

Анатолий Баканурский
КОМИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СМЕРТИ

Стаття присвячена розгляду сміхового аспекту смерті та поховання в архаїчних культурах. Проводиться порівняльний аналіз сміхових елементів в древніх ритуалах і сучасної культурі.

Ключові слова: сміх, смерть, поховання, ритуал, архаїка.

Статья посвящена рассмотрению смехового аспекта смерти и погребения в архаических культурах. Проводится сравнительный анализ смеховых элементов в древних ритуалах и современной культуре.

Ключевые слова: смех, смерть, погребение, ритуал, архаика.

The article is devoted to laughing aspects of death and burial in archaic cultures. The laughing elements in ancient rituals and contemporary culture are compared.

Keywords: laughter, death, burial, ritual, archaic.

История культуры опровергает устойчивое убеждение, что уход человека из земной жизни ассоциировался исключительно с трагедией. Наряду с естественной скорбью по умершему, рефлексия на его переход в иной мир сопровождалась смеховой реакцией, о чём убедительно свидетельствуют архаические культуры разных этносов. Мёртвые, приобретя черты инаковости, внушали опаску живым и одним из радикальных оберегов служил погребальный смех, который, с одной стороны, помогал умершему без помех добраться до страны мертвых, с другой – противостоял возможному воздействию враждебных человеку сил, связанных с покойником, то есть являлся защитным механизмом. Этнограф Ф. Волков считал, что «все погребальные обряды внушаются... не столько заботливостью о загробном существовании покойников, сколько страхом перед умершими и желанием обезопасить себя от их возвращения на этот свет» [3, с. 643]. По мнению Н. Велецкой, смех на похоронах символизировал жизнь, «наиболее надежно обеспечивал вечную жизнь, бессмертие души и т. д.» [2, с. 30]. Традиционный вопрос, задававшийся во время исповеди католику в Средние века, звучал так: «Не распевал ли ты там (на кладбище – А. Б.) дьявольские песни, и не участвовал ли в плясках, придуманных язычниками, которых обучил дьявол, и не пил ли там и не веселился ли, отбросив все благочестие и чувство любви, как бы в восторге от кончины ближнего твоего?» [5, с. 148–149]. Одной из форм проявления смехового начала в погребальном зрелище было профанное осмеяние самого умершего, инвективы (обрядовые ругательства, поношения), ему адресованные. В данном случае мы сталкиваемся с еще одним витком, совершаляем погребальным зрелищем, как бы возвращающимся к своему архетипу. Тут место чучела-двойника занимает

сам умерший, становящийся главным лицом ритуальной игры. Он, естественно, безмолвный персонаж, что не мешает ему занимать центральное место в театрализованном действе.

Смех в данном контексте – ритуален, он – не простое высмеивание присущих умершему недостатков, припомнание комических ситуаций из его земной биографии. С одной стороны он – метафора жизни, с другой, – вспомогательное средство для преодоления преграды между миром живых и миром мертвых. Здесь мы встречаемся с игровой ситуацией, фарсовой по форме, но серьезной по содержанию. Для эмоционального окраса погребальной игры характерно сочетание смеха и слез: «Похороны неизменно сопровождаются смехом и всеми методами разгула, хотя частично они сопровождаются и слезами» [13, с. 98]. Кроме того, известное выражение «умереть своей смертью» свидетельствует о том, что умирание не является чем-то неестественным. «Своя» смерть – это то, что привычно, обыденно, составляет традиционный элемент мирового порядка. Поэтому смех тут уместен. Это было тонко подмечено Томасом Манном в «Волшебной горе». Главного персонажа – Ганса Кастропа периодически разбирает смех, когда речь заходит об умерших. Во фрагменте, в котором его кузен Иоахим рассказывает о способе спуска покойников с горы на бобслеях, Гансом «овладел смех, бурный наудержимый смех». В другом случае, когда речь заходит об умирающих, «на него напал неудержимый смех, ...сотрясая все тело». Герой не отдает себе отчет, что он практически пребывает в царстве мертвых («Особый мир, тесный... и уединенный мир тех, что жили здесь наверху...») и сам обречен на скорое умирание; он смотрит на эту «горнюю» сферу как бы со стороны, поэтому часто ситуация провоцирует у него кажущуюся неадекватной смеховую реакцию на происходящее.

