

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства



Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: «Комічне й релігійне в російській прозі 80-тих рр. ХХ ст.»

Виконала: студентка 4-го року навчання
Спеціальності 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова, література,
компаративістика*

Черньонук Наталія Олександрівна

Керівник: Семків Р. А., канд. філол. н.,
доцент

Рецензент _____
(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2021 р.

Київ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичний.....	5
1.1. Комічне й релігійне: суть явищ та їхній взаємозв'язок	5
1.2. Релігійне життя в Радянському Союзі	13
РОЗДІЛ 2. Практичний	21
2.1. В. Єрофєєв «Москва-Петушки» (1973)	21
2.2. Ф. Іскандер «Кролі та удави» (1982)	26
2.3. В. Войнович «Москва 2042» (1986).....	33
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	43

ВСТУП

Актуальність. Ми вважаємо, що дане дослідження є актуальним, оскільки в ньому розглядаємо, як відображаються стосунки релігії та радянської ідеології саме в неофіційній російській літературі. На нашу думку, ця тема є недостатньо дослідженою і становить неабиякий інтерес для історії літератури та літературознавства. Ми особливо акцентуємо на тому, що обрані нами тексти написані вже у той час, коли СРСР сформувався як система, більш того, коли врешті йшлося не про маніфестацію намірів та становлення, а про пошуки шляхів подальшого розвитку (80-ті рр.); до того ж, ці тексти — *комічні*. Ми не аж надто намагаємося це доводити, але беремо це твердження за точку відліку, адже **головне наше припущення** полягає в тому, що комічність цих текстів, хоча й не в усіх, але багатьох, моментах тісно пов'язана із присутністю у них релігійного. Ми намагаємося довести це припущення, досліджуючи, з якої причини автори звертаються до категорій комічного та релігійного та який між ними виходить зв'язок.

Мета роботи — визначити характер взаємодії релігійного та комічного в російській літературі 80-х рр. XX ст.

Для досягнення поставленої мети розв'язано низку *завдань*.

Завдання:

- дослідити суть явищ комічного й релігійного, схарактеризувати їхній взаємозв'язок;
- схарактеризувати релігійне життя в умовах тоталітарної держави СРСР, зокрема звернути увагу на ставлення більшовицької ідеології до релігійних інститутів;
- визначити характер взаємодії релігійного, ідеологічного та комічного в обраних нами романах;
- визначити тип сміху в кожному з них.

Об'єктом дослідження обрано романи: «Москва-Петушки» (напис. 1973 р., перевид. в СРСР 1988–1989 рр.) В. Єрофєєва, «Кролі та удави» (1982 р.) Ф. Іскандєра та «Москва 2042» (1986 р.) В. Войновича.

Предметом дослідження є категорії комічного й релігійного, їхній зв'язок.

Основними *методами* даного дослідження стали історико-культурний та біографічний, оскільки здебільшого ми розглядаємо обрані тексти як продукт історичного часу, в який вони були написані, й результат творчого самовираження окремих авторів. Також важливими для нас є формальний та структурний методи, оскільки ми побіжно звертаємо увагу на жанрову специфіку обраних текстів. Говорячи про особливості комізму й прийоми, завдяки яким автори створюють комічний ефект, ми послуговуємося аналітичним та описовим методами.

Структура дослідження. Праця має два розділи: теоретичний та практичний. У першому ми перелічуємо історичні та культурні факти, які вважаємо принципово важливими для більш суттєвого розкриття нашої теми. Також тут ми визначаємось із дефініціями: озвучуємо й розмежовуємо ті поняття, якими оперуємо і які становлять для нас інтерес. У практичній частині ми розглядаємо три романи російської літератури 80-х рр. ХХ ст.: характеризуємо стосунки між комічним та релігійним, інтерпретуємо тип сміху в кожному з них.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ

1.1. Комічне й релігійне: суть явищ та їхній взаємозв'язок

Комічне. Із самого початку ми прагнемо зауважити, що чітко розмежовуємо сміх як акт від комічного як категорії. Сміх — явище психофізіологічної природи (буквально); *дія*, яка має конкретні ситуативні мотивації й наслідки (принципово). Тоді як комізм/комічне — це естетична категорія, що має ряд унікальних, тобто властивих їх одній, прийомів (іронія, сарказм, сатира, гумор, гротеск тощо), і при цьому сама лишається прийомом.

Існує вдосталь розвідок, присвячених як сміхові, так і комічному. Але наразі ми не маємо змоги говорити, що теорія комічного розроблена досить повно й що ми маємо вичерпні відповіді на всі свої запитання. Так є, тому що ці численні дослідження лишаються частковими чи побіжними, питання в них розглядають із якогось лише одного (чи кількох) боків, до того ж, зазвичай в межах якоїсь зовсім іншої проблематики. На нашу думку, суттєвим недоглядом також є і те, що сміх і комічне часто сплутують чи ототожнюють. Так можна наштовхнутися на позицію «комічне — те що викликає сміх, смішне». Хоча в дійсності це не зовсім так, оскільки комічне може не викликати сміху, а сміх нерідко з'являється там, де комічне присутнє лиш частково [41]. Ми також не намагатимемося вичерпно схарактеризувати комічне, визначити всі його функції, детально дослідити природу сміху. Але в цьому розділі ми прагнемо торкнутися деяких аспектів, які, на нашу думку, є принципово важливими для нашої роботи.

«Не існує комічного поза людським» — від цього відштовхується Бергсон [7; 16]. Від цього ж спробуємо відштовхнутися й ми. Ми, як і цей дослідник, схильні думати, що сміх і комічне — явища, що не можуть існувати поза людським світом. Причина, на наше переконання, полягає в тому, що ці явища тісно пов'язані зі *свідомістю* й *розумом* — атрибутами людської істоти. Тільки інтелектуально розвинені люди здатні сміятися [41]. Щоправда, тут ми ризикуємо потрапити в пастку, в яку потрапляє більшість

дослідників, і про яку ми самі говорили раніше — змішати воедино сміх із комічним. Нам того не хочеться, тому спершу скажемо про сміх як форму комунікації, тобто про його функціонування в соціальному контексті.

Людина не може сміятися й бути серйозною одночасно. Адже так чи так, сміх завжди свідчить про певне ставлення суб'єкта до ситуації чи будь-якого об'єкта дійсності: це ставлення — не-серйозне, або менш серйозне, ніж зазвичай чи ніж того очікують. Таким чином виходить, що сміх і почуття гумору — ситуаційні й більшою мірою не тільки суто людські, а ще й соціальні. При цьому сміх може бути результатом, зовнішнім вираженням ставлення суб'єкта, його позиції, або ж дією, спрямованою на зниження серйозності в оточуючих (ідеться про жарт і спроможність цей жарт зрозуміти — про почуття гумору). Ця дія може бути свідомою або несвідомою, конструктивною чи руйнівною.

У конструктивному варіанті вона покликана зняти (зайву) напругу, її мета — розрядка або ж катарсис. Суб'єкт сміху (той, хто жартує) підсміюється над тим, що становить певний душевний біль для іншого, і таким чином нівелює його біль. Коли враховувати, що сміх є заразним (більшість людей схильні його віддзеркалювати), нащупуємо його «терапевтичну» функцію: людина, що сприймає жарт, автоматично знімає серйозність своєї (говорячи узагальнено) проблеми й так ослаблює свої переживання. Якщо ж вона не здатна це зробити, можемо говорити про надто серйозне ставлення до самої себе.

Використання жартів із метою зняття болю може буде спрямоване не тільки на інших людей, але й на самого себе. У невеликих дозах це відображено у використанні (само)іронії й адекватній реакції людини на жарти оточуючих. Утім зловживання таким методом боротьби з негодами життя свідчить про тяжкий нервовий стан людини; це є знак того, що вона не може впоратись із кризою, хоча відчайдушно намагається це зробити.

Сміх як колективне явище (гумор) тісно пов'язаний з *етикою*. Аристотель зауважував, що коли протиставляти *комічне* до *трагічного*, то

виявляється, що перше — продукт розуму й до розуму апелює, тоді як друге звертається до чуттєвого чи радше емоційного, воно існує завдяки людському співпереживанню [3]. Звичайно, Аристотель говорив про грецьку драму, а не сміх у його соціально-поведінковому вимірові, але продовживши його міркування, можемо зробити висновок, що сміхові властива *відсутність емпатії* чи *співчуття*. Сміх можливий тільки з позиції холодної, з позиції не-включення. Більш того, тісно пов'язаний з розумовою діяльністю, він вимагає одночасно уваги й відстороненої позиції.

Але в межах групової етики гумор парадоксальним чином виконує ще й об'єднавчу функцію: жарт, і сміх як реакція на нього, виникає там, де немає співчуття, але є *розуміння* — отже, це своєрідна форма співпереживання без жодного порушення особистих кордонів. Так сміх точно й дуже швидко визначає цінності, і як наслідок норми життєвої поведінки, всієї групи [43]. Те, що має надто велику вагу (те, до чого панує серйозне ставлення) в групі, стає автоматично не-смішним — таким, про яке сміятися не варто / не можна / не є адекватно. «Ненормативний сміх» у такому випадку не призводить до зняття напруги — навпаки, він стає причиною конфліктів, викликає образи, агресивну реакцію, стабільно ворожі стосунки між окремими індивідами, адже свідчить про *неповагу* того, хто сміється.

Такий сміх є свідком незбіжностей кількох систем цінностей, життєвих позицій. І тут саме час наголосити, що сміх — *агресивний* по своїй суті й тільки рівень цієї агресії визначає його руйнівну чи конструктивну природу. При цьому діапазон агресії варіюється від мінімального, коли жарт стає способом зближення й встановлення дружніх контактів, до такого, коли жарт переростає в насмішку чи навіть відкрите глумління, коли він використовується з метою або приниження об'єкта сміху, або його знищення.

У сфері естетичного сміх¹ працює подібним чином. Мабуть, єдина (основоположна!) відмінність полягає в тому, що тут ми маємо справу з

¹ Починаючи звідси говоримо про сміх як: 1) реакцію на комічне; 2) свідоме використання автором комічних прийомів.

художньою дійсністю й методами її моделювання. «Художній твір некоректно вважати прямим відображенням світу реального ... семантичний простір художнього світу містить певну авторську інтенцію, що впливає на розвиток дії, образи персонажів та рецептивний потенціал» (перекл. з рос. — Н. Ч.) [21; 12]. Витворюючи певний художній світ, автор завжди послуговується своїм досвідом контактування з його навколишнім світом. Утім він не описує *весь* свій досвід і тим паче *весь* світ — він актуалізує лише певні його прояви, формуючи таким чином свою (завжди часткову) дійсність. Прийоми, якими він послуговується, відображають його ставлення до зображуваного, його точку зору, його позицію. Крім того, саме завдяки підбору прийомів, автор досягає очікуваного ефекту. Самою формою викладу він наштовхує своїх читачів на певні враження й міркування.

