

ISSN 2410-2601

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ
ВИП. 1 (33)

СМІХ ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА РОЗВІДКА:
СЕМАНТИКА ТА ГЕРМЕНЕВТИКА
СМІШНОГО -1



Одеса
2020

Редакційна колегія:

докт. філософії,
проф. М. Вак (*Нью-Йорк*);
докт. філософії,
проф. Д. Йонкус (*Каунас*);
докт. філос. наук,
проф. І. В. Голубович (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. О. А. Довгополова (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. О.С. Гомілко (*Київ*);
докт. філос. наук,
проф. О. І. Хома (*Вінниця*);
докт. філос. наук,
проф. М. В. Кашуба (*Львів*);
докт. філос. наук,
проф. В. І. Кебуладзе (*Київ*);
докт. філос. наук,
проф. С. О. Коначова (*Москва*);
канд. філос. наук,
доц. В. Л. Левченко (*Одеса*) –
головний редактор;
докт. філос. наук,
доц. О. К. Соболевська (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. С. П. Шевцов (*Одеса*) –
головний редактор.

докт. філол. наук,
проф. Н. В. Бардіна (*Одеса*);
канд. філос. наук,
доц. В. А. Титаренко (*Київ*);
докт. філол. наук,
проф. В. Б. Мусій (*Одеса*);
докт. філософії,
проф. Т. Щитцова (*Вільнюс*);
докт. філософії
К. Харер (*Потсдам*);
докт. філософії,
проф. Л. Амір (*Бостон*);
докт. філос. наук,
проф. С. Г. Секундант (*Одеса*);
докт. філософії,
проф. Б. Шене (*Бурса*);
канд. філос. наук,
доц. А. Б. Паткуль (*С.-Петербург*);
канд. філос. наук,
С. О. Троїцький (*С.-Петербург*);
канд. філос. наук,
доц. К. В. Райхерт (*Одеса*);

Редактор випуску – В. Л. Левченко

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 8 від 30 червня 2020 р.).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.
Згідно наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р.
збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія Б), в
яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт зі
спеціальності 033 філософія та 034 культурологія.
Згідно наказу Міністерства освіти і науки України № 693 від 10.05.2017 р.
збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть
публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських наук.
Постановою президії ВАК України збірник внесено до переліку наукових видань,
в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з
філософських і філологічних наук (постанови № 3-05/7 від 30.06.2004, № 1-05/7
від 04.07.2006, № 1-05/8 від 22.12.2010).

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2020

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2020

Це видання є спільним проектом Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова і міського наукового товариства «Одеська гуманітарна традиція». Збірник наукових праць «Дóжа / Докса» має міждисциплінарний характер, редакційна колегія публікує статті, що містять результати наукових досліджень переважно у галузі філософії та філології. Кожен випуск присвячений окремій тематиці.

Тридцять третій випуск збірника «Докса» присвячений проблематиці природи сміху та його місця у культурі та соціумі. Він презентує результати оригінальних досліджень феномену сміху та смішного та різні виміри їхнього існування, а також рефлексії з приводу їх в історії гуманітарної та філософської думки. За тематикою цей випуск є продовженням попередніх випусків, що були присвячені гемологічній проблематиці.

В першому розділі «Сміх та гумор: онтологія, семіотика, герменевтика» розглядається низка питань, пов'язаних з деякими аспектами існування та функціонування сміху та смішного в різних царинах соціального та культурного життя. Зокрема, надаються ґрунтовні розвідки щодо дослідження сміху у дискурсі критичної теорії, семіотичної теорії, науковому анекдоті, інтелектуальних іграшках, графічному антитоталітарному роману, у інтернет-дискурсі ті інш.

Другий розділ «Сміх мистецтва та мистецтво сміху» присвячено дослідженню місця сміху та смішного у культурі та мистецтві. Автори статей аналізують різний художній досвід, звернення до втілення смішного у класичному та сучасному мистецтві (образотворче мистецтво, література та музичний театр), зокрема, розглядається, як втілюється романтична іронія у творчості Миколи Гоголя, комічне у сучасному перекладі та кінетичному мистецтві. А також в розділі осмислюється фактор абсурду у сучасному музичному та драматичному мистецтві.

У третьому розділі «Карикатури та меми як виміри смішного» ми пропонуємо статті, у яких здійснюється рефлексія щодо того, як політичні конфлікти репрезентуються у мистецтві карикатури. У розділі присутні розвідки щодо сучасних тенденцій у мистецтві карикатури і того, як в ній відзеркалюється ситуація з коронавірусом і пандемією. Дуже цікавим є також аналіз зоофізіології та бестіарія в політичній карикатурі початку ХХ сторіччя.

Четвертий розділ «Соціальні компоненти смішного» об'єднує статті, в яких досліджується місце сміху та сміхової культури в різних сферах суспільного життя: в умовах соціальної дистанції, рефреймінгу в сміховій культурі, пандемії, в дискурсі довіри, досліджується парадокс коронавірусного сміху та інш.

Вже традиційний для нашого видання п'ятий розділ, «Пам'яті Неллі

Іванової-Георгієвської», містить статтю лауреата всеукраїнського конкурсу молодих дослідників з філософії та гуманітаристики пам'яті Неллі Іванової-Георгієвської (конкурса 2019 року) Г. Нівні. Ця стаття присвячена дослідженню феноменологічних аспектів переживання досвіду незрячої людини та герменевтичної стратегії щодо діалогу Я та Іншого у просторі цього досвіду. Також у розділі презентується оригінальний текст А. Ільїної, який був зроблений у феноменологічній традиції та інтенціями якого були ідеї однієї з засновниць збірника «Дієза / Докса» Н. А. Іванової-Георгієвської.

Редакційна колегія й автори запрошують читачів до діалогу та роздумів щодо природи сміху, його властивостей і артикульованості у сучасному соціумі, філософії та мистецтві.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БІЛЬЧЕНКО Євгенія – докт. культурології, проф. кафедри філософії та культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

БОЙЧЕНКО Михайло – докт. філос. наук, проф. кафедри теоретичної і практичної філософії Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

ГОМІЛКО Ольга – докт. філос. наук, проф., від. наук співроб. Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

ГРИБКОВА Юлія – канд. філос. наук, доцент кафедри іноземних мов Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

ДОВГОПОЛОВА Оксана – докт. філос. наук, проф. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ЄРЕМЕЄВА Катерина – канд. іст. наук, ст. викл. кафедри історії та мовознавства Українського державного університету залізничного транспорту (м. Харків).