Двойственную психологическую природу погребального зрелища подчеркивают многие исследователи. Этнограф И. Снегирев отмечает, что «у простолюдинов в родительские (дни поминования умерших – А. Б.) собираются родственники на свои кладбища плакать и пировать; а ввечеру сходятся туда молодцы и девки свыкаться, оправдывая делом русскую пословицу “Начинают за упокой, а кончают за радость”» [12, с. 215]. А. Котляревский приводит примеры ритуального веселья в похоронной обрядности западных славян: у населения Мекленбурга еще в XV столетии существовал обычай устраивать празднества в доме умершего, в ходе которых «никто не предается печали...», а «жители Гавельгейды... торжественно с песнями и плясками несли мертвца к месту погребения...» [8, с. 139–140]. Кладбище, по словам А. Гуревича, зачастую становилось «форумом» общественной жизни; на нем

собирался народ, здесь и печалились, и веселились...» [6, с. 13]. Погосты в раннесредневековой Европе были местом ярмарочной торговли, свиданий молодежи, массовых гуляний. На кладбищах проходили судебные процессы, во время которых судьи – главные действующие лица – располагались под могильным крестом, а приговор объявляли с надгробной плиты, в данном случае игравшей роль сцены-подиума.

Кладбище в темное время суток нередко превращалось в место свиданий влюбленных. И именно в его вечернем малолюдном пространстве чаще всего (аналогом может быть только лес) происходила потеря девушки девственности, что можно соотнести с актом ритуального умирания-рождения в ином качестве или зарождения новой жизни (беременность). Мир живых, таким образом, пересекался с миром умерших. Эту особенность подметил Петроний в новелле «О целомудренной эфесской матроне», героями которой стала женщина, скорбящая у гроба умершего супруга, и охраняющий тела казненных разбойников легионер. Живые влюбляются друг в друга, соединяясь прямо у тел умерших. Сюжет из трагического становится фарсовым. Смерть становится чреватой новым рождением. Собственно, часто встречавшееся изображение Смерти как жницы скорби восходит к аграрной культуре, с ее циклически повторяющимся лейтмотивом умирания-воскрешения.

Грусть, плач, причитания во время похорон естественны; что же касается смеха, то он должен быть спровоцирован профанно-комическими элементами, содержавшимися в игровом аспекте погребального ритуала. Трудно согласиться с трактовкой того, что смех и веселье были вызваны свойственным архаическому культурному сознанию убеждением, что покойник – субъект, совершающий переход из смерти в новое рождение. В этом случае смеховые элементы должны были присутствовать и в театрализованных ритуалах кувады, инициации, во время камлания, однако мы их там не обнаруживаем. Смех – не столько радость по поводу перерождения-перехода, сколько средство, способствующее новому рождению, воскрешению и адаптации в мире предков. «Радость смеха есть радость жизни. По народному воззрению смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и создавать, вызывать ее в самом буквальном смысле этого слова», – пишет В. Пропп [9, с. 101]. Игра, зрелище должны были вызвать и оформить этот смех, органично вписать его в контекст ритуальной структуры погребения.

В Абхазии погребальные церемонии сменялись веселыми развлечениями, в которых участвовали профессиональные потешники – акечки, представлявшие забавные сценки. Здесь мы снова сталкиваемся с игровым сближением погребения и свадьбы. Популярным комическим

зрелищным сюжетом, разыгравшимся после снятия траура по умершему, было «Самакуа» с придурковатым женихом Мустафой и его хромой невестой Хилкан в качестве действующих лиц. Хромота последней свидетельствовала о ее связи с миром мертвых. Персонажи ссорились, переругивались, веселя публику. Однако зачастую грустная тема погребальной игры не сменялась комическо-смеховой, а их элементы взаимно переплетались в рамках единого зрелища.

