

Олександр Кирилюк

**“НА-НА” SAID THE CLOWN: БЛАЗЕНЬ ЯК ЗВІР, ТОТЕМ,
ЦАР, РАБ ТА ЖЕРТВА (УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ
СТАДІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФІГУРИ ЦИРКОВОГО КЛОУНА)**

На минулій конференції “Про природу сміху” (2005 р.) Н. А. Іванова-Георгієвська зробила доповідь (див. її статтю на цю тему: [1]), в якій авторка показала, що постать циркового клоуна, котрий смішить та розважає публіку, є зовсім не смішною, оскільки його головне завдання полягає в демонстративному подоланні страху смерті через пародіювання її небезпеки [1, с. 101, 103]. Отже, цирковий клоун – це той, хто безпосередньо торкається мортальної тематики, жартівливо обіграє її та “імагінативно” долає природний пострах перед нею, залучаючи до цього глядачів. Але чому саме йому надано таку роль? За яких підстав він отримав право привносити джентльменський момент у чи не найбільш серйозну проблему, з якою зіштовхується кожна людина? Відповідь на ці питання можна знайти, розглядаючи циркового клоуна як стадіально пізнішу іпостась старовинного комплексного персонажу. І тоді виявляється, що така вище вказана його рольова сутність є далеко не безпідставною.

Коли когось запитати, що вони можуть сказати про традиційного народного викрутника, то в першому наближенні пригадають стереотипний вислів “шут гороховий”, скажуть, що паяців тримали при своєму дворі королі, дозволяючи їм безкарно глумитися над ними, що зазвичай буфона звуть Петрушка – ось, здається, і все. Проте аналізуючи семантики тих чи інших стійких явищ культури, я дедалі все більше переконуюсь у тому, що випадковостей тут не буває, і “гороховість” “шута”, і його наближеність до можновладців, і кепкування з них, і саме його і’мя мають глибокі корені в тьмяному праісторичному просвіті минувшини.

Важливим зауваженням в цьому плані буде згадка про обрядові витоки пізніших видовищних форм мистецтва, які відірвалися від цієї своєї основи ще за давніх часів. Вже античні олімпійські, піфійські та інші ігри, гладіаторські бої чи циркові ігри – це вже не зовсім звичні обряди, оскільки дійство в них стало самоцілним, ігровим. Але й в них, і в ще збережених консервативних ритуалах фігурували постаті, генетично пов’язані з блазнем та його стадіально пізнішим виявом – цирковим клоуном. Це говорить про те, що останній виник внаслідок складної взаємодії, сплетіння та змішування по суті різних явищ, котрі, втім, мали деякий стійкий *інваріантний компонент*, і які, зрештою, дали самостійні, але типологічно схожі із сутністю циркового клоуна семантики речей, явищ та форм культури, мистецтва та літератури.

Задачу з виявлення згаданого інваріантного компоненту поставила перед собою в одній зі своїх праць О. М. Фрейденберг. Реконструюючи

витоки жанрових та сюжетних форм з так званих “метафор первісної свідомості”, вона показала, що всі вони в цілому сходять до цілісного комплексу ще до-обрядових та вже ритуалізованих дій, котрі пройшли певний еволюційний розвиток. Мета, що її з самого початку задекларувала в своїй праці Фрейденберг, а саме, знаходження певного “жанрового шаблону”, однозначно вказує на те, що її науково-дослідницькі інтереси зосередились довкола певного інваріанту літературних жанрів та сюжетів. З яких саме дообрядових та долітературних реалій мають бути, за її думкою, виведені пізніші літературні форми, видно зі змісту роботи, де аналізу давньогрецької літератури передує розгляд особливостей “морфології” первинного світогляду та його оформлень. Загальна схема руху *інваріантного смислу* малюється Фрейденберг у такій послідовності: спочатку первісний світогляд складає схеми, потім вони запозичуються культом, а вже потім на підставі культу утворюються схематично готові та структурно стійкі жанри та сюжети, які є традиціональним, старим та малорухомим фольклорним спадком.

