



ФИЛОЛОГИЯ

УДК 81 '41

БИНАРНАЯ ОППОЗИЦИЯ «*Ďáblův smích*» 'дьявольский смех' — «*Andělův smích*» 'ангельский смех' В РОМАНЕ М. КУНДЕРЫ «КНИГА СМЕХА И ЗАБВЕНИЯ»

© Е. Е. Стефанский

Стефанский
Евгений Евгеньевич
доктор филологических наук
профессор кафедры
гуманитарных дисциплин
Самарская
гуманитарная академия
e-mail: estefanski@rambler.ru

В статье анализируется концепт смеха в романе М. Кундеры «Книга смеха и забвения», который представлен в виде бинарной оппозиции дьявольского и ангельского смеха. Автор статьи исследует генезис этого концепта в культуре. «Ангельский смех» — это генетически ритуальный смех, являющийся носителем и дарителем жизни. «Дьявольский смех» связан с фигурой трикстера и направлен на нечто сакральное, односторонне серьезное, страшное, чтобы десакрализовать его, сделать профанным, смешным, нестрашным.

Ключевые слова: смех, Милан Кундера, ключевые концепты культуры, трикстер.

Размышляя о своем творчестве в словаре «Семьдесят три слова», Милан Кундера заметил, что, по-видимому, все романисты «пишут только одну своего рода *тему* (первый роман) *с вариациями*». Именно поэтому знаменитый оксюморон «невыносимая легкость бытия» появился на страницах его произведений задолго до одноименного романа.

Бинарная оппозиция «легкость» — «тяжесть» не раз появляется на страницах его романа «Книга смеха и забвения» то напрямую, то как метафора, с помощью которой он изображает другие оппозиции, утверждая неразрушимость бинарного мира.

О необходимости уравновешивать власть дьяволов и власть ангелов Кундера говорит в

процессе размышления о двух видах смеха, подкрепляя свои рассуждения метафорой *тяжести-легкости*:

Как известно, дьяволы и ангелы делят между собой власть над миром. Добро мира, однако, не требует, чтобы ангелы обладали превосходством над дьяволами (как думал я ребенком), а чтобы власть одних и других была приблизительно *уравновешена*. Если в мире *слишком много неопровержимого смысла* (власть ангелов), человек изнемогает под его *тяжестью*. Если же мир полностью *теряет свой смысл* (власть дьяволов), жить также *невозможно*.

Вещи, внезапно лишенные предполагаемого смысла, места, кое им отведено в мнимом ряду вещей <...>, вызывают у нас смех. *Смех*, стало быть, изначально исходит *от дьявола*. В нем есть доля *злорадства* (вещи вдруг предстают иными, чем хотели казаться), но и доля благостного *облегчения* (вещи *легче*, чем казались, с ними можно жить *свободнее*, они *не давят* на нас своей строгой *серьезностью*).

Два вида смеха — ангельский и дьявольский, — о которых говорит Кундера, — это в сущности две стадии развития данного феномена в истории человечества. Однако, будучи человеком XX века, он ошибается, считая, что смех изначально исходит от дьявола. На самом деле то, что Кундера называет «ангельским смехом», — это генетически наиболее древний вид смеха, никак не связанный с шуткой. Это смех ритуальный, являющийся носителем и дарителем жизни. Описывая кинематографический штамп — изображение бегущих на лоне природы смеющихся молодых людей, — Кундера не может не признать, что такой жизнеутверждающий смех, маркирующий радость жизни, как и поп-музыка, обладает мощным эффектом воздействия, идущим из глубины веков — по-видимому, из ритуала:

Вы, несомненно, помните эту сцену по десяткам плохих фильмов; держась за руки, юноша и девушка бегут на фоне весенней (возможно, летней) природы. Они бегут, бегут, бегут и *смеются*. Смех обоих бегущих должен возгласить всему миру и всем зрителям всех кинематографов: *мы счастливы, мы рады, что живем на свете, мы принимаем бытие таким, каким оно есть!* Сцена *дурацкая (blbá)*, это не что иное, как кич, но в нем *содержится одна из самых основных человеческих позиций: смех серьезный, смех, «не имеющий ничего общего с шуткой».*

Все церкви, все производители белья, все генералы, все политические партии сходятся на этом смехе и помещают образ этих двух смеющихся бегунов на своих плакатах, пропагандирующих их религию, их продукцию, их идеологию, их народ, их пол, их чистящий порошок.

