

© *И.Ю. Заринов***ИГРА КАК ОСНОВА И ФАКТОР КУЛЬТУРЫ: ЛИЦЕДЕЙСТВО –  
ЮРОДСТВО – ШАМАНСТВО\***

«Вся наша жизнь – игра!»

*А.С. Пушкин «Пиковая дама»*

*В статье рассматривается взаимосвязь трех феноменов, существующих в жизни людей в игровой форме. Впрочем, в такой форме существуют и многие другие проявления человеческой жизни. Три, исследованные в данной работе: лицедейство, юродство и шаманство – по-своему демонстрируют игру как поведенческую систему и один из важных принципов взаимоотношения между людьми. Однако, несмотря на своеобразие каждого, в них, так или иначе, присутствует феномен игры, существующей в виде притворства или двуличия. Теоретической основой статьи стали взгляды выдающегося нидерландского историка и культуролога И. Хёйзинги, изложенные им в книге *Homo ludens* [Человек играющий]. В ней он анализирует игровой характер культуры, провозглашая универсальность феномена игры как одного из важных составляющих человеческой цивилизации. По мнению И. Хёйзинги, человек является таковым из-за способности выступать и являться субъектом игры. И именно поэтому все, что делает человек в обыденной жизни, он облекает это делание в культурное содержание. В этой связи известный русский философ Лев Лосев оригинально выразился: «После изгнания из рая человек живет, играя».*

**Ключевые слова:** *игра, культура, этнология, социальная антропология, лицедейство, юродство, шаманство, театр, святой, житие*

**Ссылка при цитировании:** *Заринов И.Ю.* Игра как основа и фактор культуры: лицедейство – юродство – шаманство // Вестник антропологии, 2021. № 2. С. 198–213.

Выстроенные в последовательный ряд три слова – лицедейство, юродство и шаманство – показывают определенную взаимосвязь этих феноменов. Кстати сказать, любая их перестановка не меняет сути явления, которое может быть объединено одним словом – «игра». По мнению нидерландского историка и культуролога Й. Хёйзинга, человеческая культура, как таковая «... возникает и развивается в игре, как игра» (Хёйзинга 2011: 8). Расшифровывая и развивая этот тезис, он пишет, что «...склонность и способность человека облекать в формы игрового поведения все стороны своей жизни выступает подтверждением объективной ценности

---

**Заринов Игорь Юревич** – к.и.н., старший научный сотрудник Центра европейских исследований, Институт этнологии и антропологии РАН (119991 Москва, Ленинский просп., 32-А).  
Эл. почта: izarinov@yandex.ru

\* Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН

изначально присущих ему творческих устремлений – важнейшего его достояния» (Хёйзинга (*Хёйзинга*) 2011: 8).

Исходя из этого посыла Хёйзинга, игра вовсе не забава, как обычно ее воспринимает человек. Ею, оказывается, наполнена вся наша жизнь. Мы начинаем играть с самого раннего детства. С помощью игры у ребенка развивается мышление вообще и логическое, в частности. Игра для детей есть важный компонент их физического и духовного развития. Более того, и это может быть самое главное для этнолога/антрополога, через игру ребенок инкультурируется (т.е. инкорпорируется в культуру того сообщества, в котором происходит его социализация). Иными словами, в детстве, в том числе и через игру, мы становимся людьми с определенным этническим содержанием, т.е. становимся представителем того или иного народа-этноса.

Взрослые люди не перестают играть, но их игры, в отличие от детских, приобретают несколько иные функции и наполняются более сложными смыслами. Приобретая тот или иной род деятельности, человек играет в ней (или с ней) в зависимости от собственного характера и направленности этой деятельности. Играет человек и за пределами своих профессиональных занятий: дома, в семье, на улице, и так далее. Словом, даже сам не замечая этого, человек всегда находится в игре (может быть, даже наедине с собой и даже во сне). Однако существует в нашей жизни такая сфера деятельности, в которой игра есть профессия. Ее абсолютное воплощение – это театр. Можно прочитать миллионы страниц о театре и увидеть тысячи спектаклей, но все равно понять его природу трудно, если вообще возможно. Это оказалось не под силу даже его великим служителям. А их за всю историю театра было бесконечное множество. Один из них великий русский актер Михаил Чехов, считая актерскую братию странными людьми, вопросительно воскликнул: «Да и люди ли они вообще?!»<sup>1</sup>.

И действительно, анализируя феномен театра мы не можем не признать того факта, что в нем, существует нечто, что не поддается простому логическому объяснению. Если в разных видах искусств существуют предметы (инструменты), с помощью которых эти виды искусств выражают себя, то главным инструментом в театре является лицо актера (отсюда слово «лицедей», то есть человек «действующий лицом»). Но действует у артиста не только лицо, действует весь его организм, как физически, так и эмоционально. И с помощью всего этого актер воздействует на зрителя так, что тот, находясь в замкнутой «театральной коробке», каким-то невообразимым образом верит искренне и по-настоящему тому, что происходит на сцене или на киноэкране<sup>2</sup>. Возникает некая магия, позволяющая воспринимать игру актера как священнодействие: «Волшебный край! Там в стары годы, сатиры смелый властелин, блистал Фонвизин, друг свободы, и предприимчивый Княжнин...» (*Пушкин* 1984: 34). На протяжении всей истории театра люди изнутри его (весь коллектив, создающий спектакль) и извне (зритель, критик) пытаются понять сущность театрального действия и сущность связи актера со зрителем. «Тема взаимоотношения актера со зрителем требует отдельного разговора. Здесь же следует только сказать,

<sup>1</sup> Смысл этого восклицания в контексте содержания данной работы, говорит о многом: три исследуемые в статье феномена – лицедейство – юродство – шаманство в обыденном сознании действительно несут некое надчеловеческое, иррациональное начало.

<sup>2</sup> С кино все обстоит сложнее. В нем зритель не общается непосредственно с актером, как в театре, где устанавливается живая эмоциональная связь между тем и другим (тем театр и уникален). В кинозале зритель получает эмоциональный заряд опосредовано, что на заре кино давало повод противникам не признавать его в качестве искусства.

что с начала своего возникновения, театр, как искусство синтетическое, призван был максимально воздействовать на духовный мир человека. Несмотря на то, что зритель понимает, что все происходящее на сцене – это некая другая реальность, чем та, которая имеет место в жизни, он, тем не менее, под воздействием актерской игры смеётся, плачет, страдает, размышляет. В этом и состоит непостижимая тайна театрального зрелища: в нем актер и зритель находятся в связи, похожей на телепатическую и вызывающей в том и другом такое состояние человеческого духа, которое Аристотель назвал “катарсисом” (очищение духа)» (Заринов 2011: 209). И это видимо происходит потому, что действующие на сцене и сидящие в зрительном зале, хотя и по-разному, но находятся в игре: актеры – активно, зрители же – пассивно. В этом смысле стоит вспомнить слова одного из действующих лиц шекспировской пьесы «Как вам это понравится»: «Весь мир – театр. В нем женщины, мужчины – все актеры. У них есть выходы, уходы. И каждый не одну играет роль» (Шекспир 1993: 148).