ІЛЬІНА Анна – канд. мистецтвознавства, наук. співроб. відділу історії зарубіжної філософії Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

КАЗАНЕВСЬКИЙ Володимир – художник-карикатурист (м. Київ).

КАШУБА Марія – докт. філос. наук, проф., зав. кафедри гуманітарних дисциплін Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

КИСЛОВ Олексій – канд. філос. наук, доцент, зав. кафедри онтології та теорії пізнання Уральського федерального університету (Скатеринбург, Росія).

КИРИЛЮК Олександр – докт. філос. наук, проф., зав. Одеською філією Центру гуманітарної освіти НАН України

КОВАЛЬОВА Ніна – канд. філос. наук, доц. кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету.

КОЖЕМ'ЯКІНА Оксана – канд. філос. наук, доц. кафедри філософських та політичних наук Черкаського державного технологічного університету.

КОЛЕСНИК Олена – докт. культурології, проф. кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка.

ЛЕВЧЕНКО Віктор – канд. філос. наук, доц. кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

НАСИРОВ Сейран (ДЖАФАРЛІ Сейран) – художник-карикатурист (м. Баку, Азербайджан).

НІВНЯ Ганна – канд. філос. наук, доц. кафедри соціально-економічних дисциплін Одеського державного університету внутрішніх справ.

ПАВЛОВА Олена – докт. філос. наук, проф. кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

РАЙХЕРТ Костянтин – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

СІНЦИНА Алла – канд. філос. наук, доц. кафедри українознавства і філософії Івано-Франківського національного медичного університету.

СОБОЛЕВСЬКА Олена – докт. філос. наук, зав. кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ТИХОМІРОВА Фаріда – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ТРОЦЬКИЙ Сергій – канд. філос. наук, ст. викл. каф. культурології Санкт-Петербурзького державного університету (Росія).

ЩОКІНА Олена – канд. культурології, доц. кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету.

Розділ 1.

СМІХ ТА ГУМОР: ОНТОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА, ГЕРМЕНЕВТИКА

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211965](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211965)

УДК130.2:005.936.3

Євгенія Більченко

ОНТОЛОГІЧНА ПРИРОДА СМІХУ В ДИСКУРСІ КРИТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

Автор статті на основі критичної теорії сучасного теоретичного психоаналізу та феноменології культури інтерпретує сміх як механізм легітимації влади. Дана теза є альтернативною щодо загального положення про сміх як про інструмент розриву з репресивною тотальністю буття. Антитеза про репресивну природу сміху в неklasичних суспільствах нової тоталітарності протиставляється тезі про емансипаційну природу сміху в класичних тоталітарних суспільствах. Автор диференціює антропологічні моделі героїв «Едипа» та «Анти-Едипа» як означники гегемонії патроналізму та ліберал-демократії й розрізняє типи героїв «іроніка» і «циніка» як означники носіїв творчого та апропрійованого «провладного» сміху.

Ключові слова: сміх, легітимація, нова тоталітарність, Едип, Анти-Едип, іронік, цинік, гегемонія, патроналізм, ліберал-демократія.

У контексті філософського осмислення проблеми сміху загальним положенням стало те, що сміх є способом подолання трагічності буття. Відповідно до критичної теорії, на основі притаманного для школи теоретичного психоаналізу в Люблянах поєднання теорії влади Ж. Лакана та німецької класичної філософії (зокрема, гегельянства) [Жижек 1999], природним постає наше бажання піддати це положення деконструкції, показавши його *антитезу* – непристойний виворіт сміху. Мова йде про деконструкцію сміху, який не завжди виконує функцію творчої інтенції, катарсичного прориву, відображаючи модель поведінки Трікстера (індивідуаліста, критика, дисидента), що вказує буттю на його несправедливість. Сміху, який не несе визвольний потенціал. Йдеться про онтологію сміху, який постає *підтвердженням тотальної несправедливості буття*, його замкнутості та погодженості, детермінуючи поведінку людини у бік добровільного підкорення символічному порядку влади. З метою обґрунтування даної антитези спробуємо спочатку розглянути окремі концепції сміху, які матимуть для нас ключове історіографічне та методологічне значення.

Попередньо зауважимо, що вихідним посиланням для обґрунтування нашої гіпотези про легітимуючу функцію сміху як механізму детермінації є подвійна диференціація. Перший жест розмежування – диференціація *патроналізму* як символічного порядку традиційної тоталітарної гегемонії суспільства за моделлю «Едипа» [Фуко 1996], де сміх, асоційований з

табуїтованим і витісненим бажанням (Іншим), може виконувати функцію прориву, та *ліберал-демократії* як символічного порядку нетрадиційної, неототалітарної контргегемонії суспільства «Анти-Едипу» [Дельоз, Гваттарі 2007], де сміх, репрезентуючи трансгресію бажання, виражає Іншого як панівний означник, який складає частину ланцюгу Символічного («машини бажань»). Другий жест розмежування – диференціація двох моделей суб'єкта сміху, які поділяються нами на: *іроніків*, що втілюють класичний патерн *підривника* суспільного «спокою», коли сміх набуває форми сатири (умовно «тип Жванецького» на честь народного артиста України та РФ Михайла Жванецького – всесвітньо відомого письменника), та *циніків*, що втілюють неklasичний патерн *підтверджувача* суспільного гніту, коли сміх набуває характеру інструменту легітимації влади через апропріацію нею контркультури як носія сатиричного сміху (умовно «тип Гуржі» на честь Олександра Гуржі – гітариста гурту «Жадан і собаки», творця музичного проекту Rotfront, автора мюзиклу в жанрі «хіп-хоп» опери «Бандера», репрезентованого у 2019 р. в Берліні в театрі імені Максима Горького). Здійснюючи дану подвійну диференціацію («Едип – Анти-Едип», «іронік – цинік», «дисциплінарне суспільство – суспільство ризику», «консерватизм/ патроналізм – неолібералізм/глобалізм»), одразу зазначимо, що філософський аналіз сміху як подвійного жесту визволення/підкорення ґрунтується на ідеї поглинання глобальною матрицею цифрового капіталізму культур протесту та забезпечення її самовідтворення через ритуальну імітацію самообмеження або стилізації «під» контркультуру.