Іншим важливим моментом є те, що будь-який жарт, як і сама художня дійсність, містить долю брехні. І те, й інше обманює, хоча й в різний спосіб та різною мірою. Так відбувається тому що й комічне, й художнє завжди становить не тільки частковість, але й викривленість. Біль того, тут маємо справу з подвійністю. Адже ні жарт, ні художній текст не можна назвати як суцільною брехнею, так і суцільною правдою. Комічне — це майже завжди щось, що лишається на межі (правди/брехні, дозволеного/забороненого, співчуття/байдужості, згоди/протесту тощо).

Коли говорити про різновиди сміху в літературі, то мабуть, найістотнішим буде протиставлення високого сміху й низького (т. зв. грубого). Природу останнього зазвичай не досліджують зовсім, даючи натомість «лиш приклади» [41]. На нашу думку, основна відмінність полягає в тому, що високий сміх — це результат великих інтелектуальних зусиль², фрагментарна геніальність, тоді як низький — свідчення недолугого, слабкого інтелекту. Пояснимо: грубий сміх відрізняється від тонкого гумору неконтрольованістю, стихійністю й, що найбільш важливо, несвідомим (або напівсвідомим) станом суб'єкта сміху. Тобто тут маємо не так

²Однаково автора чи зображуваного ним героя.

відстороненість від ситуації чи холодне беземоційне ставлення (це мусить бути вибором), як банальну неспроможність зрозуміти й, виходячи з цього розуміння, зайняти хоч якусь позицію. Це щось несвідоме, щось поза розумом (у не надто конструктивному сенсі слова). Так з одного боку маємо не-серйозність, дозволена самому собі, а з іншого — несерйозність, що є результатом невміння бути серйозним³.

Коли автор поміщає у свій текст сміх у хоч якомусь його вигляді, ми маємо підстави говорити про комічне. Для його аналізу важливим стає: 1) що/хто постає *об'єктом сміху*; 2) *хто* сміється (персонаж, автор, читач); 3) який рівень агресії у цьому сміхові; 4) який *сенс* вкладає автор, іншими словами, яку *дію* він виконує, послуговуючись комічним прийомом (стверджує щось чи заперечує, висловлює згоду чи протестує; можливо, він намагається абстрагуватися або завуалювати свою думку тощо). До того ж, вважаємо, тут має вагу, чи є спроба впливу на реальність через посередництво художньої дійсності в конкретному тексті.

Релігійне (таке, що має безпосередній стосунок до релігії). Релігія — це форма *колективної свідомості*, яка пропонує конкретну *картину світу*. Тоді як картина світу — передовсім, інструмент, яким послуговується людська свідомість, це її невід'ємна складова. Хочемо наголосити, що в більшості випадків ідеться саме про колективну свідомість. Адже картина світу — це уявлення людей (мн.) про те, що собою становить світ, як він влаштований і яка в нього структура. Картина світу необхідна для того, аби спиратися на неї, приймаючи різноманітні рішення та виконуючи будь-які дії, оскільки саме вона становить «систему координат», у якій існує індивід.

Картина світу зазвичай відкрито претендує на всеохопність, тотальність і зрештою абсолютність — вона позиціонує себе як щось беззаперечне. Такі її характеристики забезпечують їй надійність і вагу. Але

³Сміх також може бути захисною реакцією, знаком позірного розуміння там, де реального розуміння годі шукати. У такому випадку недоречно говорити про «грубий» сміх, але досі доречно — про слабкість розуму (або необізнаність в окремих питаннях).

оскільки різні релігії пропонують різні картини світу, одна відносно одної вони стають взаємовиключними.

Релігія має *векторний* характер. Тобто вона не тільки створює тло, на якому життя отримує можливість самого існування, але й задає мету та сенс цього існування. Більш того вона [релігія] пропонує (диктує) шляхи досягнення цієї мети. Прикметно, що мета при цьому лишається також абсолютною тобто практично недосяжною. Усе це переносить релігію з поля ситуаційного в поле основоположне. Але одночасно з тим релігія лишається інструментальною, тому що пропонує відповіді на майже будь-які питання як окремого індивіда, так і суспільства в цілому.

Релігія не може існувати без людей. Адже люди підтримують її існування, шляхом вкладання в її структури своїх життєвих сил та уваги. Але й релігія підтримує людей, тому що розповідає про світ, показує його певним чином і говорить, *як* у ньому жити. Завдяки свої тотальності, вона постає чимось надійним, чимось, на що можна спертися.

Сама ж релігія спирається на *авторитет* і *традицію*. Маємо на увазі, що релігія має тяглу історію. Сформована як система, вона «переживає» й інтегрує величезну кількість поколінь. Вона є та матриця, у якій люди вже народжуються і яку протягом життя опановують. Питання вибору тут лишається неактуальним, за винятком окремих випадків.

Важливо відмітити, що релігія апелює до *моралі*, нерідко заступаючи її; вона чітко визначає, що є добре і що погано. У цих своїх діях вона спирається на ту картину світу, яку пропонує і ту мету (вектор), яку задає. А оскільки ті картина і мета «абсолютного» характеру, то й «добре» та «погане» визначається хоч і дуже просто, але безапеляційно: те що наближає до мети — добро, а те, що віддаляє — зло. Авторитетом на релігійному полі користуються ті, хто становлять зразок для наслідування у цій продиктованій поведінці.

Релігія не може існувати без релігійних *практик*. Завдяки ним відбувається підтримка релігійної системи в живому тобто діючому стані.

Завдяки цим практикам релігія виходить за межі ідейного буття, й реалізується у навколишній дійсності, набуває конкретних проявів. У своїй системі вона містить цілий звід (не завжди чітко визначених) «правил», яким людина, що її сповідує, має слідувати. При тому бажано беззаперечно, тобто не задаючи питань, чому варто вчиняти саме це і саме так. Ці дії — переважно ритуальні, їх виконання повинне відповідати *нормі*; вони автоматизовані.

Звичайно, для розуму не зникає актуальність питання про те, чому саме ця картина світу є достовірною, чому ця мета є вартою вкладання індивідуального ресурсу чи взагалі хоч якихось зусиль. Але цю неприємну шорсткість згладжує *віра*. Віра являє складне поняття, яке звертається до людської свідомості, передовсім до її ірраціональної складової. Крім того, не можна опустити той факт, що віра має прямий стосунок до *волі*: «Віра — впевненість у тому, що з теоретичної точки зору може викликати сумніви; проте мірилом віри є готовність діяти й ми можемо говорити, що віра — це готовність діяти заради мети, досягнення якої нам не гарантовано завчасно» [12] ...

І комічне, і релігійне суть факти людської свідомості. Проте якщо намагатися їх об'єднати, то виявляється, що вони мають складний взаємозв'язок. Коли спробувати шукати першу ліпшу точку перетину релігійного та комічного, то, ймовірно, цією точкою стане обрядово-ритуальний сміх і згодом карнавальні дійства (докомічний сміх радості життя) [5]. У такому сміхові відбувається уже згадувана нами «розрядка», знімається колективна напруга, вивільнюються заблоковані у повсякденних обставинах життєві сили. Важливо, що це відбувається у культурний (контрольований) спосіб — знову торкаємося соціальної функції сміху, щоправда в архаїчній площині, на тому етапі розвитку суспільства, коли релігійне й світське не чітко відмежовуються одне від одного (синкретизм).

Так відомо, що сміхові здавна приписують життєдайну чи-то навіть *життєствердну* силу, і тому безліч давніх обрядів, приурочених до

календарних циклів і присвячених відновленню природи, часто супроводжувалися сміхом. В. Пропп, згадуючи про різні типи сміху, говорить, що для архаїчних часів сміх (чи скоріше посмішка) був атрибутом, необхідним свідком нового народження і саме тому сезонні свята та обряди ініціації без нього не обходилися. Більш того, дослідник зазначає, що людство наділяти сміх здатністю не тільки підвищувати життєві сили, але й *пробуджувати* їх [41]. Це пояснює той факт, що весняні обрядові дійства, метою яких було «пробудити» весну, зазвичай включали безліч «веселощів», серед яких дії, які можна трактувати як розпусні, чи принаймні вільні. Насправді тут маємо підстави говорити про сміх як прояв веселості й радості, який є очікуваним і бажаним в умовах свята, головним приводом якого є саме життя.

Можливо, саме розпусність як атрибут веселощів і стає причиною того, що християнство⁴ займає дистанційовану позицію відносно комічного. Більш того, християнство не тільки подвоює світ, розділяючи його на високе духовне й низинне (нище) тілесне; воно визначає метою існування людини життя *потойбічне*: християнство певним чином знецінює земне життя, чи принаймні не вважає його самоціллю⁵. Така позиція прямо протилежить тій, що міститься в докомічному сміхові радості життя — маємо як мінімум один принциповий конфлікт.

Однак не можна сказати, що християнство як традиція (і спільнота) повністю позбавлене почуття гумору, чи що воно зовсім не використовує комічні прийоми в своїх текстах. Д. Биков, наприклад, зазначає, що весь

⁴Для нашого дослідження, яке побудоване на базі російської літератури, цікаві не всі релігії світу чи релігія як феномен, тому далі ми вже говоритимемо головно про християнство, адже на просторах, які потрапили у фокус нашої уваги, поширене саме воно.

⁵ Ми свідомі того, що дане зауваження може спричинити багатосторінкову дискусію. Утім нашою метою є не розпочати полеміку, а підкреслити, що такий погляд на християнство існує і для нашого дослідження він важливий.

Новий Завіт є свого роду пародією на Старий Завіт [8]. Крім того, коли пошукати, то можна знайти безліч уривків та епізодів у Святому Письмі, які можна потрактувати як гумор (сатиру, байку, тощо). Але все ж ми не можемо ігнорувати той факт, що християнство як релігія це щось апріорі *серйозне*. Як релігія воно претендує на те, що знає відповіді на питання про світобудову, сенс життя і т. ін.. Сміх, який викриває та бичує пороки й вади людства може бути сприйнятий ним цілком позитивно, тоді як підсміювання чи несерйозне ставлення до засад самого християнства (з його ж точки зору) лишаються неприпустимими. Крім того, комічне — це не тільки не-серйозне, але ще й *вільне* від догматики й бездумного слідування правилам, що не надто адекватно в сфері релігійного. Комічне — раціонально інтелектуальне, що також може суперечити принципіві віри.

1.2. Релігійне життя в Радянському Союзі

«Релігія — опіум для народу» (К. Маркс)

«...соціалізм — це буде лише друга після християнства світова ілюзія»

(М. Куліш)

Стосунки радянської влади та релігії (говоримо головню про Православну Церкву, як найбільшу й найвпливовішу релігійну організацію на теренах Радянського Союзу; далі — ПЦ) були складними. «Більшовизм активно атакував релігію з самого початку, не чекаючи того часу, коли, за провидінням Маркса, соціальні відношення стануть прозорими й потреба в релігійній *утісі* (*курсив наш* — Н. Ч.) відпаде сама собою» (*перекл. з рос.* — Н. Ч.) [42].