Общеизвестным является тот факт, что театр имеет длинную историю. Был ли он в первобытном обществе, трудно сказать. Скорее всего, как оформленное сценическое действо его в самой глубокой древности и не было. Но можно предположить, что как примитивное лицедейство в обрядовой форме пратейтер существовал. В то же время из истории известно, что лицедейство в некоторых архаических обществах (культурах) рассматривалось как нечто непотребное и выходящее за рамки понимаемых стереотипов поведения обычных людей (часто такие люди становились изгоями). Видимо, лицедействующие воспринимались как сумасшедшие, и это вызывало страх и неприятие остальных. Но тогда встает вопрос, как эти люди отделялись от участвующих в обрядовых действиях, которые невозможно себе представить без акта лицедейства?

Но в данной работе лицедействующий театр лишь одна из составляющих тесной взаимосвязи и взаимопроникновения таких феноменов, как лицедейство, юродство и шаманство. Лицедейство актера трудно себе представить без элементов юродства и шаманства. И, наоборот, юродство и шаманство несут в себе лицедейское начало. Все три феномена – это сложный психофизический процесс, который по сути своей является ничем иным, как притворство (недаром скоморохов, которые одновременно владели искусством лицедейства, юродства и шаманства называли “притворщиками”). Цель и задача статьи показать на некоторых письменных источниках тесную связь между театром, юродством и шаманством, антропологическая сущность которых несомненна<sup>1</sup>. Это в основном:

- 1) театральные практики, основанные на суждениях артистов о своей профессии, включая собственный театральный опыт автора данной работы<sup>2</sup>;
- 2) взгляды на театр, как таковой, и на мастерство актеров таких антиподов театрального дела, как К.С. Станиславский и В.Э. Мейерхольд;
- 3) жития юродивых Христа ради;
- 4) отечественные публикации о шаманстве.

<sup>1</sup> В мире животных представить эти явления невозможно.

<sup>2</sup> В далекой юности (1960) я имел опыт поступления в Щукинское театральное училище, дошел до третьего тура экзамена по профессии, но к дальнейшим экзаменам не был допущен комиссией во главе с ректором училища Б.Е. Захавой. С 1965 по 1970 гг. являлся актером Студенческого театра МГУ под руководством сначала народного артиста СССР С.И. Юткевича, а затем тогда еще рядового режиссера, а ныне народного артиста СССР М.А. Захарова, недавно, к сожалению, скончавшегося.

Сразу стоит сказать, что данная работа является некоей реминисценцией ранее уже опубликованных трех моих статей: «Социально-культурный и политический аспекты в истории русского драматического театра» (Заринов 2011), «Русский драматический театр в этнонациональном контексте» (Заринов 2014), «Юродство в русской словесности как одна из составляющих русского этоса» (Заринов 2016). Их некоторые положения, так или иначе, перекликаются с тем, что изложено в ниже-следующем тексте.

В первой из упомянутых статей русский драматический театр представлен как феномен, в содержании которого хорошо различимы аспекты социально-культурного и политического устройства России. Но одновременно анализируются и некоторые проблемы, связанные с психофизическими свойствами актера и связью актерского мастерства с нечто похожим на юродство, хорошо видимого особенно в выступлениях скоморохов. Во второй показано место и роль русского драматического театра в русской истории: государственной, религиозной и этнической. Предпринята также попытка исследовать русскую культуру через призму лицедейства. Третья статья исследует феномен юродства в трех его ипостасях: – природной, где он, скорее всего, проявление психического нездоровья; – бытовой, присущей в той или иной степени каждому человеку, но русскому особенно; – Христа ради, именуемого так, потому что юродство здесь является особой формой служения Богу, распространенной в русской культуре более широко, чем в других европейских культурах.

Что касается шаманства, то оно довольно подробно и скрупулезно исследовано в науке именно русскими учеными, как дореволюционными, так и советскими. Продолжается изучение шаманства российскими исследователями и в настоящее время, что позволяет в контексте рассматриваемой в данной работе темы увидеть его достаточно полно и широко.

Специфика трех взаимосвязанных явлений – лицедейства, юродства и шаманства – обнаруживается в том, что они по сути своей представляют собой игру в игре, если вторую понимать, как это делает Й. Хейзинга, в качестве фундамента человеческой культуры. «Человек, – считает он, – является человеком постольку, поскольку обладает способностью по своей воле выступать и пребывать субъектом игры» (Хейзинга 2011: 3). О внутренней связи лицедейства, юродства и шаманства говорит особое поведение и особое психическое состояние артиста, юродивого и шамана, преимущественно в момент, когда они являются объектом наблюдения за ними. Первого во время игры на сцене. Второго, творящего свои безобразия в толпе. Третьего, камлающего перед своими соплеменниками. И тут все трое являются не только субъектом игры, как это считает Хейзинга, но и ее объектом. Без присутствия зрителей их представления<sup>1</sup> – актера в театре, юродивого в толпе, шамана перед соплеменниками – теряют всякий смысл.

Начнем с театра, где лицедейство есть его основа, его сущность. Там акт будущего представления подготавливается поэтапно: написание пьесы драматургом (или инсценировка режиссером того или иного литературного произведения), читка пьесы (инсценировки) по ролям за столом, репетиции в пространстве (аудитория, сцена). Спросят – где же тут зритель? Им в этом случае являются соучастники подготавливаемого спектакля, режиссер, а когда идут репетиции на сцене – это монти-

<sup>1</sup> Шоу по-нынешнему.

ровщики спектакля, осветители и другой обслуживающий персонал<sup>1</sup>. Именно они являются первыми зрителями будущего спектакля на сцене. Здесь нельзя не упомянуть последний прогон спектакля, получивший название «для пап и мам»<sup>2</sup>. Словом, аудитория подготавливается постепенно, и премьера спектакля – это венец длинных, трудных и порою нудных трудов. Так лицедейство обретает жизнь. И насколько она будет длинной (или короткой) определяют такие компоненты, как время, мастерство режиссера-постановщика, актеров, художников-оформителей и т.д. и т.п.

Мой личный театральный опыт не богат, но кое-что я из него вынес, и могу сказать, что постановочная рутина щедро награждается теми мгновениями, которые все участники спектакля и каждый отдельно ощущают, когда в зрительном зале повисает, ни с чем несравнимая тишина. В это время тебе кажется, что ощущаешь дыхание каждого зрителя. А иногда кажется, что его вовсе нет, а ты летишь в безвоздушном пространстве незнамо куда и зачем<sup>3</sup>. Со мной лично это происходило несколько раз, особенно в двух сценах: 1) безмолвный выход на костылях к главному герою спектакля «Хочу быть честным» (инсценировка Марка Захарова одноименного рассказа В.Н. Войновича), как напоминание о его ранении во время войны<sup>4</sup>; 2) стихотворный монолог поэта Балента из пьесы венгерского драматурга Миклоша Хубай «Три ночи одной любви».

