

*Александр Афанасьев, Ирина Василенко*  
**ПАРАДИГМА И СМЕХ**

В современной методологической литературе утвердилось понятие парадигмы, предложенное Т. Куном применительно к научной деятельности. Сам он понимает парадигму как признанную определенным научным сообществом основу для его дальнейшей практической деятельности [8, с. 28]. Несмотря на неопределенность понятия парадигмы, оно довольно четко фиксирует набор убеждений, ценностей, методов и средств, принятых некоторым сообществом, в данном случае – научным, хотя соответствующей парадигмой могут руководствоваться и другие сообщества: теологические, литературные, сословно-исторические и т. д.

Понятие «парадигма», которое Т. Кун применил к анализу научной деятельности, широко используется для исследования языка, стилей в искусстве, мировоззренческих ориентиров и многих других культурных явлений, особенно в последние 30–40 лет. К числу интересных и мало исследованных феноменов культуры принадлежит смех, который часто, хотя возможно и не всегда, функционирует в определенных канонах, нормах, правилах. Им может быть приписан статус парадигмы, то есть образца культурной деятельности и в смысле собственно феномена смеха как телесной, эмоциональной реакции человека, и в смысле продуцирования литературных произведений соответствующего жанра. Поэтому использование в одном смысловом ряду понятий «парадигма» и «смех» не должно вызывать удивления.

Целью статьи является обоснование и демонстрация возможности использования понятия «парадигма» применительно к смеху как культурному явлению. С одной стороны, это лишний раз продемонстрирует эффективность понятия «парадигма», имеющего столь широкий диапазон. С другой – позволит лучше объяснить целый ряд собственно «смеховых» явлений, например, фактов взаимопонимания или, напротив, непонимания анекдотов, шуток и т. п., уместности или неуместности смеха, его разрешения или запрета, явных и скрытых норм и правил.

В гуманитарной сфере понятие парадигмы существовало и до Т. Куна. Например, в языкознании под лингвистической парадигмой понимали совокупность форм одного слова. Но Кун придал термину «парадигма» общесциентистский характер. Именно благодаря Куну он оказался настолько удачным, что получил широкое применение, как в научной сфере, так и за ее пределами: в учебной, публицистической и даже художественной литературе, особенно с середины 70-х годов XX века. «Парадигма» стала означать некий образец, норму, основу, ориентир деятельности в любой сфере: научной, литературной, культурной. Например, это понятие в различных вариациях используется в лингвистике, где языковой парадигмой

считается система смыслов, обнаруживаемая в языковых единицах [5], в литературоведении, где парадигмой выступает структура художественного языка в конкретную эпоху, а «парадигмальные тексты» выполняют функцию культурной целостности [14], в искусствоведении как культурная или стилевая парадигма, подразумевающая синхронное единство культуры или единый стиль в искусстве, которые определяют различные стороны социокультурной жизни [4], в истории и политологии как совокупность смысложизненных ориентиров в конкретную историческую эпоху [10], а в исторических исследованиях как набор философских подходов, ориентирующих историка [6].

Очевидно, что термин «парадигма» здесь употребляется как минимум в двух смыслах. Во-первых – как объективно существующая интересубъективная система образцов, идеалов и норм, направляющая деятельность социальных и профессиональных групп и индивидов. Такая деятельность может включать разнообразные реакции людей, в том числе и смеховые. Такую разновидность культурной парадигмы можно назвать смеховой парадигмой. Во-вторых – как субъективная система образцов, идеалов и норм, определяющая индивидуальное исследовательское или художественное творчество. Она может как совпадать, так и не совпадать с интересубъективной. В этом смысле культурные парадигмы определяют поведение людей, например их бытовое приспособление к существующим смеховым канонам, а также их смеховое творчество на повседневном или профессиональном уровне в русле соответствующей культурной парадигмы или вопреки ей.

Когда смеховое творчество осуществляется вопреки господствующей культурной парадигме, разрушая ее – это кажется естественным и привычным. Разрушительная сила смеха сразу бросается в глаза. «Смех нарушает существующие в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, отношений, определяющих условности человеческого поведения и жизни общества. Смех “оглушает”, “вскрывает”, “разоблачает”, “обнажает”. Он как бы возвращает миру его изначальную хаотичность» [9, с. 3]. Не случайно в закрытых обществах существует строгая цензура смеха: чтобы не нарушились сложившиеся отношения, не были бы разоблачены привычные, важные значения. Например, анекдоты, шутки или остроты по поводу партийно-государственных деятелей Советского Союза, политики коммунистической партии, социалистических, коммунистических и других идеологических стереотипов граничили с уголовным преступлением. Чарли Чаплин, изображавший Гитлера в смешном виде, был врагом рейха. Напротив, английская королева-мать, как типичный представитель «открытого»,