В этой связи показательно, что во многих славянских языках слова с корнем *vesel- (обозначавшим не только смех и шутки, но и здоровье, силу, процветание, благополучие) могут быть терминами, обозначающими обряд, а также жертвенное животное или сакральный предмет. Этот корень мог использоваться для обозначения свадьбы (см: сев.-рус. *веселье*, укр. *весілля*, белорус. *вяселле*, польск. *wesele*, чешск. *veselka*), при этом свадьба нередко осмысливалась как похороны девичества невесты (отсюда белый цвет платья, как у савана, пародийные игры в «отпевание покойника» на свадьбе, а также сохраняющийся до сих пор обычай хоронить незамужнюю молодую девушку в наряде невесты).

Рассматриваемый корень мог обозначать обрядовые предметы. См. серб. *веселица* 'сакральный пирог к Новому году', а также 'баран, зажаренный на

вертеле к Рождеству' и 'лопатка у рождественского очага'; *превеселити* 'зарезать барана к Рождеству', *весельак* 'вяленое мясо к Рождеству'. Одновременно сербы использовали слова *веселик*, *веселник* для обозначения бедняги, горемыки и даже покойника. Эпитет *веселый* нередко применялся к огню. Черногорцы не употребляли слово *угаси* 'погаси', когда нужно было потушить свечу, зажженную во славу Божию, следовало сказать *обесели* (< об-весели) *свећу* и при этом обмакнуть хлеб в вино и, потушив им свечу, съесть хлеб (СД: I; 346-348).

Смех как даритель жизни использовался в погребальном обряде, маркируя границу между миром живых и миром мертвых, в играх при покойнике, призванных «восстановить» жизнь в доме, преодолеть смерть и предохранить дом от возврата смерти. Эти игры, кажущиеся современному человеку кощунственными, могут быть направлены на «оживление» умершего, могут заключаться в эротических играх у гроба, имитирующих совокупление. Ср. зафиксированные в сказках и анекдотах пробуждение «спящей красавицы» путем коитуса с ней и попытки рассмешить Несмеяну (т. е. ритуально мертвую) путем жеста обнажения. На этом фоне вполне невинным выглядит рассказывание сказок и анекдотов и обычай смеяться на поминках (СД: II; 386-388; Агранович, Березин 2005: 255-256).

Глухой отзвук этого комплекса смеховых обрядов при покойнике мне довелось слышать в детстве в виде короткого монолога-анекдота, обращенного к ребенку: «Сынок, перестань дергать папу за нос и вообще отойди от гроба!» Смеховой элемент, амбивалентность (нос как фаллический символ) и направленность на оживление покойника даже в этом коротком монологе легко угадывается.

Такую же направленность имеет смех зрителей циркового представления или комедии положений над упавшим человеком, изображающим боль и страдания. Кощунственный с точки зрения повседневной бытовой морали, этот архаический по происхождению смех призван «оживить» пострадавшего.

Генетически более поздний смех (по версии Кундеры «дьявольский») исследователи связывают с таким мифологическим героем, как трикстер, который в своем становлении проходит два этапа. Как отмечают С. З. Агранович и С. В. Березин, наиболее ранний зооморфный трикстер (чаще всего предстающий у разных народов в образе священного ворона) соединяет в себе одновременно черты творца и шута, тогда как более поздний, антропоморфный, является отрицательным вариантом культурного героя, антитворцом, неумело подражающим своему брату-близнецу, создавая смерть, вредных животных, болота, горы, чащобы (Агранович, Березин 2005: 259). Неумело подражая демиургу, который творит пчел, трикстер создает мух. Позднее за сатаной, дьяволом закрепилась эвфемистическая формула «повелитель мух». Таким образом, трикстер (вместе со своим смехом) оказывается прародителем дьявола и дьявольского смеха. Оба они, по меткому выражению Гете, «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

По мнению исследователей, «трикстер — фигура победительная и обреченная одновременно — несет в своем образе некий великий смех, универсальный комизм, универсальное утверждение законности существования

бинарности мира. Этот смех распространяется и на одураченных жертв плута, и на его асоциальность и невоздержанность, и на самые высокие общинные ценности и самые значимые ритуалы, на жизнь и смерть в равной мере» (Агранович, Березин 2005: 260).