Однако здесь сразу встает один важный и сакраментальный вопрос: неужели в эти моменты артист теряет контроль над собой, полностью освобождаясь от своего *ego*? Да нет, конечно. Артист абсолютно не растворяется в своей роли, а входит в нее настолько, насколько позволяет ему его талант и техническое мастерство. В этой связи можно привести два известных из истории театра примера. Великая русская актриса М.Н. Ермолова в финале одного спектакля играла сцену смерти своей героини так натуралистично, что один из ее поклонников, пробравшись однажды в гримерную актрисы, сказал: «Марья Николаевна, я всегда боюсь за вас, что после этой сцены вы умрете по-настоящему, но, слава Богу, этого не происходит, и вы, как, ни в чем не бывало, выходите по окончании спектакля на поклон».

- «Дорогой мой, театр – это все-таки игра<sup>5</sup>. Все, что происходит на сцене будто реально, но все равно понарошку. Если бы я, хотя бы по капельки умирала каждый спектакль, меня уже давно бы не было. А я, как видите, пока жива и здорова. В конце концов, наша профессия держится на мастерстве. А если не так возвышенно, то на простом ремесле,

<sup>1</sup> Некоторые из них по-своему понимали, что такое театр и артист в нем. Во МХАТе, например, долгое время служил столяр дядя Вася, который знал лично всех корифеев театра, так называемых «стариков» (ручался даже со Станиславским и Немировичем-Данченко). Так вот он говорил моему другу Сергею Когляру, который в ранней юности работал во МХАТе подручным этого дяди Васи: «Сергей, есть актеры научённые и есть родовые. Научённых много, а родовых можно по пальцам пересчитать. Один из них – это Леша Грибов. Он частенько приходит ко мне в мастерскую, и мы после спектакля пропускаем с ним по стаканчику».

<sup>2</sup> Такой показ спектакля имеет давние традиции. Он, по-моему, играет важную роль: близкие люди – одновременно заинтересованные зрители и беспощадные критики.

<sup>3</sup> Видимо, это состояние сродни человеку, принявшему наркотик. И тогда понимаешь, почему страдают профессиональные актеры, когда у них нет работы, и когда они по этой причине часто топят эту безработицу в алкоголе.

<sup>4</sup> Эта сцена, по замыслу М. Захарова, происходила в момент душевных колебаний главного героя, и его призрак из войны являлся как бы его чистой совестью, укоряющей его за попытку пойти на сговор с нею.

<sup>5</sup> Хотя польский режиссер-экспериментатор Ежи Гротовский выдал как-то такую парадоксальную фразу: «Сцена – единственное место, где можно не играть».

которое, как и в каждой профессии, достигается опытом. И уж в последнюю очередь стоит так называемый талант, который определить не просто. Он, наверное, есть то, как актер умеет использовать свой театральный опыт» (Дурылин 1953: 30).

Другой великий актер, итальянец Сальвини, на вопрос о таланте актера, выразился еще проще: «Талантливее тот, у кого больше штампов<sup>1</sup>. У меня, например, их больше сотни». В этом откровении Сальвини, конечно, присутствовало некоторое лукавство, однако факт остается фактом, который хорошо иллюстрируется рассказом старшей актрисой Малого театра А.А. Яблочкиной: «В годы моей молодости в Россию на гастроль приехал итальянец Сальвини со спектаклем “Отелло” в заглавной роли. У нас в Малом мне поручили роль Дездемоны. Репетиции были в основном монтировочные, на которых разбирали проходы по сцене и стыки реплик на русском и итальянском языках. Я плохо помню, как шел весь спектакль, но вот подошла сцена удушения Дездемоны. Это сейчас она происходит прямо на глазах зрителей<sup>2</sup>. А раньше, с подготовленным и знающим сюжет зрителем, эта сцена проходила в специальной выгородке, обозначающей спальню альков. Так вот, я лежу на постели, в альков заходит Сальвини. Я думаю, что он подойдет ко мне и чтобы внутренне настроить себя на этот страшный поступок, станет как то манипулировать рядом с моим лежащим телом. Но, к моему удивлению, он погладил подушку, на которой я возлежала, погладил меня по голове, улыбнулся, и, выдержав паузу в одну-две минуты, вышел на авансцену. Я не видела, что он там делал со своим лицом перед зрителем, но я слышала, как весь зрительный зал в едином порыве звучно выдохнул междометие наподобие “У-о-ах”. Тогда еще системы Станиславского не существовало, по которой актер должен существовать на сцене со сверхзадачей. С чем существовал на сцене Сальвини я не знаю, но его гений заставлял зрителя верить и чувствовать сердцем в то, он только что совершил убийство» (Яблочкина 1960: 73). Наверное, Сальвини проявлял эту сверхзадачу Станиславского через множество штампов, о которых он говорил. Именно поэтому существование артиста на сцене намного сложнее, чем об этом может толковать любая система; оно никак не может уложиться ни в одно прокрустово ложе.

В этой связи есть смысл вкратце остановиться на теориях актерского искусства, которую оставили после себя К.С. Станиславский и В.И. Мейерхольд – эти два великих антипода русско-советского театра. Думаю, что ни тот ни другой не были знакомы с трудами Й. Хейзинга, но они своими рассуждениями об игре актера, так или иначе, подтверждали теорию нидерландского ученого о «человеке играющим»: играющим не как социальный актер<sup>3</sup>, но играющим по уже подготовленному плану, т.е. тексту пьесы или сценарию в фильме. Происходит игра в игре, о чем речь шла выше. И вот здесь оба корифея русского театра, преследуя, в сущности, одну и ту же цель – найти наилучший способ существования актера на сцене – по-разному видели пути этого поиска. Станиславский шел от внутреннего переживания артистом исполняемой им роли и приобретения в этом процессе так называемой «сверхзадачи». И тогда, по его мнению, все остальное – мимика, пластика и другие внешние про-

<sup>1</sup> То есть технических приспособлений актера во время игры актера.

<sup>2</sup> Это правда. В молодости мне посчастливилось видеть «Отелло» на сцене Кремлевского театра с великим англичанином Лоренсом Оливье. Он действительно душил Дездемону прямо на сцене, как разъяренный лев.

<sup>3</sup> Попутно замечу, что случайно или нет, этот социологический термин, обозначающий общественного субъекта, созвучен со словом «актер».

явления роли – придут сами собой. Мейерхольд, наоборот, заставлял актера найти сначала это «все остальное», а внутреннее состояние, как он считал, станет результатом нахождения актером внешнего рисунка роли. И практика показала, что под руководством Станиславского и Немирович-Данченко сначала досоветский МХТ, а потом советский МХАТ им. Горького стал театром исключительного и подлинного психологизма<sup>1</sup>, а театральные студии, которыми руководил Мейерхольд, несли в себе яркую буффонную форму с большим количеством оригинальных режиссерских придумок. В этих двух теориях об актерском мастерстве явственно просматривается вечный спор о первичности материи и духа. «Система Станиславского», идущая от психологического начала (вживание в образ), отображает скорее первичность духа. «Композиционные идеи» Мейерхольда – это стремление к материалистичному пониманию актерского мастерства, близкое к биомеханике<sup>2</sup>.

