

М. И. СТЕБЛИН-КАМЕНСКИЙ
АПОЛОГИЯ СМЕХА

В последнее время внимание историков литературы стала привлекать проблема, которую можно назвать «проблемой истории смеха». В каком смысле, однако, употребляется в этой связи слово «смех»? В словаре русского языка Д. Н. Ушакова значение слова «смех» определяется так: «Короткие и сильные выдыхательные движения при открытом рте, сопровождающиеся короткими прерывистыми звуками, возникающими у человека, когда он испытывает какие-нибудь чувства, преимущественно при переживании радости, веселья, при наблюдении или представлении чего-нибудь забавного, нелепого, комического, а также при некоторых потрясениях и т. п.». Не все в этом определении ясно. Но, во всяком случае, очевидно, что историки литературы, занимающиеся «историей смеха», употребляют слово «смех» не в этом смысле. Какая может быть «история» у «коротких и прочих движений»? Она тем менее вероятна, что, как говорят сведущие люди, обезьяны-антропоиды тоже смеются, и, наоборот, существуют дикари, которые не смеются, а только улыбаются¹. Кроме приведенного выше значения, Ушаков упоминает только фразеологически связанное употребление слова «смех» как сказуемого в выражениях типа «и смех и грех». По-видимому, историки литературы употребляют слово «смех» в еще незафиксированном в словарях значении. Насколько я понимаю, значение это надо определить так: «Смешное (или комическое) в произведениях словесного (или зрелищного) искусства». Ниже и я буду употреблять слово «смех» в этом значении и уже без кавычек.

Описанное словоупотребление удобно расплывчатостью, которую оно придает значению слова. Но оно имеет существенный недостаток: оно подсказывает понимание смеха как смеха над чем-то или кем-то, т. е. как осмеяние. Между тем, как я надеюсь показать в этой статье, ключ к истории смеха — это четкое различие между смехом, подразумевающим тот или иной объект, который осмеивается, разоблачается, критикуется, осуждается, разрушается и т. д. (я буду называть такой смех «направленным»), и смехом, не подразумевающим никакого такого объекта (я буду называть такой смех «ненаправленным»). В наше время ненаправленный смех представлен в сущности только в искусстве клоуна, в той мере, в какой это искусство не имеет объекта, который осмеивается (ведь нелепо было бы предположить, что искусство клоуна, при отсутствии такого объекта, осмеивает самого клоуна или зрителей, или весь мир в целом). Что же касается других форм ненаправленного смеха, то они в наше время стоят за пределами искусства как пустое шутовство, низкая комья и т. п.

Как я надеюсь доказать в этой статье, история смеха заключалась в постепенном отчленении направленного смеха от ненаправленного, все большем развитии направленного смеха за счет ненаправленного

¹ Саккети Л. Эстетика в общедоступном изложении, т. II. Пг., 1917, с. 345.

или, еще другими словами, в том, что функцией искусства все в большей мере становилось осмеивать, а не просто смешить.

Существование первоначальной неотчлененности направленного смеха от ненаправленного подсказывается общим ходом развития субъектно-объектных отношений в человеческом сознании. Оно подсказывается также историей развития направленного смеха (об этой истории речь будет ниже). Но наблюдать архаическую неотчлененность направленного смеха от ненаправленного в древних или средневековых памятниках невозможно: архаический смех, представленный в древних или средневековых памятниках, современным человеком всегда переосмыслен!

Архаический смех должен был, таким образом, быть всего ближе к тому, что в наше время представлено искусством клоуна (если, конечно, иметь в виду клоуна, который своим искусством только смешит, но не пытается что-либо осмеивать). В этом смысле клоунское искусство — это, вероятно, одно из самых древних искусств, и, во всяком случае, оно гораздо древнее, чем любая форма направленного смеха. Однако отличие архаического смеха от клоунского искусства нового времени огромно. Клоунское искусство нового времени ограничено в своих возможностях тем, что господствующей формой смеха уже давно стал смех направленный, т. е. осмеяние в тех или иных его формах. Между тем у архаического смеха были гораздо более широкие возможности, чем у клоунского искусства нового времени, поскольку направленный смех еще не стал господствующей формой смеха. Именно поэтому любое шутовство, любое шутовское перевертывание или вывертывание наизнанку или, используя аристотелевское определение комического, любая «ошибка или уродство, не причиняющие страданий и вреда»², т. е. то, что впоследствии могло переосмысляться как направленный смех, еще не могло быть так переосмыслено!