Итак, архаический (по Кундере «ангельский») смех направлен на вытеснение из культурного пространства сил хаоса; трикстерский (по Кундере «дьявольский») смех направлен на нечто сакральное, односторонне серьезное, страшное, чтобы десакрализовать его, сделать профанным, смешным, нестрашным и — шире — чтобы показать его оборотную сторону, утвердив тем самым бинарность мира.

«Тоталитаризм, — отмечал Кундера в беседе с Филипом Ротом, — не только ад, но и мечта о рае — вековая драма мира, в котором все жили бы в гармонии, объединенные одной общей волей и верой, без секретов друг от друга. Андре Бретон тоже мечтал об этом рае, когда говорил о стеклянном доме, в котором он хотел бы жить. Если бы тоталитаризм не использовал эти архетипы, которые укоренены глубоко в нас и во всех религиях, он никогда не смог бы привлечь так много людей, особенно на ранней стадии существования. Тем не менее, когда мечта о рае начинает воплощаться в реальность, здесь и там люди неожиданно обнаруживают стоящих на её пути — и правителям рая приходится строить маленький ГУЛАГ на его окраине. С течением времени этот ГУЛАГ становится больше и прекрасней, тогда как соседствующий с ним рай уменьшается и беднеет».

Размышляя об «ангельском» и «дьявольском» смехе, выделенных Кундерой, Ю. В. Чернявская проецирует их на фигуры Демиурга (Культурного героя) и Трикстера: «Каждая культура зиждется на той или иной степени баланса между Трикстером и Культурным героем — между инновацией и традицией, революционностью и эволюционностью, “выламыванием” из правил и их планомерной стабилизацией, между свободой и канонам и т. д. Если преобладает Культурный герой (по М. Кундере, “ангел”), то культура приобретает тоталитарный характер, ее смыслы утрачивают элемент открытия, застывают, и культурная летаргия становится неизбежной. Если же преобладает Трикстер, последствия, по форме будучи разными, в итоге приводят к одному плачевному результату — к гибели самого Трикстера, к “распадению” его на множество “псевдотрикстеров”, “симулякров” (Ж. Бодрийар), пародирующих отсутствующую реальность» (Чернявская 2004).

В романе «Книга смеха и забвения» эти два вида смеха ярко проявляются в сцене мести Сары Михаэле и Габриэле за не полученный от них конспект лекций (см. третью часть романа).

Две американки решают устроить во время своего доклада о пьесе Э. Ионеско перформанс, выступая в масках носорогов с приклеенными носами. Однако эта попытка вызвать смех оставляет аудиторию равнодушной. Сара ведет себя по модели трикстера, стремясь десакрализовать «любимых учениц» мадам Рафаэль:

Сара подошла к обеим студенткам, обогнула их <...>, размахнулась, **пнула** Михаэлу в зад и, размахнувшись снова, **пнула** и Габриэлу. Сделала все это спокойно, даже с достоинством, и пошла назад к своей парте.

Именно в этот момент класс безудержно хохочет, маркируя десакрализацию бездарного доклада лучших учениц, а Габриэла и Михаэла впадают в истерику:

На мгновение воцарилась абсолютная тишина.

Потом потекли **слезы** из глаз Михаэлы, потом — из глаз Габриэлы.

Потом весь класс взорвался безудержным **смехом**.

Потом Сара села за свою парту.

По словам С. З. Агранович и С. В. Березина, «генетически смех весьма близок к истерике. Не исключено, что из истерики он и вышел. Даже у современного человека смех и истерика могут легко переходить друг в друга» (Агранович, Березин 2005: 203). Именно это и происходит с американками и присоединившейся к ним мадам Рафаэль:

Потом мадам Рафаэль, ошеломленная, застигнутая врасплох, наконец поняла, что Сарин поступок был заранее согласованным эпизодом тщательно подготовленного студенческого фарса, цель которого — лучшее понимание изучаемого предмета <...>, и, **не видя слез** своих любимиц <...>, запрокинула голову и в радостном единодушии со всеми **разразилась смехом**.

Михаэла и Габриэла, услышав за спиной смех своей обожаемой преподавательницы, почувствовали себя преданными. **Слезы** теперь текли у них из глаз, как из водопроводного крана. Чувство **унижения** их так **мучило**, что они **корчились**, точно от желудочных спазм.

Корчи любимых учениц мадам Рафаэль восприняла как своего рода танец, и некая сила, более мощная, чем преподавательское достоинство, в эту минуту подбросила ее со стула. Она **смеялась до слез**, раскидывала руки, и ее тело дергалось. <...> Она подошла к корчившимся девушкам и взяла Михаэлу за руку. Теперь они все три стояли перед партами, извивались и **обливались слезами**.