В течение вот уже более полувека эти две теории и практики определяют театральное дело не только в России, но и во многих других странах мира. Однако, исходя из тенденций развития современного мирового театра, побеждает в различных вариантах и модификациях мейерхольдовская парадигма. Она пришлась, если принять картёжную терминологию, как-то «в масть» эстетике постмодернизма. Он в последнее время стал методологической основой многих сфер человеческой деятельности, в том числе и науки<sup>3</sup>. Главным признаком постмодернизма следует считать идею относительности всего и вся, когда во главу угла ставится принцип релятивизма, стирающий границу между такими антонимами, как правда и кривда, добро и зло, справедливость и несправедливость и т.д. и т.п.

Можно сказать, что пришла вторая после футуризма начала XX столетия волна сбрасывания с пьедесталов классики, якобы в своей заскорузлости мешающей развитию современному пониманию действительности. Содержание и форма классического театра стало скорее исключением в наше время. Нынешний театр все больше становится ареной экспериментаторства в сторону формальных изысков, граничащих с абсурдом, бредом и аморальностью. И такие явления, как юродство и шаманство, так или иначе, всегда присутствующие в игре актера, стали теперь всепоглощающими и откровенно демонстрируемые на сценах современных театров. Они в некотором роде по форме, да и по содержанию, вернулись к одному известному и очень когда-то распространенному в России явлению, каким было скоморошество, в котором более отчетливо, чем в классическом театре, можно разглядеть одновременно лицедейскую, юродскую и шаманскую составляющие. Взаимосвязь этих трех феноменов, особенно на русской почве, была замечена в двух моих ранее уже упомянутых статьях: «Социально-культурный и политический аспекты в истории русского драматического театра» (Заринов 2011) и «Русский драматический театр в этнонациональном контексте» (Заринов 2014).

<sup>1</sup> Несколько лет назад МХАТ им. Горького разделился на две части. Одна под руководством Татьяны Дорониной сохранила это советское название и вместе с ним продолжает традиции, заложенные основателями театра. Другая, под руководством Олега Табакова, вернулась к до-революционному названию. И, прибавив к нему имя Чехова, выбрала другой путь. Путь постмодернизма, поглотивший сейчас все и вся.

<sup>2</sup> Именно Мейерхольд ввел этот термин в предложенную им систему актерского мастерства.

<sup>3</sup> В общественных науках это хорошо просматривается в истории, социологии, культурологии и этнологии. Последняя даже сменила по западному образцу свое название на социально-культурную антропологию.

Скоморошество, несмотря на резко отрицательное к нему отношение со стороны русской православной церкви, имело широкое распространение в России вплоть до указов царя Петра Первого о его запрещении. В древнем поучении «Слове о твари и о дни, рекомом неделе» говорится, что воскресные дни в средневековой Руси были днями еженедельного острого соперничества христианства и язычества, православного духовенства и волхвов-гуслиаров. Автор «Слова» пишет, что очень трудно завлечь народ в церковь, где нет ни дождя, ни вьюги, где «покрову сущю и заветрию дивну». Люди, которых приглашают в храм, позевывают, почесываются, сонно потягиваются и всячески отговариваются непогодой. «Но аще плясцы или гудци (танцоры и скрипачи), или ин кто игрецъ позоветь на *игрище* или на какое *зборище идольское* – то вси тамо текут, радуясь ... и весь день тот предстоят озорьствующе тамо... А на позорищех (театрализованных представлениях) ни крову сущю, ни затишыю, но многажды дождю и ветром дышущю или вьялици (метель) – то все приемлем радуясь, позоры дея на пагубу душам» (Слово о твари...; Заринов 2011). Из приведенного отрывка видно, что лозунг Ювенала «хлеба и зрелищ» не только для древних римлян, но и для менее древних русских имел значение более важное, чем смиренная молитва в храме. Видно, что в обыденном сознании побеждала страсть к игре, которая, как было сказано выше, является одним из сущностных свойств человека.

В этой связи встает вопрос, существовал ли и каким образом проявлялся в юродстве вообще и в юродстве Христа ради<sup>1</sup>, считавшимся в России до некоторого времени делом святым и богоугодным, феномен лицедейства? Точно также интересен вопрос о присутствии лицедейства в процессе камлания шамана. По логике вещей это само собой разумеющаяся вещь, но как это выглядит в действительности, требует определенного освещения. Для этого обратимся сначала к текстам некоторых житий юродивых, а затем к нескольким описаниям очевидцев шаманского действия (камлание), с привлечением работ по научному изучению шаманства.

Из житий обратимся к трем наиболее известным юродивым Христа ради: Василию Московскому (Блаженному), Михаилу Клопскому и Ксении Петербургской, а также юродивому Ивану Яковлевичу Корейша, которого обыватель признавал как юродивого, однако церковь его в качестве святого не признала и соответственно не канонизировала. В церковной практике юродивые Христа ради являли собой пример подвижничества через телесные и душевные страдания человека во имя Господне, что получило отражение в агиографии. Там мы находим описание поведения юродивых Христа ради, которое внешне было не только не благочестиво, но с точки зрения общепризнанной морали нарушало все границы. И все это рождалось из (якобы?) мнимого и добровольного ухода человека в состояние безумия. Этот момент феномена юродивого Христа ради в исследовании его природы и механизме проявления вызывает вопросы различного свойства. Особенно это: добровольно ли вхождение человека в это психофизическое состояние или это происходит по причине трансформации психического здоровья в сторону психической болезни, проще говоря – сошествия с ума? Что происходит с саморефлексией человека, вставшего на путь юродивого Христа ради? Откуда он черпает физические и психические силы, чтобы выдерживать этот путь

<sup>1</sup> В моей статье «Юродство в русской словесности как одна из составляющих русского этоса», опубликованной в журнале «Вестник антропологии» (2016: 4) я делю юродство на три типа: природное, которое является врожденным и связанным с душевными и телесными изъянами; бытовое, присущее обычным людям в форме неадекватных поступков и высказываний; юродство Христа ради, как добровольно принятое на себя мученичество во имя Спасителя.



чудовищного самоунижения, унижения со стороны окружающих и самоотречения от обычной жизни? В какой степени в поведении этого человека присутствует элемент лицедейства, даже, если принять во внимание, что на каком-то этапе жизни юродивого Христа ради его безумие уже не наносное (в сущности игровое), а становится к истинно-природным? Этот последний вопрос особенно важен для темы данной работы, на который, как и на остальные, ему предшествующие, тексты житий юродивых четкого ответа не дают. Несмотря на это, некоторые фрагменты из них могут хотя бы косвенно прояснить интересующую нас проблему.