Так находят очень простое (но может быть слишком простое?) объяснение все те широко представленные в древних и средневековых литературах загадочные случаи шутовского вывертывания наизнанку или перевертывания священных обрядов или текстов и вообще всего, что, несомненно, в то время считалось священным, все случаи так называемой *parodia sacra*, все так называемые смеховые культы и мифы, разные «праздники дураков», «монашеские шутки» и т. д. и т. п. Как правило, известно, что современников все эти случаи почему-то совершенно не шокировали. Но с точки зрения человека нашего времени, все эти случаи невозможно не принять за осмеяние или пародии. Историки литературы так всегда до сих пор их и воспринимают, делая, правда, при этом разного рода оговорки: это, говорят они, осмеяние, но осмеяние особого рода, осмеяние, которое вместе с тем и не осмеяние, а совсем наоборот, пародия особого рода, пародия, которая вместе с тем и не пародия, и т. д. и т. п. Не проще ли, однако, предположить, что случаи, о которых идет речь, это вообще ни в какой мере не осмеяние и не пародия? Сделать такое, казалось бы, простое предположение мешает наша неосознаваемая и очень трудно искоренимая убежденность в том, что наше восприятие литературных произведений не отличается от их восприятия людьми прошлых эпох: то, что нам кажется осмеянием в каком-то смысле и всегда было осмеянием — так нам представляется.

Излишне говорить о том, какую большую роль сыграла книга М. М. Бахтина о Рабле в разработке проблемы истории смеха³. В сущности концепция истории смеха, которую я здесь развиваю, подсказана этой замечательной книгой. Ведь получившая широкое признание теория «амбивалентности» архаического смеха, которую выдвинул Бахтин в своей книге, в какой-то мере подразумевает первоначальную неотчлененность

² Аристотель. Поэтика. Л., 1927, с. 46.

³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.

направленного смеха от ненаправленного, т. е. подразумевает, что архаический смех не был осмеянием. Однако само по себе утверждение, что архаический смех был «амбивалентен», т. е. что он был одновременно и восхвалением и осмеянием (положение, алогичность которого создает иллюзию глубины и которое в то же время пленяет своей диалектичностью), есть в сущности признание истинной отчужденности направленного смеха от ненаправленного, т. е. того, что архаический смех все же был осмеянием! Бахтин в сущности совершает тут примерно ту же логическую ошибку, которую делают лингвисты, когда они, правильно устанавливая, что в данной системе еще не развилась такая-то оппозиция, в то же время постулируют истинное существование членов этой оппозиции. Но на самом деле, как стало очевидно с развитием фонологии, если нет оппозиции, то нет и ее членов и, во всяком случае, нет ее маркированного члена (а в оппозиции «направленный — ненаправленный смех» направленный смех — это, конечно, ее маркированный член).

Сведение архаического смеха к амбивалентности восхваления — осмеяния, увенчания — развенчания, утверждения — отрицания и в конечном счете рождения — смерти — одно из проявлений общей установки книги Бахтина: сводить к лейтмотиву «смерть — рождение» все объекты исследования. Установка эта подсказана, очевидно, тем, что смерть — рождение — это действительно лейтмотив тех древних обрядов плодородия, того древнего культа умирающего и возрождающегося божества плодородия, к которым, как устанавливают этнографы, восходит карнавал с его обрядами и его смеховыми действиями. Очень остроумно Бахтин сводит к тому же лейтмотиву и все другие объекты своего исследования — творчество Рабле, его смех, его реализм, культуру эпохи, в которую жил Рабле, и даже языковую ситуацию во Франции в эпоху Рабле⁴. Но дело в том, что в известном смысле смерть — рождение — лейтмотив всего живого в подлунном мире. Поэтому сводя к этому лейтмотиву все явления, которые он исследует, Бахтин в сущности в какой-то степени сводит на нет их специфику. Во всяком случае, сведение архаического смеха к лейтмотиву «смерть — рождение» не только не способствует выяснению природы этого смеха, но скорее затемняет ее.