Усього ця дослідниця виокремила три групи “метафор”. До першої з них вона віднесла метафори, об’єднані під назвою “*Метафори їжі*”, куди входять метафора *жертвопринесення, смерті та воскресіння*, обряди *розривання звіра та пов’язана з їжею літургія*. Другою групою метафор є метафори “*Народження*”, до складу якої увійшли метафори *воскресіння та зіллення, шлюбу як їжі, боротьби та процесії*, землеробські метафори *народження*. Сама ж ця рубрика розкривається через розгляд семантики *весілля й шлюбу, перемоги, року, спасіння* тощо. Метафори *шлюбу та народження* постають тут в контексті уяв про космогонічний кругообіг. Третя група метафор, “*Смерті*”, об’єднує метафори *царства й рабства, суду*, що розкриваються через *травневу обрядовість, буфонії, сатурналії*, семантику *померлого, суду та сміху, призову, брані та глузування*. Завершується виклад розглядом усіх трьох груп метафор, тобто *їжі, народження та смерті*, як метафор “*оживлення*” з наступним їх визначенням як майбутніх форм сюжетів та жанрів. Всі вони, зрештою, сходять до світоглядного базисного інваріанту будь-якої культури, а саме, до ідеї подолання смерті та ствердження життя, тобто, до категорій граничних підставин (КГП) [2, с. 321–332].

Що ж це за “схеми”, що дуже давно сформувалися в складі первісної свідомості, про які йдеться в роботі О.М. Фрейденберг? Предметно-наочне втілення даних схем у культурі реалізувалось в обрядах жертвопринесення, де смерть жертви поставала як запорука виживання усього соціуму і розцінювалась як засіб забезпечення нового народження “гаранта” благополуччя соціальної спільноти – тотема, пізніше – вождя, і ще пізніше – царя. Фольклорна стадія десакралізувала ці предметні втілення базисних схем, перевівши їх у площину розважальності, глуму та сміху. Для

останнього були підстави і на попередніх стадіях розвитку схем, коли до складу обрядів (скажімо, Сатурналій) почали активно залучатися сміхові елементи, котрі спочатку контамінували зі своєю протилежністю – плачем, але згодом цілком від нього відособилися.

Спираючись на ідеї О. М. Фрейденберг та застосовуючи власну концепцію універсальї культури, пропоную таке розуміння стадіальної розвитку згаданого вище *інваріантного компоненту* на різних етапах його еволюції. На культовій стадії розвою первісних схем внаслідок розгалуження обрядових форм мало місце змішування семантик різних обрядових дій, коли, скажімо, до поховальної обрядовості привносилися оргіастичні елементи весілля, а до аграрних свят додавалися компоненти, які до цього були притаманні винятково обрядам жертвопринесення тощо. В результаті цього відбулася контамінація тих ключових семантик, котрі раніше були притаманні окремим видам обрядів, які мали за основу так звані “коди” світоглядної свідомості (*аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний*). Це О. М. Фрейденберг визначила як збіг та ототожнення семантик різних „метафор” первісної свідомості, коли не тільки вбивство жертви поставало як зарука її нового відродження – такою запорукою ставало і поїдання жертви, і бенкет та злягання на свіжій могилі, і демонстративні процесії фалофорів (носіїв фалосу), і ритуальна інвектива з вживанням лайливих слів з відверто непристойним змістом тощо. Завдяки цьому відбулася кристалізація стійкого інваріантного шаблону “**життя-смерть-безсмертя**” у складі всякого обрядового дійства, незалежно від того, який “код” у даному випадку поставав як його смислового КПП-домінанта (в аграрних обрядах плодючості – генетив, у поховальних – мортальність та імортальність, у весільних – генетив, аліментарно й еротично кодована вітальність та імортальність у життєвій перспективі подовження в дітях, у жертвопринесеннях – агресивно кодована мортальність та імажинарна імортальність тощо). Тепер цей шаблон почав усвідомлюватися у всіх без виключення кодах та їхніх “сумішках”, а момент кепкування та глузування стає його стійкою ознакою.