Начнем с наиболее известного и почитаемого при жизни юродивого Христа ради Василия Московского, получившего в качестве нарицательного имя «блаженный»<sup>1</sup>. В его «Житии» можно найти некоторые свидетельства о его поведении, где лицедейство так или иначе можно усмотреть: «Странны были поступки блаженного: то опрокинет лоток с калачами, то прольет кувшин с квасом. Рассерженные торговцы били блаженного, а он с радостью принимал побои и благодарил за них Бога» (Житие Василия). Что касается его предсказаний будущих событий: вторжение в московские пределы крымского хана Махмет-Герая, пожар в Великом Новгороде, случай с лисьей шубой богача, который упросил Василия надеть ее лютый мороз и других, то тут, если эти предсказания существовали на самом деле, о лицедействе говорить трудно. Скорее это область интереса психоаналитиков.

Из жития Михаила Клопского юродивого Христа ради (второе имя он получил по названию Клопского Троицкого монастыря в Великом Новгороде, в котором обретался в качестве «преподобного») эпизодов из его поведения, где можно заметить прямые признаки лицедейства, найти трудно. В основном в житии описываются его чудодейственные предсказания. Однако игру в виде притворства, как и у многих других юродивых, можно усмотреть в условиях его быта: «Вот каково было житье Михаила при жизни земной. Жил в келье один. Ни постели, ни изголовья, ни подстилки, ни одеяла не имел, а спал на песке. Келью топил конским навозом. Прожил в монастыре сорок четыре года, а питался каждый день только хлебом и водой» (Житие Михаила).

Феномен святой юродивой Ксении Петербургской заставляет задуматься над проблемой грани добровольного ухода в мнимое безумие, которое приписывается юродивому Христа ради, и истинного сошествия человека с ума. Ведь в случае с этой юродивой, которая чаще всего именуется «блаженной»<sup>2</sup>, может просматриваться и то и другое. Известно, что толчком к ее поступку, прославляемому церковью как служение Господу в качестве юродивой Христа ради, стала смерть ее мужа, образ которого она на себя наложила и исполняла перед окружающими. Но встает вопрос: а может быть, это было проявлением обычного безумия в форме приписываемого ей юродства Христа ради? (Житие Ксении). Существует, правда, факт освидетельствования ее на предмет сумасшествия, и специалисты якобы признали ее вполне вменяемой (здесь остается, правда, проблема квали-

<sup>1</sup> Юродивых действительно часто отождествляют с блаженными, однако существует несколько фактов, противоречащих этому утверждению. «По виду подвижнической жизни, – говорится в книге «Православие для всех», – мы усваиваем святым различные наименования. К примеру: Апостолы, Блаженные, Исповедники, Мученики, Преподобные, Пророки, Равноапостольные, Святители». Из них блаженные – это «святые, прославившиеся подвигом смирения и юродства». Стало быть, юродство есть лишь одна из форм проявлений блаженства (Заринов 2011: 199). Например, Матрону Московскую церковь причисляет к блаженной, но юродивой Христа ради по всем известным канонам она не была.

<sup>2</sup> Об ошибочном тождестве юродивого Христа ради и блаженного см. в предыдущей сноске.

фикации этих специалистов). Уверенные в добровольном и осознанном принятии решения стать юродивой Христа ради, могут еще опереться на факт обладания способностью предвидения, что, дескать, у обычных сумасшедших этой способности не существует. Существование этой способности у Ксении Петербургской, по мнению специалистов по юродству, показывает, что она была типичной святой-юродивой Христа ради. Но такое доказательство вовсе является стопроцентным, поскольку существует ряд примеров, когда феноменом предвидения будущего обладали настоящие сумасшедшие. Самый яркий пример – это Иван Яковлевич Корейша, официально признанный сумасшедшим, поэтому и содержащийся в московской Преображенской психиатрической клинике. При этом признавался он в качестве юродивого, но церковью в качестве святого-юродивого Христа ради канонизирован не был. Зато в поведении его нельзя было не заметить явные признаки лицедейства на грани эпатажа. Вот какое описание оставил об этом «юродивом-пророке» в своей книге «26 московских пророков, юродивых, дур и дураков и другие труды по русской истории и этнографии» И.Г. Прыжов: «Войдемте в его палату. Стены уставлены множеством икон, на полу перед образами стоит большой высеребренный подсвечник. Налево низко молится странник с растрепанными волосами в порыжелом от солнца кафтане. Направо в углу, еще ниже молится баба. Прямо на диване сидит молоденькая девушка. Направо в углу, на полу, лежит Иван Яковлевич, закрытый наполовину одеялом. Он может ходить, но несколько лет уж предпочитает лежать. У всех других больных надето белье из полотна, а у Ивана Яковлевича и рубашка, и одеяло, и наволочка их темноватого ситца. И этот темный цвет белья, и обычай Ивана Яковлевича совершать на постели все отправления, как то обеды и ужины, (он все ест руками – будь то щи или каша) и об себя обгираться, все это делает из его постели какую-то темногрязную массу, к которой трудно и подойти. Лежит он на спине, сложив на груди жилистые руки. Ему около 80 лет. Лоб высокий, голова лысая, лицо какое-то придавленное и так неприятно, что у меня не достало духа его рассмотреть... Вообще же мешанье кушаньев имеет в глазах Ивана Яковлевича какое-то мистическое значение. Принесут ему кочанной капусты с луком и вареного гороху; оторвет он капустный лист, обмакнет его в сок и положит его к себе на плешь, и сок течет с его головы; остальную же капусту смешает с горячим горохом, ест и других кормит: скверное кушанье, а все едят. За обедом и ужином не запрещена Ивану Яковлевичу водочка... Из других способов, которыми передается врачующая сила Ивана Яковлевича, замечательны следующие: девушек, он сажает к себе на колени и вертит их; пожилых женщин он обливает и обмазывает разными мерзостями, заворачивает им платье, дерется и ругается, без сомнения, придавая тому и другому символическое значение... Приехала к нему известная некогда красавица, купчиха Ш — а, и спрашивает его о чем-то, а он сказал, подняв ей подол: все растрясла, поди прочь!» (Прыжов 1996: 31).

Из всего сказанного выше о феномене юродства, в том числе и Христа ради, видно, что проблема истинности этого явления продолжает существовать. Однако для контекста данной работы – это не столь важно. Для раскрытия ее темы важны поведенческие проявления людей, кого мы можем причислить к юродивым. Важно, прежде всего, своеобразие их поведения, в котором факт притворства, или иными словами лицедейства, нельзя не увидеть<sup>1</sup>. Как было сказано выше, юродивому, как и актеру, нужен зритель. Но если у второго выступление перед зрителем – это профессия, то у первого оно является его психофизическим состоянием, граничащим с безумством.

<sup>1</sup> Не ясно только одно, сохранял ли юродивый образ своего поведения, которое он демонстрировал на людях, наедине.