Но, когда все трое образовали круг и начали танцевать, то **«grimасы плача на их лицах неприметно превращались в смех»**. Коло танцующих возносится вверх, а «с высоты донесся сияющий и удаляющийся **смех трех архангелов**».

Смех трех бездарностей, наконец-то нашедших друг друга, никого и ничего не десакрализует, поэтому это архаический смех, маркирующий рождение нового космоса. Этот новый мирок «трех архангелов» обозначает свой локус с помощью ритуального танца коло и противопоставляет себя хаосу смеющегося трикстерским десакрализующим смехом класса.

Таким образом, в романе Кундеры концепт «Anděl» приобретает негативную ценностную характеристику. Показательно, что и в русском языке у лексемы *архангел* (обычно во множественном числе) возникло значение 'название жандарма, полицейского (обычно с оттенком презрительности)'. Составители БАС₂ (Т. I; С. 237) снабжают этот ЛСВ временным ограничением, отмечая, что он использовался в дореволюционной России, однако материалы Национального корпуса русского языка свидетельствуют о том, что данное значение с тем же оттенком презрительности продолжает жизнь в русском языке, распространяясь на сотрудников любых правоохранительных органов. См., например:

Через десять минут прилетели на мотоциклах **ангелы-архангелы** в красных фуражках, похватили, побросали в пятитонки и на полном газу в город [Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей, часть 4 (1978)].

Глядь — опять телохраны, как **архангелы**, на тротуаре стоят [Александр Иличевский. Бутылка (2005) // «Зарубежные записки», 2008].

О потенциальной возможности чешского языка развить подобное значение свидетельствует популярная в современной Чехии песенка барда Даниэля Ланды «*Andělek*» ('ангелок'), рассказывающая об ангелочке-ученике, презируемом товарищами, но имеющем большие амбиции «в политике и критике». Показательно, что слово *andělek* постоянно рифмуется в песне с *debilek* 'дебил, дурачок.'

В конце третьей части романа Кундера отождествляет себя с Сарой, понимая, что он сам любит смеяться таким же десакрализирующим смехом:

Я знаю, где-то есть Сара, еврейская девушка Сара, моя сестра Сара, но где мне найти ее?

Его трикстерская роль показательно проявляется в истории с сочинением гороскопов для молодежного журнала и индивидуального гороскопа для его главного редактора, «ведь с помощью гороскопа можно потрясающе воздействовать на людей, даже управлять их поступками». Именно это и удается Кундере:

Встретившись через какое-то время с Р., мы ужасно **смеялись**. Она утверждала, что главный редактор после прочтения гороскопа стал лучше. Меньше кричал. Начал опасаться своей строгости, от какой гороскоп предостерегал его, гордился и той толикой доброты, на которую был способен, и в его взгляде, часто устремленном в пустоту, сквозила печаль человека, узнавшего, что звезды в будущем ничего, кроме страдания, ему не сулят.

Когда об этой деятельности Кундера становится известным госбезопасности, журналистка Р., через которую он передавал гороскопы, в ужасе спрашивает его:

— Вы думаете, им известно о той тысяче крон, что вы получили за гороскоп? — спросила она сдавленным голосом.

— Не волнуйтесь. **Тот, кто три года изучал марксизм-ленинизм в Москве, никогда не признается, что заказывает для себя гороскопы.**

Она **засмеялась, и этот смех, хотя и продолжался едва полсекунды, звучал для меня робким обещанием спасения**. Ведь именно **об этом смехе я мечтал**, когда писал дурацкие статейки о Рыбах, Деве и Козероге, **именно этот смех я представлял себе неким вознаграждением**, но я так и не услышал его, ибо тем временем повсюду в мире ангелы захватили все решающие позиции, все генеральные штабы. <...> Мы чувствовали на себе **тяжесть** их взгляда, превращавшего нас в насекомых, достойных лишь того, чтобы быть **раздавленными** под ногами.

Метафора тяжести подчеркивает то облегчение, которое несет трикстерский смех, превращая односторонне серьезных людей, подавляющих завоевания Пражской весны, в тех, кто способен опасаться своей строгости и гордиться толикой доброты.