демократического общества, с юмором говорила журналистом, что с удовольствием смотрит смешные кукольные миниатюры про себя и королевскую семью. В СССР же смешные миниатюры или шутки, исполняемые публично на эстраде или в телепередачах, подлежали жесткой цензуре. Оно и понятно: что не смешно – то серьезно, стабильно, разумно, жизнеспособно. В кинокомедиях смеяться можно было не над любыми руководителями, а лишь над недалекими чиновниками, случайно попавшими не на свое место. В культовой комедии Э. Рязанова «Карнавальная ночь» главный осмеянный герой – всего лишь руководитель дома культуры, да и то «исполняющий обязанности». Когда же в фильме «Гараж» осмеянию подвергаются чиновники более высокого ранга, а в фильме «Забытая мелодия для флейты» – очень высокого, это свидетельствует о реальном распаде социально-политической системы и соответственно о преобразовании культурных и смеховых парадигм.

Но пока тоталитарные режимы могучи и жизнеспособны, они загоняют смех над властью и политикой в подполье, где он продолжает существовать лишь в виде особого смехового жанра – политического анекдота. Такое сознательное и стихийное нормирование смеха было выражением устойчивых культурных, в том числе смеховых, парадигм.

В то же время, что менее заметно, смеху присуща и созидательная сила. «Разрушая, он строит и нечто свое: мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный» [9, с. 3]. Благодаря этому, смех, с одной стороны, психологически успокаивает человека, облегчает ему жизнь, примиряет его с обстоятельствами, а с другой – зовет на борьбу с нелепым, неразумным миром ради созидания разумного мироустройства. Такой нелепый, смешной, неразумный мир чиновничества был создан Н. В. Гоголем в повести «Нос». Тем самым была заложена парадигма осмеяния чиновничьего мира, в рамках которого успешно творили многие писатели, например А. П. Чехов [2, с. 120–127].

Если рассмотреть российскую действительность до гоголевского «Носа», то отношение к чинам в реальной жизни было вполне положительным. Культурная парадигма направляла приспособительную деятельность людей к вводимым государством чинам, должностям, табелям о рангах с их карьерными, материальными и другими возможностями. В этом контексте стремление к чинам было нормальным явлением, парадигмальной особенностью российской жизни и не подвергалось моральному осуждению. Поэтому Пушкин не без юмора, но без всякого осуждения описывает в «Капитанской дочке» устами Петра Гринева становление офицера, обычное для того времени: «Матушка была еще мною брюхата, как я уже был записан в Семеновский полк сержантом... Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы

куда следовало о смерти нежившегося сержанта, и дело тем бы и кончилось. Я считался в отпуску до окончания наук» [13, с. 232]. Причем существующая в данной культуре нравственная, юридическая, профессиональная или иная норма может выглядеть смешной в другой культурной парадигме. Так, современный читатель вышеприведенные пушкинские строки читает уже с улыбкой.

Всякая парадигма имеет соответствующее сообщество ее носителей: научная парадигма – научное сообщество, теологическая – сообщество теологов, стилевая – приверженцев соответствующего стиля. Смеховая парадигма также имеет своих носителей. «Смех в своей сфере восстанавливает нарушенные в другой сфере контакты между людьми, так как смеющиеся это своего рода “заговорщики”, видящие и понимающие что-то такое, чего они не видели до этого или чего не видят другие» [9, с. 3]. «Смеховое» сообщество поддерживает соответствующие каноны, явные или неявные правила, нормы, традиции, временные, пространственные, социальные, юридические, нравственные, конфессиональные и другие ограничения. «Смех зависит от среды, от взглядов и представлений, господствующих в этой среде, он требует единомышленников. Поэтому тип смеха, его характер меняются с трудом. Он традиционен, как традиционен фольклор, и так же инертен. Он стремится к шаблону в интерпретации мира. Тогда смех легче понимается, и тогда легче смеяться. Смеющиеся – это своего рода “заговорщики”, знающие код смеха» [9, с. 7].