Важливо ще відзначити, що по відношенню до нарізних стадіально пізніших форм розвитку вказаних схем деякі “супроводжувальні” їх елементи виявилися настільки стійкими, що вони зовсім без змін переходили від однієї стадії до іншої. Тут можна назвати, зокрема, присутність на пізніших стадіях розвитку “схем” такої рослини, як горох, котрий спочатку прив’язувався до тотема-звіра, згодом – до царя (дуже давно = “за царя Гороха”), а ще пізніше – до блазня (“шут гороховий”). Це явище збереження “традиціонального та малорухомого фольклорного спадку” виявлялось також у тім, що при заміні тваринної жертви на рослину і з наступним перенесенням її значень на блазня він міг

отримувати як “м’ясне”, так і “хлібне” ім’я. Ці, здавалось б, малозначущі деталі через розуміння їх як цілком невинуватих дозволяють достатньо переконливо, як на мене, показати найбільш архаїчні корені фігури циркового клоуна.

На першій, найбільш древній стадії, стоїть навіть не обряд, а безпосереднє дійство первісних людей, які розривали впольованого звіратотема та їли його як жертвовну тварину. Це споживання вбитої тварини розумілося як записка відродження не тільки її самої – це ще був акт подолання смерті всім соціумом. Приєднання цього пра-обрядового дійства до пізніших ритуальних форм забезпечення виробничої діяльності – аграрних свят, визначило додавання до тваринної жертви семіотизованих рослин із семантикою плодючості (еротизму), серед яких чи не головне місце посідали стручкові, а серед них – горох. Внаслідок цього тварина-жертва почала спочатку пов’язуватись, а потім й ототожнюватись з даними рослинами. Застарілі спогади про це видно в українських іграх про жертвовного “звіра” (ящера), в яких з особливим смислом використовувалася така рослина, як горох, котрий мав героїчну та любовну семантику. Граючи, дівчата співали: “Сиди, сиди Ящере, / Горохвняний вінку! / Піймай собі жінку, / Як перепілку. / Як піймаєш, / Обдереш, / Собі кожух / Пошиєш! / Завтра поранку / Викопаємо ямку, / І попа приведемо, / І в ямочку загребемо”. За думкою А. В. Курочкина, тепер вже не зрозумілий вислів “горохвняний віночок” є давнім обрядовим образом, що відображає генетичний зв’язок гри з аграрними та еротичними культами (3, с. 148–150). Тобто, *мортальність* (ритуальне вмертвіння жертвовної тварини) поєднувалось тут з *еротичним* світоглядним кодом (скоріше за все, у вигляді ритуального злягання як засобу стимуляції плодючості землі з можливим наступним вбивством жінки та виготовленням з її шкіри опудала – Мари-Марени).

Поруч із прирученими дикими тваринами за умов переходу до землеробства тотемне божество отримує вигляд хлібного блюда або каші. Відповідно, тепер розривається (розламається) хліб. У найдавніших обрядах зерном посипали жертвовних тварин, померлих, наречених, вівтарі. Зерна кидались у глядачів трагедії, і вони, як і частина хору, звалились “трагематами”, від слова “трагейн” – “їсти сире”. Таке застосування зерна та хліба позначало помирання та оживлення богів [5, с. 157]. Отже, ця землеробська стадія, що виглядає як певний відводок від основної, ототожнювала жертвовну тварину та хліб. Це проявлялось у проведенні паралелі між розриванням тварини та ламанням хлібів, у посипанні жертви хлібом (перші християни розривали хлопчика, посипаного борошном та пили його кров), у обряді буфоній, коли вмертвляли саме того бика, який з’їв жертвовне зерно, і з нього теж робили опудало та запрягали у плуга, та, нарешті, у виготовленні спеціальних видів хліба, таких от, як “коровай”