Поскольку, согласно концепции Бахтина, архаический смех — это осмеяние (одновременное с восхвалением и т. д., но все же осмеяние), т. е. направленный смех, то у него должен быть объект: если есть осмеяние, то должно быть и то, что осмеивается. Но какой может быть объект у архаического смеха, если, как было показано выше, этот смех все же не осмеяние, т. е. ненаправленный смех? Единственный выход здесь, конечно, — примыслить такой объект действия, который был бы максимально близок к отсутствию объекта действия. Такой объект действия — сам субъект действия, конечно. Подобно этому в глаголах значение медиальности (т. е. непереходности) обычно всего ближе к значению возвратности. Не случайно значение медиальности часто возникает из значения возвратности, чем и объясняется то, что глаголы медиальные по значению часто бывают возвратными по форме (как русский глагол «смеяться»).

В самом деле, что может реально обозначать «осмеяние самого себя» или «смех на себя», если речь идет об архаическом смехе? Автора произведения? Можно ли предполагать, например, что Аристофан, выводя в «Лягушках» бога Диониса как шута-простака, который проявляет комический страх, терпит колотушки, переодевается невпопад, не может сдержать своих экскрементов и т. п., осмеивает сам себя? Как общепризнанно, не может быть речи о том, что здесь осмеивается Дионис. Ведь исполнение комедий приурочивалось в Афинах к Великим Дионисиям, религиозному празднеству в честь Диониса. Роль Диониса заключалась, очевидно, не в том, чтобы кого-то или что-то осмеять, а в том, чтобы смешить, и, вероят-

⁴ Бахтин М. Указ. соч., с. 508.

но, так же обстояло дело в древних обрядах, к которым, как принято считать, восходит древняя аттическая комедия. Но древние обряды — это не авторское творчество, не плоды осознанного авторства, так что никакого «самого себя» в них не может быть. Между тем архаический, ненаправленный смех всего исконнее именно в архаических обрядах, и в комедиях Аристофана он представлен только в том, что явно восходит к этим обрядам. Вообще же в его комедиях господствует смех направленный, в еще довольно примитивной форме.

Или может быть осмеяние «самого себя» — это осмеяние читателя, слушателя или зрителя? Но ведь такое осмеяние подразумевает изощренную иронию и, конечно, осознанное авторство. Такое осмеяние удавалось разве что Свифту. Как оно могло бы иметь место в случаях архаического смеха?

В древних и средневековых литературах хорошо прослеживается, как направленный смех постепенно, с развитием осознанного авторства, становится одной из функций литературы. Обширный материал, собранный Р. С. Эллиоттом в древнегреческой, древнеарабской и древнеирландской литературах, показывает, что древнейшие авторы — это, как правило, поэты, основная продукция которых одно из двух — восхваление или поношение⁵. И то и другое подразумевает личное авторство, т. е. того, кто восхваляет или поносит, и вместе с тем направленность на конкретное лицо — того, кто восхваляется или поношается. Эта направленность на конкретное лицо, особенно в случае поношения и осмеяния, в предстании современных обычно материализуется как магическое воздействие, результатом которого может быть увечье или даже смерть. Однако произведения, о которых идет речь, — это еще не сатира в собственном смысле слова, так как, с одной стороны, осмеяние в них еще не отграничено от поношения, а с другой стороны, объекты такой архаической сатиры всегда конкретные лица, а не типы или характеры, т. е. художественные обобщения.

Осмеяние типов или характеров, так называемый комизм характера, — гораздо более поздняя ступень в развитии направленного смеха. Только в новое время стал возможным смех Мольера. В комедиях Аристофана сатирическая типизация еще в зачатке. Как правило, Аристофан в своих комедиях осмеивает реально существующих и названных по имени лиц. Правда, фактически такие герои его комедий подчас больше похожи на типы, чем на реальных лиц, именем которых они названы. Так, Сократ в «Облаках» — скорее тип философа-софиста, чем портрет Сократа. Создавая типы, т. е. обобщая, Аристофан в то же время еще не мог полностью оторваться от единичного и частного.