Ще до революції 1917 року Ленін писав, що релігія — це важіль управління робочим класом й інструмент одурманення народних мас, який буржуазія відверто використовує у своїх експлуататорських цілях. Не секрет, що Володимир Ілліч у своїх працях цитує і переосмислює-адаптує висловлення Маркса, який у свою чергу також підхоплює вже колись висловлювані міркування щодо характерних особливостей релігії як феномену. Проте в даному випадку на міркуваннях історія тільки

починається, оскільки вже в 1918 році виходить «Декрет об отделении Церкви от государства и школы от Церкви» [34]. Зміст документа дуже чітко постулює войовниче ставлення нової влади до віри. *По-перше*, віднині ПЦ як інститут повністю відмежовується від державних справ, втрачає можливість впливати на соціально-політичні процеси. Більш того, віросповідання стає особистою справою кожного індивіда, тобто перестає бути явищем соціальним і стає чимось виключно інтимним. Враховуючи, що радянська влада тримає курс на соціалізм і взагалі мислить категоріями головно соціальними, знецінюючи й навіть засуджуючи волевиявлення й маніфестацію окремих індивідів, маємо ситуацію, у якій ПЦ цілком втрачає свій авторитет й опиняється на маргінесах. *По-друге*, нова влада розпочинає масштабну конфіскацію майна ПЦ, «націоналізуючи» його. Це викликає неабиякий спротив із боку отців церкви та пересічних вірян, оскільки «майно» в даному випадку становить «недоторкану святиню».

Протягом наступних років положення Декрету справно виконуються, гармонійно накладаючись на інші директиви, пов'язані з хлібозаготівлею та природним післявоєнним голодом 20-х рр.. Таким чином владі вдається одночасно домагатися кількох різнопланових цілей, виконати декілька «планів» заразом. Бєглов А. зазначає, що викачування більшовиками будь-який матеріальних ресурсів із ПЦ — свідомо провокація, покликана спричинити різке обурення і як наслідок отримати привід до відвертих репресій. Дослідник згадує численні судові справи над священниками вищої ланки, відкриті владою у першій половині 20-х рр., багато з яких закінчилися розстрілом, а також окремо — арешт патріарха Тихона (1922 р.), який можна вважати відкритим і дуже сильним ударом по загальній організації ПЦ [20]. Тут мусимо зазначити, що відповідно до вже згадуваного нами Декрету, влада погоджувалася зареєструвати дрібні приходи (по суті, визнати їхнє право на існування), але відмовляла в цьому ієрархії та духовенству ПЦ. Таким чином смерть/арешт/розстріл патріарха дорівнювала, хоч і не миттєвий, але все ж кінець існування всієї інституції, оскільки не маючи

zareєстрованого статусу, вона опинялася позбавленою права обрати собі нового лідера. Беглов акцентує увагу на тому, що такими точковими ударами більшовики сподівалися спричинити розколи й суперечки серед духовенства, намагалися запустити процес природнього ослаблення і зрештою розпаду церковної системи [там само].

Одночасно з тим спостерігаємо розвиток загальної атеїстичної пропаганди. Різноманітні листівки, брошури, численні плакати з лозунгами та категоричними у своїх посилах карикатури, які з усіх боків «викривали» духовенство, загострювали увагу мас на брехливості цього соціального стану, ототожнювали його з «кулаками» й усяко схиляли до того переконання, що люди віри — шкідники й паразити, яких варто винищити задля оздоровлення суспільства. Саме на початку 20-х рр. з'являються атеїстичні пропагандистські періодичні видання. Наприклад, згадаємо журнал «Безбожник у станка» та газету «Безбожник». Цікаво, що коли говорити про законодавчі методи боротьби із релігією, то радянська влада всіляко утискала більшою мірою саме ПЦ, тоді як на рівні пропаганди, боротьба тривала з усіма конфесіями. У щойно згадуваних виданнях це добре видно. Також починаючи з цього часу в народі поширюють анекдоти, в яких релігійне світосприйняття висміюється як забобонне, антинаукове й таке, що розповсюджує неучтво й невігластво. Священнослужителів зображують в образі павуків та лялькарів — чергове недвозначне послання: «релігія — маніпуляція й нічого більше».

Наступний закон, що остаточно нормативізував релігійне життя радянського суспільства, був прийнятий більшовицькою владою у 1929 році. Маємо на увазі Постанову ВЦК і РНК РСФСР «О религиозных объединениях» [36], яка лишалася чинною аж до 1990 року. Згідно з нею, діяльність усіх релігійних спільнот була чітко окреслена й, що особливо вагомо, мала безліч заборон. Віднині віряни мали дозвіл проводити лише богослужіння і більше ніякі заходи. Розповсюдження релігійного вчення,

робота з підлітками, зібрання та засідання з метою вирішення внутрішньообщинних проблем і т. ін. — все це опинилося під заборонаю. Ба більше, ПЦ втратила право вільно розпоряджатися своїми фінансами, чи-то радше їх залишками, за винятком забезпечення дозволеного владою процесу богослужіння⁶. Протягом 30-х рр. в межах т. зв. «Великого терору» послідовне винищення духовенство продовжувалося. І хоча не можна сказати, що ці акції були спрямовані проти виключно вірян, все ж відсоток останніх у загальній кількості постраждалих досить великий [20]. Пропаганда в цей час продовжувалася, навіть посилюється [42]. До прикладу, згадаємо «Антирелігійну абетку» Черемних М. 1933 р., в якій до кожної літери прикладався короткий двовірш спрямований проти будь-якої віри [51].

Із початком Другої світової війни утиски вірян частково припиняються. Радянська влада відмовляється від цілеспрямованого винищення й обирає іншу тактику боротьби — експлуатацію [20]. Як і у випадку з 20-тими, коли ліквідація ПЦ і план хлібозаготівлі доповнювали одне одного, це було суто прагматичним ходом — маємо ситуацію, коли влада не відмовляється від своїх першорядних намірів, а змінює поведінку згідно з обставинами: з одного боку, суспільство перебувало в стані війни, тому внутрішня чистка «небажаних елементів» не була першим пунктом на порядку денному, з іншого боку, ПЦ, яка ще володіла деякими матеріальним, енергетичними й людськими ресурсами, могла бути ефективно використана. До того ж, оскільки головним завданням стало фізичне виживання, з'явилася загальна потреба у *вірі* в найширшому сенсі слова. Закономірно, що в цей час Сталін, як «вождь народів», полководець і т. ін., переймає на себе роль ледь не самого Господа Бога. Зрештою, в умовах загальної розрухи соціалізм як ідеологія остаточно оформлюється в політичну релігію, стає об'єднавчим кластером для величезної кількості людей, тим єдиним спільним, що

⁶ Остаточно фінансову автономність ПЦ втратила після фінансової реформи 1958 року. Тоді семінарії, монастирі та малі приходи, позбавлені будь-якої підтримки, були вимушені закриватись і таким чином самоліквідуватись.

лишається в «народів-переможців». Тут мусимо згадати, що за Е. Джентіле, «політичні релігії — це секулярні культи фундаменталістського характеру, нетерпимі до інших точок зору чи поведінки; вони заперечують автономію окремих індивідів відносно колективного цілого, оскільки норми політичних релігій є обов'язковими (*курсив наш* — Н. Ч.) до дотримання» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [40].

У післявоєнні роки питання «церковників» потроху втрачає свою актуальність. Адже на цей момент влада вже домоглася того, що церковні інститути фактично не мають жодного реального впливу на життя суспільства. Крім того, на перший план виступають економічні й соціальні проблеми: для людей досі гостро стоять питання виживання, в першу чергу йдеться про задоволення матеріальних потреб, і вже тоді культурних, духовних і т. ін.. Принагідно згадаємо, що освіта на цей момент також остаточно втрачає зв'язок із церквою і жодним чином від неї не залежить, а культ вождів стає чимось звичним (проте, звичайно, не забуваємо про подальший період «відлиги»).

Усе ж, холодна війна, яка приходить трохи згодом, супроводжується новою хвилею антирелігійної пропаганди⁷. Тепер для Радянського Союзу стають важливими розбудова науки та техніки, озброєння, освоєння космосу. Усе це позиціонують як перемогу Людини над природою загалом і перемогу Радянської Людини над усіма «упередженнями» та «оманами» минулого (й теперішнього) зокрема. Ба більше, спостерігаємо утвердження волі і влади (Радянської) Людини над усім «невідомим» і досі «незрозумілим» шляхом позірною чи реальною його «освоєння». Аби не бути голослівними, згадаємо всім відомий плакат із космонавтом серед зірок і надписом «Бога нет!»: отак,

⁷ Відмітимо також, що для США Церква ніколи не була ворогом [40]. Припускаємо, що це є однією з (другорядних) причин, чому в часи холодної війни антирелігійна пропаганда не зникає, і лозунги на зразок «Борьба против религии — борьба за социализм» не втрачають свою актуальність.

мовляв, радянська людина змогла залізти на небо й виявилось, що нікого там немає (буквально). Хоча, тут знову можна говорити не так про заперечення релігійного, як про спробу утвердити нові образи на місці старих, використати готову й цілком надійну матрицю, підправивши зміст⁸...

У 1961 році, внаслідок адміністративної реформи, всі священники позбавилися права займатися сільськогосподарською діяльністю у своєму приході — відтепер це право переходило до «старост». Зрештою, починаючи з 60-х рр. ХХ ст., можна говорити про «гетто» як єдину форму існування, цілковиту маргінальність і безправність в історії ПЦ [20]. Проте, як не дивно, саме в цей час маємо свого роду хвилю відродження християнства у Радянському Союзі. Адже молодь 60–70-х рр. виявляє тихий спротив владі у вигляді глибокої недовіри до радянської ідеології, а також інтересу до питань світобудови, шукаючи відповіді в «неофіційних» джерелах.

Звичайно, говорячи про цей історичний період, ми говоримо про СРСР як про авторитарну державу, в якій відсутнє громадянське суспільство з його різномірними інтересами та принаймні потенційною можливістю чинити опір режимові. Тому, мабуть, окреме наголошення на наявності цензури й, по суті, повному контролі над видавничою справою тут зайве. Проте нам хочеться зазначити, що теологічні праці продовжували писати, щоправда більше в шухляду; те саме стосувалося й великого масиву художньої літератури, адже ні те, ні інше, не проходило цензуру. Усі тексти були або корисними з точки зору панівної ідеології і тому дозволеними (до друку), або небажаними і тому не-дозволеними. Прикметно, що перші ставали легітимізованими, оскільки були функційними й відповідали конкретним запитам влади (або принаймні не суперечили їй), а останні, хоча й не обов'язково ставали «забороненими», все ж мусили шукати неофіційні форми існування, лишаючись недоступними для широкого загалу, непублічними, нішевими, субкультурними [14].

⁸ Отримуємо Вождя замість Бога, Партію замість Церкви тощо.

Так двадцятиліття «застою» (1965–1985 рр.) стало двадцятиліття розквіту «самвидаву» (й «тамвидаву»). Назва явищ бере початок від творчої діяльності поета Глазкова, який не мав змоги друкуватися й тому поширював свої тексти, набрані власноруч на машинці, із підписом «Сам собі видав» (пародіюючи офіційне радянське скорочення «Госвидав») [46, 50]. Літературні кола підхопили таку (іронічну) ініціативу й з часом усі тексти, які не вписувалися в офіційну літературу стали видаватися «самвидавом». Соколов А. також зазначає, що художньо-літературний феномен самвидаву бере початок з нелегального поширення такої інформації як: 1) *теологічні тексти, сонники, апокрифи, збірники замовлянь, що, звичайно, перебували поза цензурними нормами*; 2) політичні трактати; 3) еротична та порнографічна продукція [46]. «Тамвидавом» називають закордонні видання цього періоду.