від “корови” або “рогалік” від “роги”. КГП-значення цих дійств теж полягали в парадоксальному розумінні можливості забезпечення життя через смерть та унеможливлену (заперечену) сексуальну продуктивність, котрі поширились на жнива як такі (жнива = жертва, зрізання колосся – оскоплення=обезголовлення) та на форми хліба у вигляді жіночих та чоловічих геніталій (булочка з “надрізом-губами” та паличка, фр. “батон”), збережені в християнстві у вигляді просфори-артос та просфори-панагії та у формі фалоподібної хлібної чи сирної паски як такої [4, с. 46], ще й з білою глазур’ю поверху “головки”. Ці хлібні витвори призначались для поїдання, тобто, знищення, і саме через таке заперечення через їжу продуктивність даних зроблених з хліба геніталій мала зростати, тому що пожива йшла на подовження життя їдоків (аліментарно-еротичне кодування вітальності).

Смислова зв’язка “життя-смерть – плодючість-сексуальність” у подальшому забезпечила перенесення інваріантних схем на постать вождя (царя), чому сприяло те, що його почали ототожнювати із звіром-тотемом. Благополуччя соціуму, відповідно, стало корелюватися з його сексуальною силою, що він мав її підтверджувати щороку. Слабкого царя ритуально вбивали або відправляли на безнадійно програшну війну. Аграрна семантика залишилась тут у вигляді такого супроводжувального елемента обряду, як рослини, зокрема, горох, в пагони якого в ритуалі вмертвіння вбирився цар як втілення плодючості природи. Ця рослина згодом замінювалась будь-якою іншою – кущем, в якому за пізнішого обряду сиділа людина, котру обезголовлювали-кастрували, або травневим деревцем, під яким розігрувалась “свадьба”. Переможений цар ставав рабом.

Цар-раб втілював в собі новий етап в еволюції інваріантної схеми. Проте в Сатурналіях ця фігура вже розділяється на дві постаті – цар та раб стають відокремленими один від одного, і тепер вбивають не царя, а його субститут, раба. Проте смисл обряду вимагає оживлення через вбивство не раба, а царя як “гаранта” добробуту соціуму, і тому раб тимчасово стає царем. Він, як пише Фрейденберг, перебирає на себе царську сутність, тоді як цар на деякий час перетворюється на раба. Обряд Сатурналій є обрядом зміни ролей в буквальному смислі, і бог життя, цар, переходить у бога смерті (раба-в’язня), тоді як смерть переходить у життя (раб – у царя). Цар у боротьбі, через двобій із рабом, якого після побиття неодмінно вмертвляли, долає смерть [5, с. 83–84]. Тим самим досягалась головна смислова точка всієї *інваріантної компоненти* – ствердження життя через смерть.

Хоча раб на певний час субститував царя і як наречений, його сексуальна функція дещо помінялася – з “реальної” вона перейшла у вербальну площину і постала як інвектива, насмішка та посміх, здебільшого – з моментом сексуальних непристойностей. Лайки із

сексуальним змістом тоді мали зовсім інший сенс – вони також мали забезпечити відродження, народження, життя. Хоча сміховий момент мав місце і на попередніх стадіях розвитку цієї фігури (сміялися-плакали при помиранні-оживленні тотему-бога, раділи з приводу повернення бога чи царя до життя), він з цими змінами в цілому обряді значно посилювався. Раб Сатурналії остаточно перетворився на блазня, сексуального блюзніра.