Только в новое время становятся возможными наиболее изощренные формы направленного смеха — его наиболее интеллектуальная форма, ирония, т. е. осмеяние под маской одобрения, и его наиболее личностная форма, юмор, т. е. одобрение под маской осмеяния. В сущности и гротеск в его обычном понимании, т. е. преувеличение с целью осмеяния, — явление характерное для нового времени. Аналогичное развитие имело место в изобразительном искусстве. Так, известно, что портретная карикатура, т. е. умышленное искажение черт лица с целью осмеяния, возникла как искусство только в конце XVI в. (как магия, но не как искусство, умышленное искажение черт лица практиковалось, по-видимому, и раньше).

По мере того как осмеяние становилось одной из функций искусства, происходило переосмысление архаического смеха: то, что раньше воспринималось только как ненаправленный смех, стало восприниматься теперь как смех направленный; то, что в свое время только смешило, стало восприниматься как осмеяние и, в частности, как пародия.

⁵ Elliott R. C. The power of satire: magic, ritual, art. Princeton, 1960; см. также Стеблин-Каменский М. И. Происхождение поэзии скальдов. — «Скандинавский сборник», III, 1958, с. 175—201, где кроме древнеисландского есть также древнеирландский и древнеарабский материал.

Но самым важным результатом переосмысления, о котором идет речь, было то, что ненаправленный смех становился вообще скомпрометированным как искусство. В той мере, в какой функцией смеха в искусстве становилось осмеяние, ненаправленный смех стал осознаваться как «низкая комика», «шутовство», «дурачество», «паясничество», «смехачество» и т. п., т. е. как что-то низкое и пустое по сравнению с направленным смехом. Не случайно в русском, как и в других современных языках, у всех слов, обозначающих ненаправленный смех, есть пейоративный оттенок. Он есть и у слова «клоунада», хотя, как я уже говорил, искусство клоуна — единственная форма ненаправленного смеха, оставшаяся полноправным искусством.

Переосмысление, о котором идет речь, было процессом, который подразумевает, конечно, и ряд промежуточных состояний, восприятие на грани старого и нового, сосуществование старого и нового восприятия и т. п. То, что стало восприниматься как направленный смех, могло одновременно восприниматься и как смех ненаправленный, т. е. одновременно и осмеивало и только смешило. По-видимому, именно такая двойственность лежит в основе смеха Рабле: шутовской колпак еще только смешил, он еще не означал осмеяния и критику, и поэтому под этим колпаком можно было протачать любое осмеяние, любую критику.

Переосмысление, о котором идет речь, имело, уже в самое последнее время, еще и такое последствие: поскольку сложилось представление, что смех в литературе должен быть осмеянием и тем самым выражать определенное мировоззрение, быть идейным, и что в противном случае он — низкая комика, пустое шутовство и т. п., стали предприниматься попытки сделать архаический (т. е. ненаправленный!) смех в какой-то мере отвечающим нашим современным требованиям, ему стали приписывать какое-то идейное содержание, какую-то служебную функцию, какую-то направленность. В частности и Бахтин, развивая свою концепцию амбивалентности архаического смеха, говорит о его «мировоззренческой» функции, его «серьезности», его роли в раскрытии «смехового аспекта мира» и т. п. Но приближает ли нас к пониманию природы архаического смеха такая его модернизация? Да и нуждается ли архаический, ненаправленный смех в какой-то его реабилитации? Как явствует из определения слова «смех», приведенного в начале этой статьи, смех — это прежде всего проявление радости и веселья. Разве само по себе удовлетворение потребности в радости и веселье — едва ли не самой сильной и жизненно важной потребности человека — не достаточное оправдание для искусства смешить? Ведь смех, не обремененный никакими служебными функциями, т. е. функциями осмеяния, критики и т. п., просто смех ради смеха — это несомненно тот самый смех, которым, как рассказывается в «Илиаде» и «Одиссее», смеялись олимпийские боги, когда испытывали чувства радости и веселья.