Подобный симбиоз грустной и веселой тем был характерен для игровой культуры. В частности, в древнеирландском фольклоре содержится перечень того, какие эмоции должен уметь спровоцировать музыкант: «Три знания арфиста: песнь, что погружает в сон, песнь плача и песнь смеха» [14, р. 16].

В литературном наследии протопопа Аввакума, человека, деятельность которого носила ощущимый зрелищно-игровой характер, нередко смех и плач, веселье и горе сведены в едином контексте, употреблены как соседствующие, переплетающиеся в человеческой жизни эмоции. Только в его «Житии» встречаем: «И плачу и радуюся, благодаря Бога», «...и смех и горе,— как-то омрачил дьявол!», «...и смех с ним и горе!», «И смех и горе, как помянутся дни оны...». В данном случае это не особый литературный прием, а отражение близости трагического и комического начал в жизни. Смех и застольное веселье противопоставляют страшной эпидемии, несущей смерть, персонажи пушкинского «Пира во время чумы». Один из персонажей «вильсоновой трагедии» даже перед лицом неминуемой смерти утверждает: «Причины нет печалиться», другой предлагает обратиться «к веселью», даже если это будет выглядеть безумием. В то время, как чумная зараза выкашивает большую часть населения Европы, персонажи «Декамерона» развлекают себя комическими историями. Этот смех перед лицом смерти был формой игры с ней, позволяющей преодолеть ощущение безысходности, снимавшей страх перед финалом земного бытия человека.

Смерть – естественное продолжение жизни, поэтому уместным выглядит соседство трагических и комически-игровых элементов. Их сочетание мы обнаруживаем в канопах – этрусских сосудах для хранения пепла умершего. Они представляли одновременно емкость для праха, оставшегося после кремации, и стилизованный портрет умершего, размещененный на крышке. На многих канопах человеческое лицо освещено так называемой «архаической улыбкой». Улыбка и смерть на погребальной канопе, могильном скulptурном портрете, как и в жизни, располагались рядом.

Эту особенность погребального ритуала подметил Пушкин в сцене сна Татьяны из «Онегина»: «За дверью крик и звон стакана, / Как на больших похоронах... / Лай, хохот, пенье, свист и хлоп». Это описание удивительно напоминает фрагмент съезда гостей в дом Лариных: «Шум, хохот, давка у порога». Семейное празднество описано в тех же категориях, что и погребальный ритуал, в котором смеховое и трагическое взаимодействуют в рамках одной игры, объединяющей живых и покойника. Вспомним, что герой чеховской пьесы «Иванов» не без театрального эффекта заканчивает жизнь самоубийством, находясь в гуще веселящихся гостей.

Смех сопровождает вынос тела Ира, избитого до полусмерти Одиссеем. Собственно, сама эта процедура напоминает пародийное погребение, включающее профанное отношение к персонажу. Одиссей выбрасывает Ира к воротам дома, то есть в пограничное пространство: «За ногу Ира схватив, через двери и портик к воротам / Дома его через двор протащил...» Замечу, что семантика ворот предполагала их отождествление с женскими половыми органами, что придает избиению Ира комически перевернутое содержание: в данном контексте он не появляется привычным образом на свет, а умирает «обратным образом», как бы возвращаясь обратно в ворота-влагалище. Интерпретация умирания Ира как возвращения в лоно матери – рождения навыворот (показательно, что через линию ворот его волокут вперед ногами), аналогична захоронению как уходу во чрево земли-матери (о единстве рождения и умирания свидетельствует вербальное фольклорное клише «мать-сыра земля»). Особо выпукло образ смерти как рождения проявлен в обсценной лексике, в которой нередко можно встретить об умершем, пропавшем или погибшем, профанное: «п...дой накрылся» или «настал п...дец», что восходит к образу вульвы как модели Тартара, входе в царство мертвых, пограничья между двумя мирами. Образ женских половых органов как ворот содержится в одной из русских частушек – у жениха половые органы невесты семантически соотносятся с воротами, которые она для него отворяет. Таким образом, выбрасывание тела Ира в ворота носит унизительно-шутовской характер.