Смеховое сообщество тесно увязано на соответствующую парадигму. Так, в одних случаях оно достаточно устойчиво и состоит из специальных служителей смеховой парадигмы. В прошлые времена это – шуты, скоморохи, балагуры, дураки, юродивые и др., которым было позволено быть смешными, смеяться или смешить. В настоящее время это писатели-юмористы, пародисты, члены клуба веселых и находчивых, цирковые клоуны и другие представители довольно многообразного смехового жанра, ограниченные нормами своего «цеха». В других случаях смеховое сообщество как носитель соответствующей смеховой парадигмы включает чуть ли не всех представителей страны, конфессии, культуры, но ограничено уже во времени, скажем, днем дурака, вечером юмора и т. п. Примером могут служить также карнавалы, скоморошеские праздники и др. «На протяжении всего года были рассеяны островки времени, ограниченные строгими праздничными датами, когда миру разрешалось выходить из официальной колеи» [3, с. 104]. Западная католическая традиция карнавала основана на том, что смеяться разрешено в определенное время, с такого-то по такое-то число. Православная традиция аналогичным образом разрешала Святки, Масленую Неделю перед Великим Постом, ночь на Ивана Купала. В том, что русское православие даже в разрешенные дни не поощряло смех, проявляется своеобразное парадигмальное отношение к

смеху, ставящее его на одну доску с грехом. Народная мудрость зафиксировала это в пословицах: «где смех, там и грех», «мал смех, да велик грех», «навели на грех, да и покинули на смех», «и смех, и грех», «и смех наводит на грех». То же самое у А. С. Пушкина в «Золотом петушке»: «А девица хи-хи-хи да ха-ха-ха! Не боится, знать, греха». «За этим стоит нечто более глубокое, более спонтанное и более национальное, чем какая бы то ни было аскетическая программа особого круга святых или святош» [1, с. 341–345].

Основополагающим, конституирующим принципом смеховой парадигмы, которая вписана в более широкую культурную парадигму, является принцип вычленения смешного, комического. Он определяет объекты смеха, так сказать, эмпирическую смеховую базу. Это то, что является смешным не всегда и не везде, а только в соответствии с данным принципом, что часто увязано на культурные, социальные, даже индивидуальные проявления смешного. Как правило, действует этот принцип неявно, а явно – более или менее удачно – определяется философами, литераторами и другими выразителями, как говорят, «своего времени». Для Аристотеля, например, комическим являются черты физической и духовной неполноценности, такие, как безобразие, физические уродства или же моральное зло, не приносящее, однако, значительного вреда и не вызывающее страданий. Чувство смешного вытекает, по мнению Гоббса, из внезапно возникающего чувства превосходства и удовлетворения, которое происходит от неожиданного осознания своих преимуществ перед кем-либо, кто вел себя неподобающим образом. Многие исследователи, обобщая формулировки комического, сводят его к отклонению от нормы, стандарта, стереотипа, общепринятых ценностей. Действительно, человек обычно смеется лишь над тем, что выходит за рамки обыденного, обычного, иными словами, над тем, что он видит как необычное, странное, абсурдное. Комическое – это саморазоблачение явлений и людей, обнаружение их такого ценностного значения, которое оказывается ничтожностью, антиценностью, то есть, когда нечто возвышенное и серьезное низводится до степени низкого и ничтожного. Умение сделать возвышенное низким, обычное абсурдным, нормальное аномальным означает деятельность в рамках смеховой парадигмы. Конкретные же ее характеристики зависят от нравственных, эстетических, юридических, политических и других парадигмально-культурных факторов.

Культурная и смеховая парадигмы разрешают многообразные, но не бесконечно разнообразные схемы, способы, методы создания смеховых текстов, например, виды нарратива, построенные по типу прогресса, регресса, стабильности. Так, судьбы всех комических героев «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» И. Ильфа и Е. Петрова выстроены в целом

по типу регрессивного нарратива. Даже отдельные «прогрессивные» взлеты, например, когда Остап Бендер, все-таки «вычислил» стул с сокровищами или наконец-то добыл миллион, только подчеркивают неизбежность фиаско. Этот прием призван был продемонстрировать прогресс советского общества и торжество новых идеалов. Форму прогрессивного нарратива, несмотря на все перипетии, имеет судьба главных героев культовой кинокомедии Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром» в отличие от регрессивной судьбы Ипполита, что должно было означать: любовь вычислить нельзя, брак по расчету – не наш идеал, а ревность – пережиток прошлого. По типу стабильного нарратива выстроены многие рассказы С. Довлатова, хотя его проза – не юмористические рассказы, но насмешливая улыбка повествователя с уст не сходит, о чем бы ни шла речь. В его произведениях, несмотря на обилие событий, одновременно и смешных, и грустных, по сути, ничего не происходит: мир, как был абсурдным, таким и остался и в этом его норма.