Основные моменты истории смеха особенно хорошо прослеживаются в древнеисландской литературе.

Единственный древнеисландский жанр, в котором представлен направленный смех, — это скальдический нид, т. е. хулительные, поносные стихи, сочинявшиеся скальдами. Самые исконные жанры скальдической поэзии — это хвалебная песнь и нид, т. е. восхваление и поношение (но, конечно, не одновременно то и другое, разве что нид был замаскирован под хвалебную песнь, случаи такого «скрытого нида» известны). Не случайно, что, согласно наиболее правдоподобной этимологии слова «скальд» (*skáld*), оно происходит от глагола, который значит «поносить»⁶. И скальдическое восхваление, и скальдическое поношение и, в частности, осмеяние предполагают не только того, на кого направлены хвалы или хула, т. е. то или иное конкретное лицо, но также и того, кто восхваляет или по-

⁶ *Steblin-Kamenskij M. I. On the etymology of the word skáld.* — В кн.: *Afmælisrit Jóns Helgasonar 30. júní 1969, København, 1969, s. 421—430.*

носит, т. е. индивидуального автора. Скальдические стихи — единственный древнеисландский жанр, в котором всегда имело место осознанное индивидуальное авторство. Таким образом, древнеисландский материал делает совершенно очевидным, что осмеяние становится возможным в литературе только с возникновением осознанного авторства.

Однако осмеяние в скальдическом ниде — это еще очень примитивная форма сатиры. Скальдическое осмеяние еще неотчленено от поношения. Оно только побочный продукт поношения. Брань, оскорбления, обидные намеки перемежаются в скальдическом ниде с насмешками. Вместе с тем скальдическое осмеяние всегда направлено на конкретное лицо, реально существовавшее во время сочинения ниды, а не тип или характер или другое обобщение действительности. Что же касается самого содержания насмешек в ниде, то оно всего чаще заключается в том, что человеку, против которого направлен нид, приписывается то, что на самом деле не может иметь места. Так, в ниде против датского короля Харальда Синий Зуб и его заместника Биргира утверждается, что их видели спаривающимися в образе жеребца и кобылы, а в ниде против исландца Торда Кольбейнссона утверждается, что мать родила его после того, как съела какую-то безобразную рыбу с серым брюхом.

Примитивность скальдической сатиры сказывается также в том, что она не столько искусство, сколько магия: скальдическому ниду приписывалась магическая сила. В сущности не было границы между нидом и заклинанием или заклятьем. Направленность произведения на определенное лицо представляли себе как магическое воздействие⁷.

Все это совершенно аналогично тому, что Р. С. Эллиотт констатирует относительно древнегреческой, древнеарабской и древнеирландской сатиры (см. выше, с. 152).

Совершенно иначе обстоит дело в сагах, т. е. прозаических произведениях, возникавших в условиях неосознанного авторства⁸. Обзор комического в сагах есть у А. Хойслера, превосходного знатока древнеисландской литературы⁹. Хойслер несколько модернизирует смех в сагах. Все же из его обзора очевидно, что комическое в сагах — как правило, ненаправленный смех. Комическое в сагах — это такие остроты, шутки, проделки или ситуации, которые, видимо, смешили, но которые несомненно не представляли собой осмеяние кого-нибудь или чего-нибудь. В «родовых сагах», т. е. самых своеобразных и типичных сагах, такой ненаправленный смех очень многообразен. Свести его к какой-то одной схеме не удастся. Общая особенность его заключается разве что вот в чем: с точки зрения нашего времени смех этот в ряде случаев кажется невяжущимся с серьезностью или трагичностью ситуации: человек острит в то время, как его поражают на смерть или наносят серьезную рану, или в то время, как он убивает кого-то, и т. п. Возможно, впрочем, что там, где мы вообще не видим никакого комизма, в свое время находили достаточный повод для смеха. Но возможно, конечно, и обратное: то, что нам кажется комичным, в свое время не вызывало никакого смеха.