Закономірно, що починаючи з 60-х рр. ХХ ст., саме через самвидав з'являються дуже своєрідні твори, присвячені релігійним питанням. Їхня особливість полягає в тому, що писали їх люди, які вже не бачили міцної ПЦ на власні очі, але так чи так зберегли в своїй свідомості християнські уявлення про світ. Крім того, ці уявлення для них були такими, що співіснували з радянською ідеологією та «науковими догматами». У своїх міркуваннях, і як наслідок текстах, ці люди намагалися логічно поєднати здавалося б непоєднуване. Наприклад, можемо згадати книгу «Библия и наука о сотворении мира» (автор — таємний священник отець Каледа Г.). Також у великій кількості передруковують і поширюють житія святих, молитовники, збірки висловів святих отців («Добротолубие», «Древний патерик») [20]. Окрім цього, маємо підстави говорити про етап розвитку суспільства, коли цілісність релігійного була знищена, і тому могли виникати й виникали окремі різноманітні його подоби, що відрізнялися частковістю, але при цьому суб'єктивністю (коли не сказати інтимністю) та неабиякою оригінальністю. Як результат спостерігаємо своєрідну *масовість* релігійної літератури, яка переживши наступ пропаганди минулих років,

пристосувалась у нових формах існування, а також змогла перетнутись із іншими резервуарами «знання» про світ.

У наступному розділі ми розглянемо три тексти «неофіційної» (тобто виданої самвидавом або тамвидавом) російської *художньої* літератури, а саме постмодерний роман-поему В. Єрофєєва «Москва–Петушки» (1974), казку-притчу Ф. Іскандєра «Кролі та удави» (1982) та сатиричну антиутопію В. Войновича «Москва 2042» (1986). Обрані нами автори лишилися в історії як представники дисидентства, руху, мета якого полягала у створенні громадянського суспільства в СРСР і відстоюванні прав людини. Очевидно, що кожен із них по-своєму не вписувався в загальну ідейно-політичну матрицю, в якій мусив існувати, але все ж зміг сказати своє влучне слово. Досліджувані нами тексти становлять особливі літературні зразки, які логічно вписуються в тяглість літературної традиції, але разом із тим становлять феномени свого часу, оскільки в інший час та за інших обставин вони, мабуть, не могли б бути написані.

Як вже було зазначено у вступній частині праці, ми звертаємо нашу увагу головно на взаємозв'язок *релігійного* та *комічного* в цих текстах, припускаючи, що в даному випадку він є принципово важливим.

РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНИЙ

2.1. В. Єрофєєв «Москва-Пєтушкі» (1973)

Уперше текст Єрофєєва «Москва-Пєтушкі» було опубліковано 1973 року в Ізраїлі. Друга публікація побачила світ 1977 року в Парижі. Тоді як російський читач широкого загалу зміг прочитати роман уже за часів перебудови в 1988–1989 рр.. Хоча написаний він був ще в кінці 1960-х рр.. Так трапилося, тому що початково задум автора полягав у тому, аби написати «нішевий» твір для невеликого кола близьких друзів. Крім того, не можна випускати з уваги той факт, що В. Єрофєєв не був тим автором, який користується славою загальною повагою та іншими почестями радянського письменника. Причина тому декілька. З одного боку, ми маємо людину, яка, здається, сама того не надто прагне в силу особистих якостей. З іншого боку, його стосунки з режимом були надто складними, щоби дозволити тому статися, навіть якби він того сильно захотів.

...В. Єрофєєв народився на півночі Росії (периферія). Закінчивши школу з відзнакою, він поїхав до Москви, аби вступити до Московського університету. За його ж словами, він мав багато надій, прямо-таки мріяв про це [53]. Звичайно, Єрофєєв дуже любив читати. В образі головного вишу країни він бачив осередок духу й інтелектуального розвитку, приходив у стан своєрідного збудження, думаючи про величезну його бібліотеку, сподівався знайти розуміння й те місце, в якому можливе його розкриття як літератора (його цікавила головно філологія). Однак уже після одного року навчання для нього стало цілком очевидним, що те, до чого він так прагнув, у дійсності не існує, що його мрії не можуть справдитися. Це стосувалося як викладацького складу, так й рівня розвитку та моральних якостей інших студентів. Оточення та загальна якість освіти його дуже розчарувала. Але справді кризовий момент стався тоді, коли він категорично відмовився відвідувати військову кафедру. Зрештою, стався скандал і його було відраховано. Після того він навчався в інших (педагогічних) університетах, жоден з яких так і не зміг закінчити.

Полишивши спроби отримати повну освіту, він починає працювати, при цьому ніде довго не затримуючись. Високий рівень ерудиції, обізнаність в літературі, але конфліктність та загальний песимізм тільки шкодять його успішній адаптації в суспільстві. Він працює переважно чорноробом: на залізниці, на будівництві, охоронцем, вантажником тощо. Повагою та загальною любов'ю він користується тільки у вузьких колах приятелів, які є такими ж нікому не потрібними робочими.

Як уже згадувано, «Москва-Петушки» написано саме для них — «без претензії» [53]. І на перший погляд, сюжетику тексту здається дуже простою, а форма — відверто гумористичною. У центрі історії п'яничка на ім'я Венечка (сказати б анекдотичний персонаж), який протягом усієї книги перебуває, м'яко кажучи, у стані алкогольного сп'яніння. Говорячи ж прямо, він напивається до втрати зв'язку з реальністю й навіть інколи випадає з неї у тимчасовий невменоз. Він сідає в електричку на Курському вокзалі й вирушає до Петушків, де на нього чекає кохана та їхній син. Протягом цієї подорожі він розмірковує над неймовірною кількістю різнопланових питань, зустрічає типових «персонажів» радянської дійсності того часу, веде з ними полемічні, інтелектуальні (й не дуже) розмови.

Проте сам Єрофеев називає свій роман «поемою». У силу своєї освіченості, він пародіює й переінакшує цілу низку вже канонічних літературних зразків. Найперше — це поема Гоголя «Мертві душі». Трохи менш очевидне — «Одіссея» Гомера⁹. У межах нашого дослідження ми не маємо мети робити детальний компаративний аналіз цих (та інших) текстів, але все ж мусимо на тому наголосити, оскільки ця літературна тяглість дає ключ до розуміння багатьох питань. До того ж, для нас принципово важливо, що Єрофеев використовує інші літературні зразки, буквально фрагментуючи їх і складаючи з отриманих «шматків» свій унікальний текст. Відомо, що Єрофеев спеціально збирав цікаві вислови й думки з тих книжок, які читав [1]. Це могла бути пряма цитата, перифраз, просто фігура, фіксація

⁹ Детально про це розповідає Д. Биков (див. п. 8 у списку використаних джерел).

стилістики, вислів, який подобався йому за звучанням і який він тоді використовував у своєму контексті — зі своєю конотацією-інтонацією.

Насправді, маємо справу з одним із перших постмодерних текстів у російській літературі. Адже поема Єрофєєва — суцільна цитата. А втім, дешифрувати сенс сказаного Венечкою можливо й без надто великої обізнаності в літературі (невід’ємна особливість постмодерного роману). Обираючи окремі фрагменти, він komponує їх таким чином, що в результаті отримуємо індивідуальну пряму мову й той сенс, який впливає не тільки з всесвітнього літературного контексту, а й безпосереднього (наївного) прочитання — маємо багатшарову семантику, цілу низку можливих прочитань. «Текст дражнить дослідника, обіцяючи розгадку, але, можливо, й обманює його — можливо, ніякої розгадки тут немає» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [2].

Часто поему називають «енциклопедією радянської дійсності» [33]. Ми схильні погодитись із таким лаконічним і напрочуд ємним описом цього тексту. Адже мовна гра «як вид мовної поведінки, що базується на навмисному порушенні канону й виявляє творчий потенціал особистості в процесі реалізації системно заданих можливостей» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [21] базується у випадку Єрофєєва на добре впізнаваній дійсності. Автор переінакшує (пародіює) її, що викликає комічний ефект. До того ж, як пояснити таку його популярність і «зрозумілість» для широкого загалу радянського й тоді пострадянського простору? Єрофєєв дійсно показав лик епохи й себе в ній — нещасного, «невзаємно закоханого в свою батьківщину» [8], втомленого від абсурдності навколишньої дійсності й тотального відчаю, але такого, який ще має невелику надію на «рай».

На фоні нескінченної алкогольної вакханалії «постмодерністична гра» перетворюється на бурлеск, (неконтрольований?) карнавал. А враховуючи, що головний герой, по суті, — блазень («шут» за Бахтіним [5], трикстер-Одісей за Биковим [8], юродивий за Куріциним [24], типовий персонаж російського (!) анекдоту, від якого нічого особливо не чекають, але від якого

при цьому можна чекати чого завгодно, — за нашим визначенням), маємо ефект несподіваного й неочікуваного, що закономірно викликає сміх. Утім про характер сміху, що він присутній в поемі, ми скажемо трохи згодом.

Коли визначати, які ж (кон)тексти мають значення для автора, впливають на остаточний варіант «Москви-Петушків», то ми використаємо той перелік кодів, який пропонує Д. Биков [8]. Дослідник називає щонайменше п'ять основних дискурсів¹⁰:

- російський фольклор;
- жаргон радянських ЗМІ з їхнім офіціозом та ідеологічними штампами;
- радянську соцреалістичну прозу;
- російську лірику доби срібного віку (зокрема поезію О. Блока);
- біблійний код, тобто цитати й відсилки до Євангелійських текстів.

«Основною характеристикою мовної гри варто вважати її асоціативно-інтерпретаційний первень, який відкриває можливість порушення автором висловлень стереотипного використання, конструювання і сприйняття мовних одиниць». (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [21]. Перші чотири коди, на нашу думку, працюють у тексті Єрофєєва саме за таким принципом. Тоді як п'ятий, що головню нас і цікавить у межах цього дослідження, має свою специфіку.

Коли звертатися до фактів, викладених у попередньому розділі, то можемо припускати, що автор, як людина народжена 1938 року сприймав догмати християнства дуже по-своєму. Із тексту поеми також бачимо, що попри велику прив'язку до Біблії, цитує він її у своєрідний спосіб: не те що б не до місця чи без належної серйозності — навпаки, його пафос важко назвати награним (принаймні коли йдеться про використання біблійного

¹⁰ Тут розуміємо «дискурс» як певний спосіб висловлюватись про щось.

коду) — але все ж не спираючись ні на які авторитети, розуміючи її на свій лад і звертаючись до неї з глибоко особистих причин.