Звернемося до традиційної філософської рефлексії сміху як інструменту подолання тотальності буття в класичних дисциплінарних суспільствах. Сміх Сократа, Демокрита, Геракліта, Аристотеля як відповідь на виклик абсурдної трагікомічності існування входив до складу античної культури *dialogos* – діалогу як взаємопроникнення смислів, – у ході якого спростувати співбесідника, дошкуляючи йому, можна було через виявлення суперечності його нарративів, які він вважав погодженою психотерапевтичною історією. Подібна іронія, втілена в мистецтві майєвтики, мала емансипаційну силу вивільнення, накликаючи на іроніка гнів з боку залежних від своїх стереотипів суб'єктів, які не хотіли виходити за межі рятівної погодженості уявних історій. Фактично майєвтика, виймаючи суб'єкта зі структури, перегукується із сучасними методами «розшивки» [Міллер 2017] у психоаналізі, який включає у себе як травму короткого замикання, так і гнів пацієнта на психоаналітика (порівняймо: гнів афінян проти Сократа, гнів партійної номенклатури СРСР проти М. Зощенко і та ін.). У суспільстві, де пригнічення було серйозним, надто серйозним, а бажання затиснуті в приватну царину будуару, сміх – це вияв невідповідності між мрією та реальністю, свободою

індивідуальності та суспільним детермінізмом. Ми можемо пригадати рефлексії сміху Т. Гоббса, Б. Паскаля, А. Шопенгауера, З. Фрейда, А. Бергсона, П. Бергера, Ж. Дельоза, який мріяв про деконструкцію патроналізму через шизоїдну програму визволення як номадизму, перемикування, яке виконує функцію подвійного кодування між елітарним і масовим, трагічним і комічним, піднесеним і смішним [Еко 1996]. Трікстер повинен розсмішити людей, щоб вони звільнилися від фашизму,– у цьому поетичному міфі ми могли не сумніватися тоді, коли пекельний тиск номенклатурної машини держави ще не змінився на не менш пекельний, але позірно принакний й усміхнений тиск брендової машини політичного ринку трансгресованого бажання, переведеного в автоматичний режим самовідтворення.

Серйозність «Генерала»,– це гротескна серйозність обесивного невротика, перверзивного «Батька», якого дуже легко нейтралізувати, висміявши, подібно до того, як задиристі школярі висміюють пафосного, але нерозумного вчителя. Сміх втілює невідповідність, структура якої є очевидною. Класичний сміх в усій поліфонії його значень – від методичного сумніву Р. Декарта до метафізики Г. Сковороди, від бунтарської посмішки Сізіфа у А. Камю до катарсичної психотерапії карнавалу у М. Бахтіна, від скоморошества до богемі – фіксує травматичну реальність невідповідності, дисонансу між означником та означуваним, видимим і невидимим, зовнішнім і внутрішнім, об'єктивним і суб'єктивним, потаємним і явним, публічним і приватним. Цей сміх лунає там, де діє *класична модель цензури*, коли правда витісняється в інтимний топос (кухонної бесіди чи вагонної суперечки), а суспільна сцена являє собою відверту брехню. Розмежування сакрального і профанного дає можливість для їх взаємодії через сакралізацію профанного в катарсичному піднесенні та профанізацію сакрального в карнавалі. Бажання, будучи забороненим, нарощує свою руйнівну силу, одночасно сублімуючись у витончений мистецький образ, що дозволяє регулювати стосунки короля і підданого, лицаря і Прекрасної Дами, Платонівської Академії і будуара де Сада в класичних бінарних опозиціях метелика і вогню. Тіло як символ душі та тіло як символ плоті – це все ще *тіло*, з усією його секретністю громіздкого об'єкту-речі.

Витіснення Реального та заміна його Уявним здійснювалося за допомогою погано «зшитой» (неузгодженої) ілюзорної історії, тріщини якої (невідповідності, обмовки, симптоми) вказували на «рану» за принципом «закритого шву», щиро намагаючись при цьому її приховати. Цензура «закритого шву» є структурованою цензурою дисциплінарного суспільства, побудованого на директивних принципах. Вона відрізняється чіткою конфігурацією симптому, тому спростувати її тим легше, чим складніше. Постає спростовувача ідеологічних кліше, ідентичність якого набувала підтвердження

за допомогою санкцій, наповнювалася героїчним змістом. Бути «поміченим» з боку системи – це бути поміченим у бутті, набути можливість самовизначення в конотаціях Іншого як антагоніста. Трікстер в класичній цензурі – це Тінь Героя, носій маргінальної, ненормативної диспозиції, який через зміну коду має шанс посісти сакральне місце Героя.

Едип є царем навіть у своєму падінні. У «темні віки» середньовіччя зберігалася конструктивна роль сміху як мандрівного надлишку, що вказував на істину. У цьому виявляється потаємна, обценна свобода сміху як «непристойної насолоди» у суспільствах тюрми. Іронік як тип ненависного для Ф. Ніцше Сократа свято переконаний у моральній силі знання і плакає просвітницьку мрію уможливити роздери завісу брехні. Якщо це – сатирик, його очікує доля дисидента, який здирає маски, показуючи народові, що за ідеологічними кліше приховуються злочини влади. Утім, свобода сміху завершується там, де сміх стає жестом влади. Там, де ліберальна інтенція, будучи спочатку інтенцією спротиву (рокери, бітники), перетворилася мірою комерціалізації контркультур «третьої хвилі» на інтенцію панування. За словами Е. Тоффлера, ера мультикультурного інформаційного капіталізму почалася з утворенням креативних еліт «хіпстерів», що прийшли на зміну хіпі, коли маргінал М. Брондо став улюбленим героєм американських домогосподарок [Тоффлер 1999, с. 282–290]. Свобода завершується там, де бунт піддається апропріації та перетворюється на перформанс. У таких умовах герой спротиву не карається, а ігнорується, втрачаючи свій онтологічний статус. На трагічний сміх іроніка влада відповідає цинізмом, вводячи в ідеологічний пафос гумор. Іронік не розуміє, що суспільна хвороба – невиліковна і складає саму сутність ущербного буття суб'єкта, а ідеологія не маскує буття, а структурує його. Мова йде про те, що лікувати слід не симптом, а фантазм, не свідоме незнання, а позасвідоме знання, не наївну брехню, яка приховує правду, а витончену постправду, яка приховує істини, глибші за фактичну реальність, пов'язані з нашими бажаннями.