Кундера замечает, что два рассматриваемых вида смеха, сходные по форме, но различные по смыслу, омонимичны друг другу:

Но все-таки ангелам кое-что удалось. Они надули нас всех, прибегнув к семантическому обману. Их имитированный смех и смех исконный (дьявольский) называется одним и тем же словом. Люди нынче уже не осознают, что одно и то же внешнее проявление скрывает в себе две совершенно противоположные внутренние

позиции. Существуют два вида смеха, и у нас нет слова, которым можно было бы их различить.

Омонимия между двумя видами смеха достаточно ярко проявляется в главке, рассказывающей о похоронах Пассера, в 7 части анализируемого романа М. Кундеры и ситуативно очень сходном с ним фрагменте из поэмы В. Ерофеева «Москва — Петушки».

Описанная В. Ерофеевым жутковатая ситуация находится в ряду уже упоминавшихся игр при покойнике:

И ангелы — рассмеялись. **Вы знаете, как смеются ангелы? Эти позорные твари**, теперь я знаю — вам сказать, как они сейчас рассмеялись? Когда-то, очень давно, в Лобне, у вокзала, зарезало поездом человека и непостижимо зарезало: всю его нижнюю половину измололо в мелкие дребезги и расшвыряло по полотну, а верхняя половина, от пояса, осталась как бы живою, и стояла у рельсов, как стоят на постаментах бюсты разной сволочи. Поезд ушел, а он, эта половина, так и остался стоять, и на лице у него была какая-то **озадаченность**, и **рот полуоткрыт**. Многие не могли на это глядеть, отворачивались, побледнев и со смертной истомой в сердце. А дети подбежали к нему, трое или четверо детей, где-то **подобрали дымящийся окурок и вставили его в мертвый полуоткрытый рот**. И окурок все дымился, а **дети скакали вокруг и хохотали над этой забавностью...**

Такое поведение детей, конечно, не может не вызывать омерзения у любого современного человека. Однако это поведение унаследовано из глубин архаики. С одной стороны, это защитная реакция на созерцаемый образ смерти. С другой — «озадаченность» на лице и полуоткрытый рот покойника оставляет надежду на то, что он, возможно, жив и есть шанс на его возрождение. Поэтому попытка дать ему закурить и оживить смехом вполне объяснимы с точки зрения логики древнего смехового обряда.

Архаический, одновременно жизнеутверждающий и охранительный, смех мальчишек над обезображенным трупом воспринимается как его омоним — трикстерский десакрализирующий смех. Но труп с точки зрения современной культуры не нуждается в десакрализации, поэтому объектом смеха становятся сами смеющиеся. Смех маркирует их превращение в «позорных тварей».

В сцене из романа Кундеры благовоспитанные друзья и родственники Пассера во время его похорон не раз вынуждены созерцать двусмысленные ситуации, провоцирующие смех. Сначала незапланированный оратор произносит свою речь, обращенную к усопшему во втором лице, в тот момент, когда могильщики уже опускают гроб в могилу. В результате его речь обращена в пустоту. Затем с одного из присутствующих, папаши Клевиса, ветром срывает шляпу:

В первую минуту Клевис хотел было пробиться сквозь толпу и побежать за шляпой, но тут же осознал, что таким поступком он **мог бы дать понять, что шляпа для него дороже серьезности обряда**, посвященного другу. И потому, оставшись на месте, он решил сделать вид, что ничего не случилось. Но его решение было не из удачных. С того момента, как шляпа оказалась одна на пространстве перед могилой, присутствующие разволновались еще больше и совсем перестали воспринимать слова оратора. **Шляпа при всей своей скромной неподвижности нарушала обряд куда больше, чем если бы Клевис сделал несколько шагов и поднял ее.**

Бинарная оппозиция «*Ďáblův smích*» ‘дьявольский смех’ — «*Andělův smích*» ‘ангельский смех’

Затем ветер переносит шляпу, за которой из толпы присутствующих вышел папаша Клевис, к ногам оратора:

Папаша Клевис не мог двинуться ни назад, ни вперед. **Бросаться под ноги оратору представлялось ему непристойным, а вернуться назад без шляпы — смешным.** И он, прикованный к земле своей неуверенностью, недвижно стоял в тщетном ожидании, что его осенит какое-нибудь решение.