«Ничего, ничего, Ерофеев... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть встань и иди. Я знаю, знаю, ты раздавлен, всеми членами и всею душой ты раздавлен, и на перроне мокро и пусто, и никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит. А все-таки встань и иди. Попробуй... а чемоданчик твой, Боже, где твой чемоданчик с гостинцами?..» (Тут і далі цитати з опрацьовуваних нами художніх текстів подаємо мовою оригіналу без вказування сторінки джерела — Н. Ч.) [13] — часто згадувана й дуже показова цитата, яка може служити аргументом для підтвердження нашої думки: віра відіграє для Єрофеева роль, подібну до тої, що й пияцтво. Біблія, як і горілка, виконує функцію «мастила, що згладжує тертя російської людини по жорсткій дійсності» [8]. Свої біль від незадоволених потреб і відчай від неможливості виправити ситуацію він притлумлює однаково одним і другим. І те, й інше для нього — анестетики.

Прикметно, що він¹¹ того не цурається — але й жодним чином не пишається. Його ставлення до самого себе іронічне, тобто подвійне. З одного боку він (персонаж) цілком в ситуації, при тому в нетверезому стані; з іншого ж — він рефлексує, дивиться на своє життя відсторонено (і як автор, і як персонаж одночасно). «Вій самотужки грає всі ролі водночас» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [24]. Проте його іронія — згіркла, вона є суть *пасивно-агресивна* позиція людини, яка бачить, що все діється не так, як мусило б, але не маючи змоги щось змінити, лиш констатує невтішні факти.

Такий сміх, що становить спробу подолати важку душевну кризу, або ж стрибнути вище голови (романтична іронія) й таким чином звільнитися від надважкого тягара існування, зазнає поразки. Емоційна розрядка, очікувана, від комічного підходу не настає. Дорога до раю Петушків виявляється кільцевою, електричка привозить його назад до Курського вокзалу — надія

¹¹ На цьому етапі міркування ми не можемо точно сказати ким є «він» — це письменний В. Єрофеев чи Венечка, його персонаж.

на «спасіння» виливається у подвоєний відчай, а гостра потреба у виході з кризового, межового стану, необхідність катарсичного звільнення лишається незадоволеною, аж поки страждання не закінчуються смертю. Сам автор говорить, що він мав мету насмішити до болю у животі, але насмішити лиш для початку, й тільки для того, щоби потім кинути читача в таку безодню смутку, з якої годі вибратися [53].

Бачимо, що для Єрофеева не тільки горілка та віра, а й навіть сміх — усе є метод, прийом, спроба вижити. Що далі вглиб тексту, тим більше ми переконуємося, що перед нами не той персонаж, за яким кумедно спостерігати в силу його комічності, а глибоко нещасна людина, яка відчайдушно шукає щастя. І не знаходить його.

Сміх Єрофеева то є скоріше істеричний сміх, сміх із безвиході. Він має віру (в широкому розумінні слова), але вона ж його і добиває¹², оскільки перегукується з очікуваннями, які жодним чином у його випадку не справджуються. При цьому ми не знайдемо в тексті поеми глумління над вірою чи раціональної критики релігії — тільки безпосередню зустріч з екзистенцією, неможливість творчого чи бодай якогось самовираження, вивільнення життєвих сил у тих соціальних, культурних, політичних, історичних і взагалі всіх одразу обставинах; спробу втечі чи зменшення болю різними шляхами. І, що важливо, «Москва-Петушки» — це жодним чином не (політична) сатира. Єрофеев не висміює дійсність з позиції сили, не мотивується намаганнями дошкульно вказати на її недоліки. Той стан навколишньої дійсності, який він описує, є для нього відправної точкою, прикрою даністю. Його поема — це спосіб говорити про свій стан свідомості, прагнення витягнути самого себе з ями. І поразка в цьому.

2.2. Ф. Іскандер «Кролі та удави» (1982)

Фазіль Іскандер народився 1929 р. в Абхазії. Місце народження визначило його як особистість і митця. Звичайно, нині ми знаємо Іскандера як письменника російської літератури, ким він сам себе визнавав. Але так є

¹² Недарма вбивці героя постають в образі чотирьох вершників апокаліпсису.

переважно з тієї причини, що його тексти знайшли широкий загаль читачів саме через російську мову. Душею письменник завжди лишався абхазцем.

Абхазці — «маленький», але древній народ Кавказу, що має унікальну історію й відрізняється самобутністю. У межах великої машини СРСР Абхазія розташована на самій її околиці. Звичайно, ця територія пережила колективізацію й усі інші зовнішньо інспіровані процеси, що й інші народи. Але саме завдяки віддаленості цієї території колорит її не було знищено, втрачено, «асимільовано».

Для нашого дослідження особливо цікаво звернути увагу на віросповідання абхазців¹³. Шляхом опитування населення було виявлено (йдеться про початок нульових), що в Абхазії відсоток тих, хто вважає себе релігійними людьми перевищує дві третини загальної кількості опитуваних. Близько шістдесяти відсотків абхазців називають себе християнами, близько шістнадцяти — мусульманами. Тоді як решта або вагаються з відповіддю, або спираються на «давню абхазьку релігію», або ж не вірять у бога взагалі. Людей останньої категорії налічується менше, ніж десять відсотків опитуваних. Як бачимо, *віра* в Абхазії є складовою повсякденного життя, визначає його й опосередковує.

Прикметно, що для абхазців не властива внутрішня боротьба на ґрунті релігійних питань. Більш того, т. зв. абхазькі християни (однаково як і абхазькі мусульмани) не сповідують обрану ними релігію цілком. Маємо на увазі, що вони не слідують чітким приписам, лишаються необізнаними в канонічних текстах (Біблія, Коран), рідко відвідують релігійні установи. Будь-яке свято для них лишається святом життя, супроводжується колективним застіллям, розмовами, хорошим настроєм [23].

Тут зупинимося окремо на тому, що собою являє «абхазька релігія». Це монотейстична система, властива саме цьому регіонові. У її пантеоні налічується безліч дрібних божків, але все одно в основі всієї традиції лежить

¹³Тут спираємося на розвідку Крилова про Абхазію (див. п. 22 у списку використаних джерел).

постулат про те, що існує єдиний верховний бог (який є джерелом як добра, так і зла — радикальний монотеїзм, який не можемо спостерігати навіть у таких світових релігіях як християнство чи іслам); цей бог — творець і він всюдиущ. «Усі історичні події визначаються верховним Богом» [22]. Ім'я цього бога — «Анцея» або «Анцва». Значення цього слова має складну семантику й етимологію, але все ж ми можемо з певністю сказати, що воно відсилає нас до категорії «совісті»¹⁴.

Як і Єрофеев, Іскандер із відзнакою закінчив школу та приїхав до Москви здобувати подальшу освіту. Спочатку він планував навчатися на філософському факультеті, тоді вивчав бібліотечну справу, але зрештою закінчив Літературний інститут імені Горького. Ще студентом він починає друкуватися. Перші тексти, що виходять з-під його пера — віршовані. Майбутній прозаїк думав, що буде поетом, аж поки не вирішив, що особливо великої різниці немає, адже поетична функція мови реалізується в будь-якому творчому письмі (доказ чому ми прочитуємо в його текстах).

Окрім літературної праці, Іскандер працює редактором, пише публіцистичні тексти, займається журналістикою. Його проза виходить на сторінка періодичних видань «Смена», «Юность», «Неделя», «Костер». Він вправляється у різних жанрах (повісті, романи, оповідання). Славу приносить твір «Сузір'я козлотура» (1966 р.), який згодом було екранізовано, власне як і безліч інших його творів. Насправді можемо говорити, що він поступово рухається від позиції молодого, але вже визнаного радянського письменника до вільного митця, що певним чином протистоїть режимові [14]. До того ж, треба відзначити, що Іскандер, пишучи російською мовою і друкуючись в «офіційних» виданнях, із самого початку лишається національним, а не радянським автором. Як ми вже зазначили, його дитинство, умови, в яких він

¹⁴ Власне саме поняття совісті, орієнтація на неї та використання її в якості орієнтира — одна з тих ключових властивостей, що характеризують як ті авторські інтенції, що покладені в основу творчого доробку Фазіля Іскандера, так і його самого як особистість (...)

формувався як особистість, були розташовані надто далеко від керівних офіційних центрів (зокрема від Москви). Політична ідеологія режиму, звичайно, наклала на нього свій відбиток, але не мала змоги формувати його цілком. Коли дивитися на його творчість, то ми можемо говорити про «світ Іскандера», адже його унікальне письмо робить його тексти такими, що не мають прямих аналогів.

Іскандер — письменник світового рівня, оскільки мислить світовими категоріями, охоплює великий масштаб. Виходячи з національного, він виходить на рівень загальнолюдського — національний характер переступає будь-які кордони. Використовуючи прості, здавалося б побутові й усім зрозумілі приклади й ситуації, він говорить про речі універсального порядку, порушує вічні питання світобудови й, що більш вагомо, людської природи, розмірковує над способами людського життєстрою. При цьому він жодним чином не закриває очі на дійсність. Навпаки, він ясно бачить її і глибоко обмірковує побачене в своїх текстах. І хоча те, що він бачить не надто йому імпонує, він не виступає з відкрити протестами — чи взагалі якимись протестами. Його творчість можна назвати спогляданням і спробою робити висновки (власне філософствуванням). Він одночасно не радянський і не антирадянський письменник. Здається, він спокійно та впевнено існує поза суєтною боротьбою. Про нього хочеться говорити як про чесного митця й людину, що має свій кодекс честі (який, звичайно, формується в умовах національних, в умовах життя на рідному ґрунті).

У нашому дослідженні більш детально розглянемо лише один текст Іскандера, «Кролі та удави». За жанром — це філософська притча-казка. Вона оповідає історію співіснування двох народів, власне кролів та удавів. У якомусь сенсі ми маємо дуже лаконічно оформлений «епос». Адже текст містить вдосталь часово віддалених від основної історії оповідок, становить цикл «сказань», що описує найвагоміші історичні події й найяскравіших історичних персонажів з погляду їхнього значення для всього народу. Часом цей текст сприймають як завуальовану шляхом використання езопової мови

соціально-політичну сатиру на Радянський Союз. Адже показуючи життя тварин, автор робить спробу філософськи осмислити природу державної влади й зрештою не надто радіє тим висновкам, які в нього виходять. А втім, нам здається, цей текст не варто зараховувати то зразків суто сатиричних. Аби довести цю думку, мусимо зупинися на жанрових особливостях і тих можливостях, що вони їх відкривають.

Почнемо з «притчевості». «Загострення конфлікту поетичними засобами притчі відбувається за рахунок встановлення паралелі між індивідуальним та загальним, що спирається на ствердження логічної та моральної цінностей» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [4; 223]. Іншими словами, описуючи частковості, автор притчі автоматично говорить про загальні принципи, які працюють повсюдно й зрештою сприймаються як закони (людського) існування. Таким чином у нього [автора] з'являється можливість говорити відносно коротко й лаконічно. Кожна (по)дія в межах цього жанру набуває інтенсивності й навіть знаковості. Маємо на увазі, що тут йдеться не про символізм як багатозначність, а саме про знаковість, тобто показовість і вагомість. Ніщо із зображуваного не є випадковим у загальній структурі тексту. Навіть незначні подробиці виконують свою функцію — вони свідчать про оцінку автором того чи іншого явища/події/героя *шляхом його характеристики*.