К ненаправленному смеху относятся и те случаи, когда комизм заключается в том, что персонажи саги поносят и осмеивают друг друга. Ненаправленный смех заключается, таким образом, в данном случае в том, что инсценируется направленный смех. Классические случаи таких комических перебранок — перебранка хёвдингов в «Саге о союзниках» (глава 10) и поношение хёвдингов Скарпхеდიном на альтинге в «Саге о Ньяле» (главы 119, 120).

⁷ Подробный обзор свидетельств о существовании таких представлений есть в книге: *Almqvist B. Norrön niddiktning, traditionshistoriska studier i versmagi*, I. Uppsala, 1965.

⁸ Об авторстве в сагах см. *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Л., 1972.

⁹ *Heusler A. Das Komische im altnordischen Schriftum.* — В кн.: *Heusler A. Kleine Schriften.* Berlin, 1969, S. 347—356.

В обзоре Хойслера упоминается только один вид комического в «родовых сагах, который мог бы быть истолкован как смех направленный,— комизм характеров. Но, как тонко замечает Хойслер, комические характеры в «родовых сагах»— никогда не главные действующие лица. Трусливые рабы в многих сагах, хвостун Гисли в «Саге о Греттире», скряга Атли в «Саге о Хаварде»— все это персонажи второстепенные, и обычно такие персонажи очень мало индивидуализированы. Пожалуй, единственное исключение — Бьёрн в «Саге о Ньяле». Своей несводимостью к элементарной схеме (т. е. такой, как «трус», «хвостун», «скряга» и т. п.) Бьёрн похож на главных героев «родовых саг».

Понятно, почему персонажи, похожие на типы, комичны: как остроумно замечает Бергсон, «всякий комический характер есть т и п», и поэтому «в известном смысле каждый х а р а к т е р комичен»¹⁰. Понятно также, почему только второстепенные персонажи «родовых саг» бывают типами: в «родовых сагах» всегда изображается единичное, а не общее, конкретные личности, а не типы, в «родовых сагах» нет сознательного вымысла, в них возможна только зачаточная, стихийная типизация на периферии повествования, поэтому типы в них — не сознательное художественное обобщение, а скорее персонифицированные социальные оценки (трусливый раб и т. п.).

Некоторые историки литературы обнаруживают в «родовых сагах» критику, т. е. осмеяние, древнеисландских порядков. Так, в «Саге о союзниках» обнаруживали критику древнеисландского судопроизводства. Однако попытки найти социальную критику в «родовых сагах» (точно так же, как попытки обнаружить в них пропаганду той или иной философской системы или политической платформы) представляют собой такую явную модернизацию саг, такое полное игнорирование их исторической специфики, что вряд ли стоит на них останавливаться.

Область древнеисландской литературы, уходящая наиболее глубоко своими корнями в эпоху, когда еще не развилось осознанное авторство,— это эддическая поэзия и, в частности, мифологические песни «Старшей Эдды». Поэтому, с одной стороны, направленный смех всего менее вероятен в эддических песнях, но с другой стороны, ненаправленный смех в них всего скорее может быть переосмыслен, т. е. принят за направленный смех. В явно комической «Песни о Трюме» обычно происходит такое переосмысление. В этой песни бог Тор, чтобы выманить у великана Трюма свой молот, который тот у него украл, отправляется к нему, переодетый в наряд богини Фрейи (Трюм согласился вернуть Тору молот, только если ему приведет Фрейю в жены), и Трюм, не распознав обмана, погибает под ударами молота Тора. Тор играет в этой песни явно комическую роль (мужчина в женском наряде всегда был комичен, конечно). Однако из общего тона песни очевидно, что Тор смешит, но не осмеивается.