А шляпа тем временем падает в могилу, и Клевис вынужден вернуться в толпу, а оратор заканчивает речь и склоняется к краю могилы, намереваясь бросить в нее прощальную горсть земли:

В эту минуту по траурной процессии пробежала **волна приглушенного смеха.** Ибо всем представилось, что оратор, застывший с лопаткой земли в руке и неотрывно глазеющий на дно могилы, видит там гроб, а на нем шляпу, словно усопший, в своем тщеславном желании сохранить достоинство, не захотел оставаться в такой торжественный момент простоволосым.

Оратор **овладел собой**, бросил землю на гроб, следя за тем, чтобы она не задела шляпу, словно под ней действительно скрывалась голова Пассера. Потом протянул лопатку вдове. Да, все должны были испить чашу искушения до самого дна. **Все должны были пережить эту чудовищную борьбу со смехом.** Все, не исключая супругу Пассера и его всхлипывавшего сына, должны были набирать на лопатку земли и наклоняться к могиле, где покоился гроб с надетой на него шляпой, словно из-под нее неукротимо жизнестойкий и оптимистичный Пассер высовывал голову.

Участники процессии, взрослые статусные люди, носители современной культуры, вынуждены бороться с прорывающимся сквозь «громаду лет» инстинктивным архаическим смехом, призванным структурировать мир, удалить прорвавшуюся в обитаемый локус смерть как силу хаоса. Они понимают, что этот смех будет воспринят присутствующими как глумливый смех трикстера. Поскольку в современной культуре покойник не требует десакрализации, этот смех будет обращен против них, маркируя их бескультурье и маргинальность.

Трикстерский смех маркирует бинарность мира и в такой сфере, как любовь. Наставляя на путь истинный студента (в пятой части романа), поэт, названный автором Петранкой, противопоставляет поэзию и любовь враждебному им миру смеха и шуток, который он связывает с именем Боккаччо:

— Любовь — это поэзия, а поэзия — это любовь. <...> В противовес тому **смех**, — продолжал Петранка, — **это взрыв, что отрывает нас от мира и бросает в наше холодное одиночество. Шутка — барьер между человеком и остальным миром. Шутка — враг любви и поэзии.** Я повторяю это вновь и хочу, чтобы вы хорошо запомнили это. Боккаччо ничего не смыслит в любви. Любовь не может быть смешна. **У любви нет ничего общего со смехом.**

— Да, — с восторгом подтвердил студент. **Он видел мир поделенным на две половины, из которых одна — любовь, а другая — шутка**, и знал, что сам он принадлежит и будет принадлежать к войску Петранки.

Но жизнь опровергает эту одностороннюю серьезность любви. Неудача студента в интимной сцене с Кристиной кроется отнюдь не в его неспособности «стореть в любимой женщине»:

Достаточно было **назвать вещи своими именами**, и он мог быть с нею! **Она боялась зачать от него**, а он думал, что она ужасается беспределности своей

любви! Он смотрел в бездонную глубину своей глупости и **чувствовал приступы безудержного смеха, смеха слезливо-истеричного!**

Этот смех позволяет студенту вновь обрести стереоскопический взгляд на мир, в том числе и на самую интимную его сферу.

На роль такой стереоскопичности обратил внимание еще в 1930-ые годы брат известного кинорежиссера филолог и переводчик А. И. Ромм. Он писал:

«Хаос дает человеку свободу не кончатся своими раз установленными формами, а идти к пониманию смысла. За пользование этой волей Бог обрекает его двойной природе: труду для жизни и женщине для скотского продолжения рода. Но хаос не успокаивается. Трудом человек не только питается, но и создает культуру — идет к новому пониманию смысла, не врожденному, а заработанному. Из скотского влечения к самке он создал любовь, ту самую, которой не понимает ни Ветхий, ни Новый Завет; любить женщину любовью Бог не велел, он велел только тиранить ее» (цит. по: Гаспаров 1994: 224-225).

Такую стереоскопичность дает миру ирония. «Ирония раздражает, — пишет Кундера в словаре “Семьдесят три слова”. — Не потому, что она насмехается или нападает, а потому, что лишает нас уверенности, раскрывая неоднозначность мира». В этой же словарной статье он приводит мысль русской революционерки из романа Джозефа Конрада «Глазами Запада»: «Запомните, Разумов: женщины, дети и революционеры ненавидят иронию — отрицание всех основных инстинктов, всякой веры, всякого самопожертвования, всякого действия!»