Сатурналії дали блазню ще й власне і'мя. Чому він звався “гороховим”, ясно із рослинної семантики попередньої обрядовості, оскільки блазень-раб, як і цар, у ритуалі вмертвіння мав вбиратися в цю рослину. Але вислів “шут гороховий” підкріпив свої підстави і на значно пізнішій стадії перетворення раба на блазня ще й тому, що, за О. М. Фрейденберґ, найбільший слід в первісній свідомості з архаїчної агрокультури залишили стручкові рослини, особливо – юшка-каша з бобів та сочевиці. Їх знаходять майже на всіх розкопках стародавніх поселень. Велика окрема група міфів, культів й обрядів говорять про породжувальну та плодючу функції бобів. Боби та горох були замісниками козлів спокути, вони метафоризувалися як смерть, через що їх не їли, а використовували як об'єкти культу. Оскільки смерть розумілась як воскресіння, спасіння та зцілення, то й боби служили рятівним засобом. Водночас з ними було пов'язане “безумство” та “глупота” (рольова особливість блазня) а також найдавніші гадання та ігри, що передували грі у кості, і ще – ритуалізований судовий процес. Звичайне уособлення бобів – це король чи блазень. Як персоніфікація їжі, глупоти та смерті вони отримали свою назву від юшки-каші та за стручковими плодами [5, с. 158]. Еротичне кодування генетиву як породження через статеву розбещеність органічно приписалась рабу-блазню, пізнішому клоуну.

Але чому багато типологічних стадіальних наступників блазня Сатурналії також мають “харчові” імена? Фрейденберґ пише, що нічні обряди інвективи та знущання в згорнутому вигляді присутні у блазневій обрядовості Сатурналії, в драмі сатирів й особливо в сатирі чи сатурі. “Сатура” означає блюдо, повне плодів та сімені, на кшталт грецької культової панспермії. “Сатур” значить “ситний”, “повний”, “тривний”, “пожиточний”. “Сатура” – це ще й “начинка”, “ковбаса”, “пудинг”, “фарш”. Нарешті, це – драматичний жанр в метричній формі, що виконувався під акомпанемент флейти. Згодом сатура, або сатира отримала змішаний вигляд поезії та прози. Це був переважно інвективний жанр, який знаходив паралель в древній аттичній комедії.

З цього постає ще одне, досить незвичайне питання – що є спільного між комедією та ковбасою? Сатура була культовим жанром через те, що вона відтворювала виробничі умови. Безпосередньо вона є позначенням жирної їжі: пироги, ковбаси, фарш – це культові страви, що мають начиння. Але чому? Тому, що вони складаються з подрібненого м'яса та

крові. З цього стає ясно, що це – лише пізніше оформлення омофагії (сиро/дикоядіння), ідеї розривання та поїдання тотема-тварини. Саме тому назвою ковбаси позначають комічні жанри. На наступних стадіях метафора кров'яного й м'ясного фаршу відповідає суміші плодів та сімені (панкарпія й панспермія).

Аліментарний світоглядний код визначив не тільки імена блазнів, але й деякі інші культурні явища. За О. М. Фрейденберг [5, с. 160], пізніше мотив їжі знайшов прояв у культовому дійстві, котре стало драмою. Такою є сатура-сатира та трагедія, де “трагос” значить й “каша”; такими є й ателлана – імпровізований народний театр з постійними типами масок, попередник італійської *commedia dell'arte*. Протагоніста тут звали Маккус (грецьке Макко), його рисами були ненажерливість, глупота й боязливість. Це ім'я означало бобову кашу, звідки – всім відомі “макарони”. Як раніше ателлана була жанром в поезії, так цей герой дав початок поезії блазнів, так званим макаронічним віршам, де комічний ефект досягався за рахунок змішування слів з різних мов. Є вкрай дивна спільність між їжею та пізнішими театральними жанрами, визначена спільністю фарсу – сатирично-комедійний театр, водевілю, та “фаршу”. Грецька юшка з сочевиці звалась “факе”, вона дала назву пародіям, фарсам та їх авторам. Римська відповідність “факе” – “фаба”, дає назву мімічному жанру, фаба-міму, театру сатиричної імпровізації.