Сложнее обстоит дело с так называемыми песнями-перебранками — «Песни о Харбарде» и «Перебранке Локи». Основное содержание этих песней — взаимные поношения богов. В «Песни о Харбарде» Тор переругивается с Одином (скрывающимся под именем Харбарда), а в «Перебранке Локи» Локи переругивается с разными богами и богинями. В обеих песнях поношения перемежаются с похвалой. Неизвестно, как воспринимались эти языческие песни в эпоху их записи, т. е. в эпоху, когда в Исландии уже больше двух веков господствовало христианство. Возможно, что тогда еще сохранялось понимание этих песней как смеховых действ. В новое время такое понимание их было утрачено, и песни эти понимались обычно как осмеяние языческих богов, как их критика¹¹. Между тем довольно

¹⁰ Бергсон А. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900, с. 136.

¹¹ Последнее из известных мне толкований такого рода, насколько я его понял, сводится к тому, что критика богов была способом их возвеличения (см. Гуревич А. Я. К истории гротеска. О природе комического в «Старшей Эдде». — «Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка», 1976, т. XXXV, № 4, с. 331—342.

очевидно, что песни эти вовсе не поношение, осмеяние или критика чего-то, а изображение или инсценировка взаимного поношения, как смеховое действие (обе песни состоят целиком из речей персонажей, которые переругиваются и похваляются). Смысл такой инсценировки, конечно, не в том, чтобы разоблачить тех, кто поносит друг друга, сделать известными их проступки, пороки и т. п. (большая часть того, в чем боги обвиняют друг друга в мифологических песнях-перебранках, известно также из других мифологических песней или из «Младшей Эдды», а в свое время и все, в чем боги обвиняют друг друга, было, конечно, известно). Смысл инсценировки взаимного поношения только в том, чтобы вызвать веселье и смех.

У многих народов существует обычай состязаний в поношении и осмеянии. Такое состязание — увеселительное, праздничное действие. Таковы «барабанные состязания» (drum matches) у гренландских эскимосов, «дюжины» (the Dozens) у американских негров, «закон» (la legge) на юге Италии. Описание этих обычаев есть в цитированной выше книге Р. С. Эллиотта¹². Хотя в разных обществах эти состязания в поношении и осмеянии могут выполнять разные побочные социальные функции, основная их функция всегда — доставлять развлечение, вызывать веселье.

О поношениях как ненаправленном смехе в сагах уже была речь выше (с. 154). Но в сагах есть также ряд упоминаний о состязаниях в похвальбе и поношении как обычае. Этот обычай назывался «сравнение мужей» (mannjafnaðr). Он заключался в том, что на пиру двое мужей состязались в похвальбе и поношении друг друга на потеху пирующим.

Перебранки, т. е. состязания в поношении, есть и в героических песнях «Старшей Эдды». В «Первой песни о Хельги убийце Хундинга» (строфы 32—44) переругиваются герои Гудмунд и Синфьогли, а в «Песни о Хельги сыне Хьёрварда» (строфы 12—30) переругиваются Атли и великанша Хримгерд. Перебранки эти совершенно аналогичны мифологическим песням-перебранкам. Поношения в них совершенно так же перемежаются с похвальбой, и основное содержание поношений, так же как в мифологических песнях, — обвинения мужчин в немужественности и в выполнении женских функций, а женщин — в развратности и ведовстве.

Все это, конечно, не смех над чем-то, не искусство осмеяния, а искусство более примитивное, но и гораздо более важное для человека, — искусство удовлетворять потребность человека в радости и веселье.

Вероятно, впрочем, описанным выше поношениям и проклятиям, произносившимся во время обрядовых действий, приписывалась (или первоначально приписывалась) еще и магическая сила — то ли губительная, смертоносная (подобная той, которая приписывалась скальдическому ниду, см. выше, с. 154), то ли, наоборот (но не одновременно!), приносящая счастье, очищающая, благотворная, подобная той, которая у многих культурно-отсталых народов приписывается ритуальным поношениям и проклятиям¹³ (пережиток этого — русское «ни пуха, ни пера», т. е. пожелание неудачи, или проклятье, считающееся благотворным и предпочитаемое пожеланию удачи).

¹² Elliott R. C. Op. cit., p. 70—74, где приводится и библиография источников.

¹³ См. Elliott R. C. Op. cit., p. 78—81 и 134—135, где приводится соответствующий материал и библиография.