Одним из воплощений темы ангельского смеха становится пребывание Тамины на детском острове, жители которого лишены иронии. В интервью Филипу Роту Милан Кундера объяснял замысел романа следующим образом:

Основное событие книги — история тоталитаризма, который **лишает людей памяти и тем самым превращает их в нацию детей**. Так делают все тоталитарные государства. Возможно, весь наш технический век так делает — с его культом будущего, с его равнодушием к прошлому, с сомнением в размышлениях. **Посреди безотносительно детского общества взрослый, обладающий памятью и иронией, чувствует себя подобно Тамине на острове детей**.

Ангельский смех, как и музыка, начинает сопровождать Тамину уже по пути на остров. Неслучайно, что ангела, предложившего ей туда переселиться, зовут Рафаэль — так же, как недалекую преподавательницу из третьей части романа:

Рафаэль стал громко **смеяться**, и мальчик присоединился к нему. Это был странный смех, ведь **ничего смешного не происходило**, но при этом — заразительный и сладостный: **он призывал ее забыть о своей тревоге и обещал что-то неясное**, то ли радость, то ли мир, и потому Тамина, стремясь избавиться от своей тоски, послушно засмеялась вместе с ними.

Анализируя роман, Х. Коскова отмечала, что «ангельский смех в современном мире стал выражением равнодушия к судьбе других людей и народов к голосу своей совести, к собственному жизненному опыту». Она считает, что пребывание Тамины на детском острове — это ужасная кафкианская гипербола того света, жестокость которого оказывается не политической программой, а результатом инстинктивной ненависти ко всему,

что выходит за рамки человеческой подлости и глупости, ставшей законом и обычной нормой. (Kosková 1996: 104-105).

Впрочем, сам Кундера в словаре «Семьдесят три слова» призывает не расшифровывать эту часть романа, как ребус, потому что «именно силясь расшифровать Кафку, кафковеды убили его».

Рассказывая о том, как родился в его сознании этот сюжет, писатель вспоминал: «Сначала эта история была сном, который меня поразил и после пробуждения не выходил у меня из головы и который я расширил и углубил, когда его записывал. Его смысл? Если хотите: галлюцинативный образ инфантократического будущего». Кундера видит в детской серьезности лицо эпохи технического прогресса, а под инфантократией понимает «идеал детства, навязанный человечеству».

О сущности инфантократии Кундера размышляет на страницах романа, комментируя выступление Гусака перед пионерами:

«Дети, вы будущее», — говорил он, и сегодня я знаю, что это имело иной смысл, чем на первый взгляд может казаться. Дети — будущее не потому, что однажды они станут взрослыми, а потому, что **человечество с течением времени будет становиться все инфантильнее: детство — это образ будущего**.

«Дети, никогда не оглядывайтесь назад!» — кричал он, и это означало, что **мы не смеем допустить будущему погибать под тяжестью памяти. Ведь дети тоже без прошлого, и лишь в этом заключена тайна чарующей невинности их улыбки**.

Прием Тамины в детский социум на острове маркируется размыканием круга:

Она медленно пошла по аллее к дортуару. Там **стояла в кружок группа из десяти ребят**: девочки и мальчики в возрасте от шести до двенадцати лет. Увидев ее, они закричали: — Тамина, иди к нам!

Дети расступились, освобождая для нее место.

Первые дни на острове действительно приносят Тамине облегчение:

Она наконец очутилась там, где мечтала быть: **в том далеком прошлом**, где еще **не было мужа**, где его **не существовало ни в воспоминаниях, ни в мечтах** и где, следовательно, **не было ни тяжести, ни угрызений**.

Но эта легкость достается дорогой ценой. Почувствовав «растущую враждебность детей», Тамина вынуждена «стать такой же, как они, принять их язык». А для этого ей приходится **«отказаться от своей сокровенной жизни (*soukromí*)»**. Чешск. *soukromí* 'частная жизнь, приватность' того же корня, что и русск. *укромный, скромный, кромка* (см. подробнее: Rejzek: 314, 591, 577; Черных: II; 287). Вхождение Тамины в круг детей означает разрушение границ личности, необходимость для нее полностью слиться с коллективом. Ей приходится мыться и ходить в туалет на глазах у всех, позволить детям не только рассматривать ее тело, но и ласкать его. От этих ласк «впервые в жизни **ее тело блаженствовало, не обремененное душой**», потому что «сексуальность, освобожденная от дьявольской связи с любовью, стала ангельски невинной радостью».