Шаманство<sup>1</sup> как феномен<sup>2</sup>, относящийся к древним религиозным формам, в своем внешнем проявлении несет на себе более явные признаки лицедейства, чем оно проявляется в юродстве вообще, и Христа ради, в частности. Прежде всего, следует обратить внимание на то, что само слово «шаман», происходящее из эвенкийского языка, обозначает возбужденный или иступленный человек. Для наглядности сошлемся на кадры кинохроники, на которых запечатлено камлание шаманов. Описать словами происходящее трудно. Это подвластно только великим мастерам слова. Из виденного напрашиваются два слова, характеризующие это действие: транс и экстаз. Посредством громадной затраты внешней и внутренней энергии шамана, камлающего (кстати, корень от этого слова «кам» обозначает на древнетюркском тоже «шаман») происходит своего рода перфоманс с целью воздействовать на эмоциональное состояние своих соплеменников или людей, случайно или неслучайно оказавшихся рядом<sup>3</sup>. Шаманская атрибутика: шаманский костюм, бубен, варган, колотушка, шапка (шаманская корона), камлайка (халат, рубаха), шаманский пояс, колокольчики, шаманская плеть, шаманский нож, шаманская пика, фигурки духов, когти, клыки, перья, венчик из черного конского волоса, маска<sup>4</sup> только усиливают воздействие на присутствующих при камлании. Они являются зрителями своеобразного спектакля, разыгрываемого по навсегда прописанному сценарию под названием «Вызывание духов» (чаще всего духов-помощников и духов-покровителей). В этом процессе шаман вместе с духами находит в зрителях своего рода соучастников лечения болезней, предсказания погоды, обнаружения пропавшего скота, изгнания из человека злых духов и т.д.<sup>5</sup>

В этой связи интересна зарисовка шаманского камлания, данная известным специалистом шаманства В.Н. Басиловым во вступлении к своей книге «Избранники духов»: «Немногие видели живого шамана, но почти каждый живо представляет себе картину, известную по книгам: по полутемной юрте в иступленной пляске мечется человек в причудливых одеждах. Он бьет колотушкой в большой бубен, призывая духов. Его лицо искажено, глаза закрыты. Вот удары становятся чаще и сильнее, вот он увертывается от невидимого врага. В конце сеанса шаман может и упасть без чувств<sup>6</sup>. Потом он расскажет сидящим в юрте людям о своей встрече с духами» (Басилов 1984: 3). Но для некоторых присутствующих на камлании этого делать не надо. По их рассказам, они сами вместе с вызвавшими шаманом духами улетали в какие-то запретельные выси, теряя связь с реальным миром<sup>7</sup>. Видимо, эти люди, с чрезмерно подвижной психикой

<sup>1</sup> Именно этот термин, а не шаманизм, предпочитал и использовал в своих трудах известный специалист этого явления В.Н. Басилов. Он объяснял это тем, что «измы» в большей степени используются в политике и философии, обозначая глобальные понятия.

<sup>2</sup> Характеристика его религиозной сущности не входит в задачи данной работы. Этому посвящена масса научных исследований. И лишь некоторые из них интересны в нашем случае с точки зрения внешней стороны шаманского действия (камлание как перфоманс).

<sup>3</sup> Камлание шамана в одиночку теряет смысл этого действия.

<sup>4</sup> Как это все напоминает актера с его сценической атрибутикой, или юродивого с его рубищем и наготой, которые тоже являются своеобразным театральным костюмом.

<sup>5</sup> Момент соучастия имеет место и в зрительном зале театра, и в толпе, наблюдающей за выходками юродивого Христа ради.

<sup>6</sup> И здесь встает вопрос: по-настоящему ли он теряет сознание или это притворство – главная составляющая лицедейства? Ответ на этот вопрос лежит уже в плоскости медицины.

<sup>7</sup> А ведь подобное происходит с некоторыми особо впечатлительными людьми в зрительном зале театра, когда действие, происходящее на сцене, так их увлекает, что они уже не ощущают окружающую их действительность.

и сильным воображением, действительно могут на какое-то время терять связь с реальностью, находясь под воздействием чего-то похожим на гипноз.

Однако по большому счету эта сторона шаманства большого интереса для темы данной работы не представляет. Главной задачей ее является обнаружение в этом феномене элемента игры, похожей на игру актера в театре. Подробно об этой составляющей шаманства этнографы не пишут (их все больше интересует традиционно-религиозный аспект), но косвенные свидетельства об этом в их трудах можно обнаружить. Особенно тех, кто занимался этнографией северных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока. Это и патриарх этой тематики В.Г. Богораз-Тан в книге «Чукчи» (Богораз-Тан 1934), и Б.О. Долгих – автор текста и предисловия книги «Легенды и сказки нганасанов», и Ю.Б. Симченко – автор книги «Традиционные верования нганасан» (Симченко 1992).

Игра в форме лицедейства у шамана возникает более всего, когда речь заходит о технике камлания шамана, особенно у так называемых неошаманов – людей, перенимающих у традиционных шаманов их навыки камлания. Вряд ли в этом случае может идти речь о способностях ухода в транс, как это имеет место у настоящих шаманов. Но и у них в процессе камлания до наступления транс<sup>1</sup> нельзя не заметить элементы лицедейства и некоторую степень юродства. Так кто же шаман – лекарь или лицедей? По-видимому, он тот и другой «в одном флаконе». И в этой связи нельзя не присоединиться такому яркому и образному ответу на этот вопрос: «В искусстве лицедейства шаманам равных, наверное, нет! Они величайшие режиссеры жизненных спектаклей, непревзойденные исполнители ролей любой сложности и любого жанра. И сила их мастерства скрыта в том, что они искренне верят в любую постановку, которую разыгрывают, они без остатка вживаются в ту роль<sup>2</sup>, которую в тот или иной момент выбрали играть. При всем при этом они ни на миг не забывают о том, что все это лишь игра, что декорации и маски могут в любую минуту раствориться и принять совершенно противоположный облик и сюжет. Сила их мастерства скрыта в том, что все это они делают не с целью одурачить окружающих, не с целью скрыть какие-то свои замыслы, а лишь с целью помочь тем, для кого они исполняют свою очередную постановку. Понять это логическим умом весьма сложно, но, тем не менее, это именно так. Обряды шаманов исполнены великого театрального действия, их танцы завораживают, их горловое пение и звериные рыки вводят в благоговейный транс, звуки их атрибутов наполняют пространство целительными вибрациями. Кому посчастливилось быть на таких обрядах, те наверняка сумели окунуться в эту волшебную мистерию. Но, не смотря на свое мастерство театрала, шаман всегда относится к тем, кто к нему обратился, с полной ответственностью, затевая очередную «игру» с пациентом, направляет все свои силы и возможности на исцеление доверившегося ему человека» (Шаман – кто он 2015).