Однако эпизод с необычным игровым погребением Ира имеет еще одно значение, опять-таки связанное с семантикой женских половых органов не только как ворот, но и пещеры (образы ворот и пещеры также обладают культурной близостью). Пещера – символ начала и конца, умирания и возрождения (недаром во многих культурах вход в царство мертвых, в «нижний» мир, лежит через пещеру, ведущую под землю). Сходство пещеры и вульвы как раз и лежит в области бинаров: живое –

мертвое, свет – тьма, порядок – хаос. Христианское таинство крещения, например, связано с этими оппозициями и символами: погружение в воду – это как бы временное возвращение в материнское лоно, в хаос, во тьму; ведь недаром окрестившийся считался вышедшим «из сени» – тьмы. Прошедший ритуал-инициацию повторно рождается на свет, превращается из оглашенного в верного, переходит из хаоса в мир космической упорядоченности. В руки гомеровскому Иру была вложена «суковатая палка» – посох, который напоминает скипетр (опустим его фаллическую символику), что усиливает издевательскую насмешку над ним, до полусмерти избитым. Подобный бутафорски-игровой знак царской власти – трость – позднее будет присутствовать и в евангельском эпизоде насмешек над Иисусом, устроенных римскими солдатами. А сам поединок гомеровских персонажей, игровое «погребение» Ира – все это сопровождалось издевательским смехом претендентов на руку Пенелопы, находящихся в доме Одиссея. То есть женихи составляли «массовку» погребального спектакля, своей реакцией подчеркивавшую его комический характер: «Женихи же всплеснувши руками / Все помирали от смеха». В сцене выноса тела побежденного: «...гости / Встретили смехом его...».

Кстати, в славянских фольклорных драмах «Царь Ирод» и «Царь Максимилиан», составляющих «царский» цикл в репертуаре народного театра, реплика о необходимости убрать мертвое тело означала переход к комической, смеховой части сюжета. Иными словами, шуточное отношение к покойнику в народном спектакле переводило действие из сакрального в профанное игровое пространство. Так, в «Ироде» приказ убрать труп жестокого царя связывал две части сюжета: «Убрать это мертвое тело, / Чтобы здесь не смердело» [11].

Нередко сама эта реплика содержала профанно-смеховое отношение к покойнику, как, например, в одном из украинских вариантов фольклорной драмы «Царь Ирод», записанном на Буковине в 1903 году. В ней еврейский персонаж Лейба так сообщал о смерти царя-детоубийцы (смеховой эффект достигался смешением украинских, еврейских, русских слов и даже полонизма – «кароль», а также отсутствием малейшего намека на скорбь по поводу гибели «высокого» персонажа): «Я думал, что ун спіт (поштовхати трупа): / – Вже три дня, как он смердит! (Лейба співає): / Ой, вей, маюхес, / Наш кароль – кадухес (издох – А. Б.)!» [10].

Свидетельства преобразующе-оживляющей роли смеха, веселья содержатся в фольклоре, в частности, в повествовании о персонаже, давшем проглотить себя волку, внутри которого уже находились люди. Здесь волк связан с загробным миром; люди – умершие, направлявшиеся