Зазначу, що походження сучасного слова “фарс” пояснюють від слова *facisio* (“начиняю”), вважаючи, що пішло воно від того, що середньовічні містерії “начинялись” комедійними вставками. Але скоріше за все “начинка” – це первісне ковбасне блюдо, фарш. Це видно з того, що у деяких народів національне блюдо та блазень мали не борошняну, а м'ясну природу, як от німецький блазень-ковбаса Ганс Вурст. Вказаними обставинами в цілому пояснюються “харчові” імена народних комедійних персонажів. Як пише далі ця дослідниця, в одному аспекті розгризання трагемат чи жертвовної тварини, трагоса, дає страсті й супроводжується сльозами, в другому аспекті поїдання каші-фаршу, сатури або того ж трагосу перетворюється на фарс, що супроводжується сміхом. Колишній племінний звір-тотем-бог-цар-раб тепер став блазнем, що уособлює національні блюда. У французів це Жан Потаж (юшка) чи Жан Фаринь (борошно), у німців це Ганс Вурст (ковбаса), у італійців – Джованні Маккароні, а у англійців – Джек Пудинг (борошняні страви), у голландців – Ян Пиккельхерінг (маринований оселедець), у росіян – Петрушка (овоч) и т. д. Таким чином, пояснення “харчових” особливостей імені клоуна тим, що він начебто мав своїм прообразом селянина, що виробляє продукти (мірошника) (див. посилання в: [1, с. 99]), не зовсім вірні.

Подальший аналіз походження фігури циркового клоуна передбачає розгляд особливостей нових видовищних форм, які прийняли в себе

інваріантну КГП-семантику попередніх культурних форм, де мотиви боротьби життя та смерті були домінуючими. Йдеться передусім про розвиток видовищних форм, які вже втратили специфіку обряду як такого, хоча ще певний час перебували в контексті ритуалізованих дій. До цих форм слід віднести олімпіади та інші еллінські ігри, гладіаторські бої, театр та циркові ігри.

Загальну картину розгалуження первісного інваріантного смислу в предметні видовищні форми добре описує Фрейденберг. За нею, архаїчні олімпійські змагання відтворювали боротьбу з силами смерті та перемогу над ними. В древності олімпійська боротьба була реальною рукопашною на життя або на смерть і йшла вони доти, поки один з противників не був убитий. Переможець вважався новим божеством, що умертвив старого бога. Через це він ставав новим богом, нареченим та царем.

Цей же смисл отримав свій розвиток у римських гладіаторських боях на форумі, центральній площі (пізніше – в амфітеатрі). Підкреслення даного моменту проявилось у тому, що вони були двобоями на могилі померлого. Через те, що вони мали тісний зв'язок з поховальним культом, об'яви про них вивішувались на погребальних обелісках. Гладіаторські ігри були трьох родів: двобій людини з людиною, людини із звіром та між звірами. Це була боротьба із звіром-тотемом. Саме цим пояснюється жорстоке ставлення глядачів до переможених. Один з гладіаторів мав померти, і глядачі відчували себе ображеними, коли він робив це неохоче. Залишити пораненого гладіатора живим традиційно вважалося настільки непристойним, що його добивали вкрай жорстким чином у спеціальній мертвецькій при амфітеатрі, куди його виносили на спеціальних дрогах служники у масках смерті через ворота “богині Смерті”. Варіантом гладіаторських ігор у Римі були пантоміми, де засуджені злочинці реально вмертвлялись на очах глядачів. Це була вже не примітивна схватка двох борців, а феєрія на міфологічний сюжет. Красиво вбраний актор помирав тут у страшних стражданнях, стікаючи кров'ю після того, як його роздирали звірі, або ж він спалювався або розпинався прямо на сцені. Смерть, таким чином, стає предметом видовища, а покійник – актором, і навпаки. У Римі актор брав участь у поховальній процесії, зображуючи померлого та очолюючи ходу. Римський “актор” був “смертю”, уподібнювався “рабу”. Акторське ремесло приносило безчестя, несло повну втрату прав. Солдата, що став актором, віддавали на смерть, як і тоді, коли він сам себе продавав у рабство.