«Основна функція дії притчі, що спрямована нарочитим пафосом в один фокус, полягає в тому, щоби сконструювати таку ситуацію, у якій людська поведінка легко піддається зміні й оцінці» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [4; 225].

Автор за законами цього жанру стає всюдисущим, адже він має змогу дивитися на зображуване з усіх боків, знати, хто що думає, якими мотивами керується тощо. Більш того, він володіє всіма історіями, тобто знає, що було до зображуваних подій і що буде після. За необхідності він ніби дістає з кишені ці історії, аби більш повно схарактеризувати «теперішню» ситуацію.

Інша особливість притчі — її глибокий дидактизм. Ми початково налаштовуємося на інакомовлення, яке при цьому схиляє поглянути на зображуване дуже прямо і таким чином дуже глибоко. «Читач сприймає художній твір ніби в двох осях: з одного боку, в межах загальноприйнятих мовних значень, (...), з іншого — як певну можливість розгадати таємний сенс, авторську модальність, закладену в художній текст» (перекл. з рос. — Н. Ч.) [21].

Коли говорити про казковість, то казка переносить читача в світ *фантастичний*. Подібно до фольклорної, літературна, тобто авторська, казка завжди дистанціює нас від звичного життя, поміщає в світ, який точно існує, але зовсім незрозуміло де. До того ж, казка — це завжди вимисел. Називаючи свій твір казкою автор ніби знімає з себе долю відповідальності, убезпечує себе від зайвих запитань та закидів. Зображуване в казці постає як несправжнє, ілюзорне, вигадане й таке, що не має потенції втілитися в дійсності чи виявитися тотожним їй. Що б там не сталося це «не по-справжньому». Словом казка як жанр поміщає автора на межі дозволеного й забороненого, вона дає йому спокійну відсторонену (однаково від художньої та реальної дійсностей) позицію, створюючи простір, у якому можливо що завгодно. А зважаючи на те, що мова Іскандера суцільно іронічна, також принагідно згадаємо, що «...іронія спрямована не проти окремого феномену, для іронізуючого суб'єкта чужим стає все суще, а всьому сущому чужим стає він; і поскільки дійсність втрачає для нього законність, він також у певній мірі стоїть на межі закону» (перекл. з рос. — Н. Ч.) [25].

Повсюдно розкидані в тексті авторські ремарки роблять казку «філософською». У них розкривається чарівна іронія Іскандера. Саме вони викликають сміх в читача, оскільки прямо до нього звертаються. «Комбінуючи фрагменти реального й уявного світів, автор веде гру з читачем. Якщо між автором та читачем виникає контакт, то читаць опиняється втягнутим у цю гру» (перекл. з рос. — Н. Ч.) [21]. Простодушність автора

зачаровує. Очікуючи брехні під виглядом правди, ми раптом отримуємо правду під виглядом брехні (вимислу).

Звертаючись до сюжету, згадаємо, що головна перипетія починається тоді, коли серед кролів з'являється той, що задумався («Задумавшийся»). На фоні справно працюючого механізму, яким постає держава, це ситуація жахлива, принципово загрозлива. *«Да, Король был прав, почувствовал великую опасность, которая заключается в словах Задумавшегося. Вся деятельность Короля была связана с тем, что он, лично, вместе со своими придворными помощниками определял, какое количество страха и осторожности должны испытывать кролики перед удавами в зависимости от времени года, состояния атмосферы в джунглях и многих других причин ... Король знал, что только при помощи надежды (цветная капуста) и страха (удава) можно разумно управлять жизнью кроликов»* [19].

Зупинимося спочатку на удавах, тобто категорії страху. «Задумавшийся» поширює серед кроликів свою гіпотезу, яка буквально звучить так: «их гипноз — наш страх, наш страх — их гипноз». По суті ж ідеться про страх як такий, про те що саме за рахунок страху існує т. зв. об'єктивний ворог. А коли міркувати далі, то виявляється, що цей об'єктивний ворог і забезпечує державі існування, виправдовує його. У цьому контексті під державою розуміємо не так спільність (громадян-кролів чи громадян-людей), як правлячу верхівку, у даному випадку Короля кролів, для якого влада становить самоцінність, якщо не сенс життя. Здається, маємо-таки сатиру. Але все ж рівень агресії автора не можна назвати високим. Він, звичайно, викриває абсурдні сторони життя, але це викриття є не головною метою, а лише результатом процесу філософствування. Маємо твір, який становить *не так вислів* (набір переконань, які автор «хотів сказати»), як зафіксований *процес міркування*.

Коли ж говорити про роль *надії*, то образ цвітної капусти виявляється дуже простим, але водночас дуже ємним і влучним. У ньому прочитується «світле майбутнє» (золотий вік?). У теоретичній частині праці, ми

наголошували, що будь-яка релігія встановлює для людства недсяжну мету і за допомогою категорії *віри* звертається до людської свідомості, змушуючи її діяти певним чином. Ми також звернули увагу на те, соціал-комуністична ідеологія Радянського Союзу зрештою оформилась у політичну релігію. В історії про кролів та удавів Іскандера цвітна капуста, на нашу думку, є відображенням однаково релігійної мети й майбутнього комунізму, до якого крокує радянська людина, що сповідує соціалізм. Автор свідомий того, що в цій історії ніякої цвітної капусти фактично не існує, що цей образ експлуатується владою з єдиною метою — вижити й протримати свої позиції максимально довго, добре, якщо вічно.

Але, що принципово важливо, іронізуючи, автор нікого не засуджує, хоча й, займаючи відсторонену споглядальну позицію, по-своєму підсміюється. Свого читача він також ставить на таку позицію, аби показати те, що він бачить сам. Але зрештою ми розуміємо, що його ставлення не веселе, не аж так агресивне — тут немає голосного сміху. Іскандер не займається бичуванням, він все ж трошки сподівається, що людство може щось змінити. Йому дуже *прикро*, але контролюючи свої емоції, він *звертається* із теплом та мудрістю.

«...в этой истории с кроликами я предпочитаю слушателя несколько помрачневшего. Мне кажется, для кроликов от него можно ожидать гораздо больше пользы, если им вообще может что-нибудь помочь» [19].

2.3. В. Войнович «Москва 2042» (1986)

...начало перестройки — это начало надежд... (В. Войнович)

Я описывал то будущее, которое — я надеялся — никогда не наступит, поскольку это была не утопия, а антиутопия. (В. Войнович)

Володимир Войнович, як й інші письменники, що опинились у фокусі нашої уваги, народився далеко від центру Радянської держави — в Таджикистані, де й прожив свої перші роки. Його батьки були родом з України, хоча сам письменник говорив, що походить із сербського роду

Войновичів. 1936 року, коли хлопчикові було чотири роки, його батька було репресовано. Отроцтво припало на роки війни.

Пише Войнович, звичайно, російською мовою. Як і попередньо згадувані нами автори, він змінює кілька університетів, працює чорноробом, багато переїжджає. Подібно до Іскандера, він рухається від офіційної літературної діяльності до «табуйованої». А популярність і народну любов він здобуває завдяки самвидаву (і тамвидаву). Найкращі його тексти жодним чином не стосувалися офіційної літератури Радянського Союзу. Відомий факт, що його роман-анекдот «Життя і незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна» став причиною відкритих гонінь і навіть отруєння письменника. Зрештою частину життя Войнович змушений прожити в еміграції. Саме закордоном він пише сатиричну антиутопію «Москва 2042», про яку ми й бажаємо говорити далі.

Ми не маємо на меті переказувати сюжет цього роману, але все ж вважаємо за необхідне нагадати, що описані в ньому події можна кваліфікувати як фантастичні: головний герой (і принагідно оповідач) вирушає в подорож у майбутнє, з метою подивитися на соціалістичну Москву. До того ж, у книзі фігурує «еліксир вічного життя». Словом, маємо достатньо підстав, аби говорити про «наукову фантастику». Тим не менш, тут також важливо й те, що герой вирушає не майбутнє взагалі, а в конкретне місце й, що більш вагомо, в конкретну соціально-політичну систему.

У даному випадку говоримо, що «художній твір стає певною мірою "попередженням", дозволяючи читачеві "отримати за посередництвом тексту" духовний досвід, не опиняючись у конкретних ситуаціях у дійсності» (перекл. з рос. — Н. Ч.) [21]. Цікаво, що, переміщуючись у майбутнє, Войнович все-таки говорить про теперішнє, про своє теперішнє. Роман написано в часи перебудови, коли йшлося про торування нового шляху — про той етап розвитку радянського суспільства, коли всі базові потреби народу (як маси) було більшою мірою задоволено й треба було рухатися кудись далі. У цей час «Радянське культурний простір незважаючи на

зовнішню упорядкованість, однорідність і гармонійність становить у дійсності простір дисгармонійний і повний протиріч, оскільки паралельно до домінуючої офіційної заідеологізованої утопії в ньому є й альтернативна система цінностей» (*перекл. з рос. — Н. Ч.*) [29]. На нашу думку, сума цих фактів стає причиною того, що письменник обирає саме такий жанр і саме таку стилістику.

«Москва 2042» — політична сатира-антиутопія. Прикметно що в самому тексті, оповідач і zarazом головний персонаж перебуває *закордоном*, коли йому випадає нагода потрапити у майбутнє й побачити до чого може дійти радянська влада «на власні очі». Варто зазначити, що текст відкрито насміхається над панівною ідеологією, доводить її риси до граничного абсурду.

Автор фантазує, але його фантазіє не є «чистою», адже він вдається до *прогнозування*. Він уявляє, у що може розвинутиися той політичний лад, у якому він особисто мусив існувати і який був не фантазією, а дійсністю в буквальному сенсі слова. Власне ось це і є в центрі його дошкульної уваги. Він вправно (як і всі попередні автори, хоча й з куди більшою відвертістю) використовує жаргон, так звану культивовану мову, використовує принцип мовної гри, пародіює.

Проте цього разу ми маємо справу з *відвертою* політичною сатирою. Серед комічних прийомів — гіпербола, гротеск, фарс. Москва майбутнього постає божевільнею, де всі ідеологічні орієнтири досягнуто, але результат викликає шокову реакцію. Усе життя тут постає розділеним (розфасованим) на різноманітні «потреби». Які при цьому визначаються самою державою. Більш того, поняття держави у нього стирається. І помічаємо ми це не з перших сторінок, хоча й одразу опиняємося в системі координат під назвою «система» й завчасно сприймаємо її як політичну систему. Але світ Войновича — це світ монолітний, тут немає особливого розділення на релігійне, державне (світське), політичне, соціальне і все інше — тут є тільки один суцільний механізм, в центрі якого великий Генералісімус. Подібно до

історії з кролями та удавами, маємо картину монополії на владу, всеохопність державного апарату, неможливість існування будь-чого, що не підпадало б під її контроль — тільки в іще більш буквальному й загостреному зображенні. Войнович зображує машину, мегамашину — чітко структуровану ієрархічну, автоматизовану, тотальну чи-то тоталітарну, це про монолітність у чистому вигляді.