Смеховая парадигма создает смысловое поле смеха, позволяющее понять шутку, анекдот. Поскольку понимание всегда субъективно, ибо определяется индивидуальным полем смыслов, не вполне совпадающим с общим смысловым полем, возможна множественность и даже альтернативность пониманий как следствие осмысления объекта смеха различным образом, в частности, в различных социокультурных традициях, нравственных нормах, идеологических клише и вообще парадигмах. Одно и то же явление может быть очень смешным в одной парадигме и не быть таковым – в другой. Нынешние читатели очень удивляются, когда узнают, что современники Пушкина весело смеялись над его фразой в «Евгении Онегине»: «На кляче тощей и косматой сидит фореитор бородатый» [12, с. 305], и приходится долго растолковывать, что же здесь смешного, кто такой фореитор и почему он был бородатым, хотя таковым быть не должен. Фореитором был обычно мальчик. Но Ларины собрались в Москву срочно, готовить нового фореитора не было времени, обошлись прежним, который служил еще фореитором у молодой тогда матери Татьяны. Теперь, естественно, это уже взрослый бородатый мужик, который смешно смотрелся на фореиторском месте. В различных социальных группах или разных социально-исторических условиях также имеют место соответствующие парадигмы. Они определяют неодинаковые смеховые реакции на объект смеха, а порой выявляются различные, в том числе не смешные, уровни понимания смешной ситуации. Примером может служить типичный юмористический образ нэпмана в советской литературе – владельца Одесской бубличной артели «Московские баранки» в городе Черноморске гражданина Кислярского, созданный И. Ильфом и Е. Петровым в «Двенадцати стульях». Однако при современном прочтении за смешным образом Кислярского открывается весьма грустная с цивилизованной точки

зрения вещь: полная незащищенность крупного социального слоя нэпманов, свидетельством чего является знаменитая универсальная «допровская корзинка» Кислярского. Она служила ему и кроватью, и столом, и шкафом, и была необходима в первую очередь в допре (тюрем), куда нэпман мог попасть в любую минуту [7, с. 214–217].

В отличие от научных парадигм, сменяющих одна другую, различные культурные парадигмы могут существовать одновременно, в том числе чуждые друг другу или не вполне совпадающие по культурным нормам, традициям, различному общекультурному уровню социальных групп или индивидов. Известно, например, что человек с более высоким культурным уровнем больше смеется над словом, чем действием, при низкой культуре – наоборот. Некоторые исследователи обнаруживают корреляцию между объектом смеха и культурой данного народа, обращая внимание на то, что, например, американцы много смеются над падающим, спотыкающимся или вообще попадающим в неловкую ситуацию человеком. Поэтому, в отличие от научной парадигмы, смеховая парадигма не имеет такой всеобщности и «образцовости». Можно выделять парадигмы различных исторических периодов, социальных групп, индивидуальные различия внутри той или иной парадигмы. «Каждая эпоха и каждый народ обладают особым, специфическим для них чувством юмора и комического, которые иногда непонятны и недоступны для других эпох» [11, с. 28].

В качестве вывода следует отметить, что в отличие от научных парадигм, сменяющих одна другую, различные смеховые парадигмы могут существовать одновременно, специфически вписываясь в культурные парадигмы. Понятие «смеховая парадигма» позволяет лучше объяснить целый ряд собственно «смеховых» явлений, например, исходных принципов вычленения смешных объектов, схем организации смехопорождающих текстов, фактов взаимопонимания или, напротив, непонимания анекдотов, шуток и т. п., уместности или неуместности смеха, его разрешения или запрета, явных и скрытых норм и правил.

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. – М: Российский университет, 1993. – С. 341–345.
2. Афанасьев А.И. Гоголевский «Нос» и гоголевская парадигма // *Дόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2006. – С. 120–127.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
4. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века:

- Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.– М.: Политиздат, 1991.– С. 268–272.
5. Воробьев В. В. Культурологическая парадигма русского языка: Теория описания языка и культуры во взаимодействии.– М.: Ин-т русского языка им. А. С. Пушкина, 1994.– 162 с.
  6. Гуревич А. Я. Историческая наука и историческая антропология // Вопросы философии.– №1.– М., 1988.– С. 56–70.
  7. Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок.– К.: Радянський письменник, 1957.– 642 с.
  8. Кун Т. Структура научных революций.– М.: Прогресс, 1977.– 300 с.
  9. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л: Наука, 1984.– 295 с.
  10. Неретина С. С. Смена исторических парадигм в СССР. 20-е–30-е годы // Наука и власть.– М.: Политиздат, 1990.– С. 154–186.
  11. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха.– М.: Лабиринт, 2007.– 256 с.
  12. Пушкин А. С. Соч. в 3-х т.– Т. 2.– М.: Худож. лит., 1986.– 527 с.
  13. Пушкин А. С. Соч. В 3-х т. Т.3. Проза.– М.: Худож. лит., 1987.– 528 с.
  14. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.– М.: Наука, 1977.– 574 с.