Циркові ігри були ще однією трансформацією первинного культу. Цирк під час цих ігор ставав храмом, шатро якого мало семантику взаємного переходу життя та смерті, а імператор – “богом”. Самі циркові ігри, як і Олімпії, склались з кулачних боїв та кіннотних змагань. Згодом образ переможного звіра деградував, і залишки його вже майже втрачені

семантики переходу від смерті до життя ми ще й тепер бачимо у вигляді зображень левів на будинках. Деградувала й сама смертельна боротьба. Інвективи та побиття у фарсі та мімі (сатиричній імпровізації) – це фарсова форма боротьби. Головний актор у мімі – це блазень, в балахоні арлекіна зі строкатого ганчір'я, з причепленим червоним фалосом, дурень й ненажера, ще й лисий, котрий, як і цирковий клоун, вимовляє політичні гостроти та робить нападки на окремих осіб [5, с. 137, 140, 142, 178]. Такі знущання над царем толерувались навіть в монархічній Росії: знаменитий клоун Дуров виступав там з номером, де просив партнера, що вивальював по арені зображення царя, “не валяти дурня”, і покарання за це було не занадто суворим – висилка з міста гастролей.

Таким чином, розвиток фігури циркового клоуна можна окреслити як стадіальну еволюцію певних живих уособлень світоглядних смислів ствердження життя через помирання – тотема-звіра – царя – раба – блазня. Як двійник царя-вождя, що перебирає на себе мортальні семантики, паяц залишається в цирку у вигляді “рудого” клоуна, котрого вже не вбивають, а просто лупцюють на арені і який пізніше перетворюється на бродячого актора, жонглера, скомороха, виступаючи на ходулях (колишніх котурнах) у балаганах, показуючи театр ляльок і таке інше [5, с. 209–210]. У цирковому буфонадному антре у поділі на клоунів на хитруна “Рудого” (слугу) та пихатого “Білого” (пана) також можна побачити колишню пару раба та царя, а в словесній дуелі між ними (втім, як і в поєдинках сучасних циркових борців) углядіти відгомін їхнього смертельного двобою.

Всі інші відгалузини трансформованих вихідних “метафоричних” смислів, які розвивались синхронно та паралельно постаті циркача-комедіанта, якщо тільки окреслювати їх коротко, реконструктивно були такими. Через збереження традиції відбулося становлення фігури придворного блазня, який вже не вбивався замість царя, а існував поруч із королем. Втім, іноді загроза смерті через занадто сміливі жарти для паяца була реальною ще у Новий час: один з них, маючи сам вибрати, від чого померти на покарання королем, цілком у клоунському дусі визначив – “від старості”.

Аграрні свята через субституцію людського жертвопринесення дали стійкий мотив жертвопринесення фалічних опудал, яких робили вже не з шкіри, а з рослин (Ярило, Кострома тощо), хоча спонтанні людські офіри траплялись ще досить донедавна, іноді суто випадково, через невдале падіння на каміння або невмісне утоплення тих, кого дуже часто замість опудал за старою пам'яттю скидали з мосту (в Україні попи скаржилися на це начальству ще у 16-му ст.). Стадіальною фазою трансформації обрядових опудал можна вважати формування таких видовищних форм, як ляльковий театр з його специфічними блазнями. Нарешті, генетичним спадкоємцем колишніх обрядових царів та рабів та всієї старовинної

сміслової схеми стає цех професійних театральних акторів, “комедіантів”, ремесло яких хоча й вважалося непристойним чи не до 19-го століття, проте вже обходилося без реального їх вбивства прямо на сцені.

1. Иванова-Георгиевская Н. А. Клоун в цирковом представлении, или смешно ли смешное? // *Δόξα* / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип.7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005.– С. 94–103.
2. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд.– Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 2003.
3. Курочкин А. В. Растительная символика календарной обрядности украинцев // *Обряды и обрядовый фольклор*.– М., 1982.– С. 146–155.
4. Лаврентьева Л. С. Символические функции еды в обрядах // *Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры*.– Л.: Наука, 1990.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра.– М.: Лабиринт, 1997.