«Смішно» ще й те, що машина повинна мати мету. Управлінський центр має давати команди, які б приводили до цієї мети. Тоді як тут ми бачимо *лише* машину. Тобто це система/механізм існування його є самоціллю. Абсурд полягає в тому людина яка створює систему (ідеально) повинна нею користуватися, а не навпаки. Тут же все як раз навпаки: система використовує людей як частини самої себе. Людина поза системою не може існувати взагалі. Вона так чи так але завжди інтегрована. При цьому насильно й усіма сторонами свого життя. Починаючи він думок, закінчуючи задоволенням маспотреб.

Войнович також іронізує над шпигунами, які стали окремою «верствою» радянського суспільства і завдання який не втратило сенс буквально, але втратило його суттєво. У якийсь момент обман та тотальні інтриги зробили неясною ситуацію навіть для самих шпигунів. Те саме описує й Іскандер. Але Войнович не вдається до мови завуальованої, він не переносить читача в казку чи притчу, він говорить відкрито про Москву, Російську Москву майбутнього.

Це є відверто насміхається над автоматизацією виробничого процесу, а разом і всього людського життя, яке виступає лише частиною цього процесу. Він бере початкову віру в машину, що була властива більшовикам на початковому етапі створення Радянського Союзу й абсолютизує її.

Він також звертає увагу на автоматизацію контролю — показує утопію реалізовану на практиці в усій її касі. Ми бачимо мобілізацію людських ресурсів, підпорядкування на всіх рівнях існування. Ми бачимо людську

машину, в якій є не свій мегамозок — центр, із якого поступають усі вказівки.

Про цього персонажа треба сказати окремо. Почати варто з його імені. Мало того, що це відверте насміхання над модою на аббревіатури та неологізми, яка прийшла в суспільство разом із соціалістичною робітничою революцією (згадаємо хоча б такі імена як Даздраперма, Авіація, Всемир, Видвіженец тощо) — що можна сказати й про всі інші імена, використані в романі. Воно також відсилає до військової тематики. Позиціонує Радянську систему як початково агресивну, войовничу. До того ж, суфікс -ус привносить окремого пафосу.

Не будемо детально зупинятися на тому, ким є Генералісімус (людиною чи ні), звернемо увагу на те, що мегамозок, по суті, — керівний центр. Усі тексти, що друкуються (чи просто існують) у цій республіці майбутнього — це його тексти, його ідеї (або буквально, або у вигляді переписів чи присвоєнь чужих текстів). Він становить персоніфіковану ідеологію. *Його слово стає словом взагалі*. Тоталітарність тут проявлена максимально сильно. Маємо ситуацію неможливості волевиявлення, творчого імпульсу, будь-якого проявлення індивідуальності. Письменники займаються тим, що переписують його письменна. Маємо абсолютне знецінення не тільки мистецької діяльності, а й праці як творчого акту взагалі. Механізація просочується буквально всюди.

Генералісімус є людина «на всі часи» (магічна формула, використана в абсурдний спосіб). Він живе на небі з тих пір, як його туди «запустили» (катапультували). Коли підсумовувати, то виходить, що ми маємо культ однієї особи (аналогія до культу Сталіна та інших вождів), але в такому гіпертрофованому вигляді, коли корівник держави-механізму з людини перетворюється на божество, чи-то навіть істоту абсолютно нового порядку. Це одночасно людина, машина, бог, який «створює» світ і сам є цим світом.

Вважаємо за необхідне також сказати про те, хто ж у цьому текстові сміється. А не сміється ніхто. Тому що, хоча на перший погляд, *оповідач* не

висловлює жодної агресії, не протистоїть, не бунтує, навіть щиро намагається зрозуміти ситуацію і якимось чином вписатися в неї, агресія *автора* насправді не знає меж. До того ж, помічаємо, що всі герої, окрім, мабуть, самого читача постають надто серйозними (й надто механізованими), щоби мати бодай якесь почуття гумору. Та й все воно було б дуже весело коли б не було так сумно.

Ну а все-таки читач зрештою починає сміятися. Спершу тому що дивиться на звичайну людину в незвичайних обставинах. Але згодом і над самими обставинами, і над тим, як на них реагує герой. Цей сміх виходить дещо вимушений, адже дається взнаки авторська агресивність. І сама картина не становить нічого веселого й радісного.

Сам герой по відношенню до обставин (як і в попередніх текстах) займає особливу відсторонену позицію. Щоправда, тут це досягається не за рахунок його дистанціювання від зображуваного (чи зміненого стану свідомості й тотального нещастя, яке саме собою викидає людину поза межі спільності), а шляхом іншого конструювання його «інакшості». Блазнем його робить тільки той факт, що він буквально «людина іншого часу». Його ненормальність впливає з того, що він «чужий». Щоправда, автор тут грає поняттям норми, оскільки за норму світу «Москви 2042» береться чистий і тотальний абсурд.

Зв'язок комічного із релігійним такий, що смішним постає не сама релігія, а те, як соціальне й політичне перемішуються з релігійним, зливаються з ним, як вони стають одним. Тобто немає сміху над релігією. Є сміх над антирелігійністю, яка вилилась у релігійність. Виходить навіть, що це глумління над політичною релігією «соціалізм». Цей сміх — дошкульний і викривальний. По суті, автор не описується нічого смішного. І тільки завдяки тотальній гіперболізації досягається комічний ефект.

Більш того, Войнович описує існування нової «комуністичної церкви» (неймовірно, але факт), у якій усі вожді народів (Ленін, Сталін, Енгельс...) — канонізовані. Ба більше, комуністична партія (чит. ідеологія)

«переміфологізує» минуле, вбираючи в себе всю попередню історію, буквально переписуючи її на новий лад (наприклад, Христос якимось чином виявляється першим комуністом).

По суті Войнович прямо говорить, що партія — нова релігія, при цьому *авторитарна* релігія. Не сповідувати її не видається можливим, це буквально небезпечно. Життя у такому світі — не зовсім справжнє життя, оскільки творчого живого імпульсу (чи-то еросу) тут не може бути за визначенням. Згадати хоча б, процес дітонародження. Чи взагалі сексуальні контакти — все це певні «потреби», які треба задовольнити певним (цілком конкретним) чином. При цьому не можна не сказати, що все влаштовано ієрархічно. Знову ж, маємо ситуацію, де догматизм сплітається з ієрархічністю і механічністю в одне ціле. І це одне ціле — опис всього світу. І навіть якщо не всього, а лише маленької Москви, яка оточена різними «кільцями», то вона все одно лишається центром, зразком, реалізацією утопійної теорії на практиці.

Як у «Москві-Петушках» та «Кролях та удавах», у «Москві 2042» знаходимо циклічну оповідь. Але тут оповідач постає письменником, який описує і одночасно пише, тобто створює історію суспільства. Войнович таким чином, хоча й виражає дуже багато агресії по відношенню до режиму, він все ж не вважає себе тим, хто має реальну можливість змінити хід історії. Усе трапляється так, як мусить трапитися. Точніше у такий спосіб, що якоїсь альтернативи годі шукати. Принаймні у світі художнього тексту. А як у світі реальному? Мабуть, саме це питання Войнович (разом із усіма згадуваними нами авторами) і ставить перед своїм сучасником-читачем.

ВИСНОВКИ

Творчість — то тільки гримаса індивідуального болю (В. Стус)

У роботі ми розглянули суть поняття комічного та релігійного, те, як співіснують ці категорії в трьох російських романах 80-х рр. ХХ ст.. Ми обрали тексти різні за жанрами (постмодерний роман, філософська притча-казка та політична сатира-антиутопія) й спиралися на те, які можливості відкривають для письменника ці літературні форми, як письменники конкретно їх реалізують.

Коли підсумовувати, то ми виявили, що в «Москві-Петушках» релігійне виконує роль знеболювального. Головний герой (і разом з тим автор) звертається до трансцендентного, аби якось подолати свій екзистенційний біль. Приблизно таку ж функцію виконує тут і комічне. Більш того, і одне, й інше спрямовані на подолання важкого кризового стану героя. Сміх тут не є надто агресивним, у ньому чується радше відчай, ніж агресивна (войовнича) позиція. Він виконує компенсаторну функцію, виступає як спосіб замозахисту індивіда. Цей сміх — нездоровий, він є результат фрагментарності свідомості, незадоволеності життям; він глибоко особистий і фрустрований. До того ж, вважаємо важливим, що релігійне, по суті лишається єдиним, що не піддається іронізації.

У казці Іскандера комізм дуже тонкий («найтонший» серед тих, що ми їх розглянули). Це приклад філософствування, яке подібно сміху, потребує відстороненого холодного погляду. Однак погляд Іскандера хоч і відсторонений, але все ж не холодний. Його текст перебуває на межі комічного й трагічного. Автор не висловлює агресії, але підмічає не надто принагідні сторони людини як соціальної істоти, абсурд людського життєустрою. Письменник відрізняється мудрістю й простодушністю. Цей сміх — суть доброта, мудрість і разом з тим прикрість. Релігійне тут існує на формально-жанровому та стилістичному рівнях. До того ж, подекуди воно стає об'єктом філософствування автора і тому частково іронізується.

Останній же, розглянутий нами текст становить гостру політичну сатиру, в якій править абсурд. Гіперболізація, гротесткність, фарс служать інструментом викриття комуністичної ідеології та зброєю в наполегливій і відкритій боротьбі зі світовою експансією комунізму. Цей сміх — неприховане глумління. Він — злий, його мета — знищувати. У цьому тексті найбільш яскраво зображено ідеологію Радянського Союзу як специфічну релігію, тут маємо й наглядний опис фанатизму в сповіданні цієї релігії.

У всіх трьох текстах комічне тісно переплете з релігійним. Автори звертають увагу на те, що політичний устрій, в якому вони існують, нездоровий, адже заступає всі сторони життя. До того ж, письменники, хоч і не буквально констатують той факт, що соціалізм сам собою становить окрему релігію. Тобто часто йдеться не так про комічне релігійного загалом, як про оцінку ідеологічного як релігійного, а також про використання владою «інструментів релігійних».

Ми звертаємо увагу й на те, що в умовах тоталітарного устрою письменники не мають змоги говорити про безліч речей відкрито, оскільки вважаємо, що це є однією з головних причин, чому їхні тексти написані з використанням багатьох комічних прийомів. Адже саме їм властива подвійність: вони дозволяють говорити правду під виглядом брехні й брехню під виглядом правди.

Крім того ми підкреслюємо, що серед авторських інтенцій є спроба символічної (тобто за допомогою художньої дійсності) деавтоматизації процесів дійсності реальної, шляхом їх детального розгляду й зрештою осміяння — є бажання подолати кризу. У поняття деавтоматизації ми вкладаємо спробу знищити закостенілість, утвердити життя, зруйнувавши те, що його унеможлиблює.

Автори, хоч і кожен по-своєму, констатують наявність межового стану, з якого необхідно вийти, змінивши напрямок подальшого руху. І при цьому, всі три тексти — лише результат творчого самовираження: вони лишаються дуже суб'єктивними й унікальними по своїй суті.