В этой легкости под властью ангелов вещи теряют свой смысл ничуть не меньше, чем под властью дьяволов:

Е. Е. Стефанский

Она, в ком всегда жило столь обостренное чувство стыда (стыд был верной тенью любви), сейчас предстала нагой перед множеством чужих глаз. Поначалу это смущало ее и мучило, но вскоре она привыкла, ибо **ее нагота не была бесстыдной, а просто потеряла свой смысл, становилась невыразительной, онемелой и мертвой**. Ее тело, в каждой частице которого была запечатлена история любви, **стало бессмысленным**, и в этой бессмысленности были **облегчение и покой**.

Но в мире ангелов, где «вещи легки, как дуновение ветерка», все может поменяться в одну минуту. И неожиданно для Тамины наступает пора преследований. В мире детей, не обремененных памятью и культурой, действуют элементарные оппозиции: «свое» — «чужое», «человеческое» — «звериное», — поэтому дети ведут себя по отношению к Тамине в соответствии с логикой первобытного мира:

Она оказалась **за пределами их мира**. Человек не возмущается тем, что на бойнях забивают телят.

Телята вне человеческого закона, так же как и **Тамина вне закона детей**. <...>

Их желание причинять боль позитивно, полно веселья и по праву может быть названо радостью. **Они хотят причинить боль тому, кто за пределами их мира**, лишь бы только прославить собственный мир и его закон.

Именно поэтому то, что еще совсем недавно было ее гордостью и оружием, черная поросль на подчревы и красивая грудь, теперь стало мишенью оскорблений. Ее зрелость в глазах детей превратилась в уродство, грудь стала абсурдной, как опухоль, а **не по-человечески волосатое подчревы вызывало у них образ зверя**.

Однако и компромиссное существование («Пусть она никогда и не войдет в их мир, однако она внимательно следит за тем, чтобы не оказаться вне его. Она старается держаться точно на границе») в этом мире невозможно, потому что он заставляет соблюдать правила игры:

Постарайтесь запечатлеть в памяти этот образ: она должна прыгать из квадрата в квадрат **сперва на правой, потом на левой ноге, а потом обеими ногами вместе и считать весьма важным, заступила она черту или нет**. Она должна так прыгать **изо дня в день** и при этих прыжках **нести на своих плечах тяжесть времени**, точно крест, который с каждым днем становится **тяжелее**.

Так человек в инфантократическом обществе лишается памяти.

Выход из порочного круга застоя, безвременья, формируемого тоталитаризмом, массовой культурой или беззубым смехом ангелов — в порождении нового в результате совмещения несовместимого. Этот культурный оксюморон под силу создать только такому герою, как Трикстер, несущему очистительный смех.

ЛИТЕРАТУРА

- Агранович С. З., Березин С. В. Homo amphibolos / Человек двусмысленный: Археология сознания. Самара : ИД «Бахрах-М», 2005. 344 с.
- Гаспаров М. Л. «Письмо о судьбе» Александра Ромма // Понятие судьбы в контексте разных культур. Москва : Наука, 1994. С. 215–226.
- Ерофеев В. Москва – Петушки. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2015. 192 с.
- Чернявская Ю. В. Трикстер, или Путешествие в хаос // Человек. 2004. № 3. С. 37–52. <http://yvch.blog.tut.by/2008/07/09/trikster-ili-puteshestvie-v-haos/>
- Kosková H. Milan Kundera. Praha : H&H, 1998. 189 s.

Бинарная оппозиция «*Ďáblův smích*» ‘дьявольский смех’ — «*Andělův smích*» ‘ангельский смех’

СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 томах. Москва : Международные отношения, 1999–2012. (СД)

Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.): в 10 тт. Москва : Русский язык, 1988. (СДРЯ)

Словарь современного русского литературного языка. В 20 т. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Рус. яз., 1991–2008. (БАС₂).

Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка : в 2 т. Москва : Русский язык, 1993. (Черных)

Rejzek J. Český etymologický slovník. Praha : Leda, 2001. 752 s. (Rejzek)

ТЕКСТЫ М. КУНДЕРЫ

Кундера М. Книга смеха и забвения / пер. Н. Шульгиной. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 336 с.

Рот Ф. Интервью с Миланом Кундерой 30 ноября 1980 / пер. Е. Кузьминой
URL: http://elenakuzmina.blogspot.ae/2006_10_01_archive.html

Кундера М. Семьдесят три слова / пер. Н.Санниковой. URL: www.magazines.russ.ru/ural

Kundera M. Kniha smíchu a zapomnění. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1981.