в царство теней. Чтобы помочь им выбраться наружу, герой предложил тем, кто находился внутри животного, плясать и петь, пока он не разрежет сердце волка, что даст возможность всем благополучно добраться до мира мертвых. Смех, таким образом, выступает в качестве средства, помогающего умершим осуществить переход из одной сферы бытия в другую. Близкий по смыслу зрелищно-игровой ритуал, центральными персонажами которого являлись умершие предки племени или семейного клана, отмечался этнологами на Мадагаскаре. Периодически покойников извлекали из места захоронения, включали в качестве действующих лиц в магические танцы, якобы способствующие их временному воскрешению и общению с родными, а затем следовало их перезахоронение. Перед повторным погребением мертвых переодевали в новые одежды-саваны. Кроме того, что танец, включенный в ритуально-игровую эксгумацию, был средством свидания живых с мертвыми; для последних он являлся еще и непременным атрибутом, способствующим переселению из одной могилы в другую. При этом танцы, пение, сопровождающее переезд из одного места захоронения в другое, не носили траурного характера, напротив, в них без труда можно заметить смеховой пласт, включавший и ритуальную ругань в адрес умерших, и профанные песни, к ним обращенные.

Смех сопровождает прибытие фольклорно-мифологических персонажей в загробный мир, сопровождающееся частичным изменением их внешнего облика. Персонажи североиндейского эпоса, достигнувшие царства мертвых во чреве кита, выйдя на берег, засмеялись, поскольку от жары во время путешествия-перехода облысили. Волк и кит в данном случае выполняли функцию перевозчика-медиатора (Харона, ладьи), доставляющего мертвых в иной мир. Подобная трактовка волка характерна и для славянских сказок. Впрочем, и «чудо-юдо рыба-кит» также встречается в сказочном фольклоре славян, где выступает в качестве перевозчика в царство мертвых (вспомним написанного Ершовым на фольклорном материале «Конька-горбунка»). Здесь замечу, что пасть животного или большой рыбы в фольклоре и мифологии разных этносов семантически ассоциировалась с входом в царство мертвых.

Насмешка соседствует со смертью и в некоторых образцах посмертных посвящений, правда, не высеченных на надгробьях, поскольку смеховой элемент в них, как правило, профанно снижал фигуру покойника. Так, в одной из epitafий на Павла I, созданных в среде немцев-колонистов, о нем говорится почти как о «заложном» покойнике, что недалеко от истины, если учесть неестественную смерть этого императора. В переводе это выглядит так: «Путники, приблизьтесь к этой могиле,— но не слишком

близко. Здесь лежит Павел Первый; молитесь, да избавит вас Господь от второго». Павел даже после своей гибели продолжал оставаться объектом смехового террора, свидетельством чего является другая эпитафия, в которой, кроме всего, обыгрывалось своеобразие императорской внешности: «С какой Харон переезжает стервой? / Не мопс ли это? Нет, это Павел Первый».

Нередко жанр эпитафии служил для ее автора способом сведения прижизненных счетов с умершим, как, например, в случае с Эразмом Роттердамским, лягнувшим профанной надгробильной характеристикой своего прижизненного оппонента Николаса Бехема: «Здесь похоронен Эгмонд, земли бесполезное бремя, / Буйство одно он любил,— да не покоится он». Интересно, что после смерти самого Эразма ему в том же духе воздал аноним, избрав для насмешки также эпитафию, настолько схожую с только что приведенной, что казалось, ее автор заступился за покойного Бехема. Эпитафию эту приводит итальянский гуманист XVI столетия Челио Секондо Курионе в своем «Восторженном Пасквино»: «Здесь Эразм погребен. Был он гнуснейшо мышью. / Грызть других он привык. Черви грызут его днесъ».

Комически-игровой аспект погребения нашел выражение в анекдотах о покойниках и похоронах, присутствующих в различных культурах. Умерший зачастую фигурирует в них в качестве смеюобразующего начала, то есть ему в короткой сценке отдана наиболее активная роль, живые же, как правило, выступают в амплуа статистов. Погребение в анекдоте, как отмечает Ф. Арьес, «становилось чем-то вроде празднества, где находилось место и веселью, и смеху, побеждавшему смерть» [1, с. 477]. Анекдотические ситуации зачастую проникали в реальность, комические неритуальные игровые элементы адаптировались в сценарии настоящих похорон и тех обычаем и ритуалов, которые им сопутствуют. Достаточно в связи с этим вспомнить новеллу Сергея Довлатова из цикла «Компромиссы». Ее сюжет разворачивается на кладбище во время похорон директора таллиннской телестудии, которого пугают в морге с другим умершим, делая случайного неноменклатурного покойника главным действующим лицом торжественной партийной панихиды. Так сказать, низовой элемент вмешался в строй высокой трагедии и, низвергнув ее с куртун, сменил возвышенно-патетический тон происходящего на комически-бытовой.