Початкове припущення, від якого ми відштовхувалися, було загалом підтверджено. Ми впевнилися в тому, що релігійне таки наявне в обраних нами романах, а також довели, що воно має прямий зв'язок із комічним. Утім ми не можемо сказати, що всі наші очікування справдилися. Адже ми побачили, що комізм тут пов'язаний головню із питаннями ідеологічними, а вже останнє — з релігійним. Тобто зв'язок, який був предметом нашого дослідження виявився опосередкований ідеологією.

Ми вважаємо, що наша розвідка лишається частковою і може знайти продовження в дослідженнях інших науковців, оскільки враховуємо, що обрана нами тематика не є детально вивченою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Аганов А.* 7 секретов «Москвы-Петушков»: Как события из жизни Венедикта Ерофеева и цитаты из книг, которые он читал, просочились в текст знаменитой поэмы [статья; эл. ресурс] URL: <https://arzamas.academy/mag/480-petushki> (дата звернення: 31.05.2021)
2. *Аганов А.* «Сэр, почему вы кушаете своих жен?»: о роли цитаты у Венедикта Ерофеева [статья; эл. ресурс] URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/154_nlo_6_2018/article/20420/ (дата звернення: 01.06.2021)
3. *Аристотель.* Поэтика [перевод с древнегреческого В. Г. Аппелльрота; ред. и коммент. Ф. А. петровского]. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. 182 с.
4. *Базылев В.* Притча: переосмысление жанра / Жанры речи. 2020. № 3 (27). С. 222–228.
5. *Бахтин М.* Эпос и роман. СПб. : «Азбука», 2000. 304 с.
6. Без бога в голове: Как журнал «Безбожник у станка» боролся с Господом [эл. ресурс] URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20180103-bezbozhnik.html> (дата звернення: 20.05.2021)
7. *Бергсон А.* Сміх [упорядник К. Сігова]. К. : «Дух і літера», 1994. 170 с.
8. *Быков Д.* Русская Одиссея. Москва-Петушки [лекція] URL: https://www.youtube.com/watch?v=frLdRCci_qo (дата звернення: 21.05.2021)
9. *Войнович В.* Москва 2042 [эл. ресурс] URL: <http://loveread.ec/contents.php?id=18177> (дата звернення: 18.05.2021)
10. *Войнович В.* О «Москве 2042» в Москве 2012 [интервью; эл. ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24663708.html> (дата звернення: 28.05.2021)

11. *Джентиле Э.* Политика и священное: про какого бога говорится на американском долларе [фрагмент; перевод с итал. Ф. Станжевского] / Политические религии: между демократией и тоталитаризмом. СПб. : Владимир Даль, 2020. [эл. ресурс] URL: <https://gorky.media/fragments/politika-i-svyashhennoe-pro-kakogo-boga-govoritsya-na-amerikanskom-dollar/> (дата звернения: 22.05.2021)
12. *Джеймс У.* Воля к вере и другие очерки популярной философии / Джеймс У. Воля к вере. М., 1997. С. 62.
13. *Ерофеев В.* Москва-Петушки [с комментариями Э. Власова] М. : «ВАГРИУС», 2001. 584 с.
14. «Жили прекрасно, кормились вот плоховато» [интервью; эл. ресурс] URL: <https://polka.academy/materials/712> (дата звернения: 18.05.2021)
15. *Зорин А.* Опознавательный знак Ч. 1.: «Поколениеобразующая» роль перешла к поэме Вен. Ерофеева [статья; эл. ресурс] URL: <https://stengazeta.net/?p=10006816> (дата звернения: 31.05.2021)
16. *Зорин А.* Опознавательный знак Ч. 2.: Местом встречи интеллигенции и народа становятся здесь мат и алкоголь [статья; эл. ресурс] URL: <https://stengazeta.net/?p=10006844> (дата звернения: 31.05.2021)
17. *Иванова Н.* Фазиль Великолепный [эл. ресурс] URL: http://apsnyteka.org/419-ivanova_n_stati.html (дата звернения: 18.05.2021)
18. *Ивашина О.* Червона шапочка іронії або Іронія як кістка і привид буття / Іронія [зб. статей]. Київ, 2006. С. 101-108.
19. *Искандер Ф.* Кролики и удавы [первое издание]. Michigan : Ardis, 1982. 159 с.
20. История православной культуры. Как возникло православие, на чем оно стоит, каково его место среди других христианских конфессий и что оно сделало для русской культуры. [Аудиокурс лекций от Arzamas; эл. ресурс] URL: <https://arzamas.academy/courses/43/1> (дата звернения: 18.05.2021)

21. *Казиева А. Шевель Е.* Экзистенциальная диалектика: динамика образотворчества и миропостижения (на примере философской сказки Ф. Искандера «Кролики и удавы» [статья; эл. ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistentsialnaya-dialektika-dinamika-obrazotvorchestva-i-miropostizheniya-na-primere-filosofskoy-skazki-f-iskandera-kroliki-i-udavy/viewer> (дата звернения: 27.05.2021)
22. *Крылов А.* Религия и традиции абхазов (по материалам полевых исследований 1994–2000 гг.) [ответст. ред. Ланда Р.] М : ИВ РАН, 2001. 405 с.
23. *Крылов А.* Секрет абхазской веротерпимости [статья; эл. ресурс] URL: https://www.ng.ru/ng_religii/2004-03-17/4_abkhazia.html (дата звернения: 02.06.2021)
24. *Курицын В.* Великие мифы и скромные деконструкции / Октябрь, № 8, 1996. [эл. ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/october/1996/8/velikie-mify-i-skromnye-dekonstrukcii.html> (дата звернения: 31.05.2021)
25. *Кьеркегор С.* О понятии иронии [эл. ресурс] URL: <http://www.musa.narod.ru/kjer.htm> (дата звернения: 02.06.2021)
26. *Ласки М.* Утопия и революция / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы [сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой] М. : Прогресс, 1991. С. 170–210.
27. *Лекманов О., Свердлов М.* Венедикт Ерофеев: посторонний / Октябрь, № 1, 2018. [эл. ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/october/2018/1/venedikt-erofeev-postoronnij.html#_ftn2 (дата звернения: 23.05.2021)
28. Літературознавчий словник-довідник [серія «nota bene!»; друге видання, виправлене, доповнене] К. : Видавничий центр «Академія», 2007. 753 с.

29. *Леокумович Е.* Диссидентская утопия в советском культурном пространстве [автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук]. Ростов-на-Дону, 2005. 28 с.
30. *Мангейм К.* Идеология и утопия / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы [сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой] М. : Прогресс, 1991. С. 113–170.
31. *Мэмфорд Л.* Миф машины / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы [сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой] М. : Прогресс, 1991. С. 79–98.
32. *Морсон Г.* Границы жанра / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы [сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой] М. : Прогресс, 1991. С. 233–252.
33. *Оборин Л.* Москва – Петушки [статья; эл. ресурс] URL: <https://polka.academy/articles/54> (дата звернения: 18.05.2021)
34. «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», Декрет СНК от 23 января (5 февраля) 1918 г. [документ] / Собрание узаконений и постановлений... 1917–1918 гг. № 18. М., 1942. Отд. I. Ст. 263. С. 286–287 [эл. ресурс] URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/111398-dekret-snk-ob-otdelenii-tserkvi-ot-gosudarstva-i-shkoly-ot-tserkvi-23-yanvary-5-fevralya-1918-g#mode/inspect/page/2/zoom/4> (дата звернения: 18.05.2021)
35. *Олешкевич В.* Приемы репрезентации комического в прозе В.В. Ерофеева [Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, «Смоленский государственный университет»], 2019. [эл. ресурс] URL: http://smolgu.ru/files/doc/D212_254_01/disser/Oleshkevich.pdf (дата звернения: 18.05.2021)
36. «О религиозных объединениях», Постановление Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров РСФСР от 8 апреля 1929 г. [документ] / Хронологическое

- собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР, т. 2: 1929–1939 гг. М., 1959. С. 29–45. [эл. ресурс]
URL: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_ru&dokumente=0007_rel&object=translation&l=ru (дата звернения: 18.05.2021)
37. *Петруччани А.* Вымысел и поучение / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы [сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой] М. : Прогресс, 1991. С. 98–113.
38. *Пивоев В.* Ирония как эстетическая категория / Философские науки № 4, 1982. С. 54-61.
39. *Покотыло М.* Этос сатиры в творчестве В. Н. Войновича и Ф. А. Искандера / Известия Сочинского государственного университета, 2013. № 2 (25). С. 207–210.
40. Презентация книги Э. Джентиле «Политические религии. Между демократией и тоталитаризмом» [відео] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rZt5EFfnn3M> (дата звернения: 23.05.2021)
41. *Пропп В.* Проблемы комизма и смеха [эл. ресурс] URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/propp/index.php (дата звернения: 18.05.2021)
42. *Рыклин М.* Рождение религии из духа атеизма / Коммунизм как религия: интеллектуалы и октябрьская революция [эл. ресурс] URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/022011/16022011-01a.html> (дата звернения: 21.05.2021)
43. *Рокотянская Л. О., Губанов Н. Н., Губанов Н. И.* Религия и юмор: истоки противостояния и проблемы разрешения конфликтов / Гуманитарный вестник, 2019. Вып. 4 [эл. ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/religiya-i-yumor-istoki-protivostoyaniya-i-problemy-razresheniya-konfliktov/viewer> (дата звернения: 20.05.2021)

44. *Порти Р.* Случайность, ирония, солидарность. [эл. ресурс] URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5152> (дата звернения: 18.05.202)
45. *Скарлыгина Е.* Третья русская эмиграция в контексте отечественной культуры 1960–1980-х годов и культуры русского зарубежья / Вестн. Моск. Ур-та. Сер. 10 ЖУРНАЛИСТИКА. № 1, 2009. С. 126–134.
46. *Соколов А.* Тоталитарные принципы и схемы функционирования социально-коммуникационных институтов / Общая теория социальной коммуникации [учебное пособие]. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. 461 с.
47. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу [перевод с французского Б. Наумова] М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
48. *Успенский Б.* Поэтика композиции [эл. ресурс] URL: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm> (дата звернения: 18.05.2021)
49. *Чабанна М.* Авторитаризм і тоталітаризм: уявна подібність та сутнісна різниця [стаття] / Політичний менеджмент №2, 2003. С. 83–92.
50. Чем опасен самиздат / Диссиденты в СССР [Аудиокурс лекций от Arzamas; эл. ресурс] URL: <https://arzamas.academy/courses/40/2> (дата звернения: 21.05.2021)
51. *Черемных М.* Антирелигиозная азбука. Ленинград, 1933. [эл. ресурс] URL: <https://propagandahistory.ru/2354/Antireligioznaya-azbuka-1933-goda/> (дата звернения: 26.05.2021)
52. *Karen L. Ryan-Hayes.* Contemporary Russian satire [a genre study] Cambridge University Press, 2006. 304 p.
53. *Pawel Pawlikowski.* From Moscow to Pietushki: A Journey with Benedict Yerofeyev [film]. UK, 1990.