Перед выводами к данной работе, есть необходимость вернуться к книге Й. Хейзинга «*Homo ludens*» [Человек играющий]. В ней, как было сказано выше, исследуется культура человека через призму игры в самом широком смысле этого слова. Три культурных феномена, составляющие смысл написания выше представленного текста, а именно: лицедейство/юродство/шаманство, так или иначе, подтверждают этот главный тезис ученого. Несколько нижеследующих цитат из книги Й. Хейзинга

<sup>1</sup> Если он действительно наступает. Со стороны людей, сомневающих в истинности природы шаманства, это состояние шамана вполне можно принять за хорошую игру.

<sup>2</sup> Здесь нельзя не вспомнить о сверхзадаче Станиславского.

лишний раз дают возможность убедиться в этом.

«В мифе и культе зачинаются, однако, великие движущие силы культурной жизни: право и порядок, общение и предпринимательство, ремесло и искусство, поэзия, ученость, наука. И все они, таким образом, уходят корнями в ту же почву игровых действий... На свет появился великий мировой театр. В блистательной чреде имен от Шекспира, Кальдерона и до Расина драма господствовала в поэтическом искусстве века. Каждый из поэтов, в свою очередь сравнивал мир с подмостками, где всякому приходится играть свою роль. В этом, казалось бы, заключается повсеместное признание игрового характера культурной жизни. Тем не менее, если как следует вникнуть в это расхожее сравнение жизни с театральной игрою, нетрудно заметить, что оно, восходя к платоновским представлениям, как кажется обращено почти исключительно к области нравственного. Все это было одной из вариаций на старую тему *vanitas* (со латинского – бесплодность, бесцельность, суета – И.З.), тяжким вздохом о бренности всего земного, не более. Действительное переплетение игры и культуры было здесь не осознанно и не выражено. На сей раз, мы хотели бы показать, что истинная, чистая игра сама по себе выступает как основа и фактор культуры... Красота движений человеческого тела находит в игре высочайшее выражение. В своих наиболее развитых формах игра пронизана ритмом и гармонией, этими благороднейшими появлениями эстетической способности, дарованными человеку. Связи между красотой и игрою прочны и многообразны» (Хёйзинга 2011: 27–28, 39).

Итак, как это следует из рассуждений нидерландского ученого, игра настолько всеобъемлюща в культуре человека, что любой ее (культуры) феномен, в том числе и описанные в данной работе, может рассматриваться как объект антропологии<sup>1</sup> – науки, в предмете которой культура является одной из основных составляющих.

Резюмируя все содержание данной работы, следует сказать следующее:

1. Лицедейство, юродство, шаманство – эти три взаимосвязанных феномена, от перемены мест которых в сущности ничего не меняется.
2. Лицедейство присутствует в поведении юродивого и шамана. Без него тот и другой теряют смысл своих действий.
3. Юродство, а точнее – юродствование, имеет место в игре актера и камлании шамана.
4. Камлание шамана – это хорошо видимая связь актерской игры и выходок юродивого.
5. Все эти три, как бы отдельно существующие явления человеческой культуры, объединяет, по Хёйзинга, феномен под названием «игра», понимаемая в самом широком смысле этого слова.
6. В этом широком смысле игра – это двигатель многих проявлений человеческой культуры.
7. Одним из механизмов, рассмотренных в статье игровых феноменов, является

---

<sup>1</sup> Правда, по мнению нидерландского ученого, игра присуща и животным, но вряд ли у них она имеет, как у человека, разумное и эстетическое начало, то есть культурное начало.

- притворство<sup>1</sup>. По большому счету, оно и есть игра актера, и бесчинство юродивого, и камлание шамана.
8. Игра в форме лицедейства, юродства и шаманства рассмотрены в статье на следующих материалах:
    - теория и практика театрального дела на примере двух его столпов – К.С. Станиславского и В.И. Мейерхольда;
    - поведенческая практика юродства по тестам житий Василия Московского (блаженного), Михаила Клопского и Ксении Петербургской и Ивана Яковлевича Корейши.
    - процесс камлания шамана по кадрам документальной кинохроники и тестам исследователей шаманства.
  9. В статье исследуются механизмы действия лицедейства, юродства и шаманства в сопоставлении каждого из них, что дает возможность подтвердить теоретические выкладки книги «Homo ludens» [Человек играющий] нидерландского исследователя Й. Хёйзинга.
  10. Написание данной работы было спровоцировано ранее опубликованными мною статьями: «Социально-культурный и политический аспекты в истории русского драматического театра», «Русский драматический театр в этнонациональном контексте, «Юродство в русской словесности как одна из составляющих русского этоса».
  11. Наконец, идеи, высказанные в статье, подтверждают мысль о важности, всесторонности и всеохватности науки, которая в истории своего развития расширяла и совершенствовала предмет своих исследований и в зависимости от этого меняла в научной практике свое название: этнография – этнология – социально-культурная антропология<sup>2</sup>.

### Источники и материалы

- Житие Василия* – Житие Василия блаженного, Христа ради юродивого, Московского чудотворца // Душевность, изотерика и православие. <https://ivblagochinie.ru> (дата обращения: 02.02.2021).
- Житие Михаила* – Житие преподобного святого Михаила Клопского // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Худож. лит., 1969. С. 414-431. Серия «Би-

<sup>1</sup> Здесь стоит остановиться на этимологии этого слова. Существует три версии его происхождения: 1) это поведение некоторых людей у притвора, т.е. у двери. Так, например, вели себя зазывалы у корчмы или чересчур любезные хозяева у своих ворот... У Даля притворник – привратник, придверник, прикалитник; сторож, швейцар. Свадебный чин такого же значения; 2) притворство происходит от поведения нищих в церковном притворе; 3) Притвориться значит закрыться словно створки души притворить, чтобы никто не знал, что у тебя внутри: души не видно, дверь прикрыта, притворена, а то, что зримо – лишь притворство...(liveinternet.ru).

<sup>2</sup> Эту мысль высказал еще в начале XX столетия российский ученый С.М. Широкогоров, считавший, что ... «этнология есть наука об этносе как форме, в которой развилось и живет человечество, т.е. этнология как и биология открывает законы жизни человека как вида, а, следовательно, его мышления и науки как результата мышления и таким образом, этнология является венцом знания человека» (Широкогоров: 1923: 33). Именно Широкогоров ввел в научный оборот такое теоретическое понятие, как «этнос», развитие которого стало основанием для появления одноименной теории спустя почти полвека. Сама же эта теория стала толчком к рождению науки, предмет которой, как теперь это видно, настолько велик, что вмещает в себя одновременно проблемы биологии в форме физической антропологии, истории, социологии, лингвистики, религиоведения, философии и других научных дисциплин.