Эпатировал окружающих на похоронах музыкального деятеля Николая Рубинштейна театрально-игровым поведением Константин Станиславский. Причем, по свидетельству Сергея Волконского, гроб Рубинштейна на границе случайно перепутали с гробом какой-то

прибалтийской баронессы. Тело музыканта было отправлено в Ригу, а в Москву доставили умершую женщину. «Никто из знатных,— пишет Волконский,— не решился выдать ошибку».

Аналогичная анекдотическая ситуация произошла, по свидетельству очевидцев, во время похорон предшественника символизма поэта Константина Фофанова, на которых его сын, примикивший к грешившим превращением жизни в игру футуристам, вместо надгробного слова сквозь слезы скаламбурил: «Наш Фофан в землю вкопан...» [7, с. 470]. Классическим примером связи погребения и смеха стали многочисленные анекдоты, сопровождавшие череду смертей советских партийных руководителей, когда один за другим покинули мир Брежнев, Андропов, Черненко.

В эпоху, когда классический миф подвергся окончательной деструкции, смеховое и игровое отношение к смерти приобрело психологическую мотивацию, связанную снейтрализацией страха перед концом земного существования. Подобная ипостась включения смерти в театрально-зрелищный контекст представлена в начальной сцене феллиниевской ленты «Амаркорд», в которой чучело «костлявой» жители маленького городка водружают на костер. В результате ритуально-игрового сожжения она должна исчезнуть из человеческой жизни, о ней забывают на определенное время, до тех пор, пока не наступит новая зима. Игра в смерть лишает последнюю устрашающих черт, таинственная полоса отчуждения, лежащая между живыми и мертвыми, жизнью и смертью, в сознании играющего человека обретает свойства проницаемости, легкопреодолимости, причем в обоих направлениях: как от живущих к умершим, так и наоборот. Включение смерти в игровое бытие содержит, таким образом, и психотерапевтическую функцию, компенсируя негативные эмоции, связанные с осознанием ее неизбежного прихода.

Собственно, неигровым во время похорон было поведение лишь очень близких умершему людей, да, пожалуй, самого умершего, являвшегося, как отмечалось, центрообразующим элементом игры в смерть. Пассивность и физическая бездейственность главного действующего лица в данном случае значения не имеют, ибо все композиционные детали «хорошо сделанной пьесы» — погребального ритуала связаны именно с ним, замыкаются исключительно на нем. В данном амплуа умерший сродни ревизору — герою гоголевской одноименной комедии, создающему интригу, но не принимающему непосредственного участия в сценическом действии, не появляющемуся перед зрителями. «Погребальная процедура,— писала Л. Гинзбург,— пытается превратить... мертвое тело в символический предмет... вовлечь его в хорошо наложенную систему» [4, с. 434].

Важная (так и хочется написать – «активная») роль покойника состоит еще и в том, что он является действующим лицом, провоцирующим такой аспект любого зрелища, театрального представления (шире – произведения искусства вообще) – идентификацию. Так, Мюссе в письме Жорж Санд говорил, что после их смерти в памяти потомков они будут отождествляться со знаменитыми литературными (Ромео и Джульетта) и реальными (Пьер Абеляр и Элоиза) любовниками. Игровая идентификация на бытовом уровне ярче всего реализуется в часто употребляющейся во время погребения фразе-клише: «Все там будем», – переносящей свойства умершего на живых, являющейся вербальной квинтэссенцией типично театрального коммуникативного акта игрового самоотождествления себя с главным персонажем представления, неизменно включающего в свою структуру разнообразные смеховые элементы.