Саме тому як антипод Михайлу Жванецькому – трагічному герою визвольного гумору епохи модерну – ми протиставляємо постмодерний сміх менш відомої особи – українського митця Олександра Гуржі, який поставив у Берліні патріотично-постмодерну виставу, де антилюдяні злочини нацизму були репрезентовані як предмет бурлеску, балагану, буфонади, перформативного перекодування. Звісно, що прем'єра «опери» «Бандера» викликала негативні відгуки не лише у традиційно «лівому» істеблішменті, але й серед традиціоналістських кіл європейської громадськості. Цинізм позиції суб'єкта сміху полягає тут не тільки в естетичному розсіюванні історичної пам'яті, але й у просуванні через уявний плюралізм цілком реальної волонтаристської позиції. Підкорення сміху владному тренду

позбавляє сміх його визвольної ролі. Зрівняння агресора і жертви провокує на підтримку агресора, визнання усіх учасників конфлікту незалежно від їх людяності рівноправними провокує на підтримку агресивної сторони конфлікту. Протест проти старої, віджилої гегемонії, яка пішла у небуття і не становить ризику, є культуралістським зсувом базового конфлікту на користь присягання новій живій гегемонії.

Цензура, називаючи себе власною відсутністю, стає витончено всюдисутньою: рихлою, ризомною, горизонтальною, розсіяною, дифузною, рідинною, як і сама сучасність, в якій політика претендує на аполітичність, а ідеологія – на власний «кінець». Коли сміх стає частиною влади, суб'єкт позбавляється мови діагностування, слів, необхідних йому для опису власної несвободи. Він сміється «несмішно», *la-language* анекдоту втрачає радість забороненої насолоди, тому що символічний порядок *змущує* його сміятися і насолоджуватися. Подвійне послання шизоїдної програми «Я наказую тобі не виконувати моїх наказів» викликає почуття безсилля. Право на сміх як вияв пасивності (глибинного ядра позасвідомого) переноситься на Іншого/замісника (сміх за кадром у телешоу та серіалах), що робить суб'єкта невротично активним, але його активність – пуста. Зразком такої пустої активності є формально-оперативне спілкування за правилами хорошого тону в проектах толерантності, від вуличної ввічливості до міжнародної дипломатії, або екстатичне спілкування в мережі Інтернет, де позасвідоме піддається оцифруванню напряму, без рятівної дистанції поетичної метафори, сцени, дзеркала. Дигітальний контроль вже не потребує тіла як онтологічної субстанції: ні в якості середньовічної метафори Рабле, ні в якості позитивістської метафори Фрейда, тіло як надлишок замінюється цифрою, кодом бажання. Тим самим підриваються традиційні інститути регулювання соціальних відносин, включаючи класичні ліберальні інститути (еросу, флірту, добрих побажань). Пряме змикання Реального і Символічного виражається у феномені перформативного неприховування інформації – за Ж. Бодрійяром, у феномені «прозорості зла», або «гіперреалізму симуляції» [Baudrillard 1883], коли Реальне грає роль Уявного, будучи перекодованим у Символічному. Правда не витісняється, тому і не повертається. Вона перетворюється на постправду (*story telling*) – нарратив викривленої істини, «обіграний» за формальними правилами дискурсу у контексті медіа-комунікації.

За умов трансгресії та спустошення бажання сміх втрачає провокативну силу: на відміну від радянського дисидента, протестуючий проти ліберал-демократії сприймається її референтами як «потішна» постать, яка вказує усім на «загально відомі речі», «вписані» в наявний «ідеальний» порядок, альтернативи якому начебто (за винятком «тоталітаризму») не передбачається. Цинічний сміх влади кепкує над кіничним сміхом

інакомислячого. Десакралізація протесту відбувається за рахунок свідомого «підморгування через стіл» – часткового відкриття можновладцями своїх секретів (С. Жижек порівнює цей жест з «підкидуванням ключів» глядачам у кінописьмі Д. Лінча та наданням шифрів для критиків в літературному дискурсі Дж. Джойса [Zizek 1990]). Маргіналізація героїв спротиву, які або піддаються ліберальній іронії з боку байдужих інших, або стигматизуються через скандальні означники, діє не менш (якщо не більш) болісно, ніж пряме покарання: «непомітні» санкції націлені на травматичне ядро ідентичності, яке перебудовується за фантазмічним сценарієм і руйнує суб'єкта зсередини, деморалізуючи його. Прикладами такої маргіналізації є висміювані в легітимних спільнотах постаті Дж. Ассанжа, Н. Кляйн, С. Жижека, А. Бадью та інших «червоних інтелектуалів», оголошених «застарілими».

У світлі методу очуднення, притаманного для психоаналізу традиційно засуджуване в догматичному марксизмі історичне побоювання фанатиків віри щодо масовізації елітарних творів з елементами сміху виглядає інакше. Опонент П. Абеяра, Бернард Клервоський з його закликком знищувати рукописи відомого магістра [Абеяра 1959] нагадує героя роману У. Еко «Ім'я рози» Хорхе, який забороняв читати міркування Аристотеля про рятівну силу сміху [Еко 2011, с. 156–175]. Якщо бажання буде піддане перенесенню із внутрішньої сфери у зовнішню і перейде у формат автоматичної трансгресії «розпущеної» (кастрованої) плоти «тіла без органів» (що, власне, і відбулося), падають «останні кордони» («смерть Батька»), і суб'єкт буде переведений у режим тотальної смерті. Якщо обскурантизм породжує вірування без посмішки, то постмодернізм породив посмішку без віри, причому, далеко не невинну посмішку, а посмішку, за якою приховуються інтереси правлячих еліт і крізь яку виразно проступає ядро гегемонії, структура, розсіяна в роїнні модулів неструктурованості.

Ми піддаємо критичному сумніву конструктивність сміху у дискурсі плюралізму, де сама відмінність стає панівною парадигмою. Е. Левінас, опонуючи фундаментальній ідеї М. Гайдегера з приводу «одержимості буттям» (вислів Б. Хюбнера) [Хюбнер 2011], вважав безкінечність буття ознакою його тотальності, способом замикання суб'єкта у безвихідь погодженої гармонії, вирватися з якої можна шляхом внесення у вічність виміру часу (гіпостазису) як «відмінності», де суб'єкт зустрічається з Іншим [Левінас 1998]. Трагедія «кінцевості» як «бігу замкнутих колес» [Бадью 2014] в ХХІ столітті продемонструвала небезпеку перетворення часовості на репресивність, фатальну приреченість пропаганди, симулятивне «прокляття» темпоральності, де в стихійному потоці розсіюється критерії справжності та змішуються оригінали і копії, події та постподіївисті, речі та імена, знаки та значення. Більше того: крізь уявну динамічність проступають

ті ж самі статичні опозиції, звернуті до протистояння «Схід як деспотія – Захід як демократія». Жорсткий дуалізм як виворіт плюралізму і жорстка синтагмальна статика як зворотний вияв парадигмальної динаміки змушують нас говорити про наступний діалектичний крок – відновлення цінностей буття, сутності, тотожності та вічності в умовах, коли час та Інший стають символами сучасного пригнічення.