- библиотека всемирной литературы». Седмица.RU. <https://www.sedmitza.ru/text/443487.html> (дата обращения: 02.02.2021).
- Житие Ксении* – Житие Блаженной Ксении Петербургской // Православие.RU. <https://pravoslavie.ru/1586.html>, дата обращения: 02.02.2021.
- Пушкин 1984* – *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. М., Художественная литература. 1984.
- Слове о твари – Слове о твари и о дни, рекомом неделе. БГБ, Софийское собр. № 1285, л. 95г–97г. Публ. по: Савельева Н.В. Слове о твари и о дни, рекомом неделе. Приложение. 2010. С. 444–449. [lib2.pushkinskijdom.ru](http://lib2.pushkinskijdom.ru).
- Станиславский 1954* – *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., Государственное издательство «Искусство», 1954.
- Шаман – кто он 2015 – Шаман – кто он? Лекарь или лицедей. Воин-герой или ловкий охотник // Шаман и шаманизм. 11.08.2015. [www.shamanizm.org](http://www.shamanizm.org) (дата обращения: 02.12.2020).
- Шекспир 1959* – *Шекспир В.* Как вам это понравится. «Искусство» М., 1993.
- Энциклопедический словарь 1995* – «Славянская мифология». М., 1995.
- Яблочкина 1960* – *Яблочкина А.А.* 75 лет в театре «Всероссийское театральное общество». М., 1960.

### Научная литература

- Басилов В.Н.* Избранники духов. М.: Политиздат, 1984.
- Богораз-Тан В.Г.* Чукчи // Научно-исследовательская ассоциация Института народов Севера ЦИК СССР. Материалы по этнографии. Т. V. Л.: Издательство Института народов Севера ЦИК СССР, 1934.
- Воронкова Е.А.* Юродство как кроскультурный религиозный феномен. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Благовещенск, 2011.
- Дурьлин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. 1853–1928. М., 1953.
- Заринов И.Ю.* Социально-культурный и политический аспекты в истории русского драматического театра // Диалог со временем. 2011. Вып. 37. С. 198–222.
- Заринов И.Ю.* Русский драматический театр в этнонациональном контексте // Этнографическое обозрение. 2014. № 1. С. 111–124.
- Заринов И.Ю.* Юродство в русской словесности как одна из составляющих русского этоса // Вестник антропологии, 2016. № 4. С. 136–151.
- Легенды и сказки нганасанов // Текст и предисловие Б.О. Долгих. Красноярск. Гос. Изд-во. 1938.
- Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Т. 2. М., 1968.
- Иеромонах Харитон (Просторов)* (сост.). Православие для всех. Кострома: Авенир-Дизайн, 2000.
- Прыжов И.Г.* 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков, и другие труды по русской истории и этнографии. СПб., ЭЗРО; М., Интрада, 1996.
- Симченко Ю.Б.* Традиционные верования нганасан. Библиотека Российского этнографа. Рос. акад. Наук Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. М.: ИЭА РАН, 1992.
- Хэйзинга Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997.
- Zarinov, Igor Yu.*

### Game as the Basis and the Factor of Culture: Acting-Foolishness-Shamanism

DOI: 10.33876/2311-0546/2021-54-2/198-213

*The article examines the relationship of three phenomena that exist in people's lives as varieties of a game. In fact, many other aspects of life can exist in this way. The three phenomena studied in this work – acting, foolishness, and shamanism – represent the game as a behavioral system and one of the important principles of the interpersonal relationships. However, despite their uniqueness, they somehow imply the game either as*

*pretense or duplicity. The study is based on the idea introduced by the outstanding Dutch historian and cultural critic I. Heizinga and described in the book "Homo ludens". He analyzes the game nature of culture and proclaims the universality of the game as one of the important components of human civilization. According to I. Heizinga, the ability to act and be the subject of the game makes us humans. And that is why everything that one does in everyday life is placed in the cultural content. The famous Russian philosopher Lev Losev wittily wrote: "After expulsion from from paradise people live playing".*

**Keywords:** *game, culture, ethnology, social anthropology, acting, foolishness, shamanism, theater, saint, life of saint*

**For Citation:** Zarinov, I.Yu. 2021. Game as the basis and the factor of culture: acting-foolishness-shamanism. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 2 (54): 198–213.

#### **Author Info:**

**Zarinov, Igor Yurevich** – PhD, Senior Researcher, Center for European Studies, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia). E-mail: izarinov@mail.ru

**Funding:** The research is published as part of the Research Plan of the Institute of Ethnology and Anthropology RAS

#### **References**

- Basilov, V.N. 1984. *Izbranniki dukhov* [Chosen Spirits]. Moscow: Politizdat.
- Bogoraz-Tan, V.G. 1934. Chukchi [Chukchi] In *Nauchno-issledovatel'skaia assotsiatsiia Instituta narodov severa TsIK SSSR. Materialy po etnografii* [Research Association of the Institute of the Peoples of the North. Materials on ethnography]. Vol. V. Leningrad: Izdatel'stvo Instituta narodov Severa SSSR.
- Voronkova, E.A. 2011. *Iurodstvo kak kroskul'turnyi religiozni fenomen*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filosofskikh nauk [Foolishness as a cross-cultural religion phenomenon]. Blagoveshchensk.
- Dolgikh, B.O. (ed.). 1938. *Legendy i skazki nganasanov* [Legends and fairy tales of the Nganasans]. Krasnoyarsk. Gos. Izdatelstvo.
- Durylin, S.N. 1953. *Mariia Nikolaevna Ermolova. 1853–1928* [Mariia Nikolaevna Ermolova. 1853–1928]. Moscow.
- Zarinov, I.Iu. 2011. Sotsial'no-kul'turnyi i politicheskii aspekty v istorii russkogo dramaticheskogo teatra [Socio-cultural and political aspects in the history of Russian Drama Theater]. *Dialog so vremenem* 37: 198–222.
- Zarinov, I.Iu. 2014. Russkii dramaticheskii teatr v etnonatsional'nom kontekste [Russian Drama Theater in an ethno-national context]. *Etnograficheskoye obozreniye* 1: 111–124.
- Zarinov, I.Iu. 2016. Iurodstvo v russkoi slovesnosti kak odna iz sostavlyaiushchikh russkogo etosa [Foolishness in Russian Literature as a part of Russian etos]. *Vestnik antropologii* 4: 136–151.
- Meierkhol'd, V.E. 1968. *Stat'i. Pis'ma. Rechi* [Articles. Letters. Speeches]. Vol. 2. Moscow.
- Hieromonk Khariton (Prostorov). 2000. *Pravoslaviye dlia vseh* [Orthodoxy for all]. 2000. Kostroma.
- Pryzhov, I.G. 1996. *26 moskovskikh prorokov, iurodivykh, dur i durakov, i drugie trudy po russkoi istorii i etnografii* [26 Moscow prophets, fools, fools and fools, and other works on Russian history and ethnography]. Sankt-Peterburg: EZRO; Moscow: Intrada.
- Simchenko, Yu.B. 1992. *Traditsionnye verovaniia nganasan* [Traditional Nganasan beliefs]. Biblioteka Rossiiskogo etnografa. Ros. akad. Nauk Institut etnologii i antropologii im. N.N. Miklukho-Maklaia. Moscow.
- Kheizinga, I. 1997. Homo Ludens; Stat'i po istorii kul'tury [Homo Ludens. Articles on the history of culture]. Moscow: Progress – Traditsiia.