1. Арье Ф. Человек перед лицом смерти.– М.: Прогресс, 1992.– 528 с.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов.– М.: Наука, 1978. – 240 с.
3. Волков Ф. Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в прошлом и настоящем. В 2-х т.– Т. 2.– Пг., 1916.
4. Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом.– Л.: Сов. писатель, 1989.– 608 с.
5. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры.– М.: Искусство, 1981.– 359 с.
6. Гуревич А. Я. Филипп Арье: смерть как проблема исторической антропологии // Арье Ф. Человек перед лицом смерти.– М.: Прогресс, 1992. –С. 5–30.
7. Иванов Г. Из литературного наследия.– М.: Книга, 1989.– 420 с.
8. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян.– М., 1868.– 306 с.
9. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники.– Л.: Рыбацкая Академия, 1963.– 164 с.
10. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии им. М. Рильского НАН Украины.– Ф. 1–4, ед. хр. 381а, л. 20.
11. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии им. М. Рильского НАН Украины.– Ф.1–5, ед. хр. 372, л. 2.
12. Снегирев И. Русские простонародные праздники.– Вып. 1.– М.: В Университетской Типографии, 1837. — IV, 246 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.– М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.
14. Meyer K. The Triads of Ireland.– Dublin, 1906.

Оксана Довгополова

**СМЕХ В ЖИЗНИ ФРАНЦІСКАНЦА ХІІІ В. (ПО МАТЕРІАЛАМ
ХРОНИКИ САЛИМБЕНЕ ДЕ АДАМА)**

Статтю присвячено зверненням до жартів та сміху в Літопису францисканського монаха ХІІІ ст. Салімбене де Адама (Салімбене Пармського). Автор показує, що сміх був дозволений францисканцю як засіб подолання суму. В тексті зроблено наголос на особливостях дозволеності сміху для різних соціальних груп.

Ключові слова: сміх, середньовічна культура, пересічна людина.

Статья посвящена обращениям к шуткам и смеху в Хронике францисканского монаха XIII в. Салимбене де Адама (Салимбене Пармского). Автор показывает, что смех допускался францисканцем в качестве средства преодоления тоски. В тексте сделан акцент на особенностях допустимости смеха для разных социальных групп.

Ключевые слова: смех, средневековая культура, средний человек.

The article is devoted to the referring to jokes and laughter in Chronicle of XIII century's Franciscan monk Salimbene de Adam (Salimbene from Parma). Author shows that laughter was allowed to Franciscan as a tool of sorrow's overcoming. The peculiarities of laughter's permission for different social groups appears emphasized in text.

Keywords: laughter, medieval culture, common person.

Отношение к смеху в средние века – тема странная и неоднозначная. «Тёмное» средневековье представляется порой временем мрачного молчания и ламентаций, в памяти всплывают картинки борьбы со смехом из «Имени Розы» Умберто Эко... Общим местом стало упоминание о постановлении Майнцкого собора (813 г.) о необходимости священникам воздерживаться от слушания музыки и т. п., ибо через глаза и уши входит соблазн. Согласно Бенедикту, отказ от смеха является десятой ступенью восхождения по лестнице смирения (всего ступеней 12) [3, с. 24]. Но рядом с этим рисуются и образы безудержного веселья, ликования, бесконечные «Всепьянейшие литургии» и вагантские шутки. Чего стоит хотя бы вывеска над винной лавкой цистерцианского аббатства Рена, основанного в 1129 г. – «Весёлый капюшон» [6, с.116]. Монахи тоже были не прочь посмеяться. Вот на этом моменте хотелось бы остановиться. Автор этого текста не отваживается на попытку описать отношение к смеху в средневековой культуре в целом, но предлагает обратиться к нескольким абзацам из сочинения францисканского хрониста Салимбене де Адама (Салимбене Пармского) [7], которые могут прояснить для нас отношение к смеху в монашеской среде ХІІІ в.