Іншими словами, включаючи гумор в конкретно-історичну соціокультурну практику, ми рухаємося не від зшивки монологічного патроналізму середини ХХ століття до удаваної «розшивки» ліберальності другої половини ХХ століття, а від ліберальності як нової зшивки – до етичного універсалізму як моделі перепрошивки суспільної свідомості в ХХІ столітті. Філософу-гуманісту, здійснюючи процедуру істини, необхідно пережити ініціацію «антигуманізмом» тоді, коли гуманізм стає Освенцимом. Якщо на іронічний сміх дисидента знаходиться цинічний сміх ідеолога, то на цинічний сміх ідеолога знаходиться психоаналітичний філософський сміх. М. Гоголь визнавав, що все, над чим він сміявся, стає надто трагічним: лєвова посмішка Заратуштри у Ніцше обертається перверзіями героя Фуко який, знищивши усі авторитети минулого, потрапив у залежність від себе самого. М. де Унамуно чудово вхопив сутність описаної Ж. Лаканом ситуації пекельної самоцензури в умовах «смерті Батька»: «Це жажливий сміх, сміх над самим собою, що лунає у мене всередині. Це мій розум, який сміється над моєю вірою і зневажає її» [Унамуно 1996, с. 278].

Тому в умовах сміхового плюралізму процедура пошуку істини у філософії, яку можна співставити з поведінкою спротиву в культурології, є не лише жестом апології сміху, але й жестом його критики, який дозволяє діалектично повернути сміхові його первинне значення емансипації правди. Ми рухаємося від сміху через сумнів у сміхові до автентичного сміху. Якщо зближувати поняття сміху з поняттям опору, то опір не може бути легітимованим, «милим», «безпечним». Він завжди становить нестачу і надлишок одночасно, він є екзистенційним ризиком, який «не вписується» в апропріацію, складаючи ту частину самості, що не піддалася інтерпеляції. І якщо суб'єкта сміху намагається кооптувати сміхова гегемонія, онтологічно контркультурною тут буде не інтенція карнавалу, а інтенція літургії, не «новація», яка давно стала реактивною, а традиція, що набула революційного потенціалу.

Список використаної літератури

- Абеляр, П. (1959) *История моих бедствий*. Пер. с франц. Н. А. Сидоровой, М.: Наука, 252 с.
- Бадью, А. (2014) *Бег по замкнутому кругу*. Пер. с франц. Д. Колесника, в: *Интернет-журнал «Ліва»*. Дата обращения: 8.05.2020. Режим доступа:

- <http://liva.com.ua/finitude-badiou.html>.
- Делёз, Ж., Гваттари, Ф (2007) *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Пер. с франц. Д. Кралечкина, Екатеринбург: У-Фактория, 672 с.
- Жижек, С. (1999) *Возвышенный объект идеологии*. Пер. с англ. В. Софронова, М.: Художественный журнал, 114 с.
- Левинас, Э. (1998) *Время и Другой*. Пер. с франц. А. В. Парибка, в: *Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека*, СПб.: Высшая религиозно- философская школа, С. 21–122.
- Миллер, Ж.-А. (2017) *Введение в клинику лакановского психоанализа. Девять испанских лекций*. Пер. с исп. Н. Муравьева, М.: Издательство «Логос»/ «Гнозис», проект lettera.org, 184 с.
- Тоффлер, Э. (1999) *Третья волна*. Пер. с англ. Е. Рудневой, М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», С. 282–290.
- Унамуно, М. (1996) *О трагическом чувстве жизни у людей и народов: Агония христианства*. Пер. с англ. Е. В. Гараджи, К.: Символ, 416 с.
- Фуко, М. (1996) *Порядок дискурса*. Пер. с франц. С. Табачниковой, в: *Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*, М.: Касталь, 448 с.
- Хьюбнер, Б. (2011) *Мартин Хайдеггер – одержимый бытием*. Пер. с нем. Е. В. Алымовой, СПб.: Академия исследования культуры, 172 с.
- Эко, У. (2011) *Имя розы*. Пер. с итал. Е. Костюкович, М.: Астрель: CORPUS, 2011, 672 с.
- Эко, У. (1996) *Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна*, в: *Философия эпохи постмодернизма*. Сб. статей. Минск, С. 48–73.
- Baudrillard, J. (1983) *Ecstasy of Communication*, in: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Н. Foster. Port Townsend: Bay Press, др. 126–133.
- Zizek, S. (1990) *From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power*, in: *lacanian ink, 11, Fall, Raymond Pettibon, No title, ink on paper*, pp. 12–25. Retried May 7, 2020, from <https://www.lacan.com/frameX12.htm>

Евгения Бильченко

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА СМЕХА В ДИСКУРСЕ КРИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

Автор статьи на основе критической теории современного теоретического психоанализа и феноменологии культуры интерпретирует смех как механизм легитимации власти. Данный тезис является альтернативным по отношению к общему положению о смехе как об инструменте разрыва с репрессивной тотальностью бытия. Антитезис о репрессивной природе смеха в неклассических обществах

новой тоталитарности противопоставляется тезису об эмансипационной природе смеха в классических тоталитарных обществах. Автор дифференцирует антропологические модели «Эдипа» и «Анти-Эдипа» как обозначающие гегемоний патронализма и либерал-демократии и различает типы героев «ироника» и «циника» как обозначающие носителей творческого и апроприированного «провластного» смеха.

Ключевые слова: смех, легитимация, новая тоталитарность, Эдип, Анти-Эдип, ироник, циник, гегемония, патронализм, либерал-демократия.

Evgenia Bilchenko

THE ONTOLOGICAL NATURE OF LAUGHTER IN THE DISCOURSE OF CRITICAL THEORY

The author of the article interprets laughter as a mechanism for legitimizing of power; the research is based on the critical theory of contemporary theoretical psychoanalysis and the phenomenology of culture. This thesis is an alternative to the general statement about laughter as an instrument for breaking with the repressive totality of being. The antithesis of the repressive nature of laughter in non-classical societies of the new totalitarianism contrasts with the thesis of the emancipatory nature of laughter in classical totalitarian societies. By the method of comparative semiotic analysis the author differentiates the anthropological models of «Oedipus» and «Anti-Oedipus» as signs of the hegemony of patronism and liberal democracy, and distinguishes between the types of heroes («ironic» and «cynic») as indicators of carriers of creative and apropos «pro-power» laughter. The ironic personifies the positive symbolic incarnation of the trickster as the bearer of a taboo desire, the code of which is liberating (obscene) laughter; the power of which is effective in preserving the space of a false serious scene of classical (closed) censorship. The cynic embodies the image of a negative trickster; which responds to laughter of ironic by appropriating his laughter with the help of a system of power that reproduces itself through the stylization of counterculture (open censorship). Under such conditions, laughter, being neutralized, is either reduced to clowning or becomes an openly repressive strategy.

Keywords: laughter, legitimation, new totalitarianism, Oedipus, Anti-Oedipus, iroic, cynic, hegemony, patronism, liberal democracy.

References

- Abelyar, P. (1959) *Istoriya moih bedstviy* [History of my disasters]. Moskva: Nauka, 252 p.
- Badyu, A. (2014) *Beg po zamknutomu krugu* [Vicious circle jogging], in: *Internet-zhurnal «Liva»*. Retrieved May 8, 2020, from <http://liva.com.ua/finitude->

- badiou.html.
- Delyoz, Zh., Gvattari, F (2007) *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia]. Ekaterynburh: U-Faktoryia, 672 p.
- Zhizhek, S. (1999) *Vozvyishennyiy ob'ekt ideologii* [The sublime object of ideology]. Moskva: Hudozhestvennyiy zhurnal, 114 p.
- Levinas, E. (1998) *Vremya i Drugoy* [Time and Another], in: *Levinas E. Vremya i drugoy. Gumanizm drugogo cheloveka*. Sanct-Peterburg: Vyshaia relihiozno-filosofskaya shkola, pp. 21–122.
- Miller, Zh.-A. (2017) *Vvedenie v kliniku lakanovskogo psihoanaliza. Devyat ispanskih lektsiy* [Introduction to the clinic of Lacanian psychoanalysis. Nine Spanish lectures]. Moskva: Izdatelstvo «Lohos», «Hnozis», proekt lettera.org, 184 p.
- Toffler, Ý. (1999) *Tretya volna*. [The Third Wave]. Moskva: OOO «Firma «Izdatelstvo ACT», P. 282-290.
- Unamuno, M. (1996) *O tragicheskom chuvstve zhizni u lyudey i narodov; Agoniya hristianstva* [About the tragic feeling of life among people and nations; The Agony of Christianity.]. Kyiv: Simvol, 416 p.
- Fuko, M. (1996) *Poryadok diskursa*. [The Discourse order], in: *Fuko M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti. Raboty raznykh let*, Moskva: Kastal, 448 p.
- Hyubner, B. (2011) *Martin Haydegger – oderzhimyy byitiem*. [Martin Haidegger – mad of Beeing]. Sankt-Peterburg.: Akademiya issledovaniya kulturyi, 172 p.
- Eko, U. (2011) *Imya rozyi*. [The name of a Rose]. Moskva: Astrel: CORPUS, 2011, 672 p.
- Eko, U. (1996) *Innovatsiya i povtorenie. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna* [Innovation and Repetition. Between Modern and Postmodern Esthetics], in: *Filosofiya epohi postmodernizma*. Sb. statey. Minsk, pp. 48–73.
- Baudrillard, J. (1983) *Ecstasy of Communication*, in: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. H. Foster, Port Townsend: Bay Press, pp. 126–133.
- Zizek, S. (1990) *From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power*, in: *Lacanian ink, 11, Fall, Raymond Pettibon, No title, ink on paper*, pp. 12–25. Retrieved May 7, 2020, from <https://www.lacan.com/frameXI2.htm>

Стаття надійшла до редакції 19.04.2020

Стаття прийнята 19.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211966](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211966)

УДК 81.373.48

Олена Павлова

**«ПРИНЦИПОВА ІМАНЕНТНІСТЬ КОТІВ» ТА ІНШИХ
ЕЛЕМЕНТІВ КОМІЧНОЇ СИТУАЦІЇ ІНТЕРНЕТ-
ДИСКУРСУ: ВІД МЕТАФОРИ ДО МЕТОНІМІЇ**

Стаття присвячена аналізу засобів виразності комічної ситуації в науковому дискурсі та дискурсі інтернет-практик мему. Розглянута тема котів, спільність якої дозволяє виявити відмінність між порядком організації зазначених дискурсів та специфіку їх зображальних засобів. Доводиться, що відмінність між тропами метафори та метонімії дозволяє прояснити базові організаційні настанови обох дискурсивних практик.

Ключові слова: комічна ситуація, кіт, науковий дискурс, інтернет-дискурс, метафора, метонімія.

Вступ. Проблема виявлення порядку організації інтернет-практик потребує актуалізації тематики комічної ситуації як форми виокремлення певної цілісності в перманентному потоці їх здійснення. Звернення до тематики котів здійснюється для контрасту, що дозволяє розкрити відмінність між науковим та інтернет-дискурсом, а також вивчити їх зображальні засоби крізь призму тропології.

В цьому контексті були апліковані роботи авторів, які здійснюють порівняльний аналіз метафори та метонімії: Дж. Лакофф, М. Джонсона, Ф. Рюз де Мендоза, Дж. Уррі, Р. Якобсона, а також А. Серикова. Важливим аспектом даного дослідження була концептуалізація метафори, яка вивчалася на матеріалах Арістотеля та Ф. Анкерсмита. Виявлення логіки здійснення комічної ситуації вивчалася на засадах робіт С. Керьєгора, Е. Ільєнкова, М. Рюміної. Метою нашого дослідження було виявлення порядку організації комічної ситуації на матеріалах тематики котів та за допомогою тропів метафори та метонімії.

Метафоричність та іронічність теми котів в філософії як строгій науці.

У радянського філософа Е. Ільєнкова є робота «Про матеріальність свідомості та про трансцендентальних кішок», де він розглядав формально-логічне та матеріалістичне «переосмислення гегелівської логіки» [Ільєнков 1979] взагалі та її базової проблеми протиріччя. В цьому контексті він висміював методологічну настанову «уточнень» своїх опонентів та «розведень» їх пояснювальних контекстів як умову вирішення протиріччя. Комічний ефект метафори «трансцендентальної кішки» [Ільєнков 1979] взагалі та її «трансцендентальної сірості» [Ільєнков 1979] зокрема полягав у застосуванні закону суперечності у різних відношеннях. Високий рівень

диференціації теоретичного і емпіричного в науковому знанні, а, отже, несумісність (а, отже, не-метонімічність) пафосності трансцендентального статусу та повсякденності сірості кішки одразу задає комічну ситуації при такому формулюванні. Трансцендентальна настанова метафори та іронічність тону (задоволення від контрастності тону та значення) як раз була покликана своїм загостренням комічної ситуації розвіяти «словесний туман», який наводили опоненти Е. Ільєнкова.

Теоретичний прийом метафори має множинність перспектив розгляду: не лише естетичну, але й риторичну, онтологічну і навіть епістемологічну. Зокрема це відсилає нас до перспективи візуальної епістемології, що ґрунтується на метафорі пізнання як зору, а мислителя як «внутрішнього ока». Зокрема сучасний британський дослідник мобільних спільнот Дж. Уррі намагається показати обмеженість таких окулярних метафор (епістемологічного рівня: пізнання як X, і онтологічного: об'єкт як X) і створити «неокулярні метафори» [Уррі 2012:43], якими, на його думку є, метафори мереж та потоків. Відповідно його соціологія мобільностей (динаміка у просторі) працює не лише на тематичний, але й епістемологічний зсув. Але не вся динаміка однакова.

Трансцендентальний статус метафори. Адже в синхронії, яка здійснюється як «картина світу» (М. Гайдеггер) можна вивчати лише те, що охоплюється одним поглядом (нерухомість і суб'єкта дивлення, і об'єкту перед-ставленого перед ним), тоді як діахронія (динаміка у часі) вже тяжіє до візуалізації іншого метафоричного ряду. Візуальна епістемологія працює переважно в статичному режимі бачення: метафора інтелектуального споглядання передбачає не лише метафору уможлядності у логіці підміни наочності чуттєвого сприйняття (яка ще згадується в оповіді про Демокрита, який виколов собі очі. Вони йому заважали бачити атоми речей), але і другу менш очевидну проекцію – статичні «картини світу». Лише вона уможливує повільний розгляд, що легітимізує статус самого суб'єкта розгляду-роздуму, а також світ як «картину світу». Процесуальність здійснюється лише у мисленні скінченого суб'єкту.

На противагу, рухома картинка (а вона стає рухомою засобами технізації та індустріалізації оптичних медіа) унеможливує повільний розгляд (динаміка розгляду задається самим технічними медіа), а, отже самодостатність та легітимність суб'єкта мислення і мовлення тут значно підривається. Сам механізм рефлексії та сприйняття в динамічному образі змінюється. Певною мірою, динамічний образ домінував в культурних практиках ритуалу, адже релігійна хода тут забезпечувала динаміку сприйняття. Навіть в практиці перипатетиків (від грец. – *περί* «близько, навколо» та грец. *πατεῖν* «йти, крокувати») хода ще відігравала організаційну

роль. Але тіло як базовий медіум ритуалу тут забезпечував співрозмірність, людиновимірність самої швидкості картинки, але при делегуванні швидкості руху картинки технічним медіа (при переважній нерухомості тіла перед екраном) втрачається навіть той тілесний зв'язок з рухом образу, який здійснювався в ритуалі. Відрив зору від руху тілу в інших культурних практиках здійснювався через нерухомість самого тіла (античний та новоевропейський театр) та контроль свідомості над тілом як запоруку такого впорядкування. Гайдеггерівська метафора новоевропейської картини світу – це апофеоз сталості суб'єкту та образу, а, отже, дуже специфічна форма візуального пізнання, яка постулювалася як універсальна.

Режим бачення метафори та іронії. Візуальна епістемологія в історичній перспективі філософії свідомості взагалі та новоевропейського раціоналізму зокрема здійснювалася в контексті заміни догматичних засад філософування на критичні, тобто такі що виходили за межі об'єктивної даності та зі трансцендентального статусу автономного суб'єкта. Йенський романтизм в особі Ф. Шлегеля, враховуючи досвід фіхтевської філософії та її орієнтації на продукування світу як процес несвідомої реалізації суб'єкта, вважали іронію тією трансцендентальною точкою, що дозволяє піднятися не лише над емпірією сучасності, але взагалі над мінливістю історії взагалі. Тобто іронія для йенських романтиків була тією точкою рівноваги суб'єкта із самим собою (не без ефекту естетичного задоволення, не дарма С. Керкьєгор визначав романтичну іронію на відміну від сократівської (трагічної) як самозадоволену). Тут критичність свідомості обертається не проти самої свідомості як у І. Канта, а проти самої дійсності: «Дійсність (історична дійсність) має подвійне ставлення до суб'єкту: з одного боку, вона – дар, від якого не можна відмовитися, з іншого боку, вона – завдання, яке повинне бути здійснене. Відносно іронії до дійсності існує напруженість, яка проявляється хоча б у тому, що іронія в значній мірі критична. Критичний як іронізує філософ (Шлегель), так і іронізує поет (Тік). Сьомий день вони явно використовували не для відпочинку, а для критики. Але як правило, критика виключає симпатію, і існує рід критики, який так само мало що визнає існуючим, як підозрілість поліцейського мало кого визнає невинним. Але критики тепер піддавалася не свідомість, як у Канта, а сама дійсність» [Керкьєгор]. Метафора поліцейської підозри видає дисциплінарні коріння дискурсивної практики.

Іронічність не лише посилює метафоричну форму зсуву значення (перехід від роду до виду, від виду до роду, або за аналогією, як визначав ще Арістотель), але його візуальну складову. Іронія як точка піднесення та стабільності суб'єкта над круговертю мінливостей в той же час має естетичну та аксіологічні складові: знецінення рухливого та статусності

статичного. Отже, іронія привносить до тропу метафори нові конотації через вибудування місця суб'єкта в певній онтологічній моделі та її естетичної проєкції.

Це зрушення в природі самого задоволення важливо для розуміння самого трансформації естетичного: задоволення як насолода від об'єкту трансформується у насолоду суб'єкта від самого себе, від процесу виробництва значення (подаліше «задоволення від тексту» у Р. Барта можна розглядати як певний компроміс). Тим самим метаморфоза самої насолоди є зміною статусу самого суб'єкту, який стає твердим «ядром Модерну» (З. Бауман). Це забезпечує сталу точку піднесення над мінливістю історичної дійсності та зберігає трансцендентальну настанову візуальної епістемології через комічний ефект іронії. Комічна ситуації тут має настанову репрезентації: вона розриває перманентність самого процесу мислення та фіксує самототожність суб'єкта крізь самозадоволення іронії. Домінування розуму над афектами ґрунтується на задоволенні розуму від самого себе. Але репрезентативні засоби іронії приховують цю емоційну забарвленість. Тобто в іронічній метафорі міститься дві емоційні проєкції: естетичне замозадоволення розуму та приховане глузування афективної нейтральності, неупередженості.

Не дивлячись на багато зусиль різних філософів видати наратив як єдиний фокус дискурсивної практики він є лише одним з локусів дискурса практик, який зосереджений на певній візуальній епістемології та історії як «метаісторії», не дивлячись на всі спроби видати різні тропи за різновид метафори (метонімія, сінекдоха, іронію). Метафоричність та трансцендентальність в процесі самоконструювання розуму починається з іронічності та самозадоволення самого суб'єкту пізнання, за влучним зауваженням С. Керкьєгора. Іронія отримуючи параметри задоволення як ефекту присутності, в той же час не припиняє бути формою культури значення, оскільки заміна позитивного сенсу на негативний, або навпаки, пов'язано з виробництвом сенсу. Тому, на нашу думку, метафора може бути іронічною (що власно і було у Е. Ільєнкова), а може і не бути. А ось іронія переважно містить інтенцію до метафоричності та її трансцендентальної настанови, а отже, комічний ефект заснований на певному режимі бачення.

Голландський дослідник Ф. Анкерсміт пояснює єдність настанов метафори та трансцендентальності тим, що обидві передбачають наявність непроясненого певного центру, який є засобом впорядкування хаотичного знання. Лише «трансцендентальний суб'єкт і метафорична точка зору уможливають» [Анкерсміт 2003] цей «центр впорядкування», концепт якого сам Ф. Анкерсміт поділяє з Ж. Дерріда. А, отже,

«трансценденталістській філософії властива метафоричність, а метафоричності властивий трансценденталізм» [Анкерсмит 2003], оскільки обидва працюють на те щоб незнайоме перетворити на знайоме.

Тропи та інші техніки тіла. Сам трансценденталізм при цьому тлумачиться як «перш за все теорія досвіду і того, як досвід перетворений в знання». Тому на думку голландського дослідника не можливі невізуальні метафори взагалі, оскільки лише статика погляду та визначеність центру є умовою логічної несуперечливості дискурсу та його дискретних об'єктів. Намагання уникнути трансценденталізм приводить Ф. Анкерсмита до тактильних метафор Арістотеля (печатки та відбитка) та Фрейда (пера та записної книжки). Остання має перевагу безперервності взаємодії, що долає онтологічний розрив об'єкта та суб'єкта та нерухомість останнього.

Намагання звільнити дискурсивну практику від візуальної образності на тактильну, парадоксальним образом намагається видати метонімію (просторову суміжність суб'єкта та об'єкта) за метафору.

Також Дж. Уррі звертається до більш широкої метафори «пізнання як чуттєвого сприйняття», зокрема до таких невізуальних характеристик води як в'язкість та консистенція, а, отже, також намагається повернутися до цілісного сприйняття через реабілітацію статусу тактильності. Але він вважає, що залишається в настанові метафори. Тут працює висновок зроблений ще А. Бергсоном серед речей зовнішнього світу плоть власного тіла залишається тим нерухомим центром сприйняття, який певної мірою долає диференційованість візуальної настанови як «буття-на-відстані» (М. Мерло-Понті), але в той же час руйнується і цілісність предмета, а також світу в цілому, власне що є перевагою візуальності. Адже тактильність виявляє різноманітність світу в послідовності сприйняття окремих деталей, як зазначав ще Д. Дідро. А аналітика диференційованих та навіть абстрагованих деталей стає можливою лише після тієї цілісності, яка забезпечується домінантою візуального і саме мислення стає візуальним. І навіть риторичні фігури такого стилю мислення не можуть позбавитися настанови самогляду. Але в практиці дотику тіло може бути нерухомим достатньо умовно та обмежено. Це рудимент базового егологізму, розроблений і легітимований філософією свідомості.

Метафора та метонімія: проблема співвідношення. В той же час тактильний досвід, зокрема руху, припускаючи настанови метафори, містить в собі і елементи метонімії. Це особливо важливо для Дж. Уррі оскільки він намагається концептуалізувати мобільні суспільства, які здійснюються «і як метафора, і як про процес» [Уррі 2012: 76]. Для пояснення необхідності звернення до такого тропу він використовує працю Лакоффа та Джонсона. Останні пояснюють роботу метонімії як формулу «X замість Y», оскільки

референти обох пов'язані між собою партиципативно. На відміну від метафори, яка ґрунтується на формулі «X як Y», оскільки трансцендентальна дистанція між обома дозволяє уможливити, розумоосяжене зближення сенсу, при чому більш прояснене, структуроване означене слугує інструментом структурації менш знайомого означуваного. Тобто «розуміння і переживання сутності одного виду в термінах сутності іншого виду» [Лакофф, Джонсон 2004: 27]. Подібне розмежування достатньо поширене, зустрічається в роботі Ф. Рюз де Мендоза але задає трошки інші конотації: «метафора служить розумінню (understanding), а метонімія служить в якості відсилання (reference) до іншої ділянки дійсності; характерне відношення між джерелом і метою у метафорі можна визначити як “X є Y” (“is”), а в метонімії – як “X пітримує Y” (“standfor”))» [Ruiz de Mendoza 2000: 113]. Ще один ракурс в даному розрізненні задає Р. Якобсон «У разі метафори перенесення здійснюється на основі подібності значень (говір хвиль, пузатий чайник, море сліз, стіна дощу і та ін.). У разі метонімії перенесення здійснюється на основі суміжності в просторі, часу, причинно-наслідкового або логічної послідовності, коли назви окремих елементів речі або ситуації переносяться на сусідні елементи, на річ або ситуацію в цілому, або назви цілого переносяться на окремі елементи (зал аплодував, перша скрипка, поставили Чехова і та ін.)» [Якобсон 1990]. