



ДИНАМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА КАРНАВАЛЬНОЙ ТЕЛЕСНОСТИ: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

УДК 792.01 : 394.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-16-29>

Н. Ю. Крючкова

Орловский государственный институт культуры (Россия, г. Орёл)

e-mail: nkruchkova21@yandex.ru

А. Ю. Титов

Орловский государственный институт культуры (Россия, г. Орёл)

e-mail: vittoal@yandex.ru

Аннотация: Данная статья является обобщением опыта антропологической практики научно-исследовательской лаборатории «Бахтинский методологический семинар» на базе Орловского государственного института культуры и Научно-просветительского центра им. М. М. Бахтина Орловского муниципального драматического театра «Русский стиль» им. М. М. Бахтина. Эффективность исследования соотношения и взаимодействия опыта двух практических баз – образовательно-обучающей и профессионально-специализированной – напрямую зависит от выработки междисциплинарного методологического инструментария. Коллектив авторов (с разных позиций) пришёл к выводу, что лабораторный опыт позволяет выявить феноменологическую дифференциацию практических способов различения структурных составляющих «карнавальной телесности», настолько же, насколько опыт театральной герменевтики представляет возможным истолкование феноменологических рефлексий на уровнях понимания системно-динамического подхода к опыту «карнавальной телесности» как органическому целому. В статье рассматривается динамическая структура карнавальной телесности в оптике театральной герменевтики. Авторы утверждают, что динамика эволюции карнавального тела представляет собой единый механизм переработки всех антропологических уровней её развития в синтезе «речевого действия» театрального искусства.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, театральная герменевтика, антропологическая практика, топографическая картина мира, топографическая телесность, родовое тело, гротескное тело, индивидуальное тело, речевое тело, речевое действие.

КРЮЧКОВА НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА – доцент кафедры режиссуры, мастерства актёра и экранных искусств, Орловский государственный институт культуры

ТИТОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ – кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры, мастерства актёра и экранных искусств, Орловский государственный институт культуры

KRYUCHKOVA NATALYA YURIEVNA – Associate Professor of the Department of Directing, Acting and Screen Arts, Orel State Institute of Culture (Russia, Orel)

TITOV ALEXANDER YURIEVICH – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Directing, Acting and Screen Arts, Orel State Institute of Culture (Russia, Orel)

© Крючкова Н.Ю., Титов А.Ю., 2022



Для цитирования: Крючкова Н.Ю., Титов А.Ю. Динамическая структура карнавальной телесности: антропологический опыт театральной герменевтики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №3 (107). С. 16-29. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-16-29>

THE DYNAMIC STRUCTURE OF CARNIVAL PHYSICALITY: THE EXPERIENCE OF THEATRICAL HERMENEUTICS

Natalya Yu. Kryuchkova

Associate Professor of the Department of Directing, Acting and Screen Arts, Orel State Institute of Culture (Russia, Orel)

e-mail: nkruchkova21@yandex.ru

Alexander Yu. Titov

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Directing, Acting and Screen Arts, Orel State Institute of Culture (Russia, Orel)

e-mail: vittoal@yandex.ru

Abstract: This article is a generalization of the experience of anthropological practice of the research laboratory “Bakhtin Methodological Seminar” on the basis of the Orel State Institute of Culture and the M.M. Bakhtin Scientific and Educational Center of the Oryol Municipal Drama Theater “Russian Style” named after M.M. Bakhtin. The effectiveness of the study of the correlation and interaction of the experience of two practical bases – educational and training and professional-specialized directly depends on the development of interdisciplinary methodological tools. The team of authors, from different positions, came to the conclusion that laboratory experience makes it possible to identify the phenomenological differentiation of practical ways of distinguishing the structural components of “carnival physicality”, just as the experience of theatrical hermeneutics makes it possible to interpret phenomenological reflections at the levels of understanding the system-dynamic approach to the experience of “carnival physicality” as an organic whole. The article discusses the dynamic structure of carnival physicality in the optics of theatrical hermeneutics. The authors claim that the dynamics of the evolution of the carnival body is a single mechanism for processing all anthropological levels of its development in the synthesis of the “speech action” of theatrical art.

Keywords: M.M. Bakhtin, theatrical hermeneutics, anthropological practice, topographic picture of the world, topographic physicality, generic body, grotesque body, individual body, speech body, speech action.

For citation: Kryuchkova N.Yu., Titov A.Yu. The Dynamic structure of carnival physicality: the experience of theatrical hermeneutics. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 3 (107), pp. 16-29. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-16-29>

Введение в методологию лабораторного исследования антропологической практики речевой телесности. Заявленная в статье многоаспектная категория «карнавальная телесность» в современной науке подразделяется на ряд специализированных отраслей антропологического, культурологического, онтологического и прочих содержательных подходов. В результате подобного разделения предмет исследования

как бы уходит из поля зрения и растворяется в других самостоятельных научных дисциплинах. Приходится конкретизировать контексты и корректировать научный дискурс, выясняя, о каком «карнавале» и какой «телесности» идёт речь и оказываясь, наконец, перед простой очевидностью: мы просто за деревьями не видим леса.. Настоящее исследование базируется на анализе учебно-образовательного театраль-



ного опыта и профессиональной сценической практики. Динамический спектр «карнавальной телесности» выявлен в результате использования лабораторного метода и антропологического подхода к органической целостности данного культурного феномена.

Научно-методологические основания исследования «карнавальной телесности» неизменно отсылают нас к универсалистским разработкам этой темы в трудах М. М. Бахтина. (Хоть, это и не является основной задачей статьи, но мы попытаемся показать, что диалогическое несогласие с бахтинским подходом других исследователей вызвано следствием установок научной дифференциации, а не методологической «утопией» учёного.) Методология гуманитарного знания в своих обобщениях непосредственно базируется на органическом опыте антропологического целого, в разрыве с которым гуманитариистика, утрачивая связи с природой человечности в человеке, перестаёт быть затребованной как опыт антропологической практики, именуемой «работа над собой». Бахтинская структура «топографической телесности» практически тождественна содержательно-семантическому концепту «карнавальная телесность» в своих динамических составляющих элементах: «родовое тело», «внутрителесное тело», «гротескное тело», «индивидуальное тело».

Рабочая формула антропологического практикума: каждому речевому жанру своё тело воплощения-высказывания.

Театральная герменевтика интегрирует данные семантические структуры «речевого тела» в динамике классического треугольника: переживание – выражение – понимание (В. Дильтей). Но в отличие от герменевтики, как жанра теоретического высказывания, театральная герменевтика может идти от эксцентрического акта выражения к внутреннему опыту понимания и переживания. Бахтинское «внутрителесное тело» («я внутри своего тела»), есть следствие «отелесивания смысла» («смысло-тело»), смысл всегда персоналистичен и персонифицирован в структуре самого тела – это принцип воплощения «персонально-

го тела» или «тела индивидуального». В качестве рабочего конструкта в практике феноменологического различия принятая категория «нейтральное тело», как условие организации состояния нейтрализации дуальных и дихотомических оппозиций в системе спектральной антропотомии *Homo Somaticus* [22].

Собственно, герменевтический подход, как искусство целостного прочтения и толкования смыслов, так же распадается на дисциплинарную отраслизацию («общую» и «специальную»), подразделяясь на уровни прочтения: космологический, мифологический, ритуальный, фольклорный, аллегорический, психоаналитический, семиотический и прочие, и прочие. На наш взгляд, фокус театральной герменевтики в её исходном прикладном значении антропологической практики захватывает опытно-феноменальное истолкование воплощённых смыслов отвлечённых понятий, в нашем случае – понятие «карнавальная телесность». Если Вячеслав Иванов в своей знаменитой формуле «философия есть экзегетика мифа» («Философема представляется точною экзегезой мифологемы») [21, с. 21] употреблял слово «экзегетика» как эквивалент категории «герменевтика» именно в практическом смысле, то – по старой добре аналогии – театральная герменевтика есть телесно-воплощённая экзегетика трансформирующегося мифа, именно самого процесса (акта) трансформации, а не имитации мифа, трансформированного в драму. То есть речь идёт не о канонизированных формах (например, жанровых), а о самом акте трансгрессии личного опыта понимания в переходах формообразующих конституирующих структур (например, речевых жанров и речевого действия).

Генетически театр не есть прямой перенос интерпретации мифических смыслов в их мистериальных проекциях, но является иным качественным обращением мифа из ряда образно-символической театрализации на уровня драматургической понятийной вербализации (О. Фрейденберг) [27]. Театр в своих порождающих смыслах является промежуточным (медиальным) ретранслятором



кризисных сдвигов и осевых смещений «больших эпох» (М. М. Бахтин) [2]. В системе «текtonических сдвигов» театр в фокусном моменте «здесь и сейчас» воспринимает (улавливает), синхронизирует (входит в резонанс) и передаёт (транслирует) весь синхронистический спектр исторических наслойений в «единой топографической модели мира» (в значении термина М. М. Бахтина) [5].

Оптика театральной герменевтики фокусирует методологический ракурс на «топографической телесности» самого процесса развития феномена воплощения «карнавальной телесности» представляет её как саморазвивающуюся многоуровневую формально динамическую модель качественного становления и преобразования: от акта перевоплощения как подражания в высшем смысле «трагическому мифу» (по Аристотелю) к акту обращения и преображения в христианском смысле. Функциональные порядки действенных структур целостного комплекса «карнавальной телесности» характеризуются признаками системно-динамических актов переключения, претворения, превращения, превозникновения («изобретения мира впервые») в его космогоническом обращении.

Интуитивный опыт театральной герменевтики преимущественно базируется на феноменологии неявных и внелогических чувствований и ощущений целого (мышление образами, схватывание целиком), включая сферы неосознаваемого в структурах сознания (подсознательное, бессознательное, сверхсознательное). Метод «работы над собой» в процессе переживания роли через себя и себя в роли представляет собой мощную технику понимания на уровне первичного акта моделирования телесных реакций (по формуле К. С. Станиславского «от внешнего к внутреннему»). Топографическое тело подобно тексту на пергаменте в обратимой технике палимпсеста (греч. παλίψυστον, от πάλιν – опять, вновь и ψυστός – соскобленный): – удалённый текст сохраняется в базе данных. Мы можем реконструировать и строить описательную модель как минимум на двух фундаментальных уров-

нях текстуального восприятия и воспроизведения: языкового – в структурном изоморфизме кода биологического кода лингвистическому (Р. Я. Якобсон) и речевого – диалогического полиморфизма и полифонизма (М. М. Бахтин). Напомним, что так называемое «нейтральное тело» необходимо для феноменологического различия подходов к искусственноному языковому воспроизведению (семиотическому коду) и органическому – речепорождающему (по сути, до-языковому). Нам же требуется найти индивидуальный ключ к доступу удалённого текста антропологической целостности.

Карнавальный парадокс смыслопорождающей динамики: возникновение (порождение) новых содержательных смыслов, естественно, вступает в конфликт с прежними формами-носителями смыслов, которые в силу инерционного тяготения остаются, несмотря на саморазрушительные характеристики ветхости и дряхлости, достаточно устойчивыми. И наступает действие карнавального парадокса: новое содержание гротескным преувеличением буквально «выворачивает наизнанку» старое, но не в качестве формы-носителя своего содержания, а в акте возвращения к энергийным первоистокам формопорождения («тело возвращения»). Гротеск как приём в принципе не должен нести смысловых, тем более, идеологических коннотаций, гротеск есть гротеск и не более того. «Гротескное тело» – в буквальном значении слова «триггер» – «спусковой крючок» на регуляцию акта преобразования (переключения, перенаправления) энергийной базы родового или витального тела.

Выработка новой формы осуществляется буквально во вращательном движении относительно произвольно выбранной «оси мира» (например, в санскритской драме), вокруг которой вращается плоскость старых представлений о топографической картине мира (в эру христианства «ось мира» символизирует крест). «Карнавальное тело» – «тело вращения» в этой драме превращений травестирует ветхую форму, изменяя векторы топографической ориентации смыслов



и порождая новую, соответствующую форму. Произвольная ось вращения карнавального тела – слово-понятие (логос), воплощённое в индивидуальном «речевом теле». К данному понятию следует сделать существенное замечание: под «речевым телом» подразумевается мировой воплощённый Логос («говорящее бытие»), в лице которого говорит всё мироздание и человек; форма «речевого действия» – словесное единоборство живого и мёртвого, неба и преисподней [27, с. 105–106]. Отсюда структурно-антропологический изоморфизм большого логосного тела космоса (макрокосм) и малого логосного тела человека (микрокосм).

Динамическая модель циклически проявляет себя в трёх фазовых уровнях: 1) от момента становления некоего синкетически целостного универсума (идеального), 2) к моменту расцвета и стабилизации некоего общеустановленного (нормированного, официального), и далее 3) к моменту дифференцированного распада на прагматически-утилитарные подуровни (специализированного, ремесленного, технического) и тотального кризиса (осевого сдвига). Динамика инвариантных взаимодействий этих уровней носит вневременной характер синхронистического спектра, приближая нас к опытному пониманию неопределенности категориального аппарата М. М. Бахтина: «большое время – большая память – индивидуальное тело» в связке-взаимодействии другого структурного изоморфизма: «речевое время – речевая память – речевое тело».

Своё исследование карнавальной культуры М. М. Бахтин [3] сосредоточил на моменте упадка и распада, возведя в универсум период кризисного перехода от позднего средневековья к Ренессансу. Так называемый «неофициальный» карнавал к этому времени был достаточно профессионализирован, а изначальные его смыслы существования были уже утрачены. Впрочем, исторически «карнавал» во всех своих полисемантических значениях и в любом своём полиморфизме не может быть стихиен и не упорядочен. Он всегда жёстко регламентирован, включая и дионисийские

vakhanalia и saturnalia. Регламентирован, прежде всего, вертикалью сакральной структуры ритуала. Именно иерархически заданная организация целого позволяет спонтанно проявлять себя как неожиданному (парадоксальному) и случайному (стохастическому), с точки зрения официальной нормативности, так и невыразимому, и непознаваемому (апофатическому). Если бы мы говорили на языке синергетики, то эти процессы совершенно очевидным образом относились к действию «сверхстренного аттрактора» в локальном пространстве «области Джокера».

Парадоксально, но в качестве аргументации данного тезиса служат христианские предания о чудесных обращениях профессиональных мимов в кризисную эпоху становления христианства III–IV столетий. Телесное и духовное преображение совершается именно в самом моменте шутовского и пародийного представления, изображающего обряды Крещения, страдания и муки первых христиан, риторику церковных проповедей. Житийный список мучеников и святых, обращённых в веру христианскую мимов, достаточно широк для того, чтобы говорить о некой закономерности типического и универсального, а не чудесной случайности единичного («Мартиролог театра», Афины, 2012 г.). Естественно, что агиографические сюжеты таковых мимических преобразений, уже в эпоху расцвета христианства конца V–VI вв., были положены в основу театральных представлений, сценарные текстологические формы которых дошли до наших дней [25, с. 202–222]. Весьма относительно данные тексты можно маркировать термином «пьесы» в современном понимании, но то, что они были предназначены для сценической постановки, подтверждается наличием ремарок как режиссёрских указаний.

Сам факт Распятия толковался эллинами как акт безумия: «Ибо и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости; а мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие» (Апостола Павла 1-е послание к коринфянам 1:22). С точки зрения античного мира новая религия демонстриро-



вала свою абсурдную несообразность с требованиями разума и умопостигаемой мудрости. Мистерия Голгофы с идеей кенозиса (κένωσις – опустошение, истощение) как Божественного самоуничижения Христа, безусловно, воспринималась в этом контексте как «карнавал», а телесное воплощение Бога-Слова – как «карнавальная телесность» в персонажной воплощённости трикстера, о чём пытался передать В. Н. Турбин изустным высказыванием М. М. Бахтина о «карнавальном» (нехристианском) восприятии Евангелия [10].

Универсализм концепции Бахтина, на языке учёного, «бытийно представительствует» динамическую и/или топографическую структуру «карнавальной телесности»: «гротескное тело» – «родовое тело» («внутрителесное тело») – тело антропологическое (адамово тело) – «индивидуальное тело большого опыта». Парадоксальным образом «большая память» родового тела индивидуализируется, и тело «неподвижной вечности», тело «большого становления» (смены эпох) начинает проявлять себя в «индивидуальном теле» конкретного носителя памяти – в личности [2, с. 519]. Данная трансформация «карнавальной телесности» в концепции учёного объясняется только с точки зрения христианского Боговоплощения, воплощения Бога-Слова.

В целом герменевтика Бахтина претерпевает динамику «диалектического скачка» (как бы он сам ни откращивался от диалектики) – от «родового тела» к «телу индивидуальному» в памяти Большого времени, прозревая в этом кризисном эпохальном разломе универсальный смысл духовной вертикали «карнавальной телесности». А потому исследователь упорно возвращается в своих интуициях «топографического тела» к романной форме Ф. М. Достоевского. Преодолевается тот разрыв, на который постоянно указывают исследователи, уловляющие Бахтина в противоречии. Трансформации и преобразования карнавального тела осуществимы в заданности преображения «речевого тела».

Разрешение этого парадокса генетически укореняется в «речевом теле» воплощённого

Логоса (Слово-Плоть-Бог). Фундаментальность универсального уровня логосного воплощения в карнавальном теле мы находим не в привычном синтезе семитической и древнегреческой традиции «эллинистического христианства», но значительно древнее – в древнеиндийском трактате о театре «Натьяшастра» (предположительно, I–III тыс. до н. э.).

Сакральные смыслы карнавальной телесности. Собственно, научное изучение «Пятой Веды», как именуют священные тексты о «Натье», имеет позднее происхождение, по причине того, что первые переводы памятника с санскрита на европейские языки (в основном английский) появляются только в конце XIX века, а относительно полное критическое издание было опубликовано только в конце второй половины XX столетия. Отечественная индология приступила к изучению трактата в 1970-х–1990-х гг. (первая работа Алихановой Ю. М. «Театр Древней Индии – Культура Древней Индии», 1975 г.). Научное исследование Лидовой Н. Р. «Драма и ритуал в Древней Индии», на которое мы опираемся в настоящей статье, было опубликовано в 1992 году [12]. Соответственно, колоссальная инерция отечественного театроведения не может, да и не желает, пересматривать фундаментальные положения западноевропейской традиции во взглядах на театр. И первая проблема театрального генезиса – это «идеологические» расхождения во взглядах на истоки происхождения театра: светское или сакральное (священное). Как ни странно, но эти «челночные» дискуссии о курице и яйце продолжаются до сих пор.

Ключевым моментом в этих спорах является понятие «десакрализация», которое однозначно все прогрессисты относят к «светскому» освобождению от архаического груза сакрального, а заодно и священного (на вопросе различия и разделения этих понятий мы здесь не станем останавливаться). Но в действительности акт десакрализации (развоплощение) интегрирован в динамическую структуру ритуального действия, а, следовательно, и в состав «карнавальной телесности».



В «Натьяшастре» ритуально-мифологическая интерпретация (экзегетика) стадии десакрализации пространства осуществляется в границах сакрального как акт перехода-преобразования от старого инертного состояния космоса к новому космическому циклу. В этой фазе полигонизации (перестройки структур) старой упорядоченной модели вселенной наступает время (или момент вечности) становления Божественного Слова, логосного основания мироздания, что и переводит символически ритуальное действие в статус «борьбы с помощью слов». Наступление нового состояния мира знаменуется «звукящей речью» (бхарати вритти – «говорящее слово» или «речевое действие» или «тело вращения») как формой активизации творческой потенции мироздания. То есть появление (рождение) карнавальной телесности самым непосредственным образом связывается с порождением речевой действительности. Невольно напрашивается термин «карнавальная глоттогония», поскольку происхождение языка в драматической структуре ритуального действия тесно связано с явлением на сцене странного персонажа, вечно узнаваемого и вечно ни на что и ни на кого не похожего, – его величество Шут-Трикстер-Джокер.

Согласно священному тексту после торжественной части ритуала исполняется «костюмированная интермедиа», по определению Натьяшастры, именуемая «Тригата» и «имеющая вид пьесы». Тут и предстаёт наш вечный антагонист Видушака (санскр. *vidūshaka* – портящий) в обличье лысого, горбатого и пузатого карлика, одним своим видом вызывающий смех. Внешнее описание этого персонажа значительно трансформируется во времени, но все авторы древности сходны в одном инвариантном признаке: речевая амбивалентность, одновременно абсурдная и остроумная.

Динамическая структура этой воплощённой карнавальной телесности в лице Видушаки эволюционирует от прямого воплощения бога победителя демонов (аватара Вишну)

в период становления (тексты Ригведы) до его помощника-трикстера в период расцвета (Вишну – Видушака) и, как полная противоположность – «асуры» (буквально «не-боги»), что означает именование антиподов персонажам божественного пантеона в период распада и кризисного упадка [7].

Мы изложили «чистый» (и значительно редуцированный) акт динамического моделирования «топографической картины» мира, описанный Н. Р. Лидовой в терминах Натьяшастры, до момента появления интересующего нас персонажа интермедии [12, с. 26]. В этой интермедии и находит свой генезис древнеиндийская драма и театр; и актёр, и сцена, и особо для этого предназначено и возведённое здание – все значения театра, слитые в одном полисемантическом термине «натья». «Натьяшастра» – священный трактат (сутры) о натье регламентирует его сакральное, изначально целостное, синкретическое и симультанное, обрядово-ритуальное значение.

Любопытно, что, используя, по сути, феноменологический метод наивного синкритизма Жана Пиаже – «смешивать разнородные явления без достаточных на это оснований», принимая «связь впечатлений за связь вещей», мы приходим к неожиданному сближению значений в древнегреческих словах «пародия», «парадокс» и «парод» в общем акте выворачивания наизнанку «против и вопреки» (др.-греч. παρά «возле, кроме, против») ожидаемого. И странное сближение с этими значениями конструкта «парод» (др.-греч. πάροδος) – «открытого коридора», прохода на орхестру, расположенному между (против) амфитеатром и скеной, впоследствии трансформированном в «чёрную дыру» портального отверстия (зеркало сцены). Эти смыслы создают единое семантическое пространство «карнавальной телесности» в прочтении «изнаночной», «вывороченной» «смеховой культуры» (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачов, А. М. Панченко). «Внутрителесное тело», вывернутое в космогоническом акте говорения, речепорождение мироздания даёт свежий взгляд на мир – неожиданный, т. е. парадоксальный.



Традиция «Тригаты» исследователями относится к жанру ритуальной энigmы (*énigme*) или «нулевой точки» фазового перехода сознания в процессе парадоксального обмена загадками в форме словесного поединка. Характерно, что древнегреческий миф об Эдипе относится к первому, широко распространённому в античном мире появлению энigmатического жанра, заменяющего кровавую битву на словесный поединок (встреча со Сфинксом). Драматург Софокл использует форму речевой баталии в драматической завязке своей трагедии (сцена вторая), с которой начинается катастрофа и стремительное возвращение героя к самому себе как истинному я. Жанр этой сцены диалога слепого провидца Тиресия и недальновидного Эдипа явно носит характер комически-пародийной ситуации. Об этом говорят весьма сомнительная и двусмысленная телесность зеркально отражающих друг друга персонажей, которые поочерёдно играют роль трикстера (комического дублера) в травестийной ситуации имитации героического состояния пароксизма (возвышенного припадка). Персонажи не в состоянии проявить бытую харизму боевого духа и вынуждены ограничиться словесной баталии и перепалкой бессильных проклятий. Эта двойственность не амбивалентная, в которой расщепленное (бинарное) отношение (переживание) к ценности лежит в самом явлении, и не игра смысловой многозначностью высказывания (полисемия). Эта двойственная игра основана на телесной неоднозначности персонажей (героя и его комического дублера), лишённых телесной идентификации, – «трансгендерная телесность» Тиресия и «инцестированное тело» Эдипа. В этой, по сути, гротесковой ситуации, очевидная истина о преступлении и преступнике, должно завуалированная и запутанная в процессе словесной баталии, доведённая до банальности, выстrelивает вдруг и неожиданно: мудрый птицегадатель Тиресий «привел в движение страшное». Трагическая амбивалентность «Эдипа-царя» приращивается контекстуальными интерпретациями фабульного «узнавания» (по Аристотелю), которая стро-

ится на знании сюжета разыгрываемого мифа об Эдипе (игровой принцип знания-у-знания). Отсюда парадоксальная неожиданность зрительского восприятия игры в двусмысленность кажимости и истинности. Режиссёр Питер Брук рассказывает о своём впечатлении от сцены с Тиресеем в африканской постановке «Эдипа», решённой в фарсовом ключе. Словесная перепалка персонажей радостно предугадывается зрителем в игре несовпадения вопросов и ответов, ведущих вопрошающего Эдипа к катастрофе. Но на реплике «Ты убил своего отца!» публика одновременно с Эдипом приходят в ужас, наступает тишина. Режиссёр останавливается в размышлении где расходятся и соединяются трагедия и комедия [5, с. 291–292]. Они разошлись во времени упадка и деградации жанрового дробления – изначально синкретического в универсальной стадии становления.

Театр генетически сакрален, мистериален, но в нем усиливается элемент имитации не в значении мимесиса, как подражания трагическому мифу, но в двусмысленном подражании теневым пародийным двойникам (концепция О. М. Фрейденберг [27]). Уместно здесь и пародийное высмеивание сакрального в границах самого сакрального в динамической смене относительных ценностей (концепция В. П. Даркевич [11]). Одно не отменяет и не противоречит другому, но активно взаимодействует в единой системе действия. Идея «двумирности» Бахтина на уровне изначального синкретизма (универсального) заключается в том, что большая память родового тела сохраняет и проявляет стихийное смеховое начало, но уже в топографии локальных многоуровневых расслоений по отношению к «официальному».

Скоморохи Божьи в динамике карнавальной телесности. Динамический кризис эпохи «раблезианского гуманизма», прежде всего, был кризисом духовно-религиозным, периодом упадка, распада и деградации западноевропейской христианской церкви – «Тела Христова» (яркий пример представлен в названии «Моралите о болезни Христианства»



1533 г.) [14]. Всё телесное получает доминанту «низового» материального начала в «родовом теле» коллектива, социума и индивида, которое было спроектировано на телесный, вселенский космос как неразделимое, единое и живое «говорящее» целое. Этих признаков вполне достаточно, чтобы говорить о частичной утрате преобразовательной силы логосных смыслов «карнавальной телесности». В эпоху позднего Ренессанса площадной карнавал окончательно профессионализируется на уровне ремесленно-цеховой специализации. Поэтому в конце XVI века площадные мистерии, из общественной литургии превращённые в зрелище, подвергаются легитимации и запрету.

Народная праздничность «гротескного реализма» официально регламентировалась, но локально позиционировала свою потайную вторую жизнь в контрапункте к общепринятому установленному и общепринятым уровням. Идеализированная гуманистами карнавальная среда «праздника осла» и «праздника дураков» генерировала новые социальные утопии (в том числе и в жанре пародии, например, такой антиутопии, как роман Сервантеса). В романе Франсуа Рабле смысловым центром композиции является первый французский утопический идеал под названием «Телемское аббатство» (*L'Abbaye de Thélème* – от гр. θελέμα – воля). Утопический образ, созданный бывшим монахом-францисканцем, именуемый «Вольной обителью», и является воплощением идеального «речевого тела», «Тело Слова», которым должна была стать церковь, как «Тело Христово». Зашвырнув свою францисканскую рясу в крапиву [18], Франсуа Рабле, которого В. Гюго назвал «шутовским Гомером», сохранил в себе образ идеального братства и заговорил на языке народной смеховой культуры. Посредством народного празднества он вывернул наизнанку фарсовое, гротескное тело «мессы осла» монашеских орденов и воплотил образ Вольного аббатства в его «внутрителесном теле». Как некогда святой Франциск Ассизский преобразился в «скомороха Бога», «придворного олуха Царя небесного» [24], в котором

текст Священного Писания заговорил с миром на языке его тела (проповедь птицам).

М. М. Бахтин постоянно возвращался к теме францисканства не только в связи с творчеством Франсуа Рабле и Ф. М. Достоевского, но и с усиленным интересом к судьбе нищенствующего монашеского ордена в среде русского религиозного ренессанса, начиная с первых десятилетий XX века [17]. Для нас важен момент «двумирности» карнавальной телесности, как логосное (словесное) воплощение драматургического конфликта (словесной борьбы) на театрально-сценических подмостках.

Сложную тему скоморошества мы только обозначим, но не в связи с поверхностной исторической редукцией пред-театральных или паратеатральных форм [20], совсем не имеющую отношения к генезису театра в силу его искусственной маргинализации. Изначально скоморошество, по крайней мере, на Руси, носило атрибут сакрализации княжеской власти. Знаменитые фрески внутренней галереи, соединяющей южную и северную башни Киево-Софийского собора, с росписью сцен охоты и скоморошьих игрищ не символизировали никакого «двоеверия», но латентно содержали в себе потенциал будущего «двоемирия». Фрески не предоставлены к общему усмотрению, но скрыты в княжеских полатях (хорах) Северной башни Святой Софии, где располагалась княжеская резиденция семьи и ближайших приближённых. Материалы многолетних исследований историка С. А. Высоцкого, собранные ещё в 60-х – 70-х гг. прошлого столетия, не получили широкой огласки, возможно, и по причине несоответствия бытующей до сих пор идеологии двоеверия в конфликтном отношении христианства и язычества. Скоморошество на Руси пришло из Византии вместе с христианством, а главная тема фресковых изображений была развернута в сюжетном повествовании о визите в столицу Византийской империи Константинополь княгини Ольги и о её провиденциальной встрече с императором Константином VII Порфирородным [6, с. 38].



Мы не могли не привести этот редко упоминаемый факт не в связи с темой скоморошества, но в связи с динамической структурой взаимодействия сакрального, священного и профанного. Свой «рассвет» скоморошество, уже не в качестве атрибутивного свойства, но сакрально единственного инструмента власти, получает во времена правления великого князя и первого помазанника на царство Ивана IV (Васильевича), прозванного Грозным и «скоморохом Божиим». В борьбе царя с родовой аристократией скомороши ватаги служили орудием разорения боярских вотчин, так как по высочайшему Указу обязаны были содержать царские артели игрецов и глумотворцев [13; 16]. И это происходит в эпоху, когда скоморошество «Домостроем» отнесено в разряд «игр бесовских», и Стоглавым церковным собором 1551 года «рекомендовано» не привлекать скоморохов к участию в свадебном венчании и поминальном обряде, что только почти через сотню лет, в 1647 году, будет окончательно запрещено высочайшим Указом Алексея Михайловича Тишайшего.

Мы видим, что к XVI столетию весь христианский мир ополчился на смеховую культуру народных праздников в лице скоморошества, оттесняя её на периферию и вырабатывая новый дискурс документального производства, который относит их к разряду языческих культовых обрядов: «кощуны катанинские», «песни катанинские», «песни бесовские»; «бесовские игралыща»; «бесовские игры», «гудбы бесовские». В иконографии Страшного суда, получившей особенно широкое распространение к этому времени на Руси, скоморохи, певцы, плясуны и глумцы «в огне повешены за ноги» [19, с. 463–477]. Поразителен поздний пример послания в Пустозерск протопопу Аввакуму от 1676 г., в котором осуждение «игранья» относится к смерти царя Алексея Михайловича, запретившего скоморошество. Имя царя обличается в гречном образе, за что тот и был, по мнению автора, наказан в «посмертии своём», так как «тешился всяко различными утешеними и играми» [15, с. 232.]. Сам протопоп Аввакум известен нам как лич-

ность «привесьма карнавальная и скоморошеская», впрочем, как и все русские подвижники исихастского толка, типа преподобного Нила Сорского, непримиримого к внешнему религиозно-обрядовому символизму.

В период второй половины XVI – первой половины XVII столетий скоморошество из разряда положительных действ, обладающих не только сакральными функциями, ноrudimentами священного, направленного на благо, вытесняется в «антимирное», «кромешное» измерение, в крайнюю оппозицию к новой системе социальных отношений. Естественно, что по отнесении явлений праздничной народной культуры к языческой обрядности, доминантной характеристикой этих действ становится преобладание материально-телесного «низа», а духовное содержание, связанное с традицией сакрализованного антиповедения, активно демонизируется. Строится новая идеология «третьего Рима», сакрализация священного «неба» трансформируется в сакрализацию власти земной.

Карнавальная телесность скоморошества деградировала, но не лишилась главного сакрального признака – словесного действия, выраженного «сверхнормативной» лексикой перевёрнутого мира, в которой обсценная лексика использовалась как элемент проклятий, оберегов, охранительных заклинаний и проч. [28, с. 36–51]. И вновь мы обнаруживаем всё те же инварианты динамической структуры карнавальной телесности: словесная рифмованная перепалка слов и условная баталия с напарником, проводимая с единственной целью – организации «области джокера» («область перемешивания»), видимости сумятицы и беспорядка, за которой (или из которой) проявляется «сверхстранный атTRACTOR» нового логосного порядка и равновесия – «юродивый о Христе и Христа ради».

Агиографические свидетельства жизнеописаний XIV века свидетельствуют о появлении нового типа «карнавальной телесности», внешне схожей по своему поведению со скоморохом, – «юродивый Христа ради». Так, блаженный Симеон Юродивый, сирийский монах-отшельник VI века, известный своим



имитационным безумием, в русских переводах получил практически канонизированное прозвище «игреца», т. е. скомороха Божьего. Канонические черты иконографических изображений святых юродивых Христа ради наравне с житийными сведениями закрепляются ко времени Макарьевских соборов середины XVI столетия [1, с. 283–345.]. Текстологами русского перевода Священного Писания единодушно утверждается общий семантический ряд слов «юродивый», «буйный» «похабный», которые воссоздают образ поведения русского «видушаки»: глупый, безумный, своенравный, непокорный, шумный, бесстыдный и непристойный, но все вариации строго (почти канонизировано) сопряжены с подражанием Христу. Абсурдность поведения юродствующего означает ту бытийно-экзистенциальную грань, за которую никто не может перейти [8].

Многочисленные типы юродивых во Христе, нашедшие свои определённые локации во времени последних четырёх столетий на Руси, интегрированы одним, чётко структурированным, принципом по отношению к «высшей власти», представленным в драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»:– посрамление всякой неправедной власти [26].

Двойником одновременно юродивого и скомороха в одном лице в том же XVI столетии становится тип домашнего шута или дурака, он и веселит, он и посрамляет. Он так же наделён легитимным правом «инаковости» по отношению к другому измерению, к «иномирью», но определять его в качестве «антимирья» не вполне корректно с той же церковной точки зрения. Поскольку типы юродивого, шута и скомороха, практически, находятся в соотношении теневого пародирования, но генетически представляют собой один эсхатологический тип проводника-посредника в двумирии земного и небесного в преддверии нового бытия – Пакибытия (от слав. «паки» – вновь), которое осуществляется после пришествия и воцарения Сына Человеческого.

Вместо заключения: перспективы исследования карнавальной телесности в структуре драматического действия.

Мы рассмотрели исторические генерации динамических структур карнавальной телесности в их «чистом» виде, действующие приблизительно до XVI – первой половины XVII вв. В дальнейшем в контексте театрально-драматургических структур мы можем различать локальные проявления жанровых и персонажных признаков, заданных стилистическим приёмом авторского преувеличения (гротеск).

Метод художественной реконструкции первых десятилетий XX столетия (Н. Н. Евреинов, Вс. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов) предоставил возможности реальной практики в исследовании жанровых феноменов не только сценического, но и антропологического опыта карнавальной телесности. Эвритнические опыты М. А. Чехова с индивидуальным речевым телом конкретизируют лабораторный подход в поиске технических средств «анатомирования» речепорождающей телесности. Эвристический подход характеризует экспериментальную работу с родовым телом в театральных тонально-пластических студиях пролеткульта.

Театральная герменевтика целостного прочтения драматургического произведения в фоновом контексте большого времени, например, сценическое прочтение локальных средневековых жанров фарса, миракля и моралите в общем контексте «площадной драмы», как народной литургии, представляет богатейший материал для художественного решения спектакля (Дж. Р. У. Найт, Ф. Ф. Комиссаржевский). Исключительный феноменальный опыт речевой телесности представляет собой «Международный центр театральных исследований» Питера Брука, в котором антропологический подход играет главную роль в исследовании человеческого «устройства» актёра, в отличие от «театральной антропологии» Эудженио Барбы, исследующей опыт «сценического присутствия». В последнее время получил распространение вид документального театра (верbatim), реализация технической стороны которого зависит от телесно-речевой конгруэнтности актёра-интервьюера реаль-



ному прототипу («донору») предстоящего представления.

Лабораторный подход позволяет выявить феноменологическую дифференциацию индивидуально-речевых регистров карнавальной телесности, если под «регистрами» понимать определённый локус-центр топографической телесности, задействованный в контексте драматической ситуации «речевого жанра».

Герменевтический подход представляется возможным истолкование феноменологических рефлексий на уровнях системно-динамического понимания и толкования опыта «карнавальной телесности» как органического целого.

Естественно возникающая дилемма в подходе к драматургическому произведению (пьеса), в первую очередь, как письменному тексту (литературному), задаёт коммуникативные регистры вторичного моделирования

речевой действительности, то есть семиотического. Органическое действие актёра задаётся в режиме преодоления (преобразования) репертуара языковых средств, как «чужого слова» (авторского), зафиксированного текстуально, в живую речь. «Речевое тело» материала пьесы присваивается в органике «речевого действия» (речепорождающей) и в этот момент запускается, вольно или невольно, динамический механизм карнавальной телесности.

Антропологический подход к топографической дифференциации телесности, согласно которому выявляется «жанровое» отношение или «угол зрения на предмет» (по Г. А. Товстоногову) [23] в речевом теле участников драматического общения, способствует феноменологическому различению типов актуализации речевого высказывания в поиске «словесного действия».

Список литературы

1. Андроник (Трубачёв), Афиногенов Д. Е., Гросул В. Я., Зайцев Д. В. и др. Житийная литература // Ефесиям послание – Зверев. Москва: Православная энциклопедия. Т. XIX, 2008. С. 283–345.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. 543 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
4. Бахтин М. М. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. // Собрание сочинений, Т. 5. Москва : Русские словари, 1997. 731 с.
5. Брук Питер. Нити времени: Воспоминания. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2005. С. 291–292.
6. Высоцкий С. А. Средневековые надписи Софии Киевской: (По материалам граффити XI–XVII вв.): Автореф. дис. ... доктора исторических наук. Киев, 1978. 38 с.
7. Воробьёва Д. Н. Карлики в Древнеиндийской религиозной иконографии: уровни интерпретации / Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2017. № 7. С. 590–598.
8. Голубинский Е. Е. История канонизации святых в русской церкви. Москва : Имп. Общество истории и древностей при Московском университете, 1903. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Evgenij_Golubinskij/istorija-kanonizatsii-svjatyh-v-russkoj-tserkvi/
9. Гуревич А. Я. К истории гротеска. «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т. 34. № 4. С. 327.
10. Из переписки М.М. Бахтина с В.Н. Турбиным (1962–1966) / Предисловие Натальи Ивановой. Подготовка к печати и комментарии Н.А. Панькова // Знамя, 2005. №7. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/7/iz-perepiski-m-m-bahtina-s-v-n-turbinym-1962-8212-1966.html>
11. Даркевич В. П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык Средневековья. Москва: Наука, 1982. С. 20–37.



12. Лидова Н. Р. Драма и ритуал в Древней Индии. Москва : Наука. Восточная литература, 1992. 149 с.
13. Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение. Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. 508 с.
14. Некрасова И. А. Религиозная драма и спектакль XVI—XVII веков. Санкт-Петербург : Гиперион, 2013. 365 с.
15. Памятники старообрядческой письменности. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. 382 с.
16. Панченко А. М. Смех как зрелице // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. С. 72–153.
17. Попова И. Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. Москва : ИМЛИ РАН, 2009. 464 с.
18. Сент-Бёв Ш. «Французские легенды. Рабле». Сочинение Эжена Ноэля // Литературные портреты. Критические очерки. Москва : Художественная литература, 1970. 296 с.
19. Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З.И. Власова, Е.П. Фрэнсис (Гладких). Санкт-Петербург: Нестор-История, 2007. С. 463–477.
20. Стакорский С. В. Театральная культура Древней Руси. Москва : Государственный институт телевидения и радиовещания, 2012. 392 с.
21. Степанова Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. Москва : ГИТИС, 2005. 141 с.
22. Титов А. Ю. Спектральная антропотомия телесности: введение в методологическую постановку проблемы целостности // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Антропология театральности: природа любительского художественного творчества» Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2018. С. 97–114.
23. Товстоногов Г. А. О жанре // Товстоногов Г. О профессии режиссёра. Москва : ВТО, 1965. С. 127–147.
24. Честертон Гилберт Кийт. Святой Франциск Ассизский. Москва : Политиздат, 1991. URL: https://www.4italka.ru/nauka_obrazovanie/istoriya/82175/fulltext.htm
25. Чистюхин И. Н. Византийский театр. Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2018. 241 с.
26. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. 384 с.
27. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.
28. Юрков С. Е. «Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.)». Санкт-Петербург, 2003. С. 36–51. URL: https://vk.com/wall-38761535_69667

References

1. Andronik (Trubachev), Afinogenov D. E., Grosul V. Ya., Zaitsev D. V. et al. Zhitiynaya literatura // Efesyanam message – Zverev. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya. T. XIX, 2008. pp. 283–345.
2. Bakhtin M. M. Literary-critical articles. Moscow: Art Literature, 1986. 543 p.
3. Bakhtin M. M. Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Khudozhestvennaya Literature, 1990. 543 p.
4. Bakhtin M. M. Works of the 1940s - early 1960s. // Collected Works, T. 5. Moscow: Russian Dictionaries, 1997. 731 p.
5. Brooke Peter. Threads of Time: Memories. Moscow: Artist. Producer. Theatre, 2005, pp. 291–292.
6. Vysotsky S. A. Medieval inscriptions of St. Sophia of Kyiv: (Based on graffiti materials of the 11th-17th centuries):



Abstract of the thesis. dis. ... doctor of historical sciences. Kyiv, 1978. 38 p.

7. Vorobyova D. N. Dwarfs in Ancient Indian Religious Iconography: Levels of Interpretation / Actual Problems of Theory and History of Art. 2017. No. 7. P. 590–598.
8. Golubinsky E. E. The history of the canonization of saints in the Russian Church. Moscow: Imp. Society of History and Antiquities at Moscow University, 1903. URL: https://azbyka.ru/otekhnik/Evgenij_Golubinskij/istorija-kanonizatsii-svjatyh-v-russkoj-tserkvi/
9. Gurevich A. Ya. On the history of the grotesque. «Top» and «bottom» in medieval Latin literature // Izvestiya AN SSSR. Literature and Language Series. 1975. V. 34. No. 4. P. 327.
10. From the correspondence of M.M. Bakhtin with V.N. Turbin (1962–1966) / Foreword by Natalia Ivanova. Preparation for publication and comments by N.A. Pankova // Banner, 2005. No. 7. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/7/iz-perepiski-m-m-bahtina-s-v-n-turbiny-m-1962-8212-1966.html>
11. Darkevich V. P. Parody musicians in miniatures of Gothic manuscripts // Artistic language of the Middle Ages. Moscow: Nauka, 1982, pp. 20–37.
12. Lidova N. R. Drama and ritual in Ancient India. Moscow: Nauka. Eastern literature-tour, 1992. 149 p.
13. Likhachev D.S. Historical poetics of Russian literature: Laughter as a worldview. St. Petersburg: Aleteyya, 1997. 508 p.
14. Nekrasova I. A. Religious drama and performance of the XVI–XVII centuries. St. Petersburg: Hyperion, 2013. 365 p.
15. Monuments of Old Believers writing. St. Petersburg: Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Institute, 2000. 382 p.
16. Panchenko A.M. Laughter as a spectacle // Likhachev D.S., Panchenko A.M., Ponyrko N.V. Laughter in Ancient Rus'. Leningrad: Nauka, 1984, pp. 72–153.
17. Popova I. L. Book M.M. Bakhtin about Francois Rabelais and its significance for the theory of literature. Moscow: IMLI RAN, 2009. 464 p.
18. Sainte-Beuve C. "French legends. Rabelais. Composition of Eugene Noel // Literary portraits. Critical Essays. Moscow: Fiction, 1970. 296 p.
19. Buffoons in the monuments of writing / Comp. Z.I. Vlasova, E.P. Francis (Smooth). St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2007, pp. 463–477.
20. Stakhorsky S. V. Theatrical culture of Ancient Rus'. Moscow: State Institute of Television and Radio Broadcasting, 2012. 392 p.
21. Stepanova G. A. The idea of a «cathedral theater» in the poetic philosophy of Vyacheslav Ivanov. Moscow: GITIS, 2005. 141 p.
22. Titov A. Yu. Spectral anthropotomy of corporality: an introduction to the methodological formulation of the problem of integrity // Collection of materials of the international scientific and practical conference «Anthropology of theatricality: the nature of amateur artistic creativity» Oryol: Oryol State Institute of Culture, 2018. P. 97–114.
23. Tovstonogov G. A. About the genre // Tovstonogov G. About the profession of a director. Moscow: VTO, 1965, pp. 127–147.
24. Chesterton Gilbert Keith. Saint Francis of Assisi. Moscow: Politizdat, 1991. URL: https://www.4italka.ru/nauka_obrazovanie/istoriya/82175/fulltext.htm
25. Chistyukhin I. N. Byzantine theater. Orel: Orel State Institute of Culture, 2018. 241 p.
26. Fedotov G.P. Saints of Ancient Rus'. Rostov-on-Don: Phoenix, 1999. 384 p.
27. Freidenberg O. M. Myth and literature of antiquity. Ekaterinburg: U-Factoria, 2008. 896 p.