: шалмеев[17] всех регистров, арф, флейт, виуэл, труб, различного рода барабанов, переносных или установленных на повозки органов и т.д. В городе устраивали театральные представления, танцы, бои быков, маскарады, выступления жонглеров, циркачей и канатоходцев, турниры, потешные бои с бутафорскими крепостями, в которых иногда участвовали сотни человек. Повсюду произносились проповеди и звучали молебны. Вечером те же процессии повторялись в свете многочисленных факелов и свечей (стоимость использованного воска неизменно являлась показателем «статуса» праздника), а в небе вспыхивали огни фейерверка.

Именно такие праздники, которые охватывали все и вся, давали ощущение братского единства, предоставляя возможность каждому участнику, присутствующему на службе, шествующему в процессии или следящему за театральным действом, осознать себя прихожанином одной Церкви и подданным одного короля. Ведь именно в праздник происходит разрушение барьеров, примирение непримиримого, единение разрозненного.

Вообще, преодоление и снятие противоречий является одним из важных свойств всепоглощающей праздничной стихии. «Утверждая принцип соответствия ритмов, праздник тем самым утверждает и принцип гармонии во всех сферах человеческой экзистенции. Он всегда так или иначе соотносится с миром

идеала, с представлением о существовании некоего совершенного измерения бытия, качественно отличного от обычной будничной действительности; измерения, приобщиться к которому можно только посредством участия в празднике. Последний оказывается в результате неразрывно связан с утопией»[18]. Об этой черте праздничной культуры писали почти все исследователи, начиная с М. Бахтина[19].

И чем глубже противоречия и невыносимей тяготы повседневности (а всего этого было предостаточно и в Старом и в Новом Свете), тем сильнее стремление преодолеть их в сакральном пространстве всеобщего торжественного веселья. Это особенно справедливо по отношению к Испании – стране, которая в XVI–XVII веках, переживая целую серию кризисов, постепенно утрачивала позиции ведущей европейской державы, что отражалось и на уровне жизни: нищета, голод и болезни были неотъемлемой частью существования. Тем важнее было праздновать, отворачиваясь от неутешительной реальности, и погружаться в великолепную стихию красоты, изящества, фантазии.

Однако парадоксальным образом праздник не только снимает барьеры, преодолевает социальные противоречия, но и подчеркивает и подтверждает существующую иерархию (в рамках, конечно, иных, не будничных норм поведения). «Всякий праздник, несмотря на кажущуюся хаотичность и непонятность или забытость – подчас для самих его участников – смысла обрядовых действий, всегда строго структурирован. И иначе быть не может, коль скоро праздник воспроизводит модель мира, в котором идентифицирует себя определенный социум»[20]. Беззаботные пляски на городской площади или толпа, окружающая ведомого на корриду быка, не должны заслонять от нас и другие сцены. Центральным событием праздника были церковная служба и процессия. И здесь всё должно было проходить в строгом порядке. Например король мог шествовать пешком, как и другие, но всё же на самом почетном месте, в непосредственной близости от главной святыни. Духовенству подобало не смешиваться с мирянами, а идти отдельной группой. Места в храме были заранее установлены, и наиболее почетные отводились для высших духовных и светских сановников. Во время представления ауто сакраменталь[21] на площади, как правило, можно было увидеть специальные сидения, предназначенные исключительно для членов городского совета или церковного капитула. И если народу из дворца выкатывали бочки с вином и выносили корзины со всякой снедью, то вход на «господский» пир был закрыт.

В процессии городские корпорации следовали друг за другом, начиная с наиболее влиятельных. Из года в год они носили образ одного и того же святого, покровительствующего братству, или сопровождали повозку, на которой был представлен тот или иной эпизод Священной Истории или аллегорические фигуры. Конфликты из-за места в процессии, могущие перерасти в потасовку, как раз и свидетельствовали о том, насколько члены братств осознавали жесткую иерархичность религиозных торжеств. Обособленность этих групп горожан очень часто подчеркивал костюм, иногда, как уже упоминалось, прямо предписанный уставом.

Не менее важен был и маршрут процессии, проходивший, как правило, по четко определенному сценарию. Всякое селение или город имел свою «сакральную географию». Почитаемую реликвию или статую выносили из храма и следовали с ней до какого-либо освященного традицией места – монастыря, другой церкви, часовни, вершины холма с крестом, берега реки и т.д., где обычно служили молебен. Улицы, по которым шла процессия, были заранее определены. Нередко их украшали специально воздвигнутые в честь торжеств триумфальные арки, порою созданные на средства братств. Наперед планировались и остановки по маршруту следования – например перед домами церковных иерархов или особо родовитых вельмож, – когда читались молитвы, а верующие могли опускаться на колени, как в храме.

Таким образом, сценарий праздника имел достаточно жесткую структуру. Тем не менее в ее рамках сохранялся и элемент свободы. Между корпорациями неизбежно возникала конкуренция. Горожане ревниво следили друг за другом: у кого повозка богаче украшена, кто оплатил более изысканный или роскошный временный алтарь, – и в их власти было превзойти конкурентов в изобретательности или щедрости.

В подобные дни сложная социальная структура испанского общества с его жесткой иерархией представала как никогда наглядно. Объединения верующих органично вписывались в эту структуру, на вершине которой помещались духовно-рыцарские ордена (например «Сантьяго», «Калатрава» или «Алькантара») или престижные дворянские корпорации, куда входили многие представители титулованной знати. Один из авторов начала XVII века, Б. Морено де Варгас, высказывает мысль, что первая и важнейшая привилегия дворянства – это занимать почетные должности и быть командорами и кавалерами духовно-рыцарских орденов[22]. В рамках социальной категории «кабальеро» члены

таких объединений пользовались особым уважением. Были свои братства и у влиятельных чиновников, и у высокопоставленных церковных деятелей, и у инквизиторов.

Однако объединения верующих не только отражали стратификацию общества, но и служили своеобразным инструментом укрепления его «вертикальных» связей. Во многих из них (например в тех, куда входили люди схожих профессий) имущественное расслоение могло быть довольно значительным, при этом все (и особенно самые состоятельные) члены считали своим долгом помогать бедным собратьям. Таким образом, если человек по тем или иным причинам утратил способность зарабатывать на жизнь или разорился, то он и его семья могли не опасаться нищеты. В этой связи интересно вспомнить об объединениях верующих под патронатом инквизиции, участники которых проходили во время аутодафе процессией в капюшонах, подбрасывая вязанки хвороста в костер[23]. Не свидетельствовали ли подобные организации «fiscales» и «familiares» инквизиции о поддержке ее действий «снизу», со стороны самых разных социальных групп Испании?

Важным инструментом связи между высшими слоями общества и их менее обеспеченными соотечественниками служили те братства, которые провозглашали своей главной целью благотворительность. Ею так или иначе занималось большинство религиозных объединений, но некоторые из них делали особый акцент на таких обязанностях своих членов, как уход за больными, покровительство определенным госпиталям, обеспечение похорон неимущих, забота о сиротах или даже выдача определенных сумм проституткам, чтобы в Страстную Пятницу они не грешили, а посещали церковную службу (как это было в случае Братства Милосердия города Толедо[24]).

Жесткая кастовость была не менее характерна для Нового Света (прежде всего за счет дополнительных расовых барьеров), что отражалось и на характере религиозных объединений: одни включали только испанцев, другие – индейцев, третьи – негров.

Любопытную историю основания одного братства метисов, отражающую характерное для «Западных Индий» смешение религиозных традиций, рассказывает хронист Гарсиласо де ла Вега в своей «Истории государства инков»[25]. Согласно местному преданию, один из правителей Тауантинсуйю (как называли свою «империю» сами индейцы) в память явившегося ему призрака, который назвал себя Виракоча, повелел построить храм, где установили статую, сделанную по описанию этого инки. Гарсиласо говорит о ней: «Это был хорошо сложенный мужчина с бородой

длиною больше чем в пядь; длинные и широкие одежды вроде туники или сутаны спускались до пят. С ним было странное животное, неизвестного вида, с лапами льва; его шея была перевязана цепью, конец которой находился в одной руке статуи». Поскольку она была похожа на апостола Варфоломея, которого по традиции изображали с дьяволом, привязанным к его ногам, то увидевшие ее испанцы решили, что св. Варфоломей дошел до Перу, чтобы проповедовать Евангелие, и что статуя была воздвигнута в память об этом событии[26]. И далее: «А метисы, уроженцы Коско (так!), создали тридцать лет тому назад монашеское братство только из них одних, ибо не хотели, чтобы в него входили бы испанцы, и избрали своим покровителем этого благочестивого апостола, заявляя, что, уж если он – выдумка это или нет – проповедовал, как говорили, в Перу, они хотели, чтобы он был их патроном, хотя некоторые злоязычные испанцы, видя украшения и пышные наряды, которые в день того святого появлялись на нем, говорили, что метисы делают это не ради апостола, а ради Инки Вира-кочи»[27].

Тем не менее существовали религиозные объединения, имевшие в своих рядах представителей различных рас Нового Света. Например влиятельное братство Розария вице-королевства Перу было основано в 1554 году только для индейцев, но в 1562 году в него стали принимать и испанцев, а два года спустя – негров. В уставах подобных объединений порой указывалось, что испанцы – члены братства – выступают в процессии в один день, индейцы – в другой, а негры – в третий.

Если не лишенное противоречий сосуществование жесткой структурированности и импровизации, «порядка» и «хаоса» являлось яркой чертой праздников той эпохи (в отличие от «уравнительного веселья», которое нередко доминирует в наши дни), то схожую двойственность можно отметить и по отношению к институту братств. Строго прописанные в уставах правила отнюдь не отменяли бесшабашного веселья, граничащего с разнузданностью, что не могло не вызывать опасения церкви.

В XVI веке всё более укрепляющиеся абсолютные монархии стремятся как никогда ранее контролировать жизнь своих поданных. По тому же пути идет и католическая церковь, особенно после того, как значительная часть ее паствы переходит в лагерь протестантов. Важной вехой в формировании новой политики Рима стал Тридентский Собор (1545–1563), внесший более жесткую регламентацию во многие области религиозной жизни. Были разработаны и одобрены новые литургические тексты (так называемый «Breviarium Pianum» 1571 года),

которые были призваны унифицировать годовой цикл богослужений. Подобные нововведения проводились в жизнь с большим трудом, учитывая разнородный характер испанских земель и консервативность местных обычаев, когда новые правила, спущенные «сверху», сталкивались с многовековыми локальными традициями, в том числе связанными и с почитанием святынь и небесных покровителей. По тем же причинам весьма болезненно происходило и внедрение григорианского календаря. Начавшись весной 1578 года, оно более или менее закончилось только к концу 1582 года (что можно заключить из переписки испанского нунция с кардиналом Галли[28]).

Другой чертой новой церковной политики было то, что духовенству вменялось в обязанность наблюдать с особым вниманием за стихийными проявлениями народного благочестия. Те, кто столкнулся с чудесными явлениями святых или Девы Марии, теперь рисковали стать объектом пристального внимания инквизиции. Обычай одевать в праздники скульптуры Богоматери в роскошные одежды, как правило, предоставленные богатыми прихожанками, и тем более использовать макияж до глубины души возмущает иных католических священников (как может платье светской женщины украшать святыню?). Раздаются возражения против ночных процессий, во время которых происходят всякие беспорядки. Различные запреты звучали и раньше, но в эпоху Контрреформации церковь готова бороться с неугодными явлениями как никогда активно.

Сходные опасения высказываются и в отношении религиозных объединений. Когда их слишком много, невозможно соответствующим образом контролировать их деятельность. Отсюда постановления, призывающие ограничить возникновение новых братств и более тщательно следить за функционированием старых. Если раньше подобные объединения традиционно брали на себя значительную часть расходов, связанных с праздниками, то постепенно финансирование переходит в руки городских советов, чтобы легче было контролировать этот процесс. Ведь суммы тратились огромные, так что некоторые моралисты нередко говорили об их чрезмерности. Один очевидец, описавший в сочинении, увидевшем свет в 1594 году, севильский праздник Тела Господня, отмечает, что статуя св. Иоанна Крестителя благодаря щедрости одного состоятельного прихожанина была похожа на груду украшений и драгоценных камней, никак не напоминая о подлинном образе этого аскета[29]. А из протестантского лагеря нередко звучало мнение, что все эти суммы лучше потратить на благотворительность.

Многие традиции, связанные с деятельностью братств, также служили объектом острой критики. Например было принято выносить статую Девы Марии или святого в поле и даже оставлять там на ночь в надежде получить хороший урожай. Более того, в засуху особо почитаемые образы или распятия даже могли опускать со специальными молитвами в воду. Некоторые благочестивые католики были не менее озабочены практикой ночных бдений в церквях, когда внутри храмов устраивались трапезы, в которых возлияниям предавались как мужчины, так и женщины, а потом там же пирующие раздетыми ложились спать. Предметом постоянного беспокойства церковных властей были танцы и неподобающая музыка в храмах и процессиях. Указ, принятый архиепископским синодом в Гранаде в 1573 году, гласил, что в день Тела Господня «не должно происходить ничего непристойного в храмах, и нельзя в них исполнять пляски, фарсы и иные представления и светские песни». Синод в Памплоне в 1591 году возмущен тем, что прихожане «едят, пьют и танцуют в церквах», но все эти предупреждения не действуют, и гранадский синод 1626 года вновь запрещает бесчинствовать и исполнять в церквах озорные песенки под аккомпанемент виуэл, гитар и прочих инструментов[30].

Не меньшее беспокойство танцы вызывали и по другую сторону Атлантики. Вечером 17 июня 1700 года, в праздник Тела Господня, отмечавшийся в Куско, индейцы, в большинстве своем пьяные, стали кидаться друг в друга камнями или пускать их из пращей, чем нарушили ход процессии. Потасовку начали танцоры, исполнявшие один особенно известный и характерный именно для этих торжеств танец. Коррехидор приговорил виновных к двумстам ударам плетей, что и было исполнено в тот же вечер и на следующий день. В результате танец был запрещен, и процессия в следующем, 1701 году, состоялась без него. Однако уже через год, учитывая всеобщее удовольствие, которое вызывали пляшущие индейцы, прежний порядок шествия был восстановлен. Танец этот исполнялся в масках, его участники одевались по испанской моде, в длинный атласный камзол с бахромой, с парчовыми вставками, с серебряным позументом, иногда с наброшенной поверх подобного наряда вышитой накидкой. На голове – шляпа с перьями или с серебряной башенкой, на ногах – сапоги с бубенцами, а в руке – трость. Индейцы приплясывали под аккомпанемент длинной флейты и барабанов – два коротких удара повторялись через небольшие паузы[31]. Показательно, что с целью пресечь беспорядки городские власти не ограничились наказанием виновных, а запретили и сам танец, как будто именно он создавал благодатную почву для потасовки.

Поскольку все без исключения братства были связаны с тем или иным церковным культом, а праздники, будь то Крещение

Христа или крещение детей одного из членов, неизбежно предполагали присутствие священника, между представителями клира и религиозными объединениями завязывались очень тесные связи. В этом католическая церковь также усматривала всяческие злоупотребления: «падре» нанимали как какого-нибудь поденщика, и он оказывался вовлечен в неподобающие увеселения или азартные игры. Святые дары, реликвии, скульптуры «одалживали» прихожанам, в результате чего с ними обращались без должного почтения.

То, как отмечали даты, связанные с жизнью или кончиной отдельных членов религиозных объединений, также вызывало настороженность у церковных деятелей. Если, согласно уставу, все обязаны присутствовать на похоронах собрата, то нередко (опять же в соответствии с правилами, где может быть указано количество вина и хлеба, необходимое для поминальной трапезы) расходы падают на родственников усопшего, иногда довольно существенно сокращая размеры наследства. Поэтому, если бедные члены могли рассчитывать на помощь «собратьев», то другие, наоборот, могли обеднеть, финансируя те или иные мероприятия. Являлись ли подобные траты разумными и оправданными (тем более, что в ходе таких застолий верующие забывали о постах)?

Схожая критика продолжает звучать и в последующие эпохи. Праздник и активно участвующие в нем религиозные братства всегда оставались источником беспокойства для тех, кто заботился о чистоте культа, о благонравии и благочестии. Аскеты и ригористы не зря видели здесь черты «язычества», «суеверия», «разнузданности» и т.д. Однако это были черты, неизбежно сопровождающие проявления искренней народной веры, которые способен искоренить лишь ход времени, неумолимо подтачивающий традиционную религиозную картину мира.

Примечания

[1] Филипп **I Красивый, эрцгерцог австрийский (1478–1506), сын императора Максимилиана** I и Марии Бургундской, в 1496 году женился на Хуане, дочери Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской. После ее смерти в 1504 году принял титул кастильского короля.

[2] *López-Guadalupe Muños M.L.* Expansión y Control de las Cofradías en la España de Carlos V // Carlos V. T. V. Madrid, 1996. P. 396.

[3] Ibid. P. 386.

[4] Ibid.

[5] *Nalle S.T.* God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca. 1500–1650. Baltimore, 1992. P. 165.

[6] *López-Guadalupe Muños M.L.* Expansión y Control de las Cofradías en la España de Carlos V. Op.Cit. P. 402.

[7] In: *Cuesta J.M.* Jaén de Bracamoros. Evangelización. Siglo XVI. Lima, 1984. P. 122.

[8] In: *Armas Medina F. de.* Christianización del Perú (1532–1600). Sevilla, 1953. P. 433.

[9] *Силюнас В*. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000. С. 28.

[10] *Варьяш И.И., Варьяш О.И*. Праздники средневековой Испании и город // Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 3: Человек внутри городских стен. Формы общественных связей. М., 2000. С. 352.

[11] *Bilinkoff J*. The Avila of St. Teresa: Religious Reform in a 16th-Century City. Ithaca: Cornell, 1989. P. 158.

[12] *Козлова Е.А*. Станковая живопись Мексики. Конец XVI–XVIII века // Очерки истории латиноамериканского искусства. Ч. 1: XVI–XVIII века. М., 1997. С. 106.

[13] Идея чистилища была популярна в католической церкви давно, но официальный догмат о его существовании был принят на Флорентийском соборе (1439 г.) и подтвержден на Тридентском (1562 г.).

[14] *Козлова Е.А*. Становление мексиканской живописи. XVI–XVIII века. М., 1996. С. 55.

[15] *Бродель Ф*. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Ч. 1. М., 2002. С. 212.

[16] См. об этом: *Польщиков Н.М*. Мифотворчество в Новом Свете: миф апостольской христианизации Америки и его социально-культурные функции // Iberica Americans. Культуры Нового и Старого Света XVI–XVIII вв. в их взаимодействии. СПб., 1991. С. 165–170.

[17] Шалмей – деревянный духовой инструмент с двойной тростью, с прямым коническим стволом и с широким раструбом. Предшественник современных гобоя и фагота.

[18] *Шемякин Я.Г*. Латиноамериканский праздник как предмет цивилизационного исследования // Iberica Americans. Праздник в иберoамериканской культуре. М., 2002. С. 346.

[19] *Бахтин М.М*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 300.

[20] *Гирин Ю.Н*. Латиноамериканский карнавал и проблема этнокультурной идентификации // Iberica Americans. Праздник в иберoамериканской культуре. М., 2002. С. 330.

[21] Auto Sacramental – **«священное действо» или «действо о причастии». Ауто разыгрывались** на открытом воздухе во время праздника Тела Господня. В их основу были положены аллегорически истолкованные разнообразные сюжеты, связанные (иногда чисто формально) с Евхаристией.

[22] *Moreno de Vargas B*. Discursos de la Nobleza de España. M., 1659. P. 65–67. Цит. по: Ведюшкин В. А. Идальго и кабальеро: испанское дворянство в XVI–XVII вв. // Европейское дворянство XVI–XVII вв.: границы сословия. М., 1997. С. 123.

[23] *Харламенко Е.Н., Харламенко А.В*. Об истоках и роли праздника в иберoамериканской культуре // Iberica Americans. Праздник в иберoамериканской культуре. М., 2002. С. 52.

[24] *Martinez Gil, F*. Muerte y Sociedad en la España de los Austrias. M., 1993. P. 404.

[25] Полное название: «Подлинные комментарии, которые повествуют о происхождении Инков, правителей Перу, об их верованиях, законах и правлении в годину войны и мира, об их жизни и победах, обо всем, чем была эта империя и республика до прихода испанцев» (1-я часть – 1609 г., 2-я часть под названием «Всеобщая история Перу» – 1617 г.).

[26] *Гарсиласо де ла Вега Инка*. История государства инков. Л., 1974. С. 319.

[27] Там же. С. 320.

[28] *Caro Baroja J*. Las Formas Complejas de la Vida Religiosa (Religón, Sociedad y Carácter en la España de los Siglos XVI y XVII). M., 1978. P. 81.

[29] In: Idolos e Imagenesˆ La Controveria del Arte Religioso en el siglo 16 Espanol. Valladolid. 1990. P. 273.

[30] *Силюнас В*. Стиль жизни и стили искусства. Указ. изд. С. 383–384.

[31] *Esquivel y Navia D*. Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco. T. II. Lima, 1980. P. 173.

Ю.Н. Гирин

К вопросу о праздничной культуре Латинской Америки

Есть вещи, верить в которые легко и приятно. К такого рода вещам относится, в частности, знаменитый мифологизм латиноамериканской культуры. Все знают, что он есть, но вот *что* он и *почему* он – большой вопрос. То же и с латиноамериканской карнавальностью. Конечно, она есть, да еще какая, но вот почему она именно такая и почему вообще Латинская Америка при особом взгляде оказывается одним сплошным *самбодромом* (официальный термин) – это проблема, обращающая исследователя к самым глубинным истокам формирования латиноамериканской культуры. То, что вопрос этот не праздный (как тут обойтись без каламбуров), явствует хотя бы из предпринятой не так давно коллективной попытки ведущих специалистов России разобраться в нем[1]. Составитель сборника В. Земсков писал тогда во Введении: «В карнавале концентрируется и конкретизируется цивилизационная специфичность латиноамериканской праздничной традиции, а также состояние и уровень сформированности нового цивилизационного типа. В устойчивой, сформировавшейся цивилизации карнавал поддерживает и обновляет традицию, в латиноамериканском карнавале происходит творение новой традиции»[2]. Исходя из этого справедливого тезиса и основываясь на своих прежних идеях, попытаюсь варьировать собственные соображения на эту тему, пользуясь – в соответствии с предметом – фигурой повтора.

Латиноамериканская культура, как и вся латиноамериканская цивилизация, весьма отличается от западноевропей-

ского мира, полагающего себя парадигматичным по отношению ко всем иным культурным мирам и цивилизациям; различия эти порой доходят до полной противоположности, особенно в плане онтологии[3]. Всякий праздник, несмотря на кажущуюся хаотичность, непонятность или забытость – подчас для самих его участников – смысла обрядовых действий, всегда строго структурирован. Иначе и быть не может, коль скоро праздник воспроизводит модель мира, в котором идентифицирует себя определенный социум. Кроме того, праздник – это еще и игровое действо, а игра означает моделирование, организацию будущего, активное отношение ко времени и судьбе.

Соответственно, потрясающее обилие праздников в Латинской Америке и их особая семантичность, видимо, связаны с неокончательной сформированностью этого культурного мира. В ритуалах праздников общество «достраивает», утверждает собственную идентичность, поэтому типично латиноамериканское празднество, чаще всего облекающее себя в форму карнавала, – это не столько праздник в его традиционном понимании формы всеобщего веселья, сколько действо, обряд, литургия, способ и возможность реализации общественных упований. Не случайно О. Пас отмечал по этому поводу: «На празднике общество приобщается к самому себе»[4]. В таких случаях праздник позволяет обществу ориентироваться на собственный идеальный образ, «подтягиваться» к утопическому образцу. Причем «под “утопией” следует подразумевать воссоздание в празднике некой идеальной реальности или образца для возводимого людьми в этом реальном мире космоса»[5]. Это относится прежде всего к Латинской Америке, но также и к России, которая является культурой «пограничного» типа и имманентно лишена структурной целостности, «статусности».

Опыт же латиноамериканской культуры, ее праздничных традиций, требует отдельного внимательного прочтения. В своей яркой книге об испанском театре В. Силюнас убедительно рассмотрел значимость праздника для культуры Испании[6]. Но для латиноамериканской культуры феномен праздника не просто специфичен – он раскрывает ее сущностную, онтологическую основу. И. Кряжева справедливо отмечает: «Европейцу трудно представить себе ту огромную социально-культурную роль, которую играли» в Латинской Америке различные виды многочасовых карнавально-праздничных шествий. «Для латиноамериканца, –пишет она, – музыка и песня, песня и танец – это… неотъемлемый атрибут его социального самоутверждения, это своеобразная призма, через которую воспринимается и оценива-

ется окружающий мир»[7]. Но как же все-таки пресловутая «латиноамериканскость» проявляется в празднике, каким образом дух являет себя через форму?

Очевидно, что наиболее репрезентативной, можно сказать, парадигматичной, формой латиноамериканского праздника следует считать карнавал, причем карнавал прежде всего бразильский, и скорее всего его кариокский вариант, то есть проводящийся в Рио-де-Жанейро. Именно кариокский карнавал представляется латиноамериканским праздником по преимуществу, и мы вправе в данном контексте рассматривать эти два понятия как соотносимые, сходные по смежности явления. Собственно говоря, карнавалов во всем мире проводится великое множество: от Нью-Орлеана до Австралии. При этом культура большинства мировых карнавалов (за исключением, естественно, венецианского) почему-то ориентирована на бразильскую парадигму. Так, почти во всех северных странах Европы (от Дании, Финляндии и Швеции до Австрии со Швейцарией), а также во Франции, Израиле, Канаде, не говоря уже об Испании, Португалии и многих других странах, карнавалы проводятся по бразильскому сценарию, развиваются национальные школы самбы, демонстрируемые во время карнавалов. Это удивительнейшее обстоятельство объясняется помимо соображений моды в первую очередь самими ритмико-музыкальными особенностями самбы, кодифицирующими наиболее глубокие слои архаичного мироотношения, что, собственно, и сообщает бразильскому карнавалу характер ритуального действа, о чем будет сказано ниже.

Вообще бразильский карнавал отличается от европейского по многим параметрам. Во-первых, он не является сугубо календарным празднеством, посвященным «проводам Зимы и встрече Лета» (А. Афанасьев), и необязательно связан с Великим постом. Собственно говоря, карнавал в Бразилии проводится – то здесь, то там – в течение всего года. Во-вторых, он вырос в совершенно самостоятельный общенациональный культ пararелигиозного типа и даже оброс своими институциями. В-третьих, в отличие от самой изначальной идеи карнавала – вносить временный хаос в упорядоченную картину мира, – бразильский карнавал, как это ни парадоксально, оказывается носителем невероятной этикетности, нормативности, каноничности, структурированности и даже дисциплины. Поясню: всякое ритуальное переворачивание смысла (король – шут и т.д.) в европейской картине мира не задевает самое структуру общей целостности бытия, а вот в Латинской Америке, где своей целостности нет, происходит не переворачивание мира, не инвертирование его структуры, а обы-

начивание неустойчивой, «недостоверной» данности с целью выстраивания «должного» образа мира. Ибо устремленность к горизонту утопии и составляет онтологический смысл бразильского карнавала и всей латиноамериканской культуры.

Если в Европе карнавал в своем исходном значении реализует устойчивую модель мира, построенную на принципах цикличности, центростремительности, определенности, то в Латинской Америке карнавал как таковой (не считая локальные праздники традиционных культур) воплощает модель мира динамичную, децентрированную, сверхпредельную. В основе европейского карнавала лежит идея солнцеворота, коловращения жизни, его модель – карусель (качели), хоровод, колесо, равно сбалансированные вокруг стабильного центра; латиноамериканский же карнавал движется не вокруг внутреннего центра – поскольку таковой отсутствует, а к центру внешнему, вынесенному за пределы самобытия, к модусу транцензуса, ирреальности, чудесности и т.п., его модель – корабль-колесница. Если в европейском карнавале инвертирование картины мира призвано подтвердить незыблемость традиций и существующего порядка, то в латиноамериканском происходит не переворачивание образа мира, а наоборот – утверждение идеальной модели собственного мира посредством обыначивания данности.

Механизм такого перекодирования находит свое объяснение в тезисе А. Тойнби о заморской миграции, в результате которой происходит перестройка форм социальной и культурной активности и, в частности, наблюдается упразднение изначального циклического культа «годового божества». В этом направлении и произошла в Латинской Америке трансформация карнавала как ритуального празднества. Как известно, смысл и этимология слова «карнавал» двойственны: праздник ритуального обжорства – *carne vale* – исторически преемствовал более древнему обычаю ритуальной первой борозды и обручения с богиней весны, где главным атрибутом была колесница в виде корабля: *carrus navalis*[8]. Кстати, архаические представления о связи плуга и корабля зафиксированы в таких паремиологических параллелях, как «*arar en el mar*» (пахать море) и «бороздить океан». «Самый обряд “плавания” аналогичен “оранью”, и роль “корабля” или “лодки” в некоторых случаях совпадает с ролью “плуга”», – отмечает О. Фрейденберг[9]. Карнавальная карроса есть именно символический образ *carrus navalis*, восходящий к самым архаическим традициям и ритуалам, и такая реконструкция мифологического архетипа корабля, в которой соединены главные мифологемы латиноамериканской культуры: острова как Рая

и средства достижения Рая. Укорененность подобного рода архетипов в народном сознании гораздо более прочна, чем это может показаться: «Глубина народной памяти измеряется десятками тысячелетий», – утверждает авторитетный специалист по устойчивым стереотипам народной культуры[10]. Характерно, что в Северной Америке, где становление цивилизационной самости определялось совершенно иными механизмами, образ нового мира ассоциировался именно с идеей инструментального освоения новых земель и выражался эмблемой плуга (США, Канада). Впрочем, и квебекский карнавал включает в себя такие редуцированные формы образа корабля в его сакральной функции, как гонки на каноэ, на санях или просто бег на коньках.

Итак, латиноамериканский карнавал представляет собой праздничное действо, своего рода ритуал, где в сакрализованной форме воспроизводится основная самоидентификационная проблематика Латинской Америки, ищущая свое выражение в образах транзитивности, устремленности к *иной* (чудесной, утопической) реальности. Сакральным центром этой космогонической мистерии является, конечно, карроса – реликт древнекультовой «морской колесницы», *carrus navalis*, давшей название самому карнавалу. Эта карроса есть не что иное, как священная ладья на колесах, предназначение которой – служить медиатором между мирами. Семантическая насыщенность этой воплощенной мифологемы поистине безмерна[11]. Ее сакральный смысл уходит своими корнями в глубины тысячелетий. Как показала в своих исследованиях О. Фрейденберг, «колесный корабль» в общем смысле является святилищем, одновременно выступающим в качестве храма, театра и мирового древа, то есть представляет собой космогоническую метафору. С другой стороны, как замечает О. Фрейденберг, театр-повозка в мифосознании есть место пребывания божества женского рода (великой богини), что и объясняет «фаллическую сторону плодородия и связанную с ней обсценность» ритуала[12]. Эти архаические смыслы и всплывают в латиноамериканском карнавале, актуализирующем как раз тот слой мифогенных представлений, который в европейском карнавале практически уже стерт, ушел в культурный палимпсест.

Очевидно, в этом и состоит манящая притягательность бразильского карнавала для далеких европейских стран, в которых собственно религиозная, институционализированная традиция Масленицы утратила свою ритуальную, магическую значимость. Очевидно, что структурно стабилизированный западный мир потерял подпитку для своей структурированности в виде живой стихийности, обеспечиваемой приобщением к извечным,

архаичным ритуалам сотворения мира. Вот откуда странное, казалось бы, пристрастие современного «цивилизованного» мира к безудержно оргиастическим ритмам бразильского карнавала, породившего глагол *sambar* – танцевать самбу. И чем более ритмизировано обрядовое действо, тем большее значение приобретает агент его физического исполнения, носитель магического смысла. Этот феномен «создания реальной метафизики» интересно исследовал еще А. Арто в своем «Театре жестокости»: «Это идеи, которые касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку»[13].

Конечно, бразильский / латиноамериканский карнавал воспроизводит универсальную архетипику, но все дело в том, как он ее воспроизводит, в каком модусе трактует. В латиноамериканском карнавале превалирует главный смысл праздника как действа, как мистерии – быть обрядом коллективного сопричащения, подразумевающим «переживание целостности бытия»[14]. Но так как латиноамериканский мир лишен самородной целостности, то этот инициационный по сути дела обряд подразумевает символическое утверждение взыскуемого – инобытийного – мира. Вот почему латиноамериканский исследователь утверждает (и это совершенно типичное высказывание): «Утопия– не просто бегство от реальности или нечто невозможное. Она– горизонт, о котором всегда мечтают, который всегда виден на дальнем плане; точка, к которой устремлены все творческие усилия народа и которая таким образом превращается в подлинный центр, придающий динамику его действиям»[15].

Весьма характерно, что бразильский карнавал, при всей его внешней оргиастичности, чрезвычайно жестко организован и структурирован. Причем в последние годы он проявил явную тенденцию к парадной формализованности за счет сворачивания стихийного «уличного карнавала», который, однако, все равно просачивается сквозь официально установленные барьеры и действительно реализует принцип «необычайно разветвленного равенства». В официальных рамках каждой школе самбы выделено свое время; вся процессия подлежит строгому хронометражу, для чего устанавливаются специальные устройства. Детальная программа карнавала расписана, оговорена и официально утверждена задолго наперед. Но, обладая всеми внешними атрибутами парада, дефиле, принципиально разграничивающего зрителей и участников, карнавал все же функционально представляет собой форму развернутого хоровода, ориентированного на сакральный центр и делающего всех присутствующих соучастниками единого сакрального чувства.

Подобная трансформация – и актуализация – архаического ритуала обязана, прежде всего, историческим сдвигам, произошедшим в мире начиная с 1920-х годов и вовлекшим в свою орбиту периферийные тогда страны Латинской Америки. Именно к этому этапу относится возникновение бразильского карнавала в его современном виде. В конце 1920-х годов в мировой культуре возникает феномен целеориентированного массового сознания, принципиально отличающегося от размытых реликтов коллективного бессознательного, определявшего ранние этапы человеческого бытия. В этот исторически обусловленный типологический ряд доминирующих в обществе «сверхидей» встраивается и бразильская карнавальная версия движения навстречу Великой Утопии – «шествие утопий», по выражению бразильского писателя Освалда де Андраде[16]. В Латинской Америке на эту пору пришлось повсеместное пробуждение национально-патриотических сил и радикально ориентированных прогрессистских движений.

Случайно ли, что именно к 1920-м годам аргентинское национальное сознание обретает себя в такой форме праздничного ритуала, как танго с его ощутимой теллурической доминантой, которое навсегда сделалось эмблемой целой нации? В Мексике в эту же эпоху возникает – с легкой руки Посады, конечно, – культ веселящихся скелетов (травестия европейского *danse macabre*), празднуемый в официально учрежденный церковью День Усопших (*Los Fieles Difuntos*). Это происходит, подчеркиваю, 2 ноября, непосредственно после Дня всех святых, отмечаемого 1 ноября. Только вот с Мексикой все обстоит не так просто. Мексиканец стал идентифицировать себя (иначе бы никакая художническая гениальность не помогла) с легкомысленным образом ухмыляющегося скелетика после того и потому именно, что оказался исторически изжитым и скомпрометированным образ перепоясанного пулеметными лентами революционера. А без самоидентификационной мифологемы общество – тем более, лишенное структурного центра – жить не может. И ернический образ, как будто насмешливый, а на самом деле пугающий – и одновременно отпугивающий страх – пришелся как нельзя более кстати мексиканской народной душе. Выработанные в начале XX века мексиканские национальные мифологемы (их целый ряд) не столь уж стихийны, как это может показаться взгляду, впечатленному их ярким экзотизмом, – они на самом деле очень рассудочны, это выстраданное средство национальной психотерапии глубоко травмированного сознания. С поразительной искренностью и проникновенностью писал об этом О. Пас.

Да и не он один. И в самом деле, мексиканец всегда и во всем готов прикрыться маской, только чтобы не видеть собственного лица, собственной сути, столкнуться с которой (или с ее отсутствием) он смертельно боится, но напускает на себя ухарство. Отсюда его смелое до жути фамильярничание с пустотой. Существует целый ряд национальных мифов, призванных служить паллиативом для загнанной вглубь, но не разрешенной проблемы.

Это сказано для того, чтобы не обольщаться псевдокарнавальным заигрыванием со смертью в мексиканском национальном «празднике», в котором, кстати, ничего особо уж веселого не происходит. Правда, к вечеру на кладбище появляются ансамбли марьячи, семьями приходит разодетый народ. Но дело в том, что марьячи у них участвуют и в самых торжественных соборных мессах, а это производит впечатление куда большего святотатства. Но, видимо, так в мире заведено – что город, то норов. А веселиться мексиканцы действительно любят, и праздников у них, непринужденно переходящих один в другой, несметное количество, но эта тема требует отдельного квалифицированного разговора. Что же до черепов, то нелишне было бы вспомнить североамериканский Хэллоуин (кстати, кельтского происхождения, изначально именовавшийся в Англии *All Hallows Even*) – вот это был бы серьезный повод для типологического сопоставления.

Но вернемся к бразильскому карнавалу, формирование которого, напрямую связанное со становлением национального самосознания, пришедшимся на 1920-е годы, как стало очевидно, принадлежит широкому кругу универсальной исторической типологии. И не случайно О. де Андраде, один из крупнейших реформаторов бразильской культуры, именно в этот период квалифицировал карнавал как «национальное религиозное действо» («*o acontecimento religioso da raça*»). Начинавшийся в конце XIX века как календарный праздник маскарадного типа, бразильский карнавал в скором времени обнаружил явную тенденцию к превращению в специфически национальный ритуал самоидентификации, самосозидания и самопознания. Ведь не случайно на кариокском карнавале 1992 года одна из процессий выступала с аллегорической карросой, представлявшей создание человека («*Carro alegó rico representando a criaсao do Homem*»). Девиз карнавала 1999 года был еще более красноречив: «Бразилия, яви свой лик на Великом Театре Бразильского Мира» («*Brasil, mostra sua cara em Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*»). Наконец, в 2000 году, когда Бразилия отмечала не только порубежную для всего человечества веху, но и 500-летие своего существования, бразильский карнавал обретает поистине вселенский размах – в нем

участвовали все существующие в мире школы самбы, – соответствующий и масштабу миллениума и величию своего собственного юбилея. Тематически он был посвящен истории Бразилии, различные периоды которой иллюстрируют различные школы самбы. По свидетельству очевидца (Е. Васина), «все карросы были посвящены открытию и пятисотлетию истории Бразилии, которая творилась прямо на моих глазах на карнавале». Таким образом, реализация этого по сути дела локального ритуала перехода обретает уже универсальное измерение.

Оказавшись для всего мира образцом карнавала по преимуществу, он образовал свою собственную культурную модель, сущностно едва ли не противоположную традиционно европейской. Общетипологическая карнавальная инверсия является децентрирующим механизмом, вряд ли действующим в условиях бразильской, да и вообще латиноамериканской культуры, онтологического центра как раз и не знающей. В латиноамериканском карнавале главное – сам процесс движения, продвижения вперед, представляющего собой принципиальное отличие от традиционного ритуального «путешествия» от одного сакрально значимого локуса к другому. В карнавале, этой модели латиноамериканского способа бытия, сакральный статус приобретает *процесс* движения как таковой, акт самореализации в ритуале перехода, саморазвертывания в зоне пограничья, самосозидания в режиме трансгрессии.

Подтверждение тому можно найти во многих образцах латиноамериканской культуры. Речь, таким образом, идет об иной – латиноамериканской – картине мира. Потому-то поэтика бразильского карнавала, возникшего в 1920-е годы – эпоху стихийного приобщения Латинской Америки к себе самой, – представляет собой типичное для континента явление культурогенеза, когда одновременно воспроизводится заимствованная европейская модель и она же при этом обыначивается (парафразируется, травестируется и т.д.). В ассимиляционном процессе европейская культурная парадигматика подвергается такому изменению, в результате которого исходный элемент уже не равен самому себе, да к тому же на его основе возникает некое новое, дополнительное качество, смещенное относительно прежней оси ценностей.

Таков и латиноамериканский карнавал: здесь он оказался праздником, возникшим не столько в результате транскультурации, сколько в ответ на внутренние запросы формирующейся культуры нового типа. И он не столько воспроизвел формы европейского праздничного действа, сколько актуализировал древ-

нейшие, восходящие к доевропейским культурным слоям, архетипы социального бытия. В этом отношении феномен праздника носит во многом моделирующий характер, потому что явленный в нем принцип – перенос/реактуализация – является парадигматичным для наиболее характерных форм и проявлений латиноамериканской культуры. Таким образом, карнавал, как одна из праздничных форм, является в Латинской Америке спонтанным способом самоидентификации и самосозидания новообразованных культурных миров.

В заключение несколько соображений чисто гипотетического характера. Выше было сказано, что типично латиноамериканский праздник, будучи мистериальным и моделетворческим действом, основан на презумпции вненаходимости ценностного центра, а потому и ориентирован вовне. Он овнешнен в разомкнутом карнавальном шествии и образе-символе плывущего в утопическое запределье корабля. Эта же архетипика обнаруживает себя и в художественной литературе Латинской Америки. Однако тут возникает историко-культурная параллель, как будто ставящая под сомнение только что изложенную систему тезисов. В самом деле, вспомним Россию первых постреволюционных лет: те же бесчисленные праздники, карнавалы, шествия, посвященные утверждению утопических ценностей только что открывшейся химеры нового мира, – ведь они тоже имели *разомкнутую* форму целеориентированного вектора, при том, что традиционный образ русской соборности исходил из идеи замкнутого круга. И все же русские революционные карнавалы были устремлены отнюдь не вовне, а именно на сакральный центр – Красную площадь, Кремль, трибуны вождей. Именно в тот исторический момент происходил слом русской мифологической парадигмы: утопически направленный космизм сменялся замкнутой на себе системой автократии нового типа, преобразовавшей идеологию соборности в идеологию коллективизма, массового тела.

В латиноамериканском культурном мире есть одна весьма специфическая мифологема – Путь (или дорога) святого Иакова. Св. Иаков традиционно был покровителем Испании и, естественно, в качестве патрона был перенесен и в Новый Свет. Что означает св. Иаков, то есть Сантьяго, для испанской и латиноамериканской ментальности? Сантьяго – самый распространенный топоним в Испании и во всех странах Испанской Америки. Вероятно, многим памятно, что именно в Сантьяго-де-Куба 26 июля 1953 года Ф. Кастро неудачным вооруженным выступлением положил начало Кубинской революции, изменившей ход истории во всем мире. Интересно, имело ли при этом хоть какое-то значение

то обстоятельство, что 25 июля – это день св. Иакова, покровителя города и знаковой фигуры для всей Латинской Америки? Если бы только Латинской Америки… По-испански Путь св. Иакова (Camino de Santiago) означает не что иное, как Млечный Путь! И этот вектор устремлен в Галактику, в космос! Конечно, все это можно считать чистым курьезом, игрой досужего ума. Но вот А. Карпентьер, глубоко и серьезно работавший с метафизикой латиноамериканской истории и кодифицировавший ее в системе ключевых мифологем, написал практически в ту же пору большой рассказ под названием «Дорога святого Иакова», где свел воедино все коннотации этого мифообраза и к тому же связал его с символическим образом корабля! Индивидуальная авторская рефлексия художника-интеллектуала всего лишь эксплицирует реально существующий высокий уровень мифогенности мира, постоянно пребывающего в пороговом режиме самообретения. Так, регулярно проводящийся на Кубе «Праздник кубинскости» («*Fiesta de cubanía*») сопровождается многозначительными комментариями: «Этот праздник содействует непрестанному поиску нашей национальной сути и нашей исторической судьбы»; «Он есть начало и смысл жизни».

В конце концов не столь уж важно, какой именно образ концентрирует в себе массовые ожидания – святой, культурный герой или исторический деятель (поклон в сторону Т. Карлейля). Обществу с не сложившимся культурным телом необходим идентификатор национального сознания, а таковой обретается лишь в сакральном поле мистериального действа. Видимо, этим обстоятельством и объясняется особая релевантность праздника как культурогенного фактора в латиноамериканском цивилизационном континууме.

Примечания

[1] См.: Iberica Americans. Праздник в латиноамериканской культуре. М., 2002.
[2] Там же. С. 11.
[3] См. об этом: *Гирин Ю.Н.* К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994. С. 42–54; К проблемам интерпретации латиноамериканской культуры // Латинская Америка. 1996. № 10. С. 107–111; Граница и пустота: к вопросу о семиозисе пограничных культур // Вопросы философии. М., 2002. № 11. С. 85–94.
[4] *Пас О.* Поэзия. Критика. Эротика. М., 1996. С. 26.
[5] *Хренов Н.А.* Мифология досуга. М., 1998. С. 130.
[6] См.: *Силюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995.
[7] *Кряжева И.* Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. М., 1993. С. 153.

[8] «Слово carnevale “карнавал” обязано своим именем (что бы ни говорили против этого) carrus navalis “колесница-корабль” праздничных дионисийских и изидских процессий… Однако несомненно и то, что начиная с античной эпохи христиане видели в car(ru)navale уже указание на carne “мясо”, с которым расставались на период всего последующего поста, и в этом смысле переделывали это слово на тысячи ладов» (*Пизани В.* Этимология. М., 1956. С. 117).

[9] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 200.

[10] *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М., 1981. С. 95.

[11] См., напр.: *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.

[12] *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1988. С. 28.

[13] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1933. С. 97.

[14] *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 17.

[15] *Дри Р.* Латинская Америка: подлинность, историческая память и утопия // Латинская Америка. 1992. № 9. С. 31.

[16] См.: *Andrade de O.* A marcha das Utopías // Obras Completas. Vol. VI. Río de Janeiro, 1978.

Б.П. Голдовский

К проблеме истории и природы кукол

[И] взял [Господь] горсть [этой] земли, [и еще других] частей, всего восемь числом... 1) из земли – тело, 2) из камня – кости, 3) из моря – кровь, 4) из солнца – очи, 5) из облака – мысли, 6) из света – свет, 7) из ветра – дыхание, 8) из огня – теплоту.

И пошел Господь Бог очи [для человека] взять от солнца...

Повествование о том, как сотворил Бог Адама[1]

Существуют десятки легенд о причинах возникновения и природе кукол. И каждая из них свидетельствует о том, что в куклах есть некое древнее магическое начало. Строго говоря, все виды кукол имеют обрядовые корни. К примеру, древние индийские «катхпутли» считались посланцами богов, направленными на Землю, чтобы помогать людям в их земном пути. Старые куклы нельзя было просто выбросить, уничтожить – существовал особый обряд их погребения. Куклы с молитвами опускали в реку, чтобы они имели возможность вернуться обратно в мир богов. Если кукла, прежде чем утонуть, долго держалась на воде, считалось, что боги одобряют ее земные деяния.

Сами же мастера-кукольники почитались людьми, имеющими связь с потусторонним миром. Кукольный мастер – не только профессия, но и способность одушевлять неживое. Это, как правило, и художник, и скульптор, и жрец, и философ, и механик в одном лице. Подобно кипрскому царю Пигмалиону, вдохнувшему с помощью богов жизнь в прекрасную статую, ху-

дожник по куклам всегда одухотворяет свои создания. Это человек, создающий собственный *параллельный мир*.

В магических обрядах кукла служила едва ли не самым распространенным магическим символом: что маг сотворит с куклой, олицетворяющей какого-либо человека, то с ним и произойдет. Древние египтяне создавали двойников – «ка» – портретные куклы умерших, чтобы душа покойного могла перейти туда после разрушения физического тела. В гробницах они оставляли модели лодок, в которых двойники могли бы совершать путешествия по загробному миру. Были у египтян и детские куклы, и дорогие, коллекционные. Среди владелиц одной из самых обширных кукольных коллекций – Клеопатра.

Куклы всегда были и остаются, в некотором смысле, настоящими учителями жизни, где смерть – только короткий промежуток. Нельзя обойти и принципиально важные архетипические черты куклы, ее непрерванное родство с древними ритуалами. В древности люди стремились прежде всего победить злое начало в самих себе (в этом смысл большинства обрядов). К примеру, у восточных славян во время купальских обрядов куклу бросали в огонь, веря, что в костре исчезнут те горести и болезни, которые были пережиты. Тема двойничества изначально близка самой идее кукольного действа. О том, что кукла являлась негативным персонажем ритуала летнего солнцестояния, свидетельствует этимология названий ее русских аналогов – женской куклы Костромы и ее мужской ипостаси Каструбы (*касть*, согласно М. Фасмеру, подлость, низость, *кастить* – хулить; другое значение слова *костpуба* – неряха[2]).

Считая огонь священной стихией, древние словно сжигали в нем худшую часть самих себя, персонифицированную в образе куклы. Схожая функция куклы и в празднике Масленицы. Когда масленичная неделя подходит к концу, во многих регионах России принято уничтожать чучело. Возможно ритуальное сожжение (утопление) куклы связано с образом смертного двойника, символом осквернения самого человека. Участники обряда, уничтожая после ритуала куклу, как бы отрекались от злого начала в себе. В таких куклах воплощались образы смерти, греха, порочности, которые старался преодолеть в себе каждый участник обряда.

Известная у нас народная кукольная «Петрушечья комедия» – сатирическая, агрессивная, грубая – тоже, вероятно, выполняла задачу духовного очищения. Публика мысленно, эмоционально примеривала на себя поступки ее героев. Собственную накопившуюся агрессию, тайные помыслы она мысленно пере-

носила на персонажей-кукол. Агрессивность, перенесенная на кукол, «изживалась», исчерпывалась. «Жертвами», являющимися необходимой частью всякого ритуала, становились куклы. Таким образом, «кукольная комедия» становилась своеобразным ритуалом, механизмом разрядки агрессии, актуализации подавленных желаний, средством очищения – катарсиса.

Арабский писатель XIII века Абу-Шакер поведал о том, как однажды учитель и воспитатель Александра Македонского – Аристотель – подарил своему ученику несколько восковых кукол в закрытом на засов ящике. Передавая ящик Александру, Аристотель строго предупредил, чтобы тот никогда не расставался с ним и никому не доверял его, кроме самого верного слуги. Кроме того, он передал Александру магические слова, которые тот должен был произносить, открывая и закрывая ящик с куклами. Фигурки внутри ящика изображали лежащих лицом вниз вражеских солдат, которые направили себе в грудь мечи, опустили вниз копья и луки с порванной тетивой. Аристотель верил, что эти восковые солдаты помогут его ученику побеждать в битвах. Трудно сказать, насколько Александру помогли куклы, но за свою жизнь он не проиграл ни одной битвы.

Подобные куклы, ставшие впоследствии детскими игрушками – оловянными солдатиками, использовались и для подготовки к предстоящим сражениям. Так, прусский император Фридрих II с помощью оловянного кукольного войска обучал своих полководцев тактике и стратегии ведения войны. Любил играть куклами-солдатиками и русский император Петр III, и генералиссимус А. Суворов, и император Наполеон. Не исключено, что эти занятия решали не только задачи обучения, но и имели некий ритуальный смысл.

В древнем Риме кукол для проведения домашних ритуалов называли «ларвами», изготавливали из дерева, керамики, серебра. Чаще всего они изображали скелет (в России назывались «скелетками» и были известны с XVIII века). Конечности и голова куклы крепились на шарнирах. В домах римских патрициев было принято в конце пира вносить такую куклу, символизирующую бренность человеческой жизни, в зал. Под ее танец (роль кукловодов обычно исполняли рабы) хозяин и гости пели печальные песни, смысл которых можно свести к выражению «помни о смерти» («momento mori»). Со временем домашние ритуальные куклы становились и произведениями декоративно-прикладного искусства – фигурками, головки, руки и ноги которых были выточены из слоновой кости. Это куклы-патриции с ослепительно белыми личиками (загар – удел рабов). На них

были драгоценные украшения, дорогие одежды. Их руки и ноги крепились специальными штырями, а подобные человеческим суставы придавали фигуркам пластичность.

И языческие римские «ларвы», напоминавшие о смерти, и детские куклы из слоновой кости, учившие жизни и, отчасти, определявшие ее стиль, постепенно стали итальянскими «крипт-фигурами» («криппами», «сантонами» – «маленькими святыми»). Это деревянные и керамические куклы от 25 до 50 сантиметров с шарнирными сочленениями конечностей и головы. Благодаря точному расчету мастеров такие куклы сохраняют приданную им позу. С помощью криппов начиная с V–VI веков н.э. иллюстрировались библейские и евангельские сюжеты. Кукол расставляли перед алтарем, а священник читал текст из Нового Завета. Иногда их ставили в специальные ящики, а мальчики-служки во время рождественской недели носили их по домам верующих. Традиция прижилась, и криппы стали непременным элементом итальянского домашнего интерьера. Во многих итальянских семьях и сегодня бережно хранятся наборы таких кукол. Они изображают Святое семейство, волхвов; время от времени домочадцы меняют позы кукол, что создает иллюзию некоей «тайной жизни». Эта традиция получила дальнейшее развитие во Франции, где подобных кукол называют «крешами», Германии (криппельшпиль), Польше (шопка), и у народов Белоруссии (батлейка), Литвы (яселки), Украины, России (вертеп).

Со временем куклы – потомки римских «ларвов» – стали изображать не только религиозные, но и светские сюжеты, постепенно превращаясь в интерьерных декоративных кукол. Так, еще в Древнем Риме было заведено рассылать по многочисленным провинциям небольшие (10–25 см) глиняные фигурки, служившие образцами текущей моды. И женщины, и мужчины каждый раз ожидали новых кукол, сообщавших о том, что будут носить в ближайшем сезоне. Позднее, в средневековой Франции, Италии эпохи Возрождения, роскошно одетые куклы служили законодателями мод. Они были даже практичнее, чем модные журналы. Их не нужно было читать, они не нуждались в выкройках и описаниях образцов тканей, потому что все новинки сезона шились на куклу так скрупулезно и с такими деталями, что опытной портнихе не составляло труда скопировать и крой, и отделку, и силуэт.

Во второй половине XVIII – начале XIX века состоятельные дамы стран Западной Европы и Российской Империи, как правило, выписывали подобных кукол из Парижа – столицы моды. Куклы присылались с наборами одежды на ближайший сезон: для дома, для отдыха, светских приемов. Такие куклы приобре-

тались парами. Одна демонстрировала платье «на выход», другая – для дома. В зависимости от цены, они изготавливались из дерева, папье-маше, гипса, фарфора, воска.

Первая известная авторская интерьерная кукла была сделана в 1672 году в Англии в количестве 12 экземпляров. В дальнейшем подобные куклы ограниченных тиражей (limited edition) стали таким же предметом коллекционирования, как и штучные куклы, созданные в одном экземпляре (one-of-a-kind). Среди авторов уникальных кукол – А. Тулуз-Лотрек, П. Пикассо, С. Дали.

«Старая добрая Англия» славилась декоративными и потешными куклами, сделанными целиком из дерева. В XVIII веке здесь получило распространение искусство создания восковых кукол. Для их изготовления воск смешивали с различными добавками (состав был цеховым и считался личным секретом мастеров; в него входили скипидар, жиры и ароматические масла). Воск заливали в заранее приготовленную форму, остужали, потом вынимали слепок, вставляли кукле стеклянные глаза и прикрепляли парик из натуральных или искусственных волос.

Выходцы из Италии (Пьеротти) и Франции (Августа Монтанари и Ричард Наполеон) довели английскую технику отливки восковых головок кукол до совершенства, а англичанин Чарльз Марш создал собственную технологию: он покрывал воском кукольные головки из папье-маше. Одним из самых известных английских создателей интерьерных авторских кукол был Джон Эдвардс. Поставщик королевского двора, он изготавливал их и на продажу. Лучшая из дошедших до нас кукол Эдвардса – Плачущая кукла, роскошно одетая девочка в белом платье.

Во второй половине XIX века в Англии появилась мода на рождественские восковые куклы. (По преданию, эту моду ввел принц Альберт.) Рождественские куклы изображали английских уличных торговок, солдат, офицеров, крестьян, а также различных животных. Здесь же появилась традиция изготовления портретных кукол. Если раньше портретными были только восковые фигуры и отдельные куклы-автоматы, изображавшие, как правило, умерших знаменитостей, то теперь было снято табу на изображение в кукле конкретного живого человека. Так, например, королева Виктория заказала известному лондонскому художнику по куклам Генри Пьеротти кукол, изображавших ее детей. Многие светские дамы последовали ее примеру. В Британском музее хранится и замечательная кукла художницы Августы Монтанари, сделанная по образу принцессы Алисы – третьей дочери королевы Виктории.

Одной из самых известных русских восковых портретных кукол стала «восковая персона» – механическая кукла-автомат, заказанная Екатериной I **в память о Петре Великом. Кукла си**дела на возвышении в мемориальном Императорском кабинете Зимнего дворца, откинувшись на спинку кресла, и широко раскрытыми глазами глядела перед собой. Но когда кто-либо осмеливался подойти к ней ближе чем это было положено, она неожиданно вставала и поворачивалась к нарушителю покоя, повергая его в ужас. Куклу вылепил из воска с алебастровой посмертной маски художник и архитектор Ф.Б. Растрелли. Туловище «восковой персоны» было выточено из дерева, руки и ноги крепились на шарнирах. Подобными механическими куклами-автоматами славились художники, мастера-кукольники Германии и Швейцарии.

Существует старинная легенда о том, что в 1250 году знаменитый немецкий богослов и ученый Альберт Великий создал из металла и «некоей субстанции, избранной по велению небес», подобие человека. Альберт работал над своим изобретением тридцать лет и добился того, что механический человек стал исполнять несложные команды. Однако вскоре ученик Альберта Фома Аквинский разбил андроид палкой, заподозрив в нем творение дьявола.

Особенную известность приобрели авторские куклы-автоматы Вокансона из Гренобля, которые он показывал в Париже в 1783 году (человек, игравший на флейте и свирели 12 музыкальных произведений; утка, принимавшая пищу; др.). А швейцарский мастер Жак Дро из Лашо-де-Фон в 1790 году создал механического писца – куклу с лицом ребенка, которая сидела за столом перед чистым листом бумаги, макала гусиное перо в чернильницу и четким, красивым почерком выводила на бумаге фразу за фразой. Сын Дро – Анри, желая превзойти отца, изобрел куклу-художника, которая могла писать картины. Отец и сын Дро создали также уникальную авторскую механическую куклу Пианистки, величиной более метра. Она исполняла на фисгармонии сложнейшие музыкальные произведения, при этом ее пальцы виртуозно и точно скользили по клавишам, а глаза следили за партитурой. Исполняя очередное произведение, Пианистка «дышала», а в конце выступления кланялась в ответ на аплодисменты публики. Большинство этих уникальных авторских кукол-автоматов дошли до нашего времени и стали гордостью музейных и частных коллекций. Множество разнообразных автоматов – ходячих и танцующих кукол, поющих и машущих крыльями птиц – изготовлялось в Нюрнберге, Женеве, Невшателе.

Культура немецких декоративных, интерьерных кукол ведет начало от деревянных резных храмовых статуй святых и домашних рождественских шарнирных кукол. Кукольная промышленность Германии возникла, вероятно, в эпоху Средневековья. Она складывалась в XV–XVI веках в Альпах, Тюрингии, Саксонии. Столицей немецких кукольников был и остается Нюрнберг. Подлинный переворот в технологии изготовления кукол произошел в XVIII веке, когда саксонский алхимик Иоганн Бётгер изобрел европейский фарфор, из которого стали изготавливать кукольные головки и кисти рук[3].

С изобретением фарфора начали создавать фарфоровые куклы. Первые экземпляры предназначались исключительно для королевских дворов. После того как была изобретена техника бисквита (дважды обожженный фарфор из пластичной каолиновой глины без глазури), а позднее – в 1814 году зонненбергский формовщик Фридрих Мюллер изобрел смесь бумажной массы и каолина, Германия стала ведущей страной-производителем таких кукол и оставалась ею почти до самой «виниловой революции» второй половины XX столетия. (Для полноты картины следует упомянуть еще один материал, созданный немецкими умельцами в 1740 году, – смесь грубой муки и клея, из которой делались кукольные головки для массового производства.)

Значительным событием для культуры создания кукол стало применение папье-маше. По преданию, немецкий мастер Фридрих Мюллер узнал секрет папье-маше в XVIII веке от французского солдата. Он понял, что эта техника позволит резко увеличить количество и качество создаваемых кукол, облегчит и одновременно удешевит их. Так и произошло. Для папье-маше подходит любой сорт тонкой не проклеенной бумаги. Иногда готовую куклу из папье-маше покрывали слоем воска.

Уже в те времена в ремесле создания кукол существовала своеобразная кооперация. Так, немецкие мастера создавали куклы, а одежду для них заказывали во Франции.

Одним из самых известных немецких производителей потешных и декоративных кукол в XIX веке был Марсель Арманд. Он родился в России, стал владельцем фарфоровой фабрики в Тюрингии, которая славилась производством изящных кукольных головок. Здесь Арманд выпускал не только недорогих кукол с керамическими головками, но и эксклюзивные, коллекционные экземпляры. Среди них особой известностью пользовался «Загадочный мальчик» – малыш в эффектном костюме с задумчивым лицом, голубыми глазами, льняными волосами. У ног ребенка – тряпичная собака, за поясом – записная книжка,

а в руках перо. Вероятно, это образ юного поэта, стремящегося разгадать тайны жизни.

У каждого вида кукол Марселя Арманда свое настроение и характер: задумчивые, смеющиеся, печальные, плачущие, задиристые... Часто его куклы имели портретное сходство с детьми его современников – политиков, ученых, писателей.

Параллельно с английскими, немецкими и французскими мастерами продолжали успешно работать и основоположники традиции – итальянские кукольники. Среди них художник Энрико Скавини, который в 1908 году основал в Турине известную фирму «Ленси», производящую коллекционных, декоративных тряпичных кукол. Фирма была названа по имени его жены. Куклы «Ленси» отличает изысканность и тонкий художественный вкус. В них используются вышивка, аппликация, лоскутная техника. Они не претендуют на этнографическую точность, это скорее фантазия на тему тех или иных сказочных, литературных, бытовых персонажей. Среди кукол «Ленси» – Арлекин, русская и итальянская крестьянки, задумчивые, нарядные дети.

Центр искусства создания декоративных коллекционных кукол в 1930-х годах переместился из Англии, Франции, Италии и Германии в Америку. Традиционно до второй половины XIX века здесь создавали только деревянных и тряпичных кукол, а фарфоровых, бисквитных, восковых и кукол из папье-маше ввозили из Европы (в том числе и из России – этнографических кукол с фарфоровыми головками, которые поставлялись Учебной игрушечной мастерской Московского земства и продавались фирмой «Русские кустари в Бостоне»). Позже стали возникать новые технологии и новые художественные идеи. Так, художник и предприниматель Людвиг Грейнер – эмигрант из Тюрингии – создал и запатентовал новый материал для кукольных головок: папье-маше с примесью волокон материи, что придавало изделию необычную прочность. Куклы с «вечными кукольными головками Грейнера» и сегодня остаются гордостью многих коллекций и галерей.

Традиция создания тряпичных кукол также принесла славу американским мастерам. В 1877 году художницей Маргарет Стейфф здесь была основана компания по производству мягких кукол «Steiff». Тщательно и любовно сшитые куклы, медвежата «Steiff» стали предметом коллекционирования.

Еще одно открытие американских мастеров – сериалы кукол. Их создает фирма «Alexander Doll Company of New York» («Александер») – производитель декоративных, коллекционных и детских кукол (преимущественно ручной работы). Компания,

основанная в 1924–1926 годах дочерьми эмигрантов из России, сестрами Беатрис (Бертой) и Роуз Берман, выпускает серии кукол высокого художественного качества, к каждой из которых прилагается сертификат с полным перечнем серии. Опыт таких «сериалов» имел успех: коллекционеры стремились приобрести всех кукол серии. В результате появилась даже специальная газета для собирателей, посвященная обмену этими куклами.

Среди многих выдающихся художников, владельцев кукольных галерей США, особое место занимает Элен Буллард – создатель уникальных кукол, резчик по дереву, автор ряда статей и монографий. Изготовлением коллекционных кукол она занималась с 1930 года, а в 1963 году Булард и несколько других видных американских художников-кукольников создали организацию NIADA (Национальный институт американских художников-кукольников), ставшую законодателем и разработчиком основных направлений в этом виде искусства.

Развиваясь и как вид изобразительного прикладного искусства, и как детская игрушка, куклы не теряют и своих изначальных ритуально-обрядовых, а также воспитательных функций. Яркий пример тому Барби – потешная кукла (крипп) из винила, которая стала неким социокультурным феноменом, повлиявшим на воспитание нескольких поколений начиная со второй половины XX века. В Барби заложен стиль, определенная программа, мировоззрение, цивилизационная модель развития. Этот овеществленный образ «американской мечты» впервые появился в Калифорнии в 1959 году на фирме «Mattel toys». Первоначально кукла внешне существенно отличалась от той девушки, которая нам знакома сегодня. У нее были большие черные брови, пухлые губки и раскосые глаза. «Отцом» Барби стал художник-дизайнер Джек Риан, придавший кукле внешний вид известной киноактрисы Кони Стивенс. Со временем Барби менялась, и вместе с ней менялись поколения, старавшиеся походить на этот «кукольный идеал» общества потребления. Подобно аналогичным древнеримским, итальянским, французским куклам-пандорам, Барби и сегодня диктует моду на одежду, предметы быта, интерьера...

В XX веке с развитием искусства и производства кукол в Австрии, Германии, России, Франции, Великобритании, США возникают музеи – своеобразные «хранилища параллельных кукольных миров». Среди них достойное место занимает Российский музей игрушки, созданный 7 ноября 1920 года известным русским художником, искусствоведом, собирателем Н. Бартрамом. В его основу положена частная коллекция Н. Бартрама и огромное количество потешных, декоративных, механических

и игровых кукол из дворцов и особняков, национализированных во время Октябрьской революции (в том числе и из музейных коллекций – Эрмитажа, Исторического музея и Оружейной палаты).

Обрядовые, магические истоки кукол народов России хорошо видны на примере традиционных «панков» («пангов»). Это – один из древнейших видов обрядовых кукол, распространенных на севере России. Их название произошло, по-видимому, от ненецкого слова «панг» – ствол, корень. Впрочем, есть и другие версии. У народов, населявших русский Север, был обычай сообща справлять поминки по ушедшим предкам – панам, сами же могилы называли «панками». Поэтому куклы-панки – это, возможно, древние деревянные идолы, изображавшие души предков. Известны мезенские куклы-панки, поморские, сергиев-посадские и др. Внешне эти куклы условны, поскольку сделаны с помощью топора из деревянных обрезков и чурок. Само создание этой фигуры – обряд. Каждая такая кукла должна быть создана пятьюдесятью двумя ударами резца – по количеству недель в году. Каждый удар резца сопровождался особым заговором, заклинанием. Глаза намечались с помощью раскаленного гвоздя, лицо прорабатывалось острым ножом.

Столицей русского кукольного производства по праву считается Сергиев Посад. Впервые этот город упоминается в описании близлежащих к Москве городов в 1787 году именно в связи с изготовлением кукол. Но кукол здесь делали и в более ранние времена. Сохранились предания о том, что основатель Троице-Сергиевой лавры Преподобный Сергий Радонежский еще в XIV веке собственноручно вырезал деревянных кукол и одаривал ими детей прихожан Троицкой обители. Под стенами Троице-Сергиевой лавры постепенно вырос посад – многочисленные поселения мастеров-игрушечников и кукольников. С XVI века изготовлением кукол начали заниматься и жители близлежащих деревень. Приезжавшие со всех концов России в Лавру паломники приобретали куклы и игрушки своим детям на память о богомолье. На рубеже XVIII–XIX веков в городе действовали уже крупные игрушечные мастерские. Здесь работали мастера самых разных профессий – резчики, красильщики, скульпторы. Они брали в ученики детей 8–12 лет, которые за 4–5 лет обучения становились мастерами.

Одним из стимулов развития кукольного производства в России начала XIX века стало использование для изготовления кукольных головок техники папье-маше. Куклы с такими головками назывались в России «папковыми». Самые ранние дати-

руются 1820-ми годами. Само название дали мастера из Сергиева Посада. В отличие от немецких и английских мастеров, русские не лепили головки из смеси бумаги и клея, а наклеивали на форму листы бумаги слоями.

Форму для кукольных головок называли «болвашкой». В начале XIX века, когда техника папье-маше только появилась, в качестве формы использовали готовые фарфоровые головки (как правило, немецкие и английские, позже – кукольные фарфоровые головки изготавливали в польском Калише на фабрике Фингергута и Шраера, а в начале XX века – на фабрике Бенуа в Санкт-Петербурге, фабрике Дунаева в Хотьково, недалеко от Сергиева Посада, и др.), разнообразные статуэтки, а иногда даже также деревянные или тряпичные куклы. Со временем формы стали специально изготавливать из дерева. Лучшими резчиками форм были Ф. Челпанов, Г. Салов, А. Рыжов и др. Такие мастера (их еще называли «балбешниками»), создав деревянную форму, обертывали ее мокрой бумагой. Когда слой бумаги подсыхал, на него клали новый. Потом они разрезали бумажную массу пополам и снимали обе половинки с «болвашки». Когда обе половинки высыхали, их склеивали воедино, шпаклевали, грунтовали и раскрашивали. Получалась кукольная головка или готовая кукла, которую можно было одевать.

Это уже женская работа. «Одевалки», как называли мастериц, как правило жен и дочерей мастеров-кукольников, были настоящими кукольными модельерами. К дешевым, продававшимся на базарах куклам («скелеткам», «дитяшкам») одежду приклеивали. Для одевания дорогих кукол требовалось большее мастерство. Одежду на них не только шили, но и вышивали, украшали лентами и бисером. Здесь продумывалась каждая мелочь, чтобы куклу можно было легко раздеть и заново одеть.

Особое место в иерархии русских мастеров по куклам занимали «глазники» («глазодуи») – кустари, занимавшиеся изготовлением стеклянных глаз для кукол. «Глазодуйный» промысел процветал во многих европейских странах. В XVIII веке традиционно славились немецкие, французские и английские мастера, во второй половине XIX века эта слава пришла и к русским ремесленникам. Особую известность приобрели глазодуи из Сергиева Посада, Хотьково, Вороново, Костино и др. Мастера работали обычно в своих домашних мастерских, где стояли стеклоплавильные печи. Здесь плавили слитки стекла и отливали из стекольной массы разнообразные по форме, цвету и размеру глаза. Особую сложность составляло выдувание стеклянных глаз для больших человекоподобных кукол.

Так в мастерских кустарей-ремесленников возникали первые русские интерьерные куклы. В конце XIX века их стали создавать и в художественных мастерских. Они начали входить в область высокого искусства, культуры, образования. Куклы выполняли уже не только роль манекенов, их наряжали в исторические платья и костюмы народов мира. Они превращались в наглядные пособия по истории и культуре. Эти «этнографические» коллекционные куклы в России появились в 1880 году в Московской мастерской-магазине А. Мамонтова (брата известного мецената и промышленника С. Мамонтова) «Детское воспитание». Они создавались для коллекционирования и с целью наглядного показа многообразия быта и культуры жителей Российской Империи (с 1891 года, после закрытия мастерской, эти куклы создавались мастерами Сергиева Посада). Костюмы для таких кукол тщательно копировались по моделям этнографического отдела Румянцевского музея Москвы и старинным гравюрам.

В 1882 году куклы мастерских «Детского воспитания» выставлялись на Московской художественно-промышленной выставке и получили Высочайшее одобрение как «полезное для воспитания граждан начинание», рассказывающее о быте, жизни, культуре, фольклоре России. В 1893 году эти коллекционные куклы заслужили почетный диплом на Всемирной Чикагской выставке и стали экспортироваться за границу, в том числе и в США. К 1900 году мастера создали около 150 различных видов этнографических кукол, изображавших народы России в исторических и национальных костюмах. Коллекции таких кукол составляют гордость многих музеев мира, галерей и частных коллекций.

Искусство создания как кукол для детей, так и интерьерных художественных кукол для взрослых развивалось в России быстро и динамично. Однако после событий Октября 1917 года этот процесс затормозился. Главсоцвосом (Главное управление социального воспитания) Наркомпроса по кукольным мастерским, фабрикам были разосланы методические письма, в которых предписывалось изъять из производства кукол, изображавших сказочных героев, королей и принцесс, а также «изготовить куклы, всем своим обликом напоминающие общественных деятелей, вождей пролетариата, рабочих, крестьян»[4]. Место кукольных зайцев, медведей, сказочных героев, нарядных барышень должны были занять «общественные деятели и вожди пролетариата». Директивные указания сыпались на художников по куклам как из рога изобилия. Куклы, изображавшие животных, должны были выглядеть, как уменьшенные чучела, а изображавшие

людей – как рабочие и крестьяне. Сказочные, фантастические персонажи, метафора и поэзия решительно вытеснялись из кукольного производства. Об этом времени пронзительно точно писал кинорежиссер, сценарист Г. Козинцев: «Стеклянные медведи, державшие голову толстыми лапами. Майолика баранов, львов, чудищ. Благодушные чудища с кроткими мордами и шершавыми гривами. Расписные лари. Украинское барокко. Пряники. Красные розы на черном фоне. Веселая и добрая поэзия. За что ее погнали и заменили срисовыванием с натуры первых учеников? Потешные деревянные черти. Глина стала рассказывать сказки. Пришли сухие люди и сказали: не похоже! На кого не похоже? На баранов? Но это не таблицы в ветеринарном учебнике, а веселые глиняные сказки. И стало похоже на баранов. И не похоже на искусство»[5]. Тем не менее к середине 1930-х годов сказочные персонажи-куклы всё же вернулись и в жизнь, и в кукольное искусство страны. В это время постепенно начался и процесс создания авторских художественных кукол. Ими заинтересовались многие советские художники, скульпторы. Уникальные куклы создавали такие мастера изобразительного искусства, как Н. Симонович-Ефимова, И. Ефимов, В. Мухина и др.

Среди выдающихся художников русских авторских кукол XX века достойное место занимает творчество Е. Беклешовой – непревзойденного мастера мягкой скульптуры, создательницы серии мимирующих кукол. Она родилась в Варшаве, художественной работе обучалась самостоятельно, служила в мастерских Московского областного театра кукол, а затем – Центрального театра кукол С. Образцова. В годы войны она сделала первую серию своих авторских кукол – Гитлер, Геббельс, Муссолини и Фриц, Черчилль. Среди кукол, созданных художницей, – и обобщенные, шаржированные типажи современников, и литературные, сказочные персонажи. Уникальные мягкие скульптуры Беклешовой сшиты из фетра, сукна, шерсти, ситца, шелка и других тканей. Они динамичны, точны по характерам, их отличает емкость пластической формы и обаяние. Эти произведения, составляющие славу русского искусства художественной куклы 1930 – 70-х годов, бережно хранятся художницей Е. Колат, ученицей Е. Беклешовой.

Наибольшую массовость искусство декоративной авторской куклы приобрело в России с конца 1980 – середины 90-х годов. Своих кукол стали создавать художники О. Вентцель, Т. Баева, А. Кукинова, Д. Журилкин (Дима ПЖ), А. Худякова, И. Народицкая, Н. Победина, Е. Кагальникова, Л. Чамберлен и др. Возникли многочисленные галереи авторских кукол, специ-

альные журналы, профессиональные союзы и школы интерьерных кукольников. Среди их организаторов: Карина Шаншиева («Галерея Карины Шаншиевой»), Юлия Вишневская («Музей уникальных кукол»), Елена Языкова («Роза Азора»), Ирина Мызина (галерея «Вахтановъ»), Александра Кукинова (галерея «Александра»), Светлана Воскресенская (Школа кукольного дизайна), Юлия Таранова (Учебный центр «Мир кукол»), Светлана Пчельникова (Клуб коллекционеров кукол России), «Галерея Анастасии Чижовой» и мн. др.

Куклы меняются, отражая социокультурное, цивилизационое состояние человечества. Они украшают жилища, воспитывают детей и взрослых, выходят на театральные подмостки и праздничные площади, не исчерпывая при этом своих изначальных, древних культовых, ритуальных задач. Куклы изменяются, и вместе с ними меняемся мы.

Примечания

[1] Повествование о том, как сотворил Бог Адама / Перевод Л.Н. Смольниковой // *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб., 1999. С. 428.

[2] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1986. С. 208, 348, 349.

[3] Сегодня для изготовления авторских кукол используют не только тонкий фарфор и фарфоровый бисквит, но и особые виды пластмасс – цернит, ладол, эфапласт, а также созданный немецкой художницей Хильдегард Гюнцель особый воск, имитирующий живую кожу и другие материалы.

[4] Цит. по: *Смирнова Н.И.* История театра кукол народов СССР. Т. 1. (Машинописная копия. Архив Библиотеки Государственного Академического Центрального театра кукол им. С.В. Образцова. Ед. хр. Р-2101. Л. 289.)

[5] *Козинцев Г.М.* Глубокий экран: О своей работе в кино и театре // *Козинцев Г. М.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1982. Т. 1. С. 315.

Раздел 4
СОВРЕМЕННАЯ СЕМАНТИКА ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

М.А. Слюсаренко, Л.С. Сысоева

Экзистенциальный смысл праздника и его место в современной культуре

Тенденции развития современной культуры не только не оставляют в стороне феномен праздника, но обостряют проблему понимания и толкования его бытия, вследствие чего актуализируется проблема выявления экзистенциального смысла праздника, необходимость вернуться к его смыслообразующим истокам, восстановить фундамент праздничного бытия, представить философско-культурологический анализ праздничности.

На ослабленное внимание теоретической мысли к празднику указывает К. Кереньи[1], обратившийся к этому явлению с позиций философии культуры. С ним соглашаются Г.-Г. Гадамер[2] и Й. Хейзинга[3], признававшие за этим феноменом характер изначальной самостоятельности. На то, что современный человек владеет искусством проведения праздника «уже недостаточно хорошо» и это влияет на отличительную особенность праздника, указал в свое время Г.-Г. Гадамер, один из учеников и последователей экзистенциальной теории М. Хайдеггера. Не расходился с ним во мнениях и К. Ясперс, который писал, что «в массовом аппарате в представительстве недостает подлинного величия. Нет празднеств. В подлинность праздников никто не верит, даже сами их участники»[4].

В исследованиях по вопросам праздничной культуры, как правило, главное внимание уделяется культурно-историческим, этнографическим, социологическим, эстетическим аспектам праздника, категориям, с ним связанным, но отсутствуют следы

рассмотрения феномена праздника в контексте экзистенциальной традиции, которую мы связываем, прежде всего, с философией М. Хайдеггера.

Анализу социальной сущности, функций, генезиса и тенденций развития праздничных форм посвящены труды ряда исследователей XX столетия. Однако в них не раскрывается экзистенциальный смысл праздника как феномена культуры, связанный именно с фундаментальными основами существования человека.

Из многовековой истории человечества известно, что праздник – это состояние духовного мира человека. Его без ошибки можно считать одним из опытов бытия в конкретном временном выражении. Культурный феномен праздника обозначен современной мыслью как «день или торжество, установленные в честь или память кого- или чего-либо»[5]. Отмечается, что исторические корни праздника уходят в глубокую древность, они тесно связаны с магией, ритуалом, трудовой деятельностью, мировосприятием, образом жизни, ценностными ориентациями. Противопоставление *праздник / будни* не сводится только к их различию по степени наполненности работой. Необычность праздничного дня, особенность эмоционального фона, связь праздника с сакральностью – всё это закрепляет за праздником черты самостоятельного, уникального и эстетического явления в жизни человека. С точки зрения К. Кереньи, праздничные мистерии должны быть отнесены к архетипическим образам человеческого существования[6].

Праздничное время – это и отход от будничной жизни, и веселое времяпрепровождение. Многие исследователи народного праздника обращают внимание на то, что именно так он и воспринимается большинством народов, в частности европейскими. На отличие праздничного состояния как от обыденной, так и от праздной жизни указывают выражения народной мудрости (как предупреждения человеку): «Примечай будни, а праздники сами придут»; «И дурак праздник знает, да будней не помнит»; «Народ испраздничался»; «Отпраздничали, пора за ум взяться»[7].

Ответ на вопрос, что такое праздник как явление нашей жизни, представляется ясным и отчетливым. Тем не менее «наше отношение к понятному и наиболее близкому с давних пор является притупленным и смутным. Ведь путь к близкому для нас, людей, в любые времена – самый длинный и поэтому самый трудный»[8].

Поскольку бытие обладает свойствами самораскрытия, наиболее полно раскрыть бытийное праздничное понимание, как и смысл феномена праздника, на наш взгляд, позволяет феномено-

логический метод с опорой на интерпретацию экзистенциальной аналитики «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера. Во-первых, основной мотив неклассической философии Хайдеггера – это непредметный опыт жизни, определенный мыслителем как опыт Dasein. Праздничный способ бытия представляется нам, исходя из этого, одним из экзистенциалов Dasein, обладающих общими и специфическими характеристиками. Во-вторых, включенность праздника в модусы времени помогает выделить праздник через экзистенцию основополагающей структуры вопрошающего (сущего). В-третьих, экзистенциальный подход к бытию созвучен интенции периодического духовного возрождения человека с помощью праздника, благодаря которому в наибольшей степени онтологическое состояние становится катарсическим переживанием.

Экзистенциальный подход принуждает по-новому взглянуть на праздник как на нечто необычное, но строго необходимое в жизни человека, органично вплетенное в социокультурное бытие. Мысль о «вопрошании» сущего оживляет проблематику духовного начала праздника, его насущную связь со смыслообразующими ценностями, несет в себе ценностный призыв вопрошающего к эстетическому содержанию.

Проблема человеческого существования как отношения к себе, вещам, миру актуализируется заботой (по М. Хайдеггеру[9]), углубляется всё более проникающим вживанием в мир «другого» (согласно философии М. Бубера[10]), благоговением перед жизнью (у А. Швейцера[11]). Ключевыми способами «самоотнесения человека» Э. Финк называет игру, культ умерших, труд, господство, любовь. Все основные феномены бытия, по мысли ученого, сплетены друг с другом, но «игра отражает в себе их все, в том числе и саму себя». И далее: «Человек играет тогда, когда он празднует бытие»[12].

Экзистенциал праздника проистекает из тех же корней, что и другие экзистенциалы Dasein – бытия-к-смерти, Заботы, Страха и др., и являет собой смысловой горизонт человеческого существования во всей его полноте. В празднике человек способен преодолевать свой человеческий удел, освобождаться от тягот жизни, тени смерти, привлекая на свою сторону сверхпотенции и домысливая недействительное. В этом феномене происходит про-яснение и про-игрывание всех других экзистенциальных возможностей существования. Его репродуктивная, замещающая функция превращает образ бытия в зримое присутствие, стимулирует прорыв творческой сущности человека.

Экзистенциальная экспликация праздника как одного из способов бытия непосредственно связана с возможностью

«раскодирования» его в конкретной культуре. Когда эта возможность не обеспечивается, то праздник, вырождаясь в своеобразный трюизм, предстает в таком явлении массовой культуры, как зрелище. Но в этом случае возникает закономерный вопрос: будет ли это являться праздником?

Смысл праздника составляют ценности действительности, что делает понятие «смысл» ключевым в решении проблемы понимания (познания, объяснения) самого феномена праздника в экзистенциальном бытии человека. И в последовательном соответствии с этим смысл должен быть понят как то, что подходит-причитается здесь-бытию. «Смысл есть экзистенция здесь-бытия. Смысл “имеет” только здесь-бытие постольку и до тех пор, пока открытость бытия-в-мире осуществляется и обнаруживается бытийствующим. Отсюда: только здесь-бытие может быть исполненным смысла или бессмысленным»[13]. Экзистенциальная аналитика человеческого существования раскрывает смысл бытия сущего, в том числе и праздничного бытия. Праздник является тем ближайшим и наиболее массовым «здесь-бытием», которое осуществляется как необходимость в нашей повседневности, в привычных для человека способах поведения. Его можно отнести к конституционным структурам – экзистенциалам, которые, по М. Хайдеггеру, делают здесь-бытие доступным в качестве открытости.

В поиске экзистенциального смысла праздника необходимо понимать, что он может изменяться до кажимости, когда явление становится голой видимостью. Действительно, в современной жизни праздничные мероприятия зачастую представляют собою лишь видимость праздника, выступая его эпифеноменом. Это и есть «кажимость» в конкретной культурной практике.

В феномене праздника важно определить фактичность, качественность состояния находимости в состоянии праздничности и определить ее как «настроенность», задаваемую формой «ситуационности» нашего существования в праздничное и околопраздничное время. Возможно, наиболее ярко эта «качественность» находимости ощущается в состоянии предощущения праздника как ожидания встречи с возвышенным, волнующим и недоступным в обыденное время, что являет катарсическую определенность смысла экзистенциала праздника.

Однако праздничность не определяется только наличием того или иного «хорошего» настроения. Так, одно из самых экзистенциальных настроений – страх – во многом определяет праздничные переживания, ибо благодаря ему обнаруживается «ничто» и (опосредованно) бытие человеческого состояния, при-

давая празднику экзистенциальную модификацию трагического. Страх в философии М. Хайдеггера – это такое состояние, в котором человек, благодаря собственному экзистенциальному бытию, оказывается перед самим собой. Страх как экзистенциал характеризуется обособленностью и внутренней свободой человека. Эта свобода достигается в понимании самого себя и выборе самого себя. Свободное бытие, рождаемое состоянием страха, есть бытие виновности, когда ценой решимости (зова совести) человек выходит на общий предмет заботы.

Ценность, которая для празднующей группы является святыней, может одновременно делать человека счастливым или приводить в трепет, ужас. И в том, и другом случае – это таинственная покоряющая сила. Не случайно религиозный философ, родоначальник экзистенциализма С. Кьеркегор[14], анализируя испытания Богом Авраама, использует понятие «праздник» для передачи чувств испытуемого – отца, которому приказано убить своего сына. Здесь мы становимся свидетелями потенциальной возможности рождения в смерти как отголоска великих греческих мистерий. Влияние традиций, закрепленных в мистериях, угадывается и в праздниках грустных, траурных, покаянных, где печаль и радость, как правило, переплетаются между собой или следуют друг за другом, подчеркивая драматический характер всякого бытия. Грусть, тревога, тоска, страх и, наконец, ужас – это всё попутчики праздника и светлой радости.

Таким образом, существование праздничности – это проявление особой формы экзистенциального бытия как «расположенности» к миру, и важную роль в этом вопросе играет интенциональность присутствия как фундаментальное свойство переживания бытийствующим идеалов. Они предстают как смыслоформирующее отношение сознания к ценностям коллективной жизни. Данный вид интенциональности сущего и есть праздничность как одно из структурных определений экзистенции присутствия, или одна из необходимых структур Dasein. Подтверждение нашему положению о главной характеристике праздничности как интенциональной деятельности находим у Г. Гадамера: когда мы празднуем, «речь идет не просто о совместном присутствии, а об интенции, объединяющей всех и препятствующей распаду человеческого единства на отдельные, частные разговоры и личные впечатления»[15].

Экзистенциальная структура празднества предполагает всеобщность понимания его смысловой, символической основы и выражения своего собственного отношения к тому, что в ней воплощено. Но это совсем не означает, что мы в празднике ищем

только смысловые опоры, своего рода рудименты понятийного смысла. Всё гораздо сложнее. Определение смысла – это, скорее всего, наше внешнее отношение к празднику. Волнует, вызывает трепет потребность причащения, внутреннее напряжение праздничной атмосферы, которое создается нашими ориентациями в мире, сочетанием в празднике различных видов искусств, особых ощущений праздничного времени, живой силы традиции и тайны бытия[16].

Смысл праздника может открываться в этом богатом мире взаимосвязей как с помощью языковой формы, так и через торжественное, праздничное молчание. Можно сказать, что праздничное молчание так же выразительно, как и молчание или потеря дара речи, которые настигают нас в момент, когда мы оказываемся перед поражающим нас предметом великолепного художественного мастерства, памятником религиозного творчества или необыкновенным явлением природы.

Отличительная особенность праздника состоит в том, что он существует только для тех, кто принимает в нем участие. Присутствие здесь имеет особый характер и осуществляется совершенно сознательно. Это, в свою очередь, требует от присутствующих самостоятельного и созидательного усилия. Данное требование заметно усиливается в современном мире, где постепенно исчезают веками принятые объединяющие тематические элементы, например, тенденция выпадения из христианской традиции в современной западной цивилизации. Общность понимания действительности в празднике может достигаться при овладении его языком всеми участниками. Проникновенное самовыражение присутствия возможно только на основе знаний традиций, обычаев, составляющих структуру и язык праздника. В языке праздника отражается осмысленность и истолкованность присутствующими мира, который являет собой то понимание, которое онтологически есть бытие, способное присутствовать только как понимание. «Праздник – это общность и репрезентация общности в ее законченной форме. Праздник – всегда для всех»[17].

При осмыслении праздника в русле экзистенциальной рефлексии самой существенной является структура переживания времени, темпоральности бытия, которая раскрывает смысловую определенность праздника как одной из экзистенциальных форм бытия. По утверждению М. Хайдеггера, и настоящее, и прошлое зарождаются из будущего (ср.: «первичный феномен исходной и собственной временности есть будущее»[18]). Из перспективы своего конца (смерти) человек начинает понимать свое прошедшее как заброшенность и свое настоящее как бытие-в-мире.

Представление о временности как некой конечности мы находим в анализе экзистенциала Заботы (заботы как следствия бытия к смерти). Человеческое существование (присутствие) можно рассматривать как экзистирующее сущее, брошенное в смерть. Но при этом оно как бытие не прекращается, а экзистирует, осознавая свою конечность. И соответственно, собственное будущее, связанное с временностью нитью бытия к смерти, также раскрывает себя как нечто конечное. Поскольку любой праздник (религиозный, народный, семейный и пр.) решает задачу интерпретации бытия из времени как горизонта экспликации смысла бытия, можно сделать вывод, что праздничное время довершает конституцию экзистенциала заботы и заявляет о конечности исходного времени. В феномене праздника заложены подлинные первоначальные отношения бытия и времени.

На онтологическую изначальность экзистенции «собственной возможности, собственного не-бытия, бытия из смерти»[19] указывают календарные народные праздники. Даже само название «календарные» вызвано не тем, что эти праздники внесены в определенный временной порядок, а тем, что сам порядок времени, календарь возникает как результат повторения праздников. Праздничные фиксированные даты стали вехами, помогающими измерить время, дать ему направление от праздника к празднику. Ощущение праздничной формы времени позволяло человеку через чередование праздников формировать отношение к историческому времени. Праздники не только меняют качество времени, нарушая его монотонность, но и в определенной мере противодействуют его тенденции к прямолинейности. Прежде чем научиться двигаться от месяца к месяцу, люди ориентировались во времени от праздника к празднику, от Рождества к Пасхе, от Пасхи к Троице и т.п. Данное обстоятельство указывает на примат приходящего в свое время, не совпадающего с абстрактным исчислением. Праздник в его исключительной связи со временем представляет собой как бы круговорот в течении реки времени, в котором движется и человек.

В древности период зимнего солнцестояния, когда день сокращен до минимума, а зимние морозы и тьма наглядно демонстрируют экспансию внешнего хаоса, считали своего рода перерывом во времени, противостоящим организованному календарем году. Такими же ключевыми и критическими точками годичного круга были моменты летнего солнцестояния и два равноденствия, с которыми связывались соответствующие ритуалы. В это время человек направлял все свои магические усилия на обеспечение будущего благополучия. Этой цели служили

особые обряды карнавального типа. В Святки ряжеными и детьми исполнялись колядки (особого рода заклинательные песни). В Масленицу карнавальное веселье разгоралось еще шире с целью помочь весне победить зиму, земле силу набрать. С этим же временем связаны обряды «закликания весны». В летнее солнцестояние, олицетворяющее расцвет всех жизненных сил природы, наступал праздник Купалы, обряды которого, связанные с водой, огнем, сексуальной свободой, имели также продуцирующую направленность. Обряды осеннего равноденствия также отмечали некий перерыв в течение времени: в избах гасили огонь и зажигали его заново, как бы обновляя его; оставленные полоски несжатого хлеба, необработанного снопа были связаны с будущим урожаем, успех которого необходимо обеспечить заранее. Праздничное время, отраженное в так называемом народном календаре, воплощает модель мира, в котором человек не только пользуется дарами природы, но и непрерывно способствует плодородию земли и размножению всего живого[20]. Задолго до появления философии, на уровне мифологического нерасчлененного сознания, люди искали источник средоточия растительной, плодотворящей силы земли. Эта идея явилась той почвой, на которой родились обряды, праздники как коммуникативное средство между людьми, людьми и всем остальным миром, а также древнейшие формы религии. В мифах, сказаниях, обрядах, передававшихся из поколения в поколение, люди писали свою праздничную живую историю, где главной темой стала забота о сохранении сил Природы, потому что верили, что без поддержания этих сил им самим грозит смерть (смерть как конец всего). Качественная сторона праздничного времени (как забота о бытии во времени) указывает на способности человека быть в ответе за всё, что происходит с ним самим, с другими людьми, с социоприродным миром[21].

Экзистирование в предощущении собственной смерти характеризуется выделением себя из опасной анонимности повседневного пребывания среди «людей». Смерть как конечное событие человеческой жизни, выступая точкой ее отсчета, по сути, является для человека главным предметом, главной целью беспокойства и тревоги. И хотя смерть как граница жизненного ряда, по Сартру, становится «феноменом *моей* личной жизни»[22], в повседневной жизни смерть нам дается через смерть «другого». Иначе мы ее себе не представляем, хотя знаем, что когда-либо умрем. Но поскольку этот кто-либо, по сути, никто лично, постольку смерть – это «ничья» смерть. «Несобственное» Dasein живет такой жизнью, в которой «смерть» как событие, как чистая

возможность перед лицом своей конечности быть самим собой полностью исключена.

Однако нужно видеть другую сторону взаимоотношений жизни и смерти, когда смерть удерживается в горизонте жизни. Экзистенциальная интенция смерти соответствует состоянию вещей в человеческом мире, представлению об уникальной индивидуальности каждого живущего человека. Э. Финк усматривает в феномене смерти экзистенциальную подлинность, а культ умерших, похороны, поминовение мертвых – эти экзистенциальные акты относятся к ключевым способам соотнесения человека с бытием. «Смерть – не просто “событие”, но и бытийное постижение смертности человека»[23]. Ж. Деррида так интерпретирует соотношение бытия-присутствия к смерти: «*Я есть*, по существу, означает *я смертен. Я бессмертен* – невозможное утверждение. Мы можем пойти и дальше: в качестве лингвистического утверждения “*я есть тот, кто я есть*” является признанием смертного»[24].

Переживание смерти, забота в сопряжении с совестью и ответственностью (или откровением, связанным с религиозными ограничениями и обязательствами) по поводу смерти в феноменологическом толковании подводят нас к экспликации праздника как форме человеческого существования в культуре.

В обращении к смерти существование обретает свою целостность, устремляется в будущее, отталкиваясь от настоящего, и возвращается к самому себе, то есть таким образом приобретает оптимистический характер, совпадая с позитивно-эстетическим. «Смерть» в празднике надежно встроена в кругооборот жизнь-смерть-жизнь. «Похороны, потопление, сжигание, разрывание чучела или дерева на части составляют важнейший элемент всех празднеств, составляют один из основных, а, может быть, и основной элемент их», – утверждает В. Пропп[25]. Общность форм, связанных с темой смерти и обнаруживающихся в большинстве народных праздников, обусловлена продуцирующей функцией организуемых обрядов, выражающейся во влиянии времени на природу не непосредственно, а через воскресение умерщвленных антропоморфных олицетворений в виде нового урожая и всякого благополучия в будущем. Праздник наступает и приводится в движение именно будущим как предчувствием смерти, то есть исходя из конца. Об этом свидетельствуют, например, чучело масленицы из соломы, впоследствии сжигаемое, святочный умрун – сноп, украшенный лентами, одетый в человеческую одежду. Они символизируют предел желаний и стремлений земледельца – злак, зрелый, полный, обещающий хорошее

зерно, а соответственно – продолжение жизни. Следовательно, эти существа, воплощающие растительную силу, подвергаются растерзанию, сжиганию в поле ради новой жизни. Во многих праздничных обрядах используется яйцо, являющееся не только символом бессмертия и воскресения, но и средством, обеспечивающим их. Яйца еще с древних времен употреблялись как знак воскресения из мертвых и как средство, вызывающее рост хлебов. Известно, что пасхальные яйца клали в семена, предназначенные весной для посева. При посеве в «севалку» также клали освященные пасхальные яйца и разбрасывали по засеянному полю яичную скорлупу[26].

Люди думают о завершении своего жизненного пути и продолжают решать эту задачу. Как сказал Г.-Г. Гадамер, «ведь отношение к смерти – мысленное воспарение над отмеренным ему веком»[27]. И даже те, кто считает «успение» только переходом в иной мир, а всю жизнь – только подготовкой к нему, стремятся прожить достойно в этом мире. Праздник и в современной жизни не утратил способности к синтезу интенций человека открывать новые возможности своего бытия, нося жизнеутверждающий характер, несмотря на исходные трагические посылки как «бытия-к-смерти».

В драматизме человеческой жизни, которая начинается и заканчивается эпизодами, не зависящими от бытийствующего (рождение и смерть), человек изобрел уникальный, отличительный от других праздничный способ бытия, когда обнаружение и понимание своей «заброшенности» внутри мира служит интенцией и основой для нового (качественного) возрождения.

Итак, опираясь на положения неклассической экзистенциальной философии и феноменологии, мы конституируем экзистенциал праздника и определяем его как один из способов бытия человека в культуре, интенционально заданного бытием-к-смерти, но служащего заботе о жизнеутверждении, которое начинается с экзистенциального модуса ужасного и приводит к пафосу возвышенного.

Представление об эстетизации как основной тенденции современной культуры позволяет выделить феномен фестивизации, сопутствующий праздничной культуре в ее повседневности. «Поверхностная» эстетизация происходит, по мнению Ф. Мюре[28], в результате сближения искусства и повседневной жизни, что стало возможным благодаря всеобщей технической воспроизводимости произведений прикладного искусства.

Одним из следствий фестивизации повседневности является распространение праздника на все сферы жизни человека.

Таким образом, возникновение новых ценностей, происходящее в результате смещения акцентов в образе жизни, приводит к формированию нового образа человека в современном мире – возникновению homo ästheticus и homo festivus вместо homo pulcher. Это становится причиной противоречивого морального, эстетического, психологического и социального праздничного существования, где развлечения стали играть главную роль. Посредством рекламы, увеличения развлекательных, игровых моментов (лотереи с элементами удачи, скидки на стоимость товаров, призы и подарки за покупку и др.) современная массовая культура вырабатывает готовность к партиципации, анимации, вызывая отклик потребителя[29]. В этой ситуации сама повседневность внешне становится похожей на праздник, она эстетически вычерпывает праздник. Стирание различий между повседневностью и праздником, исторически характерное только для определенного слоя, для элиты, в настоящее время можно назвать характерным для социокультурной ситуации в целом.

Действительно, не может не вызывать тревогу, что развлечения, которые заполонили, кажется, всё жизненное пространство, способны минимизировать духовную компоненту культуры, смысловую функцию феномена праздника, элиминировать его экзистенциальный катарсический характер. Массовая культура в отличие от народного искусства фабрикуется, агрессивно навязывается извне. Если фольклор – душа всякого праздника – является откликом человеческих жизненных переживаний и обладает своими специфическими качествами, то массовая культура представляет собой по преимуществу его вульгаризированное отражение. О том, как убогий примитив вытягивает соки из народной песни, говорит писатель В. Маканин словами героя повести «Где сходилось небо с холмами»: «Шлягеры – это же насосы, откачивают сотнями кубов и разрушают, корежат, богатеют, держат голову высоко, подменяя собою суть и себя же невольно за суть принимая»[30]. Насыщенность праздника проявлениями массовой культуры с ее способностью сокрушать вкусы, традиции, растворять культурные различия, всё взбалтывать и смешивать, приводит праздничную культуру к однообразию и гомогенизации, превращает праздник в подделку, подобие праздника – своеобразный культурный «симулякр».

Современная массовая культура, разрушая границу между высоким и низким, завоевывая небывалое ранее к себе внимание, подчеркивает деиерархизированность культурного мира. Разрушение иерархического порядка, размывание человеческой целостности, возрастной индивидуальности, гламурность низводит

призвание праздника до функции гедонизма, становится своеобразной «приправой» к повседневности, декоративным изыском для человека массы. В результате происходит переакцентировка с самодовлеющей ценности творчества на его использование в тех или иных внешних целях, не имеющих смыслообразующего экзистенциального характера. Новые ритуалы, обряды, массовые праздники фактически не опираются ни на традиции, ни на высокую культуру, превращают их в средство для развлечения, что кардинально устраняет экзистенциальное предназначение праздника и его нравственных ценностей.

Зрелищный характер праздника способствует превращению феномена в организованную стихию, которая облекает и трансформирует реалии политической, экономической, социальной жизни в театрализованные, эстетизированные формы, разделяя участников праздника на тех, кто его делает, и зрителей. Таковы зрелища крупных приемов, большой церковной службы, празднеств, связанных с избранием политических лидеров. Всё это в сочетании с шествиями, манифестациями создает атмосферу шоу.

На отсутствие внятного, общедоступного символического кода, эклектичность и брутальность символического языка массовой культуры, праздничных ритуалов в современной России обращает внимание А. Захаров[31]. Если во время расцвета карнавальных форм люди выступали одновременно и как творцы, и как «потребители» самодеятельного искусства, то современная культура оставляет массовому человеку роль пассивного потребителя. В этом, пожалуй, главное отличие между карнавалом Средневековья и современным карнавальным зрелищем. Если первый представляет собой временное освобождение от господствующей правды, временную отмену «всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов, а также смещение границы между верхом и низом»[32], то во время современного праздника, несмотря на его карнавальную видимость, эти границы сохраняются либо скрыты под маской «демократии». У массовой культуры, можно сказать, один герой – потребитель, обеспечивающий максимальность осуществления одноименного принципа – потребления. Такие праздники становятся своего рода психологическим трюком по достижению эффекта успешности, популярности, но не экзистенциального смысла человеческой жизни. Современный массовый человек представляет собой циничный атом, унифицированный и не отличающийся от тысяч и миллионов других атомов, которые образуют «одинокую толпу», по определению Д. Рисмена[33]. Для Ж. Бодрийяра атомарное – это

апофеоз симуляции, когда разрушается не только реальное, но понятие «реальность». Вот и праздник с вымыванием из него сугубо необходимого, непреходящего превращается в симуляцию, питающуюся активной коммерцией и бездельем, вводящую в соблазн[34].

Традиционная праздничная культура, обращаясь к смыслообразующим ценностям, функционально способствует кристаллизации человеческого единства, стимулирует стремление к совершенству, гармонии и красоте, возвышая человеческое в человеке, помогает ему ощутить свою значимость и прочнее вписаться в сообщество (коллектив). Экзистенция, творческие потенции здесь поддерживаются питательной средой, представляющей сбалансированное единство индивидуальности и коллективности. В отличие от традиции современный праздник в результате взаимного влияния экономических, социальных и других культурных процессов не помогает человеку в обретении личности, потому что не связывает, а разъединяет. Несмотря на масштабность праздничных зрелищ, в них «не создается новое, многие компоненты зрелища не имеют ничего общего с художественностью»[35]. Обеднение, угасание праздника, его культуры может свидетельствовать о периодах жизни общества, связанных с отходом от предшествующих ценностей. Поскольку праздничное поведение является контрастом по отношению к повседневному состоянию, то, по мнению Н. Хренова, «в эпохи уныния и пессимизма» праздник становится особенно необходимым[36]. Но при отсутствии духовной составляющей праздник может носить отпечаток антикультуры, где эмоциями управляют слепая ярость и веселье. Соответственно, праздник, испытывая смысловую, экзистенциальную недостаточность, уже не может служить антитезой будням, более того, он начинает в них растворяться. Происходит подмена ценностно-значимой системы символов и выразительных средств, способствующих соединению отдельных смыслообразований в гармоничное целое, знаковым кодом, создающим, по мнению А. Захарова, «символическую надстройку над структурами реальной повседневной жизни, которая многими миллионами людей воспринимается как полноценный эквивалент самой реальности»[37].

Современные празднества могут иметь яркие названия, даже индивидуальную мифологию, но они теряют связь с жизнью, реальностью, выстраиваются по шаблону рекламного свойства, провоцирующего создание гиперреальности. Современный человек приходит на праздник кока-колы, пива, открытия магазина, офиса, банка, его филиала и т.д., где ему предоставляется

возможность выгодно «погулять» и сохранить в сознании образцы предложенной материальной и, как правило, эстетизированной продукции. От участия в таком празднике человек вместо ощущения своей индивидуальности обретает зависимость, он оказывается пленен новым трафаретом. В настоящем же празднике, в широком феноменологическом смысле, не может быть ничего постоянного, то есть такого, что могло бы быть определенно изначально задано, кроме ценностного понимания жизни. Его культурный смысл в целом определяется отношением к системе смыслообразующих ценностей.

Повседневность свидетельствует о явном увеличении числа праздников, праздничных мероприятий как следствии гипертрофированной потребности человека в развлечении. Неслучайно Ф. Мюре данное состояние цивилизации назвал «гиперфестивной эрой», тем самым подчеркивая гигантские масштабы празднеств, а неотъемлемую потребность современного мира в постоянном празднике – «наиболее рельефной, наиболее отвратительной и наименее изученной особенностью»[38]. Человека празднующего – «homo festivus» – формирует новая цивилизация и соответствующая ей культура как способ бытия этого человека. Вопреки традиции праздник в гиперфестивном мире больше не противопоставляется повседневной жизни. По своей масштабности он сравним с трудовой деятельностью. Но если на заре своего рождения праздник был органически связан с трудом своим сакральным смыслом, то современная активная фестивизация не отличается направленностью на поиск смысла бытия, она имеет лишь отдаленное сходство с празднествами, «цивилизацией досуга» прежних времен. «Праздник и будни уже неразличимы (и вся трудовая деятельность людей отныне будет направлена на то, чтобы неустанно создавать иллюзию различия)»[39]. «Классический» народный праздник, ранее связанный с тайной времени года или с определенной датой, теперь стал иллюстрацией культурных традиций-пережитков. Ярмарки, карнавалы и многие другие праздничные формы приобрели характер показательных выступлений, состязаний. То, что спортивные соревнования-состязания являют собой метафору военных действий, не только не вызывает сомнений, но и согласуется с человеческой практикой. Современные грандиозные празднества гиперфестивной эры, включающие в себя пестрый набор нелепостей, очень мало имеют общего с природой праздника. В результате происходит разрыв праздника с ментальностью сообщества, эстетическими критериями и нравственными нормами, а точнее, празднично-увеселительная практика способствует

сегодня их подрыву. Средства массовой информации постоянно информируют о зрелищных мероприятиях (с использованием термина «праздник») при «раскрутке» нового продукта фирмы, организации рождественских праздников в трудовых коллективах, о праздниках по случаю многочисленных малых и крупных юбилеев, за которыми отсутствуют сколько-нибудь значительные явления. При этом события, по-настоящему заслуживающие внимания, остаются в стороне. Так, если в советской России главными праздниками, заслуживающими особого отношения, считались события, связанные с днями 7 ноября, 1 и 9 мая, то в современной России человек вообще не выходит из праздника на основе «не-бывших событий»; «события развиваются быстро, когда их больше нет»[40].

В деловом мире, где главной заботой становятся необходимость признания, выражение корпоративного интереса, праздник в традиционном понимании оказывается совсем не нужен. Человек и в праздник разучился жить «понарошку». Постоянно демонстрируя гордость принадлежности к той или иной корпорации, человек (homo faber) не имеет права критически относиться к своему существованию, а значит, и посмеяться над собой. Для ощущения своей индивидуальности необходима свобода как некий разлад с миром. М. Бахтин, Ж. Ле Гофф наглядно показали, что за изощренными шутками, озорными проделками, проявлениями духа недозволенности и необычности в традиционном народном празднике скрывается желание «удоволить» другого, сделать доброе дело. Шутка, юмор, замешанные на добре, – это энергия праздника, передающаяся жизни. Иными словами, удовольствие, получаемое от праздника, должно быть связано с добром по отношению к другому, с добром, которое показывает в момент празднования «что и к чему». Но в празднике, даже направленном на поиск смысла бытия, механизм добра автоматически не заложен. Необходимо, чтобы празднующие в своем праздничном нахождении имели бытийное отношение к нему. «Онтическое отличие присутствия в том, что оно существует онтологично»[41]. Почему, например, в нашей жизни устойчиво сохраняется празднование Дня 9 мая? Почему мы хотим проявить себя в этот день только с лучшей стороны и ищем для этого разные поводы? Почему глубоко возмущаемся случающимися фактами вандализма накануне этой даты или в день праздника? Почему мы считаем нормальным смеяться в этот день «со слезами на глазах»? Ответ на все эти вопросы может быть таким: нами владеет временность или «темпоральность» как необходимый опыт переживания, по Хайдеггеру, «вперед-себя» – нынешних,

будущих и, наконец, последнего, смертного. В празднике присутствуют оба аспекта временности – завершающий и открывающий, «бытие к смерти» и «возможность бытия». Они представляют собой тяжелое испытание для присутствия, обращенный к нему вызов. Именно в празднике человек наиболее остро ощущает, что первичный феномен первоначального и подлинного времени есть будущее, что временность имеет структуру времени, которая проявляется как «собственная историчность»[42]. Праздничность давно минувшего, но не завершенного в нашей памяти и душах события – Великой Отечественной войны – и состоит в том, что мы входим в «присутствие». Этот факт подтверждает, что существование праздника как важнейшего экзистенциала обусловлено его связью с идеалами и ценностями человека, сообщества. Состояние праздничности является антропологическим основанием творческой, активной, содержательной деятельности. Именно поэтому недеяние во время настоящего праздника не бывает пустым. Оно может быть занято созерцанием настоящего, погружением в себя, переживанием и осмыслением прошлого, рождением представлений о будущем. В отличие от удовольствия, которое может быть получено различными способами и в повседневной жизни, состояние праздничности наполнено одухотворенностью, творческой радостью.

Праздник как один из экзистенциалов бытия имеет принципиальное структурное отличие от существующей рядом с ним повседневности. Если структурной основой повседневности являются случайность и окказиональность, то праздник имеет четкую ценностную структуру, в центре которой всегда событие. К. Ясперс отмечал, что открытость – это самое универсальное свойство человека. Через свою открытость человек устремляется в будущее, приобщается к историческому процессу, а следовательно, к общему, универсальному. Открытость сочетается с традиционностью, которая, прежде всего, являет собой преемственность – одну из важнейших качественных характеристик феномена праздника.

Итак, сколько же праздничного остается в празднике в условиях эстетизации современной культуры, влекущей за собой всё увеличивающееся проникновение в человеческий мир искусства (чистого и прикладного) – искусства коммуникаций, рекламы, виртуальных артефактов? Эстетизация не связана с перспективами содержательного экзистенциального развития праздника, она лишь гипертрофировала формы зрелищности и фестивизации. Однако при самом критическом подходе к современному празднику, усматривая в нем массу противоречий,

можно все-таки заметить присутствие в нем смысловых структур. Качество самого праздника зависит от той установки, какую изберет сообщество, чтобы человеческая жизнь могла «показать себя» в своем многообразии, в богатстве взаимосвязей, образующих жизненный мир. Тенденции современной культуры не оставляют в стороне феномен праздника, но обостряют проблему понимания и толкования бытия в празднике. Праздник по-прежнему вводит человека в обширную сферу деятельности и игры, которые позволяют ему приобщиться к антропологической тайне смысла, ценностей – всему тому, что должен отстаивать человек в своем бытии-присутствии-в-мире.

Чтобы понять и в какой-то мере отстоять экзистенциальный смысл праздничного события и в современной культуре, обратимся к экзистенциально-катарсическому его обоснованию. Праздничный смех в современной культуре, как и в эпоху Средневековья, является тем регулятором, который «разрывает» серьезность, официальность действа и тем самым корректирует атмосферу общения. В «разрыве» смехом таится радость победы, ибо это разрывание связано с катарсическим озарением, сиянием того, что субъекту важно и ценно. Й. Хейзинга подчеркивает особую значимость игр и развлечений, позволяющих победить, забыть страдания и ощутить радость жизни. Состояние, когда «сама жизнь играет» (М. Бахтин), сопровождается упоенностью, хайдеггеровской решимостью разомкнуть ситуацию, чтобы присутствие – Dasein – увидело свет и наличное открылось. Такое мерцание праздничности в условиях тотального карнавала размывает границы между повседневностью и праздником и ставит их в положение постоянной трансгрессии.

Современный праздник – это проявление традиции, сохраняющей и в постмодерне первообразы истины; проявление свободы как свободного подчинения нравственному закону и долгу. Содержание любого настоящего праздника формируется на чувстве исполнения долга как личного выбора, свободы во имя жизни более благородной, возвышенной, человечной, тесно связанной с другими людьми, их благом, что гораздо важнее человеческих удовольствий. Иначе свобода может быть вынесена за пределы нравственности, а нравственность – за пределы свободы. Превалирование развлекательной функции праздника может свидетельствовать о «замораживании» заботы, совести и, соответственно, о расчеловечивании человека, забвении святости человечества. В таком празднике нет места глубоким, эстетическим реакциям, катарсису. По определению А. Пелипенко, это «царство знания без понимания, освоения без переживания,

апперцепции без партисипации»[43], что равносильно равнодушному восприятию происходящего без экзистенциального единения – «бытия-в-мире». Как замечает И. Никитина, зачастую современный праздник заканчивается танцевально-музыкальной программой, выраженной девизом: «Хочу счастья немедленно! Здесь и сейчас!»[44]. Этот эрзац переживания «массового счастья» каждым не оставляет места для рефлексии, зова заботы, совести, он выражает мир «сказки наяву» как мир света и энергии, движения и ритма, где человек наличествует без присутствия. В нашем представлении, современный праздник как элемент досуговой деятельности – при внимательном рассмотрении его сути – не имеет адекватного онтологического горизонта для своей интерпретации в качестве подлинного экзистенциала.

Справедливо сказать, что в обществе наблюдается усталость от бессодержательности праздничных зрелищ, эклектики, упрощенности, поверхностности, произвола, постмодернистского инструментария и комбинаций, в результате которых мир превращается в мир знаков, семиотических кодов, масштабный «bricolage». Но культурные традиции совсем не исчезают, «прошлое всегда образует с настоящим сложную амальгаму восходящих и нисходящих тенденций и процессов»[45]. Праздничное бытие, уходящее своими корнями в бытие присутствия, при бережном и серьезном к нему отношении может помочь человеку обрести или вернуть способность быть собой. Как феномен культуры, как экзистенциал праздник является духовным источником, который питает человека, охраняет и защищает для него родник человечности, национальные, родовые особенности. Праздник с позиций экзистенциальной интерпретации как средоточие всех творческих сил, потенций человека, самореализации «собственного» бытия сущего способен охранять, распространять, обновлять ценности культуры, которые задают смысловую определенность существованию.

Однако проблему собственной экзистенциальной возможности должен решать, прежде всего, сам человек, не требуя от феномена праздника наличия совершенных образцов художественного творчества. Праздник – это живая реальность, в которой проблема художественного творчества, бытийной и эмоциональной наполненности решается в различных формах.

В условиях кризиса культуры необходимо признать и кризис праздника. Однако не надо оплакивать праздник и заявлять об его упадке, не надо торопиться его хоронить. Принимать этот кризис следует как новый порыв жизни, ищущей формы, еще больше выражающей достоинство человека, его жизнеустремленность,

жизнерадостность. Вдохновляясь традиционными мифо-обрядовыми формами, праздник и впредь будет освящать конкретные виды человеческой деятельности, жизненные ценности, которые праздничный катарсис превращает в сильнейший стимулятор подлинного бытия. Обращаясь к гению А. Платонова, можно сказать, что только «особые жизненные звуки» праздника, пробуждающие совесть, могут позволить человеку «пройти даль надежды до конца... и не заплакать перед смертью от тоски тщетности»[46].

Примечания

[1] *Кереньи К.* Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М., 2000; *Kerenyi K.* Hermes. Guide of Souls. Woodstock, 1996.
[2] *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
[3] *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 34.
[4] *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 315.
[5] Культура и культурология: Словарь. М.; Екатеринбург, 2003. С. 692.
[6] *Кереньи К.* Указ. соч. С. 3.
[7] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 381.
[8] *Хайдеггер М.* Положение об основании. СПб., 1999. С. 23.
[9] Там же. С. 273.
[10] *Бубер М.* Я и Ты. М., 1993.
[11] *Швейцер А.* Благоговенье перед жизнью: Пер. с нем. / Сост. и посл. А.А. Гусейнова. М., 1992. С. 293.
[12] *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 27.
[13] *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997. С. 151.
[14] *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1998. С. 27.
[15] *Гадамер Г.Г.* Указ. соч. С. 309.
[16] *Слюсаренко М.А., Сысоева Л.С.* Экзистенциальный смысл праздника. Томск, 2006. С. 22.
[17] *Гадамер Г.Г.* Указ. соч. С. 307.
[18] *Хайдеггер М.* Указ. соч. С. 329.
[19] *Ахутин А.В.* «Бытие и время» Мартина Хайдеггера в философии XX века. Материалы обсуждения // Вопросы философии. 1998. № 1. С. 115.
[20] См., например: *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976; *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1986; *Юдин А.В.* Русская народная духовная культура. М., 1999.
[21] *Левинас Э.* Избранное: Тотальность и бесконечное. СПб., 2000.
[22] *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М., 2002. С. 538.
[23] *Финк Э.* Указ. соч. С. 363.
[24] *Деррида Ж.* Голос феномена. СПб., 1999. С. 74–75.
[25] *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. М., 2000. С. 108.
[26] Там же. С. 114.
[27] *Гадамер Г.Г.* Указ. соч. С. 316.
[28] *Мюре Ф.* После истории // Иностранная литература. 2001. № 4. С. 224.
[29] *Lipp W.* Feste Heute: Animation, Partizipation und Happening // Das Fest. München: Wilchelm Fink Verlag, 1989. S. 662–683.
[30] *Маканин В.С.* Где сходилось небо с холмами // *Маканин В.С.* Кавказский пленный. М., 1984. С. 184.

[31] *Захаров А.В.* Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ // Вопросы философии. 2003. № 9. С. 14.
[32] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 27.
[33] Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. СПб., 1998. С. 169.
[34] *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М., 2000. С. 397.
[35] *Банфи А.* Философия искусства. М., 1989. С. 322.
[36] *Хренов Н.А.* Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002. С. 94.
[37] *Захаров А.В.* Указ. соч. С. 6.
[38] *Мюре Ф.* Указ. соч. С. 224.
[39] Там же. С. 225.
[40] Там же. С. 235.
[41] *Хайдеггер М.* Указ. соч. С. 12.
[42] Там же. С. 385.
[43] *Пелипенко А.А.* Постмодернизм в контексте переходных процессов // Человек. 2001. № 4. С. 7.
[44] *Никитина И.В.* Маски массовой культуры // Человек. 2004. № 2. С. 108.
[45] *Пелипенко А.А.* Указ. соч. С. 13.
[46] *Платонов А.* Котлован. М., 1998. С. 548.

Т.Н. Паренчук

Полифункциональная природа городской праздничной культуры и ее эволюция в XX–XXI веках*

Сила воздействия массовых празднеств – в многофункциональности, которая определяется системой их проведения, регламентируемой современным календарем, способным многосторонне воздействовать на общественное сознание людей. При этом функционирование народной праздничной культуры играет активную роль в формировании массового (общенародного) отношения к общественным событиям и в становлении имиджа государства. В конечном счете именно календарная система праздничной культуры современного города является наиболее важным средством определения национального самосознания и национальной идеи.

Очевидно, что в народном празднике концентрируются потребности человека красиво и торжественно отмечать наиболее важные события, познавать окружающий мир и активно участвовать в его переустройстве, показывать ближнему сообществу свои достижения. Праздник в традиционном аспекте понимался как «временной отрезок, обладающий особой связью со сферой *сакрального*», что придавало ему характер институционального действия и предполагало причастность к нему максимального числа людей. Общественное событие носило выраженный *торжественный* характер[1]. В этом смысле можно говорить о единстве социального статуса праздника и возвышающей силы

* Статья подготовлена при поддержке РФФИ (проект № 08-06-00264а).

условного события, носящего сакрально-соборный характер в неотъемлемой атрибутике социальной среды.

По мнению известного польского исследователя К. Жигульского, празднику как социальному институту далеко не всегда присуща игра и развлекательность, он им не тождествен, и в празднике это не главное. Как считает автор, «...праздник всегда организуется вокруг определенной ценности», и он является институтом, «призванным охранять, пропагандировать и обновлять ценности культуры, вокруг которых сообщество организует свою сознательную жизнь»[2]. Поэтому сущностной характеристикой, определяющей основные ориентиры и направления развития личности в конкретной историко-культурной общности, является аксиологическая роль праздника.

Праздничная культура понимается нами в ассоциативно-системном аксиологическом контексте. Мы солидарны с точкой зрения В. Пономарева, рассматривающего праздник, церемонию, обряд, народное гуляние, ярмарку, представление, семейно-бытовые формы досуга как составляющие праздничной культуры[3]. В основе праздничной культуры, на наш взгляд, лежит взаимодействие ее диалогичности с игровой природой. Оно направлено на формирование особого поведения человека, которому свойственны целостность и сакральность, имеющие определенную социально-личностную окраску.

В связи с этим дадим более полное определение праздничной культуры, под которой следует понимать *совокупность преимущественно художественно-творческих форм зрелищной деятельности, реализующих социально-значимые установки и ценностные ориентации личности*. При этом следует руководствоваться не только суммой некоторых ситуаций, определяющих многообразие досуговой деятельности, но, главным образом, возможностями самореализации в ряде зрелищных форм события. В этом определении налицо приоритет художественной деятельности, допускающей другие – как творческие, так и репродуктивные компоненты в структуре праздничной ситуации. Кроме того, здесь важен акцент на ценностное содержание праздника. Если попытаться структурировать праздничную культуру, то станет очевидным ее деление на культуру традиционную и современную. Обе характеризуются обширным многообразием проявлений.

Анализ предпосылок развития праздничной культуры города проводился этнографами, искусствоведами, историками, культурологами, социологами, этнопсихологами, педагогами. Культурологический анализ функционирования праздника связан,

главным образом, с вопросами зрелищно-игровой культуры и праздничного досуга, отраженными в трудах С. Бакулина, Г. Блиновой, А. Гуревича, В. Иванова, К. Жигульского, Н. Зоркой, А. Пигалева, К. Соколова, В. Тернера, Н. Хренова, К. Хоруженко. Нас же будет интересовать функциональная типология праздника как феномена культуры, в котором концентрируются духовно-эстетический и нравственный потенциалы общества.

По мнению Т. Золотовой, под современными календарными праздниками следует понимать «праздники, знаменующие смену времен года, с одной стороны, и связанные с трудовой деятельностью и православной традицией, с другой»[4]. Такой подход к народным календарным праздникам вполне обоснован. В связи с этим отметим справедливость утверждения А. Арнольдова, который главными характеристиками праздника считает праздничное время, праздничное настроение, праздничное общение, праздничное условное поведение, праздничную ситуацию и праздничную свободу[5].

Народная праздничная культура – это главным образом массовая культура в урбанизированной прослойке, служащая целям этнической идентификации (см. об этом в работах М. Бахтина, Н. Зоркой, А. Мыльникова, М. Рабиновича, А. Некрыловой и др.). При рассмотрении того, как праздник функционирует в современной городской культурной среде, необходимо иметь в виду особенности урбанизации современного города, влияющие на аутентичность формируемой среды и целиком зависящие от конкретной субкультуры. Праздничная культура в условиях города постоянно трансформируется вследствие изменения способов активизации этнического самосознания, поэтому городской социум выполняет роль *аккумулятора* и *модернизатора* праздничных традиций. В противовес профессиональным формам зрелищной культуры в городе возникают и получают распространение фольклорные очаги. Люди, населяющие тот или иной регион, город, должны, на наш взгляд, осознавать себя частью некоего праздничного сообщества. Следовательно, для решения поставленной задачи необходимо дать характеристику социокультурной среды и, в первую очередь, процессов урбанизации, связанных с праздничной культурой.

Городская культурная среда праздничного действия обладает мобильной системой межпоколенной передачи традиции, которая отражает трансформации естественной среды, лежащей в ее основе. Передача, возвращение, возрождение, освоение праздничных культурных традиций сопутствует процессу накопления инноваций и взаимодействия с ними. Вместе с тем

взаимодействие официальной и народной праздничной культуры горожан, основанное на дополнении друг друга, помогает понять торжественность зрелищных элементов, их *событийность* и *календарность*.

Согласимся с утверждением А. Некрыловой, что городские праздники в течение длительного времени полностью копировали исходную традицию[6]. Однако урбанистическая культура новейшего времени принципиально изменилась. Современная этнокультурная и социальная модель города противоположна упрощенной моноэтничной, социальной модели деревни. В основе современных городских праздников лежит культура многочисленных народов, населяющих город. Этим обусловлена открытость взаимодействия традиций и инноваций, элементов различных этнических культур, модификации элитарной культуры этноса[7]. В городской среде наиболее активно происходит внедрение новых моделей праздников в этнокультурные праздничные сообщества. Немалую роль в этом процессе играет взаимодействие различных зрелищных форм.

Итак, обозначенные социокультурные процессы свидетельствуют о генезисе *урбанизированного типа праздничной культуры*, вызванного изменениями городской среды, что стимулирует развитие принципиально иных, отличных от сельских, моделей городского праздника. При этом, с одной стороны, становится актуальной специфика *межэтнических контактов* и появляется тенденция, определяющая ведущее место праздничной культуры в духовной культуре этноса. С другой стороны, в динамике взаимодействия праздничных традиций и инноваций происходит процесс стирания этнической специфики, вследствие чего на первый план выходят «комплексы и элементы общемировой культуры», культурные черты, присущие ряду соседних или родственных этносов[8]. Учитывая этот механизм, можно определить ряд особенностей, свойственных функционированию праздника в городской среде.

При анализе социальной среды города обращает на себя внимание ее неоднородность по ряду признаков. Наряду с элементами традиционной культуры в празднествах появляются инновационные компоненты, формирующие отнюдь не *аутентичную среду бытования*. Следует согласиться с мнением Е. Гавриляченко, что это явление носит локальный характер в масштабах нынешней урбанизированной культуры. Традиции и инновации в праздниках формируют некоторые черты культурного образа жизни, оказывают воздействие на мировосприятие и ценностные установки[9]. Таким образом, обретение этнокультурными формами нового смыслового наполнения и усиление значи-

мости системы праздников помогают активной социализации в неаутентичной среде. Благодаря этому появляется возможность «ощутить свое единство, родство, почувствовать свои корни, эмоционально пережить свое приобщение» к народной культуре[10]. С помощью данных особенностей функционирования праздничной культуры формируется система связей и отношений в городской среде.

Поскольку в городской среде существуют не просто субкультуры, но национальные группы, имеющие ту или иную «этническую преемственность» (Ю. Бромлей), «этническое самосознание» (Л. Гумилев), можно говорить о формировании новой праздничной среды. Она по существу является национальной средой, тем или иным способом связанной со своим этносом благодаря своеобразию структурных элементов этнической картины мира, которая складывается под влиянием самых разных культурно-исторических обстоятельств.

Для понимания процесса эволюции праздничной культуры важно, что на развитии праздников сказывается их неразрывная связь с социальной средой[11]. При этом значимо, что по потребностям, удовлетворяемым праздниками, можно определить их социальные функции (так как, по К. Марксу, функции порождаются потребностями[12]). По мнению К. Кереньи, в праздниках действуют в основном социально-психологические функции[13]. Кроме того, в празднике проявляются материальные и художественные функции[14]. Симбиозом этих двух аспектов, на наш взгляд, является так называемая культуротворческая функция.

Проследим эволюцию праздничной культуры с конца XIX века до современности.

Известно, что православная традиция в досоветский период духовно сформировала русскую народность, которой свойствен взгляд поверх «политически усложненных порядков». Отсюда представление о власти как совершении подвига, самопожертвовании во имя народа, а также священность государя и неотделимость его власти от народа[15]. В эту взаимосвязь, очевидно, органично вплетаются всевозможные формы участия в деятельности по созиданию культуры, неотрывной от трех незыблемых принципов: «православие – самодержавие – народность». Согласимся с точкой зрения К. Разлогова, утверждающего, что игнорирование подобных ориентиров, прочно закрепившихся в этнокультурном сознании, делает невозможной модернизацию культуры[16].

В начале XX века «формула» графа С. Уварова находит свое воплощение в городском празднике. Она прослеживается в

функции, ориентированной на *утверждение православия как религиозной основы общества*, а также в *соборной функции, связанной с пропагандой народного идеала*. Среди функций, обусловленных демократическими возможностями праздничной культуры, следует назвать *функцию мононационального общения*, *духовную*, *политическую (прославление самодержавия)*, *игровую*, *этноидентификационную* и *нормативную*. Такой широкий диапазон обусловлен стремлением к самоопределению в этнокультурной среде и развитием духа народности в зрелищной форме.

Советский период принес целый ряд революционных преобразований, трансформировавших функции сообразно новым идеологическим позициям и установкам. В это время к празднику относились как к системе утверждения нового быта, средству просвещения и пропаганды социалистических идей. С этих позиций определял основные функции праздника Д. Генкин. Праздник, по его мнению, реализовывал «*воспитательную функцию* диктатуры пролетариата по отношению к деревне»; нес в себе «нечто глубоко социальное, уходящее своими корнями в революционное творчество масс»[17]. Здесь налицо перевес в сторону идеологизации и подчинение культуротворческой направленности праздника идейным установкам партии.

Праздник советской эпохи подвергся анализу многих исследователей. Так, Я. Белоусов среди функций праздника называл *торжественное обновление жизни, коммуникацию и регуляцию (удовлетворение потребности в общении и снятии социальных барьеров), компенсацию (снятие напряжения и восстановление физических и психических сил), эмоционально-психологическую (эмоциональной разрядки), идеологического и нравственного воспитания*. Кроме того, он говорил о целостной интеграции всех обозначенных функций[18]. Этот взгляд на функции праздника в условиях городской среды вряд ли можно считать достаточно полным, хотя в целом он определяет основные акценты праздничного бытия применительно к советской эпохе.

Л. Лаптевой были выделены *идеологическая, воспитательная, информативно-коммуникативная, интегративная, игровая, рекреационно-компенсаторная функции*[19]. В отличие от предыдущего автора, ею правомерно разделены идеологическая и воспитательная составляющие. В то же самое время можно отметить актуальность обновляющей и регулирующей функций, что может служить основной своеобразной *культуротворческой* регуляции праздника. Не совсем ясно, на чем основано слияние информационного и коммуникативного компонента, а это чрезвычайно актуально в условиях городской среды.

По мнению А. Бенифанда, праздничный отдых подразумевает «высокое чувственно-эмоциональное состояние субъектов», что составляет содержание основной функции праздника – *активного отдыха*. Вместе с тем автор выделяет другие важнейшие функции праздника: *идеологическую, коммуникативную, организационную* и *воспитательную*[20]. Данная совокупность функций достаточно объективно отражает содержание идеологизированных советских праздников, из которых часто вытеснялось их этнокультурное содержание.

С точки зрения другого советского праздниковеда А. Жаркова, существуют следующие функции праздников*: воспитательная, познавательная, организационно-мобилизующая, регулятивная, художественно-эстетическая* и *разумного отдыха*. Думается, что такая совокупность функций наиболее приближена к этнокультурному содержанию праздника и во многомобъясняетегокультуросозидающееназначение[21].*Политическая функция* праздников сменилась *идеологической*, а в *игровой* наибольшее значение приобрели компенсация недостатка эмоционального заряда, что трактовалось учеными как *разумный отдых*[22]. Наряду с главной – идеологической – функцией появилась воспитательная, заменившая впоследствии духовную функцию праздников. Идентификация с национально-культурным содержанием праздников была утрачена и растворена в других содержательно-образных проявлениях праздника, а нормативная функция несколько смещена регулятивно-ценностной. Однако появление ранее никем не выявленной художественно-эстетической функции усилило автономию праздника как личностно-креативного фактора. Вместе с тем следует отметить утрату православных традиций и пропаганду духовного опыта праздничной жизнедеятельностью, что, в свою очередь, по объективным причинам привело к тому, что мы называем сегодня разрывом поколений. На основе изучения праздничной культуры другими авторами (Л. Лаптева, Я. Белоусов и др.) выделим также функции, отражавшие суть советской эпохи: интернациональную, формирования новой «советской» общности и физкультурно-массовую.

Период перестройки вызвал кризис праздничной культуры, и мобилизующая функция сменилась поиском способов самоопределения. При этом сохранение *коммуникативной функции* сопровождалось исчезновением интернациональной и воспитательной, на месте которых образовался некий вакуум.

Исчезновение идеологической основы тем не менее не привело к утрате развлекательной функции праздничных зрелищ. Однако в этот период появилась объективная необходимость многосторонней передачи художественного опыта в процессе культурной коммуникации, что значительно расширило сферу эстетической деятельности в контексте праздника. Кроме того, поиск общественных ориентиров в сфере праздничной культуры именно тогда предполагал наличие так называемой *поликультовой функции*, в которой сосредоточивался поиск точек соприкосновения деятельности участников праздников как с древними культовыми формами, так и с появляющимися новыми, ряд которых носит разрушительный характер. Основываясь на исследованиях Г. Романовой, Е. Тютюника, выделим еще несколько функций, проявившихся в период перестройки: *миссионерская, деидеологическая, межкультурной коммуникации, информационная, прагматическая*. Здесь, как видно, позитивные направления развития праздников соседствовали с разрушительными.

Постперестроечный (современный) период расширил функциональный диапазон праздника. В этом обнаруживается закономерность максимально возможного плюрализма функционирования праздничной культуры. Перестройка всей жизни, как отмечает М. Литвинова, глубоко затронула и праздничную культуру, что отразилось в новых формах и смыслах празднования, в трансформации структуры праздничной культуры, ее функций и особенностей воплощения. В связи с этими кардинальными изменениями сформировался новый праздничный календарь, отразивший драматические социальные перевороты современности. Разнообразие праздничных форм при нестабильной праздничной ситуации явились «свидетельством наступления нового эволюционного витка в формировании массовых праздников и зрелищ»[23].

Современные исследователи, обращавшиеся к проблеме праздника, в той или иной мере учитывают вопрос о его функциях. Их интерес связан, прежде всего, с видением праздника как явления социально-педагогического, обладающего силой идеологического воздействия на массы. В связи с этим можно говорить о склонности массового праздника в городской среде к *полифункциональности* в процессе его культурогенеза, развития и эволюции культурных форм.

Среди современных исследователей функций праздников выделим И. Пронину, которая признает существование *социаль-*

но-интегративной, идеологической, коммуникативной, игровой, компенсаторной функций, а также *проективной разрядки, трансляции и социального опыта, эстетической*. В целом мы видим расширение количества функций, что свидетельствует о более глобальном подходе к проблеме. Следует отметить выделение важной функции, связанной с трансляцией социального опыта, что особенно важно в связи с учетом влияния традиционной культуры в городской среде. Целиком согласимся и с существованием социально-интегративной функции праздника, что проявляется, на наш взгляд, в объединении духовных и коллективно-образующих сил в процессе праздничного действия[24]. Однако выявленных И. Прониной восьми функций оказывается явно недостаточно для анализа сложного, кризисного периода современности.

В этом смысле важно провести аналогию в процессе анализа социального функционирования праздника как художественного явления. Для нас представляют особо важный интерес функции подражания, отдыха и развития эмоций. Их социально-психологическое содержание обстоятельно и верно описано Ю. Фохт-Бабушкиным[25].

Историко-культурологический сравнительный анализ эволюции праздничной культуры на протяжении столетия показывает, что в разные исторические эпохи меняется количество, значение функций и их содержательное наполнение. Это, очевидно, обусловлено различным характером этнокультурной и социокультурной ситуаций. Изменение функций в постперестроечный период, походящее по форме на адаптацию к современным условиям, помогает понять, что за многими из них сохранилось старое содержание, которое становится вновь актуальным в начале нового тысячелетия. Данные особенности представлены в виде так называемых ***эволюционных линий*** – цепочек различно сформулированных функций (см. таблицу) в разные исторические периоды.

Таблица

Эволюционные линии функционирования праздников с конца XIX века по настоящее время

№	Досоветский период конец XIX века – 1917 год (К. Кереньи, О. Больнов, Д. Хомяков)	Советский период 1917–1991 годы (Д. Генкин, А. Бенифанд, А. Жарков, Л. Лаптева, Я. Белоусов)	Перестроечный период 1992–1994 годы (А. Конович, И. Колинько, Г. Романова)	Постперестроечный период с 1994 года по настоящее время (И. Пронина, О. Орлов, М. Литвинова, Н. Хренов, Ю. Фохт-Бабушин и др.)
1.	соборная	организационно-мобилизующая	–	глобально-интегративная
2.	этноидентификационная	формирования «советской» общности	«миссионерская»	этносохраняюще-трансляционная и ритуальная
3.	политическая (прославление самодержавия)	идеологическая	деидеологическая	мировоззренческо-идеологическая
4.	пропаганды народности	интернациональная	межкультурной коммуникации	межкультурной регуляции, толерантности
5.	магическая	познавательная (просветительная)	«поликультовая»	сакрально-одухотворяющая и поликультовая
6.	ориентация на единство православия – самодержавия – народности	демократизирующая и атеистическая	–	возвращение к вере (духовной реверсии)
7.	духовная	воспитательная, преимущественно идеологическая и нравственная	информационная	развивающе-воспитательная и социально-гражданская
8.	нормативная	художественно-эстетическая и регулятивно-ценностная	передача художественного опыта	культуротворческая

9.	мононационального общения	коммуникативная	коммуникативная, эстетическая	зрелищно- коммуникативная
10.	–	физкультурно-массовая	–	здоровье-культивирующая и социально-реабилитационная
11.	–	–	прагматическая	имиджмейкерская
12.	игровая	эмоционально-компенсаторная (разумного отдыха); компенсации и регуляции праздничного общения	развлекательная	развлекательно-рекреативная

Примечание: жирным шрифтом показаны функции, сущность которых повторяется на новом витке спирали истории, курсивом – не имевшие аналогов в истории.

Из таблицы видно, что из двенадцати функций лишь десять были в исходный момент анализа (конец XIX века), что свидетельствует о значительном расширении и усложнении функционирования праздника в период глобализации. В чем это проявляется? Во-первых, в появлении новых, никогда не бывших ранее и не имевших аналогов функций, что, очевидно, явилось лишь подтекстом праздников XIX столетия. Во-вторых, в усложнении характера функций, формировании комбинированных сочетаний (сакрально-одухотворяющая, развивающе-воспитательная, зрелищно-эстетическая, развлекательно-рекреативная). В частности, анализируемая эволюционная цепочка показала здесь некоторое своеобразие: объединяющая функция приобрела глобальный характер, процесс идентификации – ритуальные и культурно-экологические черты. Политические характеристики выразились в мировоззрении участников праздника. Народность как социально-культурная ценность вызвала к жизни в новых социально-исторических условиях требования толерантности.

Мифологические и магические элементы праздника сменились знанием и одухотворяющей сакральностью. Единство православия – самодержавия – народности эволюционировало в духовную реверсию. Духовная сторона воспитания обрела многосторонние черты. Нормативная и художественно-эстетическая регуляция выразились в передаче художественного опыта, что нашло свое отражение в современной культуротворческой функции. Чисто национальное общение стало межкультурным и послужило основой зрелищно-эстетической и культурной коммуникации. Наконец, игровая основа праздника дополнилась синтезом развлечения и отдыха, сочетаемого с социально-реабилитационным аспектом праздничной культуры.

Рассмотрим далее динамику функций праздничной культуры по эволюционным линиям.

Первая эволюционная линия

Здесь налицо изменение объединяющей способности праздника в сторону его интегрирующей силы через организационно-мобилизующие возможности. Последние приводят к глобально-интегративным проявлениям, которые имеют существенное значение в современных условиях.

Глобально-интегративную функцию мы считаем универсальной для различных типов городских праздников. Здесь имеются в виду все сферы жизнедеятельности, определяющие проявления характера народа. Ее суть заключается, во-первых, в организации стимулов, повышающих уровень сплоченности в праздничных группах; во-вторых, в организации событийности праздничного взаимодействия собравшихся людей; в-третьих, в расширении возможностей культурной идентификации и самоидентификации на основе общих целей и образцов праздничного поведения. Так с помощью праздника коллектив утверждает себя как социальный организм, повышает свой престиж в обществе, ощущает свое единство. С этой функцией связано объединение компонентов праздничного действия в единое социокультурное целое, функционирующее в неразрывном единстве. Возникающее в результате глобальной интеграции чувство праздничной общности становится стабилизирующим и консолидирующим фактором в процессе уверенного создания определенной праздничной локальности, входящей в некоторые субкультуры.

Вторая эволюционная линия

В идентификационно-миссионерской цепочке мы видим не столько «досуговую» функцию праздника, сколько его *ритуальную функцию*, так как художественные элементы праздника являются составной частью множества торжеств и обрядов. Сообразность народным традициям и этнокультурному самоопределению послужила основой для *этносохраняюще-трансляционной* деятельности, под которой понимается не только передача народных традиций, но, главным образом, способность к сохранению всех базовых основ народного творчества как системообразующего компонента, влияющего на жизнеспособность этноса как такового. И в этом, без сомнения, важнейшая миссия народного праздника как коммуникативно-идеологического фактора влияния на народ. Праздник является гарантом сохранения этноса, его национально-культурного своеобразия. В связи с этим правомерно говорить о его этносохраняющей функции, смыкающейся с культурной трансляцией праздничных традиций. Наконец, следует сказать также и о специфике праздничной коммуникации в современном социокультурном пространстве города.

В условиях имеющихся сегодня этнических противоречий народный городской праздник необходим как форма свободного общения, особенно в многонациональном социуме, так как реальное поведение людей относительно других этносов зависит в большей степени от информации, полученной в результате непосредственных контактов. Сохранению аутентичной народной культуры с помощью праздника сопутствует передача народных традиций от поколения к поколению, их возрождение, неотъемлемое от жизнедеятельности городского социума через способности воспринимать народный уклад, зафиксированный в танцах, плясках, обрядах, сопровождающих праздничные гуляния; формируется потребность принимать и передавать традиции народной культуры, делать их востребованными. Это дает возможность вернуть русской культуре свое значение и приоритет в современном обществе. Здесь особенно важными становятся торжественность, событийность и календарность.

Итак, мы видим, что ключевую роль в развитии социальных функций народной праздничной культуры играет национальная картина мира, построенная на восприятии непраздничного события как праздника, то есть своеобразная социокультурная реакция на событие, способ «чувственной институционализации» субкультуры[26]. Это явление, на наш взгляд, способно не только превратить будничное в событийное, праздничное, но и опреде-

ленным образом изменить душевное состояние участника праздничного действия, то есть *ритуализировать* его. Таким образом, мы приходим к выводу, что изменение душевного состояния делает событие праздником. В свою очередь праздник как социокультурное художественное явление является не просто аккумулятором некоторой событийности. Он сам способен формировать национальную картину мира, качественно изменять ее.

Одновременно с сохранением народных праздников возникает идея защиты национального самосознания и традиций в процессе пропаганды социокультурного опыта. Вследствие этого выявляются реальные возможности установления режимов благоприятствования в развитии национального творчества. Благодаря генеалогической культуре городской среды создается особая атмосфера праздника, обладающего широкими возможностями возрождения сакрального отношения к прошлому через различные формы социокультурной реконструкции, взаимодействия культур, адаптацию различных субкультур. Это позволяет увидеть новое в содержании культурного развития праздников, выявить новые каналы изучения традиционной самобытности народной культуры, раскрыть творческий потенциал, что особенно важно для духовного оздоровления общества.

В основе *трансляционного аспекта* функции лежит межпоколенная трансмиссия, то есть возможность постоянной и последовательной передачи от одного поколения к другому аналогов, основ, этнокультурных архетипов, творческих состояний, заключенных в праздничных традициях. Переплетение в этой функции ритуальных и культурно-экологических предпосылок помогает понять, что она целиком и полностью направлена на повышение уровня национально-культурной развитости и состояния национального самосознания в идентифицируемых формах праздничного действия.

При этом осуществляется передача лучших традиций прошлого новым поколениям (трансляция), привитие любви и уважения к своей истории, что имеет огромное воспитательное значение. Следовательно, нужно говорить о том, что существенной альтернативой освоения народных традиций в праздничной культуре может стать признание традиционными тех праздников, которые выполняют возвышающую миссию. В современной праздничной и обрядовой культуротворческой деятельности имеется много примеров интеграции праздников со значимыми региональными традициями.

Третья эволюционная линия

Эта линия представляет собою цепочку модификаций, связанных с реализацией *мировоззренчески-идеологической функции*.

Мировоззренческую роль городской праздник начинает выполнять лишь тогда, когда он становится средоточием любых проявлений идеологии, ориентирующихся на изменения человека и развитие культуры в социуме через локальные изменения структур общественного сознания. В содержании праздника нельзя не увидеть того, что он соединяет в себе идеологические установки с формированием личности, ее стержневых базовых ценностей, заложенных в характере поступков, влечений, создающих основу активной жизненной позиции, этнической картины мира. Все это активизирует систему связей и отношений, возвращает к исторической памяти и духовно оздоравливает нацию. Основываясь на складывающейся праздничной картине мира, участники праздничного действия объективно приходят к некоторому миропониманию, что связано, главным образом, с формированием ценностей и идеалов на уровне общественного сознания. И в этом заключается неотъемлемая связь с духовном опытом, аккумулирующим ценностно-значимые акценты событийного существования в контексте цепочки праздничных событий. Д. Карнеги говорил о том, что если вы хотите склонить людей к своей точке зрения, придавайте своим идеям наглядность, инсценируйте их[27]. Благодаря данной особенности очевидно, что посредством праздничной культуры активизируются и приводятся в действие механизмы воссоздания локальной культуры, формируются межрегиональные культурные контакты.

Взаимосвязь театрализованного массового зрелища и *идеологической пропаганды* настолько тесна и многосферна, что иногда как бы наступает смещение центра тяжести, в ходе которого политика, казалось бы, утрачивает свое истинное значение и становится «служанкой грандиозных театрализованных эффектов». Праздничное зрелище – явление многогранное. Оно связано со всеми сторонами жизни человека. А. Жарков в своей работе «Государство и общественно-политические праздники» указывает, что, осуществляя наиболее интересные праздничные программы и включая широкие народные массы, организаторы зрелищ создают тем самым условия для огромного по своей силе воспитательного процесса[28]. При этом можно отметить, что зрелищность художественного действия имеет особое значение. В данном случае мы имеем дело с куда более мощным и всесторонним социокультурным, духовным и социально-психологическим, нежели просто идейным воздействием.

Четвертая эволюционная линия

Базируясь на переходе пропаганды народности в интернационализм и диалог культур, мы обнаруживаем закономерную связь межкультурной коммуникации с проблемой формирования в процессе общения толерантного сознания и самосознания. В этой связи следует вспомнить о факторе регуляции, выделенном В. Белоусовым[29]. Мы конкретизируем его в пространстве межкультурной регуляции, специфичной для полиэтнического городского социума, и считаем важным обозначить так называемую *функцию межкультурной регуляции толерантного сознания*. Эта функция предусматривает межкультурное регулирование праздничных действий как процесс формирования *толерантности* в условиях полиэтнической городской среды. Особую значимость данная особенность приобретает в поликультурных регионах, особенно в детской и молодежной среде, где в большей степени имеет место нетерпимость, противостояние, тенденция «приписывания» многим негативным явлениям в обществе «национального лица». Толерантность в современном обществе должна стать сознательно культивируемой моделью взаимоотношений людей, мировой универсальной ценностью. Неоценима роль праздничной культуры в формировании общественного толерантного сознания, в создании обстановки терпимости в городском социуме. Важно формировать наряду с пониманием уникальности собственных этнокультурных ценностей терпимое отношения к людям иной национальной и конфессиональной принадлежности, новую культуру отношений, построенную на принятии чужой культуры. Особую актуальность эта функция приобретает в современных условиях, когда учет интересов всех рядом живущих этносов и культур предполагает, с одной стороны, понимание уникальности своей группы, предпочтение собственных национальных ценностей, с другой – сохранение чувства уважения и стремление к познанию культуры других народов, отраженной в системе праздников. Массовое зрелище обладает большим потенциалом воздействия на общественное сознание и мировоззрение, поэтому неоценима его роль в формировании, в данном случае, толерантного сознания. Знакомство с культурой разных народов в процессе праздничного действия способно формировать этнокультурное поведение людей. Под процессом формирования толерантности понимается целенаправленная организация позитивного опыта межкультурных отношений. В атмосфере праздника проявления другой культуры воспринимаются эстетически, что означает одобрение или осуществленную норму. В данном случае толерантность имеет характер добровольного индивидуального выбора, она не навязывается, а приобре-

тается через информацию, понимание, воспитание, формирует в конечном итоге установку и личный жизненный опыт. Праздники способны формировать установки толерантного отношения к культуре «другого» этноса, нацеленного на устойчивость поведения в современной полиэтнической среде.

Пятая эволюционная линия

Сочетание магической, познавательной, «поликультовой» и сакрально-одухотворяющей функций показывает, как стремление понять сущность мироздания через праздничное мироощущение привело к опустошению в перестроечный период, который сменился обновленным отношением к празднику в настоящее время. В последнем соединяется величие отношений к образам-предметам прославления с познанием магической сущности вещей, отраженной в празднике. Кроме того, просветительно-пропагандистские аспекты праздника во многом берут свое начало от познавательной функции советского периода. Смена идеологической и политической функций мировоззренческо-идеологической позволила по-новому подойти к праздничной культуре. Наличие магической, познавательной и «поликультовой» функций определило одухотворяющий и сакральной ее характер.

Сакрально-одухотворяющая и *просветительно-пропагандистская функции* соответствуют ряду *магическая – познавательная – культовая* как отражение древних стимулов праздничного действия и обрядовых элементов праздника. Здесь сконцентрировано ценностно-смысловое содержание праздника, которое определяет ход праздничного действия, – не только православный, но и светский смысл происходящего, разворачивающегося в своеобразные церемонии, эпохальные события, приносящие удовлетворение собравшимся гражданам. Событийность и духовная доминанта праздника, заложенные в основание всевозможных культовых поклонений, привели к возвышению его характера. Наряду с этим имеет место проявление поликультового сознания в противоречивой плоскости сакрального одухотворения личности.

Шестая эволюционная линия

На смену уже упомянутой доктрине православия – самодержавия – народности в советский период пришли демократические и атеистические лозунги. Сегодня в противовес этому появилась тенденция возврата к вере, полноценно раскрывающаяся через праздничное действие. Формулировка, действовавшая

в начале XX века, на новом витке эволюции обрела черты *духовной реверсии*, что позволило увидеть возможности творческой самореализации в обращении к вере через освящение компонентов праздника, заложенных в сущности праздничных традиций.

Слияние развивающего и воспитательного аспекта функции обусловило специфику социально-гражданской позиции участников праздника. Анализ городской культурной среды в некоторой степени согласуется с существованием функций *трансляции социального опыта*, социальной интеграции, отчасти идеологической, релаксационной и коммуникативной. Однако, с нашей точки зрения, формулировку данных функций следует уточнить. Во-первых, речь должна идти о зрелищной трансляции именно социально-культурного опыта, так мы имеем дело с городской культурой.

Возвращение к вере повторяет некоторые особенности начала XX века (сконцентрировано священное отношение к православию, укрепление веры). В период безверия, безвременья, отсутствия идеалов и культурных ориентиров появилась острая необходимость возвращения «на круги своя», способствующего приобщению к религиозным ценностям через уважительное отношение к ним и поиск в них традиционной основы. Налицо своеобразие нового этапа социокультурного развития праздника, преодолевающего кризисное состояние.

Седьмая эволюционная линия

Принимая во внимание единство духовной и воспитательной сторон праздника, заложивших его основу до перестройки, мы ясно видим бывшее его информационно-образовательное значение, которое в современных условиях постепенно трансформируется в новое качество. Последнее определяется тем, что в процессе образования личности возникает необходимость нравственно регулировать общество с помощью праздника. Одновременно принимая во внимание эстетический фактор, выделенный И. Прониной, мы приходим к мысли о существовании в городском празднике *развивающе-воспитательной* и *социально-гражданской функций*, что особенно актуально в современных условиях.

Всякий праздник есть проявление духовного, эстетического и нравственного развития личности в обществе. Л. Лаптева справедливо полагает, что «…эстетическая функция отражает (1) ценностное эстетическое отношение человека к окружающей действительности и (2) потребность человека в гармонизации себя со средой и обществом»[30]. Учитывая синкретизм духовного,

нравственного и эстетического воздействия праздника, можно отметить, что носителем этих аспектов его функционирования является культурное бытие человека.

Развивающее воздействие городского праздника имеет всеобщий характер и не локализуется. Оно способно распространяться на все сферы окружающей действительности. Праздник как всепроникающая полифункциональная система социализации способствует развитию многообразных способностей личности. Исследователями давно замечено, что народные празднества всегда были тесно связаны с возрождением общественных идеалов. Проявление уважения к своей малой родине средствами зрелища не может оставить равнодушным человека. Архитектурная реставрация любимых улиц города, которая заканчивается театрализованным их открытием, празднованием, обладает огромным этновоспитательным потенциалом, так как идеи и образы подхватываются широкой народной массой и становятся реалиями жизни. В подтверждение можно привести высказывание профессора Д. Генкина о воспитательной роли театрализованного зрелища: «…любое торжество, имеющее общественное звучание, сплачивает людей, утверждает высокие *патриотические чувства*»[31].

Благодаря празднику организуется и переоформляется время. Праздник создает духовный, эстетический и нравственный контекст бытия, формируя свой социально-культурный хронотоп. Во все времена он выполнял функцию социально-патриотического воспитания, прививая молодому поколению глубокое знание и большое уважение к культуре и памяти предков. Воспитание историей на конкретных примерах, показывающих уважение к различным деятелям культуры прошлого, живших в родном крае, составляет неотъемлемую часть формирования гражданина-патриота. Собственно, именно благодаря элементам народных традиций, сосредоточенных в представлениях и зрелищах, осуществляется связь поколений, способствующая сохранению принципов морали и нравственности. В системе локальных культурно-исторических ценностей через опыт свободного общения проникают нравственно-эстетические и одновременно гражданско-патриотические ценности, смысл которых – в обнаружении личностного потенциала, влияющего на ценностные ориентации аудитории. Эффект *развивающе-воспитательной* и *социально-гражданской функций* проявляется в особом праздничном мироощущении, в своеобразной праздничной картине мира, позволяющей по-иному воспринимать события современности.

Восьмая эволюционная линия

Анализ нормативных и художественных аспектов регуляции праздничного сознания, заключающейся в торжественном обновлении жизни и многообразных формах художественного опыта как суммы созидательных проявлений праздника, позволил обнаружить важную особенность, связанную с проекцией личности на этнокультурную среду, приводящей к формированию особой субкультуры. Сочетание функций коммуникации и передачи художественного опыта также нашло отражение в культуротворческой функции. Последняя опирается в своем генезисе на «культивирующее значение искусства», определяемое отношением «его источника или руководителя эстетического чувства… к чувству нравственному». Учитывая противоположность личного удовольствия и самопожертвования, на что обращал внимание В. Ключевский, следует заметить, что в праздничном действии особенно сильно проявляет себя не столько передача, сколько генерация, создание чувств[32], которыми как бы по цепной реакции способны овладевать участники праздника. В связи с этим становится ясной актуальность для праздника «творческого свободного самобытия», преодолевающего художественное созерцание и отражающего славянскую эмоциональную пылкость, миролюбие, добродушие в единстве многообразия этносов. Свободное гражданское общество будущего, на наш взгляд, это общество творческой энергетики, созидающее свою культуру здесь и сейчас, в том числе и посредством праздника. Следовательно, функционирование праздника и в условиях города немыслимо без *культуротворческой составляющей*.

В целом она также является своеобразным сосредоточением обновляемых культурных форм праздничного бытия в городе, в результате чего создаются традиции. Здесь объективно отражается открытый характер городской среды, способностей впитывать в себя элементы традиционных и инновационных продуктов художественного творчества и архетипов искусства. Опираясь на традиционно признанные элементы празднования, создаются новые праздники, их системы, календарные модели, в результате чего объективно складываются условия формирования соответствующих субкультур. Не следует также упускать из виду, что в отдельных типах праздников, прежде всего в массовом, чаще всего или почти всегда присутствует элемент противоречия, кризисности, выходом из которого является создание новых форм, подходов, элементов действия.

Эволюция государственных праздников утвердила структуру мероприятий, сместив акценты на взаимоотношения участ-

ников и зрителей. Общественные торжества трансформировались в представления, зрелища, показанные в прежней неоднородной этнокультурной среде. Это привело к исчезновению одной из основных функций праздника – *удовлетворения потребности в самовыражении*. Таким образом произошло нарушение самой природы праздника как высшей формы досуга и проявления творческого потенциала народа. Как компенсация этого появилась тенденция к развлечению, что полностью ликвидировало стремление к народному творчеству, существенно повлияв на его природу. Праздник формирует свой особый мир, в котором живет и развивается данная общность. В празднике содержится возможность поддержки и развития социокультурных общностей, образования локальных субкультур.

Девятая эволюционная линия

Национальные особенности общения, замеченные еще в дореволюционном празднике, переросли в информационную доминанту, которая затем уступила место эстетической. Праздничное общение, каким бы оно ни было локальным, рано или поздно начинает формировать зрелищную ауру, погружение в которую сопряжено с процессом творческого общения, свободно протекающего в процессе действия. Поэтому правомерно говорить и о так называемой *зрелищно-коммуникативной функции*, в которой общение суггестивно, одновременно играет объединяющую и условную роль. При этом самому процессу коммуникации в настоящее время придается новый, культурно-цивилизационный характер.

Зрелищно-коммуникативная функция связана с передачей социально-культурного опыта в процессе общения. Будучи текстом культуры, городской праздник способен передавать огромное количество информации через движения, звуки, действия, составляющие обряд или ритуал. В этом потоке переплетаются топонимические, этнокультурные, социокультурные традиции и формируемые в городском пространстве зрелищные архетипы, играющие роль инноваций. Его особый язык в контексте культуры действует автоматически, повторяя сложившиеся образцы поведения. При этом важное значение имеет опыт формирования культурных ценностей и возможности их взаимного обмена в процессе праздничного общения. Таким образом обогащается духовный опыт общества, передаются национально-культурные традиции и эстетические ценности, представляющие взаимный интерес и общественную значимость. Передавая лучшие тради-

ции прошлого новым поколениям, прививая любовь и уважение к истории, праздник способен устранять глобальные нравственные издержки и противодействовать утрате духовных ценностей. Этот процесс связан с естественными механизмами культурного взаимообмена, что имеет прямое отношение к современным формам публичного общения.

Праздник, как считает И. Пронина, есть результат локализации общения во времени и в пространстве, что предполагает особый характер коммуникации[33], спецификой которой в условиях городской среды является открытый характер, диалоговость в контексте времени и пространства, насыщенность зрелищными элементами, пробуждающими активность сознания, мышления, эмоционального реагирования. Кроме того, с социально-психологической стороны, это удовлетворение недостающих возможностей досугового общения, лишенного всякого социального, но не культурного (!) контроля. Здесь следует говорить о моделировании межличностных контактов, наиболее благоприятных и желательных в городском сообществе. При этом общение несет характер культурно-цивилизационного фактора, возвышающего и поднимающего личность в ее духовных стремлениях и интенциях.

Десятая эволюционная линия

Современные представления о здоровом образе жизни и социальной реабилитации при помощи праздничной формы (праздникотерапия, зрелищетерапия и т.п.) согласуются с физкультурно-массовой функцией, имевшей место в системе советских праздников (парады, физкультурные праздники).

Здоровьекультивирующая и *социально-реабилитационная функции* близки к состоянию некоего эмоционального катарсиса, при котором, по меткому выражению Н. Хренова, происходит «воссоздание душевных состояний», что необходимо для психологического равновесия в обществе[34]. Этот аспект городского праздника тесно смыкается с наличием в нем некоторых игровых элементов, развивающих здоровый образ жизни как основу и предпосылку всех творческих начинаний человека и его самоопределения в обществе. Работая на идею сохранения этноса как такового, праздник соединяет отмеченные выше особенности с культом здоровой силы, богатырства, удали, отваги. В этом отношении важна перекличка с историко-патриотическими традициями, славой русского воинства.

Исходя из принципов так называемой *праздникотерапии* как оздоравливающего средства, предусматривающего преодоле-

ние кризисов и решение личностных проблем с помощью создания праздничных ситуаций и включения в них, можно заметить следующее. Сам праздник, заменяющий реальность, компенсирует недостатки желаемого бытия и становится на время его заменой. Таким образом, на стыке художественно-игровой формы бытия и праздничной реальности рождается возможность событийности, соучастия и созидания нового уклада, пережитого в процессе праздничного действия. Иллюзорность праздника, погруженность в имитационные формы смыслодействия позволяет оперативно реагировать на возможные изменения жизни, участвовать в обновлении творческой жизнедеятельности.

Одиннадцатая эволюционная линия

В рыночных условиях появляется еще один важный фактор, с которым нельзя не считаться. Речь идет о формировании имиджа города, микросоциума, коллектива, корпорации, национально-культурного сообщества и т.д. В решении данной проблемы существенную роль начинают играть коллективообразующие и зрелищно-воздействующие аспекты праздничного действия. Следовательно, сейчас можно говорить, что наряду с вышеуказанными факторами в развитии праздников играла и будет играть важнейшую роль их *имиджмейкерская функция*. Здесь необходимо отметить созвучие данной функции с прагматической, имевшей место в перестроечный период.

Престиж и социокультурный статус города в пространстве более широкого сообщества – важнейший фактор, характеризующий современную ситуацию как путь к успеху через соревновательность, отличную от других эпох. Имидж города – это высота положения в современном обществе. Она во многом определяется праздничной культурой и уровнем ее интеграции в различные сферы деятельности общества, его духовной атмосферой. При этом активно меняются культура быта, корпоративная культура, культура внешнего вида и свободного времяпрепровождения, что способствует расширению культурно-делового и творческого пространства города, установлению многочисленных культурных контактов.

Если предположить, что *образ жизни города* охватывает труд, быт, формы использования свободного времени, материальные и духовные потребности, участие в политической и общественной жизни, нормы и правила поведения людей, то можно представить, какое место в формировании имиджа города принадлежит культуре и особенно массовым общественным

праздникам. Это яркое, комплексное явление, которое способно органично соединить различные виды искусств, народное творчество, ремесла, причем в контексте свободного общения, широкой активности и самодеятельности людей. Массовый праздник – это активная демонстрация лучших достижений в искусстве, спорте, технике. Важно, что город во время празднества принимает, как правило, много гостей, а это дает возможность широкой трансляции происходящего на другие территории.

Имидж местности может быть различным. В зависимости от этого можно выделить различные функции: созидательную, формирующую или стимулирующую. Разрушение идеалов добра привело к идеологии всеобщего нигилизма, снижению чувства ответственности, что значительно снизило престиж общественных отношений в городе. В связи с этим появилась необходимость определения всех каналов жизненного обеспечения: общественных, духовных, культурных, политических. Наступает момент, когда имидж сам превращается в активную силу, вызывающую внимание и уважение к городу извне, и способствует улучшению его инфраструктуры, системы культурных традиций, повышению его авторитета и значимости в масштабе страны. Формирование положительного имиджа города в целом и отдельных его социальных институтов связано с широкой системой *миротворческого воздействия* на душу человека и его сознание через систему праздников. При этом создается особая местная атмосфера (аура) города на основе утверждения благоприятного сосуществования в проблемном социуме. Имиджмейкерская функция системы народных праздников проявляется в формировании движения, приобретающего массовый всеобщий характер, что является эффективным средством формирования у основной массы населения уважительного отношения к старине, праздничным традициям и обрядам.

Двенадцатая эволюционная линия

Игровые проявления праздника эволюционируют в сторону эмоциональной компенсации и регуляции праздничного настроения с помощью различных механизмов снятия напряжения и социальных барьеров. В период перестройки процесс обретает уклон в сторону исключительно развлекательную, но на современном этапе имеет место своеобразная реверсия к игровому началу, сочетающая в себе развлекательность и рекреативный характер, диктуемый ходом новых социальных проблем постперестроечной эпохи и кризисного социума.

Проявление *развлекательно-рекреативной функции* связано с тем, что в празднике объективно присутствуют установки на игру, которые возникают спонтанно, благодаря той условной ситуации, что дает возможность импровизации. При этом следует отметить, что праздник может претендовать на объединение реального и виртуального в условиях празднично-игровой стихии, основанной на аутентичной традиции сельских праздников, что при условии доминирования положительного отношения и удовлетворяет потребности в разрядке, удовольствии и устраняет явления сенсорной депривации.

Итак, в целом наблюдается следующая эволюционная картина изменения функций. Появились четыре функции, имеющие инновационное значение в истории культуры: *этносохраняюще-трансляционная, имиджмейкерская, социально-реабилитационная* и *здоровьекультивирующая*. Они вызваны глобализацией, модернизацией и потребностями общества в сохранении праздничной культуры и выживании нации в условиях здорового образа жизни. Их возникновение сопровождалось исчезновением познавательной функции. Так называемая соборная функция сменилась *глобально-интегративной*; коммуникативная и эстетическая – *зрелищно-эстетической* и *культурно-коммуникативной*. В данном процессе проявили себя расширенные возможности обновления различных форм праздничного общения и стремления к зрелищному самовыражению. Интернациональность советского периода привела к межкультурной регуляции толерантного сознания, а воспитательная деятельность обрела духовно-личностные и социально-гражданские черты.

Из сказанного можно сделать следующие выводы. Во-первых, идеологические компоненты праздника усилились мировоззренческими, а развлечение дополнилось возможностями отдыха и культивацией здоровья, которое нередко сочетается на практике с демонстрацией физической силы (явлением культуризма). Во-вторых, особенную важность в условиях модернизации современного российского общества приобретает формирование мировоззрения, что требует акцентировать автономию идеологического фактора в сфере мировоззрения. В-третьих, коммуникативный характер праздника, особенно в условиях городского микросоциума, следует дифференцировать с фактором трансляции социально-культурного опыта.

Сравнивая особенности развития представлений о функционировании праздничной культуры с начала XX до начала XXI века, нужно сказать, что существует разный характер функ-

ций при их качественной изменчивости. Подчеркнем, что в процессе эволюции от досоветского, советского к перестроечному и постперестроечному периодам происходит изменение функциональных особенностей народного праздника в городской среде. Порядок расположения функций показывает их значимость в развитии праздничной культуры от глобально-интегративных проявлений до развлечения, в чем, собственно, праздник и проявляет себя, судя по внешней его атрибутике.

В результате анализа функционального характера праздников в городском современном социуме следует выделить особенность, состоящую в подвижной изменчивости функций в современных условиях. Эта особенность опирается на объективное содержание праздничного действия, отражающегося в своей функциональной изменчивости.

Таким образом, праздник, являясь необходимым условием социального бытия, полифункционален по своей природе. В этом нашли свое выражение сложность и многогранность этого феномена. Его функции тесно переплетены и взаимосвязаны, поэтому невозможен отрыв какого-либо его компонента от целостного феномена праздника. Функционирование народного праздника в городской социокультурной среде осуществляется в непрерывном взаимодействии с последней и определяется культурно-историческим контекстом. В связи с этим праздник следует осмысливать как единство стереотипа и инноваций, как процесс движения к совершенству и изменению этнокультурного сознания, что способно противодействовать кризисным явлениям и созидать новое мироощущение. Праздник в силу своей многогранности имеет выход практически во все социальные институты, что объясняет его особую способность к организации массовых форм творчества народа. Следовательно, *полифункциональная природа* праздников предопределила их важную особенность, связанную с динамичностью социальных функций в контексте изменяющейся городской среды и формирующую роль современного праздничного календаря.

Примечания

[1] *Хоруженко К.М.* Культурология: Энциклопедический словарь. Ростов-на-Дону, 1997. С. 392–393.

[2] *Жигульский К.* Праздник и культура. М., 1985. С. 72.

[3] *Пономарев В.Д.* Игровая технология праздничного досуга: Учебное пособие. Кемерово, 1995. С. 18.

[4] *Золотова Т.Н.* Русские календарные праздники и в Западной Сибири (конец XIX–XX век). Омск, 2002. С. 11.

[5] *Арнольдов А.И.* Вступительная статья // *Жигульский К.* Праздник и культура. Указ. изд. С. 16.

[6] *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники и увеселения. М., 1998.
[7] *Котлярчук А.С.* Праздничная культура города России и Белоруссии XVII в.: официальные церемонии и крестьянская обрядность. СПб., 2001. С. 18.
[8] *Арутюнов С.А.* Культура этническая. М., 1993.
[9] Народная культура в современных условиях: Учебное пособие / Отв. ред. Н.Г. Михайлова. М., 2000. С. 109.
[10] Там же. С. 183.
[11] *Бенифанд А.В.* Праздник: сущность, история, современность. Красноярск, 1986.
[12] *Маркс К.* Капитал // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 23. С. 43-156.
[13] *Kerenyi K.* La religion antique. Sess Lignes fondamentales. Geneva, 1957.
[14] *Bollnow O.F.* Neue Geborgenheit. Das Problem einer Uberwindung des Existentialismus. Stuttgart, 1955.
[15] *Хомяков Д.А.* Православие, самодержавие, народность. М., 2005. С. 46.
[16] *Разлогов К.Э.* Православие – самодержавие – народность: исторические трансформации магической формулы (XIX–XXI века) // Русский вопрос: история и современность. Материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. Омск, 2007. С. 52–53.
[17] *Генкин Д.М.* Массовые праздники. М., 1975. С. 36–37.
[18] *Белоусов Я.П.* Праздники старые и новые. Алма-Ата, 1974. С. 38.
[19] *Лаптева Л.С.* Социально-эстетическая природа и функции массовых праздников: Автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 1975. С. 22.
[20] *Бенифанд А.В.* Указ. соч. С. 32.
[21] *Жарков А.Д.* Революционные праздники и их воспитательное значение. М., 1986. С. 8–13.
[22] Там же. С. 12–13.
[23] *Литвинова М.В.* Массовые праздники и зрелища в современном культурно-идеологическом пространстве // Личность. Культура. Общество. М., 2007. Вып. 2 (36). С. 262–263.
[24] *Пронина И.Н.* Феномен праздника в контексте отечественной культуры: Автореф. дис. … канд. культурологии. М., 2005.
[25] *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни людей. СПб., 2001. С. 331–332.
[26] *Хомяков Д.А.* Указ. соч. С. 72.
[27] *Карнеги Д.* Как перестать беспокоиться и начать жить заново? М., 1984.
[28] *Жарков А.Д.* Указ. соч.
[29] *Белоусов Я.П.* Указ. соч.
[30] *Лаптева Л.С.* Указ. соч. С. 17.
[31] *Генкин Д.М.* Указ. соч. С. 36–37.
[32] *Ключевский В.О.* Ключевский В.О. Афоризмы. Исторические портреты и этюды. Дневники. М., 1993. С. 415.
[33] *Пронина И.Н.* Указ. соч. С. 12.
[34] *Хренов Н.А.* «Человек играющий» в русской культуре. СПб., 2005. С. 135.

М.Т. Рюмина

Карнавальный аспект виртуальной реальности, продуцируемой средствами массовой информации

Карнавал – это не только событие, явление праздничной культуры, это еще и характеристика состояния этой культуры, ее качественного своеобразия. Именно в этом аспекте мы и используем эпитет «карнавальность», «карнавальный» применительно к виртуальной реальности, продуцируемой СМИ. Выделение такого качества культуры восходит к М. Бахтину и к его «народной смеховой культуре». Карнавальность – это праздничность, всенародность и смех, проявление «единого смехового аспекта мира»[1]. Однако феномен «карнавализации» имеет несколько иные смыслы. «Карнавализация» культуры – это эстетическая характеристика переходного состояния культуры, тех процессов, через которые осуществляется «переоценка ценностей» этой культуры, разрушение ее прежнего устоявшегося порядка и выстраивание нового. Карнавализация, прежде всего, затрагивает духовную, ценностную сторону культуры, трансформируя иерархию смыслов и ценностей. Она несет в себе определенный революционный элемент. Это – «революция через развлечение». Механизм карнавализации включает в себя «всесмешение» и «всеуравнивание», в результате чего всё становится однородным, универсальным и рядоположенным, когда верх и низ сходятся, а центр и периферия меняются местами, нормы размываются, а маргинальное становится нормой. Все эти процессы можно наблюдать в современной культуре, которую

называют «потребительской» и «постмодернистской» и которая порождает это «карнавальное мироощущение», ориентированное на гедонизм и ценности «материально-телесного низа».

Как известно, М. Бахтин считал, что в творчестве Франсуа Рабле проявилась древняя культура, которая в дальнейшем была почти утеряна. Речь идет о «народной смеховой культуре», которая, согласно Бахтину, включает в себя: 1) обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа и др.); 2) словесные смеховые произведения, устные и письменные, на латинском и на народных языках; 3) различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательство, божба и др.). Все эти формы взаимосвязаны, «обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры»[2]. Эта культура своими корнями уходит в ритуальный смех, римские сатурналии и греческие дионисии. К характерным чертам «карнавального смеха» Бахтин относит его всенародность («смеются все, это – "смех на миру"»), универсальность («он направлен на всё и на всех»), миросозерцательность и утопизм («он направлен на высшее»), амбивалентность (двойственность смеха, которая одновременно «отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает»)[3].

Карнавал – это хорошо организованный городской праздник, в котором принимают участие все городские сословия, а доминирующей чертой является маскарад и всеобщее веселье. «Карнавал – сам по себе ритуальный театр, творимый народом на улице...»[4] В карнавал входили святочные праздники церковного годового цикла – Святки, Канун поста, Троицкие дни, Праздник урожая. Сюда же можно присовокупить и обряды, светские праздники Средневековья с их годовыми циклами. В карнавал вливаются всевозможные шутовские фестивали («праздники дураков» и др.) и отдельные смеховые формы. В немецкоязычной традиции карнавал (Fastnacht или Fasching) – празднества, происходящие в течение шести «жирных дней», предшествующих Пепельной среде, началу Великого поста. «Ежегодно в феврале, начиная с четверга и кончая вторником следующей недели, толпа веселых ряженых совершала множество шутовских обрядов, попирающих все нормы христианского и общественного порядка. Шуты и шутовство как выражение крайней свободы поведения и творчества правили в эти дни средневековым городом»[5].

В более поздние времена, в особенности в XX веке, карнавалы приобрели характер популярных коммерчески-развлекательных предприятий огромного размаха, нередко с политическим оттенком. Карнавал в настоящее время выступает способом

самоутверждения некоторых маргинальных групп в обществе (например гей-парады). Сегодня во многих городах Германии, Австрии, Швейцарии, США существует целая индустрия карнавала. Но поначалу он был, прежде всего, шествием, процессией, не связанной с какой-либо общиной, организацией, восходящей к языческим обычаям, к культу весенних празднеств, ублажения богов плодородия и природных сил.

Как утверждает исследователь природы праздника Н. Юдин, «в социально-философском плане суть праздника в том, что он представляет собой определенное *состояние* социума (и индивида), в котором достигается непосредственный контакт с трансцендентным. В основе праздника лежит *мистическое*... единство со сверхъестественными силами, а через это единство с трансцендентным и внутреннее единство социума»[6]. Он также полагает, что духовность вообще имеет праздничную природу, и поэтому можно говорить о праздничной природе самого человека[7]. Если праздник – это установление контакта с божественным, то понятно, почему человек стремится к празднику, к праздничному состоянию, к выходу за пределы обыденного мира. В празднике человек обретает все смыслы своей жизни. Это стремление действительно стало составной частью человека уже на уровне бессознательного. Оно, бывает, приобретает такие патологические формы, как алкоголизм или наркомания (это ведь тоже стремление к праздничности жизни, к выходу за пределы повседневности, к обретению трансцендентных смыслов, но тут процесс стал самодовлеющим, а результат потерял значение).

Виртуальная реальность тоже обладает способностью создавать праздник, выводить за пределы обыденности, так как ее природа заключается в создании жизнеподобной иллюзии – видимости, которая может быть более (или менее) прекрасна, чем реальность, но она всегда более выразительна и привлекательна, потому что искусственна и несет заложенные в себе смыслы. Виртуальная реальность СМИ – это форма общения и обращения человека к человеку, и поэтому она требует декодирования заложенных в нее смыслов. Она действует магически на сознание и чувства, вовлекая человека в эту древнюю игру общения, на которую настроено всё его естество. Но виртуальная реальность также несет в себе опасность образования патологической формы зависимости.

Концепция «народной смеховой культуры» М. Бахтина основывается на его идее принципиальной раздвоенности средневековой культуры на «официальную», церковную, «односторонне серьезную» и «народную культуру», ядром которой служит

карнавал и смеховое начало. Вторая противостоит первой. «Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных – церковных и феодально-государственных – культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений: они как бы строили по ту сторону всего официального *второй мир* и *вторую жизнь*, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это – особого рода *двумирность*, без учета которой ни культурное сознание Средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно понятыми»[8].

Сегодня можно наблюдать обратную ситуацию: смеховая культура из «подпольной» стала официальной и вообще тотальной, а карнавальная стихия, формализовавшись до «карнавализации», приобрела вневременный и внепространственный характер настоящей универсальности. Благодаря СМИ всё общество делится на зрителей, актеров и авторов пьес, ежедневно разыгрываемых перед миллиардной аудиторией. Карнавалы – это не прошлое, это настоящее, но в иных формах. Релятивизация, «веселая относительность всего», доведена в постмодернистской культуре до обесценивания традиции, истины, всего целостного и устойчивого. Маргинальность, пограничность, текучесть, относительность, процессуальность – характеристики современного мироощущения.

Карнавальная праздничность – особого свойства. Она охватывает всех и вся, становится образом жизни. Если древний, средневековый или ренессансный карнавалы были ограничены в пространстве и во времени, то современная культура стремится сделать карнавал бесконечным, ведь это по преимуществу массовая культура. Она ориентирована на досуг и развлекательность, гедонизм и эротизм. Своей целью она делает занимательность, так как постоянно стремится «захватить» аудиторию. Карнавальность и виртуальность, конечно, не синонимы, но в них есть нечто сходное. Это – иллюзорность и театральность. Можно было бы сказать, что в «обществе театра» карнавал выступает «способом его существования». Причем доминирующей театральной формой этого вселенского театра является не трагедия, а комедия и карнавал. Сегодня «царствует» комическое и его разновидности: ирония и юмор, фарс, гротеск, сатира. В информационном обществе они являются формами выражения его симулятивной гиперреальности. Ж. Бодрийяр говорит о «наступлении эры

симуляции», эстетической по существу. «Вся реальность сделалась игрой в реальность», – пишет он в книге «Символический обмен и смерть»[9]. И эта игра есть игра чистыми смыслами, из которых устранено всякое содержание.

Формальный эстетический принцип становится господствующим в современной культуре. Гиперреальность виртуальности и культуры, формирующейся под ее влиянием, обладает особым эстетическим качеством. В ней, так же как в искусстве, реальное и воображаемое сливаются в одно целое. «Во всем присутствуют эстетические чары… реальность эстетична уже не в силу обдуманного замысла и художественной дистанции, а в силу возведения ее на вторую ступень, во вторую степень, благодаря опережающей имманентности кода. Над всем витает тень какой-то непреднамеренной пародии, тактической симуляции, неразрешимой игры, с которой и связано эстетическое наслаждение – наслаждение самим чтением и правилами игры»[10].

Карнавализация культуры осуществляется искусственно или естественным порядком в переходные периоды истории от одной эпохи к другой. Феномен карнавализации является одной из самых ярких черт постмодернистской культуры, завершающий и переходный характер которой очевиден. Основные характеристики современного общества – это глобализация, информатизация и виртуализация. В этом обществе первенство принадлежит средствам массовой коммуникации, а все средства массовой коммуникации (теле-, радио-, компьютерные и иные технологии) объединяет, прежде всего, то, что они являются средствами сообщения. Изменение средств сообщения изменяет мир, так как новые представления о мире и человеке становятся достоянием широких масс.

Информационная революция коренным образом преобразует человеческое и общественное бытие. Она виртуализирует и сжимает время и пространство. Пространство частной и публичной жизни приобретает мегаизмерение, которое качественно их изменяет. Мир без границ, где привычные национально-государственные границы теряют былое значение. Прогресс в информационных и транспортных технологиях связал весь мир воедино. М. Маклюэн назвал его «глобальной деревней», настолько близкими становятся люди в разных концах света и в буквальном пространственном смысле, и в метафорическом – по своему образу жизни и ценностям. И это благодаря, прежде всего, средствам массовой информации. Возникает вопрос: что может зримо объединить людей разных стран и народов? То же, что объединяет всех жителей деревни, – праздник. Вот почему Олимпийские

игры или чемпионаты мира приобретают такой вселенский ритуально-праздничный характер. Это – манифестация единства человеческого рода и жителей всей Земли. Показательно, что средством, символически объединяющим всё человечество, является праздник спорта, то есть праздник тела. Глобализация происходит, прежде всего, на уровне тела и его потребностей, унифицируя человечество на уровне единства «материально-телесного низа».

В новом социальном пространстве время ускоряет свой бег. Процессы социального взаимодействия интенсифицируются, приобретают невиданную ранее динамику. Недаром глобализирующееся общество называют турбокапитализмом. Пространство и время – мощные регуляторы деятельности живых организмов. Биологические ритмы определяют их жизнедеятельность. Ускорение темпа жизни, переизбыток информации и ее постоянное обновление воздействуют на здоровье человека и общества в целом. И это влияние является как позитивным, например, в плане возможностей получения информации, познания и творчества, так и негативным, скажем, безмерно возрастают стрессовые нагрузки на психику человека, напряженность его жизни. Об этом пишет и М. Маклюэн в своей книге «Понимание медиа: внешние расширения человека». Он говорит о том, что средства коммуникации приводят к расширению человеческих способностей и возможностей – к расширению действия, энергии, чувств, нервной системы, памяти, сознания. Но каковы последствия такого «расширения», означающего фактически значительные перегрузки для психического и физического здоровья человека? Маклюэн отмечает, что «это Эпоха Тревоги, вызванная электрическим сжатием»[11]. Иными словами, «расширения» влекут за собой психические и социальные последствия, в том числе и патологического порядка.

В отличие от научно-технических революций прошлого, объектом воздействия информационной революции является не столько материальное производство, сколько само человеческое сознание, чувства, воля, то есть природа человека. Глобализация, обеспеченная виртуальными технологиями, воздействует на сознание и психику каждого человека, меняя наши представления о мире, обществе и о себе. Она раскрепощает личность, освобождает от жесткой привязки к определенной среде, позволяет передвигаться по всему миру и виртуально и реально, открывает новые возможности выбора жизненного пути и творческой самореализации. Но одновременно появляется много проблем, в том числе экзистенциального порядка, например проблема

самоидентичности личности в условиях мультикультурализма, космополитизма и полиэтничности. Если представить себе зрительно образ этого «расширившегося» человека, который символизирует глобализирующееся человечество, то это будет «раблезианский большой человек», Гаргантюа или Пантагрюэль, в котором всего много. И это будет праздничный карнавальный человек, так как только карнавал всё уравнивает, смешивает, соединяя несоединимое. И настоящее и будущее глобализирующегося человечества хорошо передает образ Телемского аббатства. Те же ценности и цели: «наслаждайся, кто может!», а кто не может, тот чужой на этом «празднике жизни». Кстати, образ Телемского аббатства воспроизводит элитарное общество, которое и там делится на тех, кто потребляет, и тех, кто работает, создает возможности для потребления.

Этот процесс универсализации индивида одновременно связан с процессом индивидуализации. Чтобы выдержать вызов среды, личности необходимо построение собственной иерархии ценностей, необходима избирательность в интересах и деятельности, выделение существенного и отбрасывание несущественного, так как всё охватить в равной степени невозможно. Личность одновременно живет и в старой системе социальных связей и в новой глобальной реальности (скажем, в Интернете). Кроме того, настоящее переходное время сталкивает прошлое, настоящее и будущее в сознании одного человека. Проблемы и противоречия, требующие решения, многократно умножаются. Благодаря виртуальной реальности это становится достоянием каждой личности и требует ее самоопределения, но одновременно значительно усложняет процессы идентификации личности. Таким образом, в условиях глобализации, когда рамки между разного рода социальными общностями становятся прозрачными, возрастает роль личности, но сама она оказывается дезоориентированной, а самоопределение затруднено. Часто личность оказывается пластичной структурой, которая предстает как совокупность определенных социальных ролей, моделей поведения, стереотипов, в то время как самость, ядро личности оказывается неопределенным, находящимся в процессе постоянного поиска.

Личность скрывается за своими социальными ролями, как за «масками», из соображений эффективности, прагматичности, безопасности, комфорта меняя одну на другую. Поэтому карнавальность как доминирование в личности постоянной «ролевой игры» становится образом жизни человека. Децентрированность и чрезмерная пластичность – одни из основных характеристик «*карнавализованного типа личности*», которой свойственно

«карнавальное мироощущение». Такой тип личности порождается не «карнавальной культурой» вообще, скажем, Средневековья или Ренессанса, а переходной маргинальной культурой, которая подвержена процессам «карнавализации», трансформации ценностей и смыслов. Вот почему массовую культуру информационного общества можно было бы назвать «*карнавализованной культурой*», а современное «общество театра» – «*карнавализованным обществом*». Ведущим фактором, который продуцирует такой тип личности, общества и культуры, является виртуальная реальность, прежде всего, продуцируемая СМИ, так как ее воздействие носит тотальный характер гиперреальности. В чем же заключается особенность виртуальной реальности, порождающей особый тип сознания, который можно назвать «карнавализованным», и, как следствие, «карнавализованный тип личности»?

Информация, передаваемая СМИ, – это виртуальная реальность особого рода. Это чувственно-образная реальность, создающая иллюзию воспроизведения действительного мира. Ее свойство – жизнеподобное удвоение реального мира. Его создают, прежде всего, теле- и компьютерные технологии. Человека, ориентированного на такого рода виртуальность на всех уровнях своей организации, называют в современной литературе homo virtualis[12]. Иногда о таком человеке говорится как о человеке будущего, но его прообразы уже можно встретить в настоящем. Одна из характеристик виртуального человека заключается в том, что такой человек начинает жить в виртуальном мире, как в реальном, то есть он становится для него главным, там сосредоточены его жизненные интересы, всё, что для него важно, значимо. Реальный же мир он воспринимает как досадное препятствие для полного погружения в виртуальность. Он вырабатывает специфические «виртуалистские» стереотипы поведения и деятельности. Виртуальный человек – еще редкость, хотя уже есть случаи смерти от виртуальной реальности[13].

На пути к виртуальному человеку стоит карнавализованный тип личности, который живет в междумирии между виртуальностью и реальностью. И состояние карнавализованной личности особенное, оно характеризуется *иллюзорным, мозаичным, утопичным, эмоциональным, релятивистским и амбивалентным сознанием.* Мозаичность продуцируется постоянным перерывом непрерывности сознания, которое рождается спецификой монтажа кино- и телереальности (Маклюэн), а также переизбытком информации, с которым надо уметь справляться. Утопизм рождается непроизвольным стремлением экстраполи-

ровать свойства виртуальной реальности на действительность (например бесконечность возможностей, обратимость, инструментализм, субъективность, игровой характер и др.). Это сознание, которое привыкло совмещать виртуальную реальность с действительностью, поэтому амбивалентность, то есть разнонаправленная двойственность, совмещение противоположностей, противоречивость, являются ее характерными чертами. Все эти особенности сознания карнавализованной личности рождают особый тип рациональности, который весьма распространен в современном обществе и весьма отличается, например, от типа рациональности, ориентированного на научное мышление. Сциентистский тип рациональности, который мог бы быть сдерживающим фактором в распространении карнавализованного типа сознания, переживает в настоящее время кризис, который отчетливо выражен в философии науки постпозитивизма. Этот кризис проявляется в том, что границы между наукой и ненаукой, мифом или религией стали неопределенны и проницаемы, само понятие научной истины и истины вообще обессмыслилось. Релятивизм – это достояние не только постмодерна, но и постпозитивизма, так как у них общий исток – системный кризис культуры современного общества. «Релятивизм без берегов» – достояние карнавализованной личности.

Карнавализованный человек – это человек массы. Его главная особенность заключается в том, что свои жизненные мотивации, цели, ценности, а также модели поведения он черпает из массмедиа. Отсюда качества такого типа личности: серийность, тиражируемость, стереотипность, предсказуемость. Это личность, которая может иметь множество духовных двойников, так она запущена в серийное производство массмедиа.

Сила воздействия виртуальной реальности, продуцируемой СМИ, обусловлена ее основным свойством – создавать второй идеальный мир видимости, который обладает определенным сходством с реальным миром, но имеет и фундаментальное отличие. Это сходство может быть условным, символическим или вполне правдоподобным. Виртуальная видимость всегда идеальна, вторична, искусственна, производна, субъективна, она есть результат деятельности сознания, а также произвольна, свободна в своем проявлении, творчески ориентирована, всегда таит возможности для переработки и для манипуляции сознанием. Виртуальная реальность может захватывать человека целиком, погружать в особый мир, из которого не хочется выходить, одним словом, преображает человека, изменяет его мировоззрение и ценности. Особое воздействие виртуальной реальности на че-

ловека обеспечивается сращением идеи и чувственного образа, которое характерно для виртуальной видимости.

Таким образом, виртуальная реальность – это особая искусственная реальность, продуцируемая техникой. Она удваивает действительную реальность, воспроизводя жизнеподобные или сходные с ними формы с различной степенью условности. Она обладает саморазвитием, автономностью, живет в своем пространственно-временном континууме по своим законам. Онтологическая природа виртуальной реальности не совсем ясна, хотя виртуалистика очень активно разрабатывается в современной научной литературе. Исследователи стремятся определить специфические признаки виртуальности и таким образом выделить ее среди других типов реальности. Они обычно относят к виртуальной реальности ту особую искусственную реальность, которая создается компьютерными технологиями и СМИ. В объективном мире она связана с виртуальными частицами физического мира. Исследователь виртуальной психологии Н. Носов выделил следующие специфические свойства виртуальной реальности: порожденность (виртуальная реальность продуцируется активностью какой-либо другой реальности, внешней по отношению к ней); актуальность (она существует «здесь и теперь», пока активна порождающая реальность); автономность (виртуальная реальность имеет свое время и пространство, свои законы существования, нет внеположенного ей прошлого и будущего); интерактивность (виртуальная реальность может взаимодействовать со всеми другими реальностями, в том числе с порождающей реальностью, как онтологически независимая)[14]. Позднее в статье «Три философии» он назвал восемь свойств виртуала. Из них первые четыре признака характеризуют виртуал с внешней точки зрения – это «признаки попадания в виртуал» (непривыкаемость, спонтанность, фрагментарность, объективированность), другие четыре «описывают виртуал изнутри: как человек чувствует себя, находясь в этом режиме» (измененность статуса телесности, сознания, личности и ее воли)[15].

Однако ни одно из выделенных свойств не раскрывает иллюзорную природу виртуальной реальности. Описываемые Н. Носовым свойства носят предикативный характер, то есть они не характеризуют виртуальную реальность в ее сущности. Как представляется, именно понятие «видимости» характеризует явление виртуальности со стороны его сущности, свойства же порожденности, автономности, интерактивности, актуальности, спонтанности, «непривыкаемости» как новизны, изменения собственного образа и самоощущения в виртуале являются

ее конкретными проявлениями или условиями ее возникновения. Сотворение видимости можно было бы рассматривать в качестве системного свойства виртуальной реальности. Более того, можно сказать, что способность к *созданию видимости* является сущностным свойством, *сущностью* виртуальной реальности. Понятие «видимости» хорошо передает принципиальную полионтичность виртуальной реальности, ее многомерность.

Различение типов реальностей (например сна и яви) является сложной философской проблемой. Еще китайский мудрец Чжуан Чжоу однажды после пробуждения задался вопросом о том, кем, собственно, он является: бабочкой, которой снится, что она – мудрец Чжуан-цзы, или мудрецом Чжуан-Чжоу, которому снится, что он – бабочка? Р. Декарт считал, что не существует точных признаков, по которым можно было бы отличить реальность бодрствования от реальности сна. Единственным основанием для такого различения он считал связность событий, происходящих во сне и наяву. Событийность сна фрагментарная, мозаичная, в то время как события яви могут быть соотнесены друг с другом без нарушения целостности, последовательности и причинности. Г. В. Лейбниц утверждал, что при различении реальностей основным аргументом может являться обусловленность будущих событий событиями прошлыми и настоящими. Однако связанность переживаний не может являться единственным основанием для распознавания сна и яви, реальности виртуальной и реальности истинной, так как существуют ситуации (в случае раздвоения личности, например), где субъект перестает существовать как целостность и проживает эпизоды двух автономно существующих реальностей, чередующихся между собой. Причем каждая их этих возникающих реальностей задает сознанию определенный мир и отделена от других реальностей рамками условности (логика и события, действующие в одной реальности, теряют свою силу и жизненность в других). Можно сказать, что одна реальность отличается от другой событиями и их характером, логикой и закономерностями. Эти реальности соотносятся друг с другом по приниципу иерархичности, где одна реальность может выступать как базовая для другой, в то время как последняя становится константной для виртуальности следующего порядка. Как определить границы между этими реальностями? Предельная базовая константная реальность, на основе которой, собственно, возникают все эти воображаемые миры, – это система жизнеобеспечения данного организма, его биологическое существование. Граница – это нарушение целостности этой системы, то есть смерть. Трансцендирование, то есть выход

за пределы действительности, ее материальных пределов, можно сказать, является антропологическим свойством. Впервые создание нового условного (идеального) мира осуществляется в мифе. Причем мифологические структуры создаются не только искусственно, но, возможно, составляют естественную основу любой культуры, если понимать ее как особую систему семантических шифров и семантических полей, главным назначением которых является демаркация собственных границ и манифестация собственного культурного своеобразия.

Вопрос об онтологическом статусе виртуальной реальности непосредственно связан с вопросом о соотношении виртуального образа и его первообраза. Модель эстетической и художественной реальности и ее единицы – художественного образа – может послужить тут отправным моментом для анализа, значимой аналогией. Видимость – это тот образ, который возникает на основе некоторого первообраза. Сущность как основание видимости, таким образом, вынесена вовне ее, находится в первообразе. Поэтому эта зависимость образа от первообраза, его вторичность, составляет одно из основных сущностных качеств видимости. Отношение образа и первообраза опосредовано *смыслом*, который исходит от первообраза и запечатлевается в образе различными способами (в искусстве это слово, краски, кино- и фотообразы и т.д.). Смысл – это форма трансляции духовного содержания первообраза, тот инвариант, который устанавливает адекватность взаимосвязи образа и первообраза. Повреждение этого «моста» между образом и первообразом, или его полное отсутствие, говорит о нарушении их взаимосвязи. Художественный образ многомерен, многослоен: он движется от замысла-эскиза художника к воплощению в художественном произведении и в полноте воспроизводится только при условии восприятия последнего реципиентом. Тут первообраз продуцирует одну видимость, которая в свою очередь воспроизводит третью и т.д. Единство между ними тем не менее обеспечивается базовым инвариантным смыслообразом.

Единица виртуальной видимости – это виртуальный образ. В нем так же, как и в эстетическом или в художественном образе, мысль связана с эмоцией и чувственной образностью. Но «плоть» виртуально-чувственной образности не вещественно-телесна, а духовна, идеальна, это – «идеальная плоть», данная в представлении. Мысль усиливается эмоцией и псевдоматериальной формой своего выражения. В силу этого виртуальная реальность воздействует на все уровни его психотелесной организации. Виртуальный образ сродни произведению искусства,

и, значит, он обладает параметрами эстетичности, символичности, мифологичности, что обусловливает его особую силу воздействия на человека.

Виртуальная реальность имеет свое пространство и время. Она отличается актуальностью существования. Это настоящее, которое «длится» вечно, существование без прошлого и будущего. Получается иллюзия вечности. Переживание виртуальности родственно переживанию вечности. В духовном мире не существует разграничения на прошлое, настоящее и будущее, которые сливаются в одном мгновении бытия. Память, обращенная к прошлому, выступающая как основа личности, ослабляется.

Личность, пребывающая в виртуальной реальности, находится как бы в междумирии, на границе между мирами, и это ее дезориентирует, она начинает плохо отличать действительную реальность от виртуальной. При вхождении в условное пространство компьютерной реальности человек практически не имеет возможности отличить реальный мир от мира виртуального, так как последний обладает высокой степенью достоверности. И иллюзорность виртуального мира по отношению к миру константному является относительной, достоверной только для внешнего наблюдателя, – для виртуала, находящегося внутри виртуальной реальности, она обладает абсолютной реальностью. Кроме того, само сознание имеет специфику достраивать, конструировать внешний мир, структурировать данный ему предметный материал, вносить в него определенный порядок, ограждать его от разрушения, посторонних воздействий, планировать дальнейшее развитие событий. Для полного вхождения в виртуальную реальность используется дисплей для головы, представляющий собой шлем, очки или маску для лица, а также цифровые перчатки и электронный костюм. Надувая шлем, виртуал изолируется от реальности и погружается в среду, которая генерируется компьютерной памятью. Виртуальная реальность дает необычайное чувство свободы, продуцируется альтернативная реальность, более привлекательная в условиях отчуждения человека, чем действительность.

Негативное влияние компьютерной виртуальной реальности на человека выражается в переосмыслении им базовых человеческих ценностей – здоровья, счастья, мира, любви, жизни. Человек привыкает к множественности альтернативных ситуаций, отсутствию ограничений, налагаемых физической реальностью. Эффект «перезагрузки» (всегда возможного повтора и переигрывания ситуации) имеет своим следствием уменьшение ответственности за принятые решения, девальвацию окружаю-

щих среды, в том числе людей, обесценивание жизни. Компьютерное пространство может закабалить человека, обезличить его, отобрать его энергию, волю к жизни, индивидуальность, создать проблемы, похожие на проблемы зависимости человека от психотропных веществ. Погружение в особый мир с собственным пространством и временем приводит к искажению восприятия реальности. Виртуальность играет роль как бы усилителя чувств, электронной нервной системы. Само пребывание в виртуальном мире, сходное с пребыванием в измененном состоянии сознания, может иметь следствием разнообразные психические расстройства.

В виртуальной реальности иллюзия получает статус бытия, уравненного со статусом бытия первообраза. Это этап на пути «освобождения» образа от первообраза, которое мы наблюдаем в бытийственном статусе современных виртуальных артефактов, имеющих симулятивную природу. Виртуальный артефакт представляет собой нечто похожее на фантомный объект, который не отражает реальность, но воспроизводит некую новую реальность – гиперреальность, основой для которой выступает всеобщая симуляция, тотальная распространенность в культуре симулякров, лжеподобий. Вторичность и пародийность симулякров как бы отходит на второй план, а на первый выдвигается их смысловая формальность, чистая знаковость и ее узнаваемость. Они становятся подобны сосуду, в который наливается любое содержимое. Остается только узнаваемая форма, которая указывает на какой-то смутно узнаваемый смысл. В виртуальности совершенно буквально, чувственно-осязаемо и иронично воплотилось cogito Декарта. Но самое главное заключается в том, что виртуальная реальность задает параметры всей современной культуры, выстраивая ее под себя, по «своему образу и подобию».

В эстетическом качестве виртуальной цивилизации, как уже говорилось, на первый план выступает комическое, сама сущность которого основана на симуляции и дублировании. Комическое связано с воссозданием удвоенной видимости и с ее разрушением[16]. Смех тут становится всеобщим мироощущением. Юмор «прослеживается повсюду: в моде, в журналистике, в текстах и мелодиях песен, в пивных, в комиксах на страницах газет. Комическое, отнюдь не выражая праздничное настроение народа или состояние его ума, стало всеобщим социальным императивом, создавая атмосферу спокойствия, которая окружает человека в его обыденной жизни»[17]. Непраздничность – вот новая черта смеха, делающая его, по мнению Ж. Липовецки, обыденным и постоянным состоянием современного человека.

«Отныне юмор – это то, что обольщает и сближает людей… Все говорят друг другу “ты”, никто больше не относится к самому себе всерьез, всё теперь “сплошная умора”»[18]. «Необходим комический эффект со скидкой на уровень аудитории, отрицающий всякое неравенство. Обезличивание, десубстанциализация, персонализация – все эти процессы мы обнаруживаем в новых источниках обольщения в СМИ: время забавных, героических или мелодраматических персонажей отошло в прошлое; на повестке дня открытый, непринужденный и скоморошеский стиль»[19].

В постмодернистской культуре ирония становится доминирующей разновидностью комического. Тотальность иронии обусловлена ее символическим смыслом отрицания наличного порядка вещей на основании его несоответствия нормам или идеальным первообразцам (платоновским эйдосам). Она выступает приемом деструкции иллюзии совпадения объекта с идеалом[20]. Если модерн убежден в возможности переустройства мира в соответствии с революционными идеалами, то постмодерн воспринимает возможность этого соответствия уже как иллюзию. Постмодернизм – это умонастроение разочарования в идеалах и в самом революционном порыве, в его сверхнапряженности. Это состояние разрядки, расслабленности и равнодушия, стремления к комфорту в обыденной жизни. В своей эстетической окраске постмодернизм выстраивается через противопоставление себя модерну. Если модернизм серьезен и трагичен, то постмодернизм несерьезен и во всем ироничен. Серьезность в модернизме рождается верой в возможность переустройства мира в соответствии с высокими идеалами счастья и блага человечества, ради которых совершались героические поступки. Модерн – это молодость и зрелость идеи революции, а постмодерн – закат и старость, когда энергии и сил уже нет, когда можно усомниться во всех идеалах, посмеяться над иллюзиями молодости. Постмодернизм и бесплоден, как старость, он живет воспоминаниями о былом героическом прошлом. Но он и естествен, как старость.

Революция – это порыв к свободе. Однако когда приходит осознание недостижимости свободы, происходит ее замещение в виде игры и иронии. В постмодернизме революционный порыв переходит в свое иное «старческое» качество, он истощается и вырождается в иронию. Однако революционное умонастроение в постмодернизме сохраняется, правда, в ослабленной и сублимированной форме, ведь постмодернизм – это продолжение и завершение проекта модерна и перманентной революции. Революционное умонастроение проявляется в постоянном недовольстве властью, существующим порядком и в стремлении к изменению

мира, только в постмодерне это недовольство носит безадресный характер, точнее оно направлено против власти как таковой.

Постмодернизм также продуцирует символическое замещение свободы через ее иллюзорное осуществление в игре неоромантической иронии. В постмодернизме разрешается революционный процесс XX века. Предреволюционные и постреволюционные периоды воспроизводят этот механизм романтической иронии как выражения предощущения грядущих социальных изменений (ирония А. Блока, например) или переживание утраченных революционных иллюзий (рождение романтизма после Великой французской революции).

В постмодерне революция переходит в информационные и виртуальные формы. В виртуальном мире можно осуществить революционный идеал: всё совместить со всем и дать всему свободу. Но это виртуальная, иллюзорная революция. В современном мире происходит слияние жизни с искусством, что обусловлено технологическими достижениями, которые делают желаемое возможным. Перманентность информационной революции проявляется в эстетическом смысле, прежде всего, в тотальности игрового, «карнавального» отношения к миру. Именно игра выступает механизмом осуществления иронии и позволяет избежать, согласно Р. Рорти, абсолютизации одной из версий возможного опыта и задает «реальное» пространство свободы. Подлинным иронистом, по Рорти, выступает тот, кто осознает относительность своего языка и своего дискурса, и потому открыт для коммуникации на другом языке и во взаимодействии с другим дискурсом, что только и дает социуму надежду на преодоление жестокости и прорыва к «подлинной свободе»[21]. Таким образом, «подлинная свобода» осмысляется как свобода общения, возможность наличия своего языка, дискурса и места в виртуальном пространстве, а там места хватит всем. Революционное сознание становится всеобщим и завершенным: революция ради революции. Слияние искусства и жизни – это и есть выражение процесса революционного переустройства мира. Только в современной тотальной революционности сняты приоритеты интересов бедных и трудящихся, а также светлого будущего, ради которого сейчас надо отказаться от многого. В счастливом настоящем общества потребления неприлично быть бедным и поэтому не иметь возможности ответить на призывы о потреблении. В этом обществе успешным и состоявшимся человеком чувствует себя тот, кто имеет возможность потреблять рекламируемое изобилие. Статус удостоверяется покупательной способностью и больше ничем иным. Демократия денег выстраивает иерархию

массовой культуры и потребительского общества со своими кумирами, ценностями и приоритетами.

Как результат слияния жизни и искусства образуется «общество театра». Искусство растворяется в действительности, а обыденность эстетизируется. В «обществе театра» статусом подлинной реальности обладает то, что представлено виртуально в средствах массовой информации. Это обстоятельство придает публичную значимость событию, удостоверяет его подлинность. Особенно это хорошо видно на примере феномена телезвезд, «культовых людей», вокруг которых создается ажиотаж, ведь малейшее событие в их жизни освещается в прессе и становится предметом охоты папарацци. Именно их жизнь предстает в виде некоего первообразца или идеала, к которому надо стремиться обывателям. Эта жизнь – «вечный» праздник, в котором есть театральные костюмы, яркий макияж, роскошная обстановка, интересные люди. Реальный образ «звезд» замещается виртуальным, которым и соблазняются поклонники.

Потребительское общество ориентировано на праздник как на свое перманентное состояние. А праздник этот носит характер карнавала, так как в нем преобладает хаотическое начало, это – постоянный переворот, даже круговорот ценностей: развенчание и низведение высокого, возвышение низменного. Особую ценность для потребителя имеет то, что он еще не мог потреблять по разным причинам: по возрасту или потому, что это было запрещено, табуировано культурой. Запретный плод сладок. Общество потребления прибегает к карнавализации, к переоценке ценностей, к снятию с традиционных ценностей покрывала сакральности, к игре с ними, в которой границы между добром и злом, прекрасным и безобразным, достойным и недостойным, дозволенным и недозволенным отсутствуют. В процессе карнавализации происходит не только обесценивание ценностей. Одновременно формируются новые ценности: вещи и услуги, предметы потребления, которые должны быть постоянно заменяемы новыми и лучшими, даже тогда, когда старые еще вполне пригодны. Всё становится одноразовым: и вещи, и отношения, и люди. Этот круговорот ценностей необходим, так как процесс потребления тоже носит характер круговорота, а процесс карнавализации – обесценивания и релятивизации – должен работать постоянно. Он входит в самую сущность общества потребления.

В условиях тотальной семиотизации бытия карнавализация осуществляется посредством симуляции подлинности вещей, потребностей, власти, информации, социальных феноменов, чего угодно[22]. В результате карнавализации могут

порождаться новые симуляционные реальности, которые не имеют эквивалентов в действительности, симулякры. Симулякр – это единица неподлинного смысла в концепции Ж. Бодрийяра[23]. У него симулякры выступают как знаки без денотатов, как знаки, автономные от референтов. Симуляцию он понимает как создание при помощи моделей особого типа условной реальности – гиперреальности, способной к совмещению реальности с моделями симуляции. Тут он, по мнению А. Костиной, развивает основную мысль «Мифологий» Р. Барта – идею неподлинности мира, наполненного вторичными смыслами[24].

Ж. Бодрийяр рассматривает культуру не столько как систему знаков, опосредующих процесс коммуникации, сколько как своеобразную виртуальную систему, где подлинная реальность подменяется симуляционной. Проблема симулякра оказывается связанной с проблемой темпоральности, так как разрыв, «отсроченность» создают возможность искажения, симуляции реальности. На первой стадии существования знака он отражает глубинную реальность, на второй – маскирует глубинную реальность, затем – маскирует отсутствие глубинной реальности, наконец – полностью порывает с реальностью и становится симулякром, не подчиняющимся категориям истинности и ложности. Теперь обмен между знаками и реальностью прекращается, знаки соотносятся только друг с другом, образуя симуляционную сферу – гиперреальность. «Дело идет о замене реального знаками реального»[25].

Идея симулякра восходит к концепции Платона, согласно которой мир принципиально удвоен: помимо материальных объектов он содержит идеи, эйдосы, видимости, симулякры, подобия всех земных вещей и явлений. Они, соединяясь с материей, продуцируют вещи. Ж. Делез в «Логике смысла» говорит о том, что симулякр не просто вырожденная копия, в нем кроется позитивная сила, которая отрицает и оригинал и копию, и модель, и репродукцию, то есть эта позитивная сила направлена отрицательно[26].

Ж. Бодрийяр показал, что современная культура в массовом варианте вырабатывает независимые от трансцендентных образов симуляционные формы и строит на этой основе новую сферу пребывания человека[27]. В качестве «порождающей модели» выступают средства массовой коммуникации. Именно масс-медиа осуществляют симуляцию и карнавализацию. Карнавализация выступает одной из сторон симуляции, механизмом по обесцениванию, релятивизации ценностей и по их новому воссозданию. По мнению А. Костиной, «в эпоху постмодерна именно

массмедиа осуществляют симуляцию, характеризующую современную культуру в целом: симуляцию массы, истории, телесности, времени, пространства, реальности и, соответственно, симуляцию коммуникации, информации и смысла»[28]. Симулякры лишают культуру определенности и однозначности, устойчивости и сущностной укорененности. И границы форм этой реальности становятся расплывчаты, неопределенны, текучи. Миропорядок этой культуры неустойчив, тяготеет к хаосу, в нем ирреальность всё время переходит в реальность и наоборот, что можно назвать проявлением карнавального характера постмодернистской культуры.

Реальность, дублированная посредством репродуктивных материалов, улетучивается, «становится аллегорией смерти, но самим этим разрушением она и укрепляется, превращается в реальность для реальности… гиперреальность»[29]. Это очень напоминает амбивалентность, отмеченную М. Бахтиным применительно к карнавальной культуре. Карнавальная культура хоронит и одновременно возрождает к новой жизни. Но это касается единого народного тела: его жизнь продолжается, в то время как отдельная персона, личность безвозвратно погибает. О каком «народном теле» в случае гиперреальности идет речь? По-видимому, о «теле» массы в массовом обществе. Возможно, о виртуальном «теле» виртуальной массы. В массе человек обезличивается, ему трудно сохранить свое лицо, лик, индивидуальность. В обществе соблазна следует соблазняться, как все.

Тут создается парадоксальная ситуация: как сочетается индивидуализм общества потребления и «человек массы»? Поднять массу до выдающейся личности нельзя, масса не может быть творцом ценностей, это все-таки не народ. Масса как носитель «общечеловеческой природы» вневременна и внепространственна, можно сказать, наднациональна или вненациональна. В современном глобализме такая масса предстает как реальность и как идеал будущего. Эта «общечеловеческая масса» является основой для современного общества потребления. Название «говорящее» в том смысле, что такое общество скрепляет страсть к потреблению, но это страсть, облеченная в миф и поэтому ставшая ценностью. Причем потребление ориентировано в сторону телесных потребностей, и поэтому «материально-телесный низ» в обществе потребления торжествует, становится действительно бесспорной ценностью. Кроме того, следует принять во внимание, что общество потребления – это еще и «общество индивидов», по определению известного социолога Н. Элиаса, одиночек, которые центрированы на себя, самозамкнуты как «монады»[30].

Ведь наслаждение как высший императив «человека потребляющего» является глубоко интимным процессом. «Нарциссизм в футляре» – так определил это состояние постмодернистского человека Ж. Липовецки[31]. Кстати, и смех тут становится всеобщим мироощущением.

Карнавализация осуществляется через релятивизм бесконечного становления, где абсолютна только сама относительность. «Самое ядро карнавального мироощущения – *пафос смен и перемен, смерти и обновления*. Карнавал – праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени... Карнавал торжествует саму смену, самый процесс сменяемости, а не то, что именно сменяется. Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален. Он ничего не абсолютизирует, а провозглашает веселую относительность всего... Абсолютного отрицания, как и абсолютного утверждения карнавал не знает...»[32] Всё обречено на свою смену-перемену, и ничто не достойно сожаления, только смеха. В жизни нет места трагедии, только комедия. В «обществе индивидов» именно комедия наиболее адекватно отражает состояние внутреннего мира человека и отношений между людьми. Недаром в современном российском репертуаре телевидения комические формы составляют каждую третью передачу, если не каждую вторую. Популярность комических жанров превосходит любые другие жанры. Вспомним только постоянные телепередачи российского телевидения: «Комеди клаб», «Кривое зеркало», «Клуб веселых и находчивых», «Смехоностальгия», «Городок», реалити-шоу «Дом-2», «50 блондинок. Интеллектуальное шоу» и др. Недаром «Самым лучшим кино» оказалась комедия. Однако карнавал поляризован, он переходит в «свое иное» – в жестокость. Для человека, пресыщенного зрелищами, наиболее интересны смерть и сцены насилия. Эротика уступает насилию по силе воздействия. Смех и страх сопутствуют друг другу в карнавализованном сознании, они сменяют друг друга, поддерживая психику в состоянии постоянного напряжения.

Степень воздействия виртуального образа на психику человека можно проследить на виртуальном образе товара, рождаемого рекламой этого товара, ведь в современном мире давно уже продается не сам товар, а его образ, который формируется рекламой. Реклама может рассматриваться в качестве определенной модели, как бы «полигона», на котором апробируются новые виртуальные технологии воздействия на психику человека и формирования симуляционной реальности. Реклама компактна, нацелена на действие и влияет на значительные массы людей. Реклама строится на убеждении, что любой рекламиру-

емый товар должен сделать вашу жизнь праздничной. А поскольку этих товаров много, постольку этот праздник не кончается никогда. Именно реклама воспроизводит в качестве базовой модель «праздника, который всегда с тобой». «Баунти – райское наслаждение!» – этот известный слоган мог бы служить девизом всей рекламы как целостного феномена, его ценностной ориентации на гедонизм.

Телереклама является наиболее эффективной в воздействии на потребителя. Телевидение, оперирующее одновременно текстом, музыкой и зрительными движущимися образами, обладает значительной силой воздействия на человека. Л. Гримак, известный автор работ по гипнозу, отмечает гипнотическое воздействие телевидения как такового[33]. Психологические эксперименты с людьми разного возраста продемонстрировали, что сцены насилия, показанные по телевизору, вызывают сильные агрессивные импульсы и реакцию подражания. При этом вид страданий жертвы насилия только усиливал интенсивность агрессивной реакции зрителей. Телевидение предоставляет, таким образом, определенные виртуальные модели, которые воспринимаются людьми как образцы для подражания, идеалы, что особенно характерно для детей и подростков. Эмоциональная сопричастность к телегероям сопряжена с явлением идентификации. В настоящее время телевизионные образы, по мнению специалистов, воспринимаются как эталонные и действуют на общество гораздо сильнее, чем межличностные отношения в реальной жизни. Тут воздействует так называемый «эффект близости», который создает телевизионная виртуальная реальность, когда телегероя знаешь лучше, чем людей рядом, и он, конечно, гораздо более привлекателен.

Виртуальная телереальность воспринимается как более яркая и образная, захватывающая воображение. Можно привести в пример нашумевший факт, когда две девушки в Челябинске покончили жизнь самоубийством через год после самоубийства своего кумира, рок-певца Игоря Сорина, – бросились с крыши дома. Они являлись его ревностными поклонницами («фанатками»), и именно виртуальный образ певца служил их жизненным идеалом. А когда Игоря Сорина не стало, их собственная жизнь потеряла смысл. Об этом был снят телефильм «Тень звезды», который транслировался по каналу «Россия» (18.12.2007). Другой яркий пример – это возникший в нашей стране под воздействием рекламы пивной алкоголизм, особенно среди молодежи. По мнению С. Кара-Мурзы, телепродукция представляет собой своего рода духовный наркотик, так как человек попадает в сильную

зависимость от виртуальной телереальности, которая фактически определяет мотивацию его поведения[34]. При этом человек не может рационально оценить ее воздействие на психику. Использование табуированных или аморальных образов в рекламных сообщениях, считает Е. Медведева, в свою очередь, ведет к психологическим, а затем и к физиологическим расстройствам у адресатов, а также к мутации сознания, выражающейся в коренной переоценке системы нравственных и культурных ценностей и проявлению немотивированной агрессии в сочетании с общим подавленным состоянием[35].

Исследования феномена рекламы показывают, насколько сильным манипулятивным действием обладает виртуальная реальность, продуцируемая СМИ[36]. Тут искусство преобразует действительность в эстетическую реальность[37]. И. Никитина в статье «Маски массовой культуры» пишет: «Постиндустриальное общество делает взаимодействие обыденного сознания и искусства многоплановым, многофакторным и разнонаправленным. Сама социальная реальность перестает осознаваться как нечто заданное, имеющее объективные законы и поддающееся рациональному осмыслению. Индивиды внутри социума переживают эту реальность в качестве персонажей, участвующих в своего рода художественном произведении, а вне данного социума – как зрители сценического действа. Одни – участники “карнавала”, а другие – его зрители. Поэтому это общество в работах “новых левых”, в частности, у Эрнеста Ги де Бора, получило название “Общество спектакля”»[38]. Карнавальность «общества спектакля» бросается в глаза. Но на карнавале легко обмануться и потерять за маской свое лицо, стать марионеткой. Как найти себя, остаться собой и сохранить себя в условиях общества соблазна и беспрецедентной манипулятивной агрессии СМИ, – главный вопрос для человека нашего времени.

Примечания

1 *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1994. С. 15–17.
2 Там же. С. 8–9.
3 Там же. С. 16–17.
4 *Колязин В.* От мистерии к карнавалу. М., 2002. С. 88.
5 Там же.
6 *Юдин Н.Л.* «Накрыты праздничные столы...». Опыт философской аналитики предметного универсума праздника // Человек. 2004. № 6. С. 123.
7 Там же.
8 *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 10.
9 *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 152.
10 Там же. С. 153.

[11] *Маклюэн М*. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2007. С. 5–6.
[12] *Хоружий С.С*. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. 1997. № 6. С. 53–69.
[13] См. об этом: Скрытые искусители или снасти на потребителя. М., 2007. С. 77–187; Подсевшие на игру. М., 2007. С. 136–137.
[14] *Носов Н.А*. Виртуальная парадигма // Виртуальные реальности. Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 4. 1998. С. 92.
[15] *Носов Н.А*. Три философии // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004. С. 342–361.
[16] *Рюмина М.Т*. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2006.
[17] *Липовецки Ж*. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб., 2001. С. 202.
[18] Там же. С. 206.
[19] Там же. С. 207–208.
[20] Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 336–337.
[21] Там же. С. 338.
[22] *Костина А.В*. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2005. С. 178.
[23] *Зенкин С.Н*. Жан Бодрийяр: время симулякров // *Бодрийяр Ж*. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 6.
[24] *Костина А.В*. Указ. соч. С. 179.
[25] Там же.
[26] *Делез Ж*. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998.
[27] *Костина А.В*. Указ. соч. С. 182.
[28] Там же.
[29] *Бодрийяр Ж*. Указ. соч. С. 149.
[30] *Элиас Н*. Общество индивидов. М., 2001.
[31] *Липовецки Ж*. Указ. соч. С. 246.
[32] *Бахтин М.М*. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 334.
[33] *Гримак Л.П*. Гипноз и телевидение (истоки нашей страсти к телевидению) // Прикладная психология. 1999. № 1. С. 74–81.
[34] *Кара-Мурза С*. Манипуляция сознанием. М., 2000.
[35] *Медведева Е.В*. Рекламная коммуникация. М., 2003. С. 254.
[36] *Рюмшина Л.И*. Манипулятивные приемы в рекламе. М.; Ростов-на-Дону, 2004. С. 117.
[37] См. об этом: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б*. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 47–59.
[38] *Никитина И.В*. Маски массовой культуры // Человек. 2004. № 6. С. 103–104.

Д.А. Силичев

Корпоративная культура и корпоративные праздники

Корпоративная культура, одним из элементов и способов формирования которой являются корпоративные праздники, в своем современном виде представляет собой относительно недавнее явление: она вполне сложилась в 70-80-е годы прошлого века в западных странах, и в первую очередь в США. Корпоративная культура составляет одну из важных характеристик корпорации (предприятия, компании, фирмы), истоки которой уходят в далекое прошлое. Первые корпоративные объединения возникли уже в Древнем Риме (IV **век до н.э.). Ими стали сообщества пе**карей, объединения которых формировались по профессиональному принципу и конкуренция которых способствовала повышению качества хлеба. Как известно, римляне придавали особое значение хлебу, о чем свидетельствует их знаменитый лозунг: «Хлеба и зрелищ!». Однако в античности корпорации еще не получили широкого распространения.

Главной формой организации профессиональной производственной, торгово-распределительной и иной деятельности они становятся в Средние века. Корпорации рождаются в XI веке вместе с городами, а в XII–XIII веках их число быстро растет. К середине **XIII века, согласно известной «Книге ремесел» Э. Буа**ло, только в Париже насчитывается 101 корпорация, а в Венеции их было 149. К **XVI веку получает широкое распространение тер**мин «корпорация», хотя используются и другие. Если не брать во внимание элиту общества, то в XII–XVII веках корпорации

охватывали практически всё активное население. Они организовывались на основе сословий: рыцари, студенты, ремесленники, купцы. Часть из них принимала форму братства. Некоторые элементы корпорации – торжественные церемонии, мессы, процессии, ритуалы, банкеты и т.д. – указывали на существование определенной корпоративной культуры и корпоративных праздников. Своего расцвета средневековые корпорации достигают в XV– XVI веках, а рубеж XVI–XVII веков считается их золотым веком.

В Новое время корпорации переживают глубокий кризис, они подвергаются нарастающей критике и нападкам. Среди их критиков находятся такие фигуры, как Вольтер и Тюрго. Корпорации обвиняются в разного рода злоупотреблениях, застое, монополизме, корпоративном эгоизме, торможении развития промышленности и капитализма, нанесении вреда народу и обществу и т.д. К тому же корпоративная система постепенно теряет своих членов и в XVIII веке охватывает уже менее половины ремесленников. Во Франции в феврале 1776 года Людовик XVI своим указом юридически упраздняет корпорации, хотя фактически они еще продолжают существовать. Великая французская революция доводит начатое дело до логического завершения, разрушая корпорации и устраняя последние сдерживающие механизмы для развития и полного торжества капитализма.

В XIX веке корпорации вновь возрождаются, но уже на новой, капиталистической основе, хотя многие прежние корпоративные принципы сохраняют свою силу. Теперь корпорации включают все основные категории предприятия: владельцы и управляющие, инженерно-технический персонал и наемные рабочие. Возникает корпоративизм, представляющий собой учение или теорию, в которой рассматриваются социально-экономические, финансовые и политические проблемы, затрагивающие сотрудников данного предприятия. В 1870-е годы входит в обращение понятие корпоративной культуры, автором которого стал немецкий фельдмаршал Х.К. фон Мольтке, разработавший концепцию корпоративной культуры применительно к офицерскому корпусу, в которой четко сформулировано то, что офицер должен делать, что ему позволительно и что недопустимо. В первой половине XX века корпоративизм существенно скомпрометировал себя и ослабил свое влияние вследствие сотрудничества с тоталитарными режимами в Испании, Португалии и Германии.

В послевоенное время корпоративные объединения вновь набирают силу. При этом на передний план всё больше выходят проблемы корпоративной культуры, процесс становления кото-

рой к началу 1980-х годов в целом завершается, и она предстает как вполне состоявшийся и утвердившийся социальный феномен. Датой рождения современной корпоративной культуры можно считать 27 октября 1980 года, когда в журнале «Business Week» вышла объемная статья «Корпоративная культура», в которой раскрывалось содержание этого понятия и показывались ее большие возможности в обновлении менеджмента и повышении эффективности бизнеса. Особое внимание к культуре и резкое изменение ее экономического статуса было обусловлено двумя основными причинами. Первая была связана с тем, что система фордизма, введенная в производство в 1911 году и повысившая к середине 1960-х годов производительность труда примерно в 50 раз, в целом исчерпала себя и потому необходимо было искать новые способы повышения производительности и конкурентоспособности. Вторая причина состояла в том, что к началу 1980-х годов становилось всё более очевидным и доказанным, что корпоративная культура, будучи по своей сути внеэкономическим явлением, способна играть огромную роль в повышении эффективности и прибыльности компании.

Корпоративная культура представляет собой совокупность традиций, ценностей, норм и правил, которые разделяются всеми или большинством сотрудников предприятия. Она тесно связана с культурой вообще и испытывает сильное влияние национального менталитета (поэтому между американской, японской и русской корпоративными культурами имеются существенные различия). Корпоративная культура имеет материальную и духовную составляющие, соотношение между которыми может быть разным: на Западе преобладает духовная составляющая, поскольку материальный аспект находится на достаточно высоком уровне, в России же, напротив, современная ситуация является совсем иной.

Корпоративная культура имеет внешние, видимые (стиль, логотип, одежда, манера, этикет и т.д.) и внутренние, глубинные (миссия, дух, идеалы, ценности, нормы, правила и т.д.) особенности. Наличие корпоративной культуры считается обязательным условием и критерием компании в качестве состоявшегося человеческого сообщества. Сильная корпоративная культура составляет непременное условие успешного развития и процветания компании. По мысли М. Тевене, корпоративная культура – это «суть предприятия, присущая только ему и отличающая его от всех других»[1].

Корпоративная культура выполняет множество функций, большинство из которых в той или иной мере совпадает

с функциями общей культуры. Главное назначение общей культуры заключается в социализации, человекотворчестве, в создании полноценного члена человеческого общества. Корпоративная культура делает примерно то же самое применительно к конкретному трудовому сообществу. Из множества отдельных, атомизированных индивидов она создает единый, сплоченный коллектив. Она также вводит, инкультурирует человека в новое для него сообщество. Можно сказать, что создание коллектива единомышленников, его сплочение, поддержание в нем благоприятной морально-психологической атмосферы является главной функцией корпоративной культуры. Она также выполняет познавательную и информационную функции, выступая в роли своеобразной интеллектуальной памяти. В равной мере она осуществляет регулятивную и нормативную, коммуникативную и ценностную функции. Особого выделения заслуживает творческая функция, которая может ограничиваться улучшением, обновлением того, что есть, а также быть по-настоящему инновационной, создавая нечто совсем новое. Корпоративная культура формирует, расширяет и развивает мировоззрение человека, повышает теоретический уровень его сознания. Важное место занимают также развлекательная, компенсаторная, игровая функции, включающие в себя отдых, восстановление физических и духовных сил, расслабление, веселье. И здесь на первый план выходят корпоративные праздники. Необходимо отметить, что в той или иной степени корпоративные праздники участвуют и способствуют успешному осуществлению названных и других функций корпоративной культуры, а также играют значительную роль в ее формировании.

Без особого преувеличения можно сказать, что корпоративные праздники существовали всегда и везде, хотя именовались по-другому (их современное название установилось относительно недавно). Вместе с тем они существенно отличаются от всех других подобных мероприятий. Корпоративные праздники происходят в трудовом коллективе, они организуются и проводятся по инициативе руководства компании, их финансирование, как правило, также осуществляется – полностью или частично – самим предприятием. Так, корпоративный праздник отличается от семейного торжества формой и сценарием проведения, числом участников, количеством времени, в течение которого он длится, контингентом участвующих, а также местом проведения и хорошо продуманной развлекательной программой[2]. Вместе с тем, если речь идет о небольшом и уже сплоченном коллективе, то корпоративный праздник во многом сближается с семейным

торжеством, поскольку люди проводят на работе, вместе со своими коллегами, примерно столько же времени, сколько со своими родственниками и друзьями. К тому же на корпоративные праздники иногда приглашаются родственники работающих на данном предприятии.

Корпоративный праздник также отличается от так называемого тимбилдинга (Team building), представляющего собой специальный тренинг, направленный на формирование настоящей команды. Он включает в себя разного рода игры и задания, целью которых является максимальное сплочение коллектива, углубление психологической совместимости и повышение степени доверия между ее членами. Первоначально (1950–60-е годы) тимбилдинг возник в британских вооруженных силах и использовался для формирования специальных подразделений. Позднее он получил широкое распространение в рамках бизнес-тренинга, особенно в США. Думается, что тимбилдинг больше подходит для решения задач, связанных с развитием людей и команд, повышением эффективности управления. Однако некоторые его элементы, в частности игровые и развлекательные программы, вполне могут использоваться при организации корпоративного праздника, особенно с целью создать благоприятную психологическую атмосферу, повысить общее настроение и достичь эмоциональной близости[3]. В целом же между корпоративным праздником и тимбилдингом имеется больше различий, чем сходств.

Хотя корпоративные праздники получили широкое распространение, по отношению к ним сохраняется весьма скептическое отношение как со стороны руководителей предприятия, так и со стороны персонала. По имеющимся данным, большинство сотрудников (86%) считают, что компания могла бы выплатить им в конвертах то, что было потрачено на корпоративный праздник. Примерно такой же позиции придерживается большинство руководителей предприятий (85%), полагая, что сотрудники всё равно не ценят того, что для них делает компания[4]. Некоторые из них считают, что воспитательные мероприятия гораздо лучше проводить на годовом собрании, нежели на корпоративном празднике, что для выделения и поощрения лучших сотрудников вовсе не обязательно устраивать застолья, что на укрепление корпоративного духа гораздо больше воздействуют конверты с премией, чем такие же расходы на корпоративную вечеринку в ресторане и т.д. К сказанному можно добавить, что во время застолья или после него иногда случаются скандальные ситуации, которые также ставят под сомнение необходимость

проведения корпоративных праздников. Тем не менее, несмотря на существующий скептицизм по отношению к корпоративным праздникам, они продолжают успешно распространяться и развиваться, поскольку, во-первых, полностью соответствуют духу современного общества потребления, а во-вторых, являются необходимым и важным элементом корпоративной культуры.

Корпоративные праздники выполняют многие функции, которые тесно переплетаются с функциями корпоративной культуры в целом. Они играют большую воспитательную роль, прямо и непосредственно формируя корпоративную культуру. Через них передаются от одного поколения к другому традиции компании, происходит приобщение сотрудников к стилю и особенностям взаимодействия и общения людей, к пониманию желаемого и приветствуемого поведения. Корпоративный праздник несет в себе важную функцию презентации и фиксации успехов и достижений предприятия. В отличие от годового собрания, на котором при подведении итогов отмечаются не только успехи, но и негативные моменты, трудности и проблемы, которые требуют преодоления и решения, на празднике речь идет прежде всего об успехах и достижениях как компании, так и отдельных сотрудников, особо выделяются работники, внесшие наибольший вклад в достигнутое. Корпоративные праздники выполняют исключительно важную адаптационную функцию, выступая в качестве одного из самых удачных и эффективных способов знакомства людей, оказывая неоценимую помощь новичкам компании в упрощении и ускорении процесса вхождения в трудовой коллектив, способствуя сближению людей, налаживанию открытых и доброжелательных отношений. Такие же отношения устанавливаются и в более широком плане: как по горизонтали – между всеми сотрудниками, так и по вертикали – между сотрудниками и руководителями компании.

Тем самым осуществляется одна из самых главных функций корпоративного праздника – функция сплочения коллектива, психологического и эмоционального сближения людей. Праздник оказывается тем жизненным моментом, когда человек по-особому остро ощущает свою сопричастность к общему делу, чувствует себя как часть целого, переживает свое единство и общность с окружающими людьми. Будучи особым, запоминающимся событием, корпоративный праздник способен оказывать большое влияние на формирование и усиление положительного отношения сотрудника к компании. Устанавливая между людьми дружеские, благожелательные, глубоко человеческие отношения, корпоративный праздник способствует повышению

трудовой мотивации персонала. Он также способствует естественному осуществлению самоидентификации человека с организацией и ее коллективом. Именно в такой атмосфере лучше всего формируется настоящий корпоративный дух, человек по-особому воспринимает миссию компании, осознает свое место в ней, смысл своей работы. Корпоративный праздник играет большую роль в повышении лояльности сотрудника, укреплении и углублении его преданности компании, что особенно ярко проявляется в тех случаях, когда сотрудник отказывается от перехода на другое предприятие, где у него будет более высокая зарплата.

Корпоративный праздник имеет важное значение для руководителя компании. Неформальная атмосфера праздника, открытость и раскованность сотрудников открывают перед ним большие возможности в познании и понимании персонала, его мыслей, настроя и чувств относительно компании и его самого. Эти возможности во многом делают ненужным проведение специальных опросов, исследований и тестирований, направленных на выяснение внутреннего самочувствия коллектива, характера царящих в нем настроений, особенностей отношения людей между собой и к компании. В данной перспективе корпоративный праздник выступает как выражение признательности и благодарности руководства предприятия сотрудникам, как своеобразный подарок, свидетельствующий о том, что руководство считает необходимым специально подчеркнуть высокую оценку трудовых достижений сотрудников, а также как особый знак, указывающий на то, что дела в компании идут хорошо и вполне позволяют сделать дополнительные расходы на организацию корпоративного праздника. В любом случае корпоративный праздник выступает как знак внимания со стороны руководства, способный повысить трудовую мотивацию и лояльность сотрудников. В равной мере корпоративный праздник может выступать как послание партнерам, поставщикам и клиентам о том, что компания работает успешно и чувствует себя уверенно.

Одна из самых главных функций корпоративного праздника – функция отдыха, развлекательная. Она удовлетворяет естественную потребность человека в отдыхе от профессиональных забот, в снятии трудового напряжения. Праздник восстанавливает физические и духовные силы человека, дает возможность забыть о рабочей усталости, предполагает разрядку и расслабление. Во время праздника сотрудники общаются на отвлеченные, нерабочие темы, они танцуют, предаются играм и веселью.

Существующая практика показывает, что в зависимости от конкретного повода и назначения, корпоративные праздни-

ки могут быть самыми разными. Тем не менее всё это многообразие вполне можно свести в некую типологию. Особое место в этой типологии занимают традиционные праздники, посвященные событиям, которые касаются общества в целом: Новый год, Международный женский день, День защитника Отечества, День Победы. Важное место занимают также профессиональные праздники: День пограничника, День учителя, День театра, День медицинского работника и т.д. Особого места заслуживают события, касающиеся жизни конкретного предприятия: День рождения компании, Презентация нового продукта, Ежегодная встреча партнеров и т.д. На многих предприятиях возможными поводами для организации корпоративного праздника могут служить выезд на природу, прогулка на пароходе, посещение театра, выставки, консерватории и т.д. Следует отметить, что корпоративный праздник не обязательно должен охватывать весь коллектив компании, он может ограничиваться узким кругом близких друг другу людей. Как показывает опыт, наиболее популярными являются праздники, посвященные Новому году и Дню предприятия.

По своему основному смыслу, содержанию и назначению корпоративный праздник может выступать в самых различных ипостасях: как традиция, которая подтверждает и укрепляет стабильность коллектива; как благодарность, означающая способ выражения внимания и заботы о персонале со стороны руководства фирмы; как своеобразный подарок, равнозначный коллективной премии за трудовые достижения; как разрядка, направленная на снятие накопившейся физической усталости и напряженности в межличностных отношениях, на улучшение морально-психологического климата в коллективе; как презентация, связанная с различного рода инновациями, которые могут иметь место не только в производстве или технологии, но и в корпоративной культуре; как мотивация, ставящая своей целью стимулирование интереса к работе, побуждение к творчеству и инновациям; как сплочение, направленное на знакомство с корпоративными ценностями и культурными традициями фирмы, на развитие неформальных связей между сотрудниками, их взаимной открытости и т.д. Названные виды и формы корпоративных праздников, как и целый ряд других видов и форм, могут взаимно переплетаться и дополнять друг друга.

Примечания

[1] *Тевене М*. Культура предприятия. СПб., 2003. С. 49.
[2] *Панкова Л.А.* Тамада. Корпоративные праздники. М., 2006. С. 5.
[3] Организация корпоративного праздника. М., 2007. С. 9.
[4] *Хохлов В.А.* Сценарии корпоративных вечеринок. М., 2007. С. 23.

Е.В. Дуков

Что нам делать с праздниками? (Три вопроса с мечтой на тему праздников)

Бывает ли «праздничная обыденность»?

Сначала определимся с предметом статьи. Я не буду рассматривать личные праздники – дни рождения, именины и т.п. Не буду затрагивать и религиозные праздники. Это особые темы, требующие специального разговора. Остановлюсь только на современных отечественных светских праздниках.

Коллега-ученый наверняка сразу ткнет пальцем в название раздела и спросит: «Что это за праздничная обыденность? Вы о чем-то не о том пишете. Праздник должен выводить человека за пределы обыденности! В этом его предназначение или, как сейчас принято говорить, “миссия”. Все книги об этом написаны!». И он будет прав. Теоретически. Потому что все наши построения, дефиниции, хотим мы того или нет, опираются на историю, которой нет дела до современности. Так когда-то было, и был праздник. И мы пытаемся углядеть в сегодняшнем дне отзвуки дня вчерашнего. И вроде бы получается. Но справедливо ли?

Праздник, как свидетельствуют источники, действительно когда-то был необыденным действом, вне зависимости от того, сколько он длился. В античном Риме были праздники, которые длились больше года. Да и в нашей стране до революции праздничных дней в году было около ста, а в некоторые десятилетия их насчитывалось даже больше. Но вряд ли такое обилие праздников тогда называли «обыденностью». Может быть, потому, что за каждым праздником стояла особая партитура необыден-

ных ролей человека, группы, общества, – выученная наизусть и обязательная для исполнения всеми.

А сейчас? Мы старательно подтягиваем рвущуюся ткань фактов, стараясь накрыть как можно больший отрезок времени. Пытаемся создать видимость «недвижимой истории». Называем и переименовываем по-старому всё: переулки, улицы, места общепита и т.п. И, конечно, праздники. Эта последняя задача стоит, прежде всего, перед законодателями: как бы так поудобнее назвать реанимированные и новые праздники и расположить их в календаре, чтобы они не мешали друг другу, ведь их так много? А может быть еще больше!

Праздничная современность или современная праздничность выглядит сквозь дыры времени как-то странно. Сегодня везде в соответствующие дни написано: «Да здравствует праздник!..» Посмотришь вокруг: люди «под градусом» идут в неположенное время в неположенном месте, молодежь с утра «тусуется», пьет пиво, а не находится в учебных заведениях, на работе. Везде рвутся петарды. Женщины в домах мечут блюдо за блюдом, открывают банки, бутылки, подготавливая самый главный праздник – «праздник желудка». Соберутся люди, выпьют за праздник. Какой? А не всё ли равно? Большинству сегодня это и не важно: праздников столько развелось, устаешь даже читать, не то что запоминать их названия. Тем более что газеты, преимущественно местные развлекательные, регулярно просматривает только $^{1}/_{5}$ часть населения страны, а выписывает и того меньше[1]. А потому узнать-то о празднике часто не у кого. Священнослужители отвечают только за свой календарь, чиновники и депутаты, которые фактически распоряжаются светскими праздниками – то придумывают, то отменяют их, не доступны.

Впрочем, сегодня праздник ассоциируется преимущественно с нерабочим временем. Хотя, если ты на своих 6 сотках пашешь, какое уж тут «нерабочее»?! Всё относительно. И праздник относительный. Поэтому и бывает «праздничная обыденность».

Что такое «современный праздник»?

В нашей стране праздник был исключительно государственным. Как и все мы, по большому счету, были «государевыми» людьми – посещали государственные учебные заведения, работали на государственных предприятиях. Государство тратило огромные средства, чтобы показать, какое оно могучее, и поэтому обращалось к опыту глубокой истории. Оно в обязательном порядке втягивало нас в праздник, заставляло встраиваться в колонны, нести портреты тех, кто стоял на трибунах, повторять речовки и т.д. и т.п. Даже если ты не выходил на улицу, всё рав-

но был обречен виртуально вписываться в марширующий прямоугольник людей. По всем программам телевидения шло одно и то же. Это было почти точное повторение первобытно-общинных ритуалов праздника.

И сейчас эта традиция нет-нет, да и воспроизводится, но только в меньших масштабах. Она не имеет того глобального характера, который был типичен для прошлого. Современные праздники скорее региональные, чем федеральные, но зато количество и качество их временами восхищает! Складывается впечатление, что сегодняшний праздник – это время особого социального и экономического мотовства. Не такого, как раньше, но принцип от этого не меняется. И нередко, когда спрашиваешь, кто же в качестве праздника такое учудил, отвечают: «Наш голова. Ему такие праздники нравятся!»

Искусственные «праздники-симулякры» рассматриваются политологами как обязательный элемент реанимации истории, совершающейся во имя сегодняшнего дня. Считается, что они-то и сплачивают людей и позволяют выделить нынешних героев, встроив их в один ряд с героями прошлого. Но на самом деле, как удачно выразился один современный философ, это «сон истории»[2]. Современное праздничное действо предстает как засилье повседневности, только предполагающей какую-то внешнюю «эстетизацию». Адресатом является конкретный человек, в лучшем случае, узкая группа людей. Так у нас сложилось!

Спускаясь по социальной лестнице, на каждом этаже наблюдаешь вариации на ту же главную тему. Что такое «профессиональный» и «корпоративный» праздник, с моделью которого в нашей стране встречаешься чаще всего? Считается, что сегодня это обязательный элемент стратегии бизнеса. Он сплачивает сотрудников фирмы, внушает им гордость за ее успехи. Как и на государственных праздниках, здесь редко обходится без речовок, других элементов театральности. Правда, если вглядеться, корпоративные праздники можно рассматривать как набор действий по оприходованию части средств, которые всем работникам (или почти всем) недоплатили. Иначе откуда эти средства возьмутся? КП (в другой исторический период именно такой была аббревиатура у одной из проверяющих организаций – «комсомольского прожектора») приобретает вид стола с напитками, едой, эстрадной программой, сдобренное здравицами в честь умелого руководства. Ведь от него же «халява на столах»! Действительно, как иначе поднять и оформить корпоративный дух компании? Фактически это не застолье за общий счет, где каждый вносит оговоренную сумму, а застолье, поданное начальством коллективу

в виде благотворительности. Наш топ-менеджмент слышал, что на Западе такое делается. Не важно, что event-встречи зарубежных фирм-гигантов обходятся в несколько раз дешевле маленьких отечественных. Не важно, что на Западе в аналогичных ситуациях большую роль играют профсоюзы, которые общественному центу не дадут бесследно пропасть. У нас профсоюзов в этой функции пока что нет. Пусть будет похоже на государственные праздники. И выдумывать ничего не надо. Вот и event-агенства появились для проведения корпоративных праздников, точь-в-точь как уменьшенная модель государственных фирм, которые с помпой и за дорого ставят городские празднества. Event-агентства тоже рассчитывают на прибыль, сравнимую с доходами от нефтяной трубы[3].

Именно так пока что складывается современная праздничная монолитность – государственный и корпоративный праздники катятся параллельно по одним рельсам. Праздник пытается служить идентификации власти. Всегда ли это получается – отдельный разговор.

На разных ступенях социальной лестницы можно встретить тип праздника, культурной и экономической основой которого является складчина. Вот тут собираются только свои. Не нужны театрально фальшивые здравицы и тосты. Здесь всё или почти всё по-настоящему: каждый включен в праздник в той роли, которую сам выбрал. Умеешь играть – играй, готовить – корми, «травить» анекдоты – весели. Каждый вносит то, что может, к чему душа и карман располагают. Это один из самых древних и устойчивых типов праздника, но он существует пока преимущественно в микросреде и, возможно, ждет, когда заработает специальный закон. Это необходимо, чтобы выйти на другой уровень, потому что на этот другой, более высокий уровень можно выйти только с помощью местного самоуправления.

Зачем сегодня праздники?

Маленькое отступление. В 1985 году западным странами была принята Европейская Хартия о Местном Самоуправлении. Россия поставила свою подпись под этим документом только в 1998 году. В 2003 году мы созрели до новой версии Федерального закона «Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации» под номером 131-ФЗ. Однако закон этот до сих пор в полной мере не действует. Мы еще готовимся к его введению. Не забыть бы только про праздник! А то весь закон сведется к уборке мусора.

Для современного праздника в этом законе много существенного с точки зрения темы данной публикации. Прежде всего, он продуцирует переход в нашей социальной системе от традиционного обслуживания отдельных социальных слоев к самообслуживанию территориальных общностей. Здесь праздник в новой его функции, вероятно, должен быть особенно востребован. Он изначально был одним из важнейших социокультурных инструментов в деле формирования у территориальной общности умения «жить вместе». Вся городская культура Средневековья и Нового времени строилась вокруг решения этой проблемы. Карнавалы, праздники «дураков», маскарады и другие действа, которые охватывали весь западноевропейский город, всех его жителей, независимо от возраста и социального положения, с этой стороны достаточно хорошо изучены и продолжают изучаться[4]. Только отечественная балаганная культура находится в тени.

Между тем сегодня социальная функция праздника, по-моему, становится превалирующей для общественной жизни в целом и для экономики местных сообществ в частности. Разные виды праздников, специализированных фестивалей и других ярких событий могут стать визитной карточкой поселения не только в своей стране, но в современном мире. Сегодня на Западе имидж страны начинает складываться не просто из фотовидов ее столицы и перечисления достоинств в сфере промышленности и сельского хозяйства, а еще из разнообразия региональных культурных событий, которые завоевали вес в мире. Я еще раз подчеркиваю: региональных! Позиционирование страны на глобальном рынке начинает задавать номенклатура праздников, которые города, муниципальные образования (но не государство!) предъявляют мировому сообществу. Зальцбург использует всё то, что связано с Моцартом, Буэнос-Айрес и Венеция – с карнавалом, Копенгаген – с Русалочкой. И в нашей стране постепенно нарождается такое же движение. Маленький, но Великий Устюг захватил Деда Мороза, Сольвычегодск – Козьму Пруткова... Правда, нам еще очень много надо сделать, чтобы праздники были заметны (и прежде всего у нас), имели адекватную связь и туристическую базу, опирались на современные PR-технологии и т.д.

За всеми этими глобальными тенденциями действительно лежат экономические расчеты. Если раньше двигателем промышленности был только военно-промышленный комплекс и с его же потребностями было связано движение научной мысли, то ныне инвестировать в научные разработки и в их реализацию вынуждают праздник и его обязательная составная часть – шоубинес. Думаю, что это скоро отразится и на структуре промыш-

ленности. Праздничному бизнесу некогда ждать, пока рассекретят ноу-хау. Он должен захватывать всё новые и новые рынки.

Помечтаем?

Что ждет современную праздничную культуру? Если правильны исторические предпосылки, можно предположить примерно такой ход событий.

Место несменяемой «администрации» и чиновников, которые дирижировали общественной жизнью, займет топ-менеджмент, который нанят на определенный срок, чтобы придумать то, что не смогли придумать другие. Он должен написать и защитить перед жителями бизнес-план, в котором найдет изюминку именно этого места и грамотно использует возможности людей, которые в нем живут. В «муниципальном образовании» обязательно есть какой-то уникальный человек, а может быть, и люди, которые вдохнут живую искру в это место. Устав муниципального образования начнет приобретать черты стратегического плана, одной из составляющих которого будет праздничная карусель – не как бесконечно затратная часть сметы, а как то, что приносит прибыль. Идея ценности «травы у дома», воспетая в советской песне десятилетия назад, начнет приобретать новые очертания.

Город должен помнить свою историю, потому что именно она сегодня даст ему жизнь, накормит его жителей и позволит всем его гражданам гордо заявить: «Я из... который наверняка известен Вам как город, где проходят...» Город создаст сказку о себе, и все, кто побывает в нем, увлеченно будут рассказывать ее миру.

Может быть, это иллюзии. Однако разве сам праздник не таков? Ведь он зеркало своей эпохи, как говаривал К. Жигульский[5]. Так давайте мечтать и стремиться к воплощению чаемого. Праздник так праздник!

Примечания

[1] *Зоркая Н.* Российская пресса: специфика публичности // Вестник общественного мнения. Левада-центр. 2005. 27 декабря.

[2] *Юдин Н.Л.* Социальный смысл праздника / Автореф. дис. ... канд. философ. наук. Иваново, 2006.

[3] *Кривошеев С.* Эвентить по-русски // Итоги.ру. № 52.

[4] См., например: *Чеканцева З.А.* Праздник и бунт во Франции. Между Фрондой и революцией // Одиссей: Человек в истории. М., 2005. С. 49–67.

[5] *Жигульский К.* Праздник и культура / Пер. с польск. М., 1985.

Приложение

О А.И. Мазаеве и его научных работах

Анатолий Ильич Мазаев родился в 1933 году в Подмосковье. В школу пошел в сентябре 1941 года, когда уже во всю полыхала Великая Отечественная война. Как многие дети той поры, познал все ее тяготы, но школу не бросил и закончил ее с Золотой медалью. С 1951 по 1957 год учился в Московском архитектурном институте, где получил высшее художественно-профессиональное образование (архитектор широкого профиля), а одновременно с ним обрел интерес к научно-теоретической деятельности в области истории искусства и, более того, даже некоторые навыки проведения такого рода исследований благодаря участию в НСО (научное студенческое общество). Навыки эти поначалу, однако, не пригодились. После завершения учебы в МАРХИ два года работал мастером на стройках Москвы, возводя фундаменты для жилых домов на Пресне и Беговой улицах, а также на Варшавском шоссе. В конце 1959 года перешел на работу в Научно-реставрационную мастерскую. Здесь под руководством известного историка русской архитектуры Г.В. Алферовой занимался реставрацией замечательных памятников московского зодчества XVII века: палатами Троекурова (Георгиевский пер.), палатами Аверкия Кириллова (Берсеневская наб.) и др. В 1962 году со второго захода поступил в аспирантуру Института истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания) по специальности «эстетика и теория искусства». За годы пребывания в аспирантуре и позднее А.И. Мазаеву посчастливилось общаться с замечательными искусствоведами и философами: Г.А. Недошивиным, Н. А. Дмитриевой, С.П. Батраковой, А.В. Михайловым, С.С. Аверинцевым, В.И. Тасаловым, Ю.Н. Давыдовым, Э.В. Ильенковым, Л.Н. Пажитновым,

Б.И. Шрагиным, К.М. Кантором и др. Интеллектуальная помощь и поддержка с их стороны облегчили решение диссертационных задач и во многом позволили отчетливее сформулировать замысел будущей книги о празднике, в частности ее исходную позицию: «праздник – это коммуникация по поводу свободы». В конце 1965 года, когда закончился срок аспирантуры, А.И. Мазаев был зачислен в штат постоянных сотрудников Государственного института искусствознания (тогда всё еще Института истории искусств). Работая здесь, он защитил две диссертации – на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (1969) и доктора философских наук (1997), стал ведущим научным сотрудником Отдела теории искусства. Его жизнь оборвалась 22 декабря 2008 года.

Книги А.И. Мазаева

1. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. – 270 с.

2. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М.: Наука, 1978. – 392 с.

3. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 326 с.

4. Научное обозрение – 97. [Вып. 1]. М.: ГИИ, 2000. – 401 с.

5. Научное обозрение – 98/99. [Вып. 2]. М.: ГИИ, 2001. – 331 с.

6. Научное обозрение – 2000. [Вып. 3]. М.: ГИИ, 2002. – 288 с.

7. Научное обозрение – 2001. [Вып. 4]. М.: ГИИ, 2003. – 310 с.

8. Дом на Козицком и его обитатели (в соавторстве с Т.А. Дудиной, Н.А. Евсиной, А.И. Комечем, Е.А. Мальчевской и др.). М.: Художник и книга, 2004. – 415 с.

9. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 318 с.

10. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. Издание второе. М.: Едиториал УРСС, 2007. – 318 с.

Избранные статьи А.И. Мазаева

10,76. Методология как проблема советского искусствознания 1920-х годов // К вопросу о предмете методологии искусствознания. М., 1981. С. 116–141.

7. Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов // Актуальные вопросы методологии советского искусствознания. М.: Наука, 1983. С. 64–100.

8. Интегративное взаимодействие искусств и проблема массовых зрелищ // Виды искусства в современной художественной культуре. М.: Искусство, 1984. С. 41–69.

9. В. Фаворский как теоретик искусства // Эстетические взгляды художников русской культуры. М.: Наука, 1985. С. 175–213.

10. К. Юон о живописи и живописной культуре // Эстетические взгляды художников русской культуры. М.: Наука, 1985.

11. О некоторых методологических принципах советского искусствознания 1930-х годов // Методологические принципы современного искусствознания. М.: Наука, 1986. С. 46–90.

12. Советский воинский мемориал // Советское искусство 60–80 гг. Проблемы. Задачи. Поиски. М.: Наука, 1988. С. 160–184.

13. Праздник // Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 269–270.

14. «Производственного искусства» теория // Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 277.

15. В.И. Ленин и проблема культурного наследия // Ленин и вопросы социалистического искусства. Поиски новых подходов. М.: Наука, 1990. С. 74–102.

16. План монументальной пропаганды и его исторические судьбы // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М.: Российский институт искусствознания, 1993. С. 189–216.

17. О «Литературном критике» и его эстетической программе // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М.: ГИИ, 1995. С. 149–183.

18. О содержании и методологическом значении «соборности» // Элитарное и массовое в русской художественной культуре: Сборник статей. М.: ГИИ, 1996. С. 29–40.

19. «Год великого перелома» в истории отечественной художественной культуры // Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х. М.: ГИИ, 2000. С. 25–60.

20. 20-е годы: новая культурная политика в действии // Между обществом и властью. Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М.: Индрик, 2002. С. 46–78.

21. Концепция живописи К.С. Петрова-Водкина. Культурологические и эстетико-мировоззренческие аспекты // Теория художественной культуры. Вып. 6. М.: ГИИ, 2003. С. 154–207.

22. Соборность и русский менталитет. Опыт обоснования эстетико-теологического подхода к художественной культуре XIX – начала XX века // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта. СПб.: Алетейя, 2004. С.48–81.

Содержание

Памяти коллеги 3

Культурно-эстетическая семантика праздника
Вместо введения 6

Раздел 1
ПРАЗДНИК КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ 17

А.И. Мазаев
Празднества Французской революции 1789–1793 годов 17

А.В. Костина
Праздник как преодоление противоречия между природой
и культурой: концепция А. Мазаева 38

В.Д. Жукоцкий
Праздник как историческая память народа 55

Чои Чжин Сок
Праздник как карнавализация
в историко-культурном процессе: концепция М. Бахтина 68

И.В. Кондаков
«Победа над страхом»
(Концепция праздничной культуры
М. Бахтина и ее иносказательный смысл) 78

Раздел 2
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ РУССКОЙ
И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ 116

А.Ф. Некрылова
«Что у людей век, то у Бога один день»
(Длительность праздников в русском народном календаре) 116

А.В. Часовникова
Праздник Крещения (действо Богоявления)
в Древней Руси 129

А.А. Карев
Портрет шута на фоне триумфа 152

Н.В. Сиповская
«Веще знаменито по гостеприимству»
(Праздники в русских усадьбах XVIII века) 164

Н.А. Хренов
Городская праздничная площадь
в эпоху активизации предпринимателя 177

Л.Е. Лачинова
Балаганный дед и его родственники..... 203

А.П. Кулиш
Драматургия последнего петербургского балаганщика 217

Т.А. Глазкова
«Страшный смех» М. Салтыкова-Щедрина
на русском «празднике жизни» 224

Е.А. Сайко
Танец как праздник и повседневность
на рубеже XIX–XX веков:
этические и эстетические аспекты 239

Е.Р. Меньшикова
Праздник, который давно не с тобой:
утрата сакральной идентичности..... 250

Л.Б. Брусиловская
«Праздник непослушания»
(Культурная атмосфера эпохи «оттепели») 263

Раздел 3
ПРАЗДНИК В ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ 295

И.П. Уварова
Маска фольклорного праздника 295

В.Ф. Колязин
Мистерия как религиозное действо, зрелище и праздник..... 305

Д.Г. Федосов
Религиозные братства и праздничная культура
Испании и Латинской Америки XVI–XVII веков 327

Ю.Н. Гирин
К вопросу о праздничной культуре Латинской Америки 344

Б.П. Голдовский
К проблеме истории и природы кукол 356

Раздел 4
СОВРЕМЕННАЯ СЕМАНТИКА
ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ 370

М.А. Слюсаренко, Л. С. Сысоева
Экзистенциальный смысл праздника
и его место в современной культуре 370

Т.Н. Паренчук
Полифункциональная природа городской праздничной
культуры и ее эволюция в XX–XXI веках 390

М.Т. Рюмина
Карнавальный аспект виртуальной реальности,
продуцируемой средствами массовой информации..... 417

Д.А. Силичев
Корпоративная культура и корпоративные праздники 440

Е.В. Дуков
Что нам делать с праздниками?
(Три вопроса с мечтой на тему праздников) 448

ПРИЛОЖЕНИЕ
О А.И. Мазаеве и его научных работах 454

УДК 008+39
ББК 71.0
Э 87

Редакционаая коллегия
А.И. Мазаев
Н.А. Хренов
И.В. Кондаков (ответственный редактор)
Е.А. Сайко
Н.В. Вдовина

Рецензент
Г.И. Зверева
Редактор
Л.В. Фадеева

Э 87 Смыслы праздника. – М.: ГИИ, 2009. – 460 с.
ISBN 978-5-98287-017-9

Коллективный труд, подготовленный Отделом теории искусства Государственного института искусствознания, посвящен культурно-эстетической семантике праздника. Среди публикуемых работ – теоретические статьи, осмысляющие праздник как феномен культуры; исторические исследования традиционной культуры России, Европы, Латинской Америки и других регионов; философские и эстетические экскурсы в современную проблематику праздничной культуры. В монографии прослеживаются глубинные связи между праздничными образами профессиональной художественной культуры повседневности многих народов и культурных эпох. Книга посвящена памяти выдающегося исследователя праздничной культуры А.И. Мазаева.

Для искусствоведов, культурологов, социологов, историков и всех тех, кто интересуется судьбами художественной культуры.

ISBN 978-5-98287-017-9

© Государственный институт искусствознания, 2009

ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ПРАЗДНИКА

Сборник статей памяти А.И. Мазаева

Дизайн обложки
В.Е. Валериус
Компьютерная верстка
А.К. Соколовой
Корректор
Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 10.06.2009.
Объем 28,5
Тираж 300 экз.

Б.И. Шрагиным, К.М. Кантором и др. Интеллектуальная помощь и поддержка с их стороны облегчили решение диссертационных задач и во многом позволили отчетливее сформулировать замысел будущей книги о празднике, в частности ее исходную позицию: «праздник – это коммуникация по поводу свободы». В конце 1965 года, когда закончился срок аспирантуры, А.И. Мазаев был зачислен в штат постоянных сотрудников Государственного института искусствознания (тогда всё еще Института истории искусств). Работая здесь, он защитил две диссертации – на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (1969) и доктора философских наук (1997), стал ведущим научным сотрудником Отдела теории искусства. Его жизнь оборвалась 22 декабря 2008 года.

Книги А.И. Мазаева

1. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. – 270 с.

2. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М.: Наука, 1978. – 392 с.

3. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 326 с.

4. Научное обозрение – 97. [Вып. 1]. М.: ГИИ, 2000. – 401 с.

5. Научное обозрение – 98/99. [Вып. 2]. М.: ГИИ, 2001. – 331 с.

6. Научное обозрение – 2000. [Вып. 3]. М.: ГИИ, 2002. – 288 с.

7. Научное обозрение – 2001. [Вып. 4]. М.: ГИИ, 2003. – 310 с.

8. Дом на Козицком и его обитатели (в соавторстве с Т.А. Дудиной, Н.А. Евсиной, А.И. Комечем, Е.А. Мальчевской и др.). М.: Художник и книга, 2004. – 415 с.

9. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. М.: Едиториал УРСС, 2004. – 318 с.

10. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. Издание второе. М.: Едиториал УРСС, 2007. – 318 с.

Избранные статьи А.И. Мазаева

10,76. Методология как проблема советского искусствознания 1920-х годов // К вопросу о предмете методологии искусствознания. М., 1981. С. 116–141.

7. Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов // Актуальные вопросы методологии советского искусствознания. М.: Наука, 1983. С. 64–100.

8. Интегративное взаимодействие искусств и проблема массовых зрелищ // Виды искусства в современной художественной культуре. М.: Искусство, 1984. С. 41–69.

9. В. Фаворский как теоретик искусства // Эстетические взгляды художников русской культуры. М.: Наука, 1985. С. 175–213.

10. К. Юон о живописи и живописной культуре // Эстетические взгляды художников русской культуры. М.: Наука, 1985.

11. О некоторых методологических принципах советского искусствознания 1930-х годов // Методологические принципы современного искусствознания. М.: Наука, 1986. С. 46–90.

12. Советский воинский мемориал // Советское искусство 60–80 гг. Проблемы. Задачи. Поиски. М.: Наука, 1988. С. 160–184.

13. Праздник // Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 269–270.

14. «Производственного искусства» теория // Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 277.

15. В.И. Ленин и проблема культурного наследия // Ленин и вопросы социалистического искусства. Поиски новых подходов. М.: Наука, 1990. С. 74–102.

16. План монументальной пропаганды и его исторические судьбы // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М.: Российский институт искусствознания, 1993. С. 189–216.

17. О «Литературном критике» и его эстетической программе // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М.: ГИИ, 1995. С. 149–183.

18. О содержании и методологическом значении «соборности» // Элитарное и массовое в русской художественной культуре: Сборник статей. М.: ГИИ, 1996. С. 29–40.

19. «Год великого перелома» в истории отечественной художественной культуры // Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х. М.: ГИИ, 2000. С. 25–60.

20. 20-е годы: новая культурная политика в действии // Между обществом и властью. Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века. М.: Индрик, 2002. С. 46–78.

21. Концепция живописи К.С. Петрова-Водкина. Культурологические и эстетико-мировоззренческие аспекты // Теория художественной культуры. Вып. 6. М.: ГИИ, 2003. С. 154–207.

22. Соборность и русский менталитет. Опыт обоснования эстетико-теологического подхода к художественной культуре XIX – начала XX века // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта. СПб.: Алетейя, 2004. С.48–81.

ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ПРАЗДНИКА

Сборник статей памяти А.И. Мазаева

Дизайн обложки
В.Е. Валериус
Компьютерная верстка
А.К. Соколовой
Корректор
Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 10.06.2009.
Объем 28,5
Тираж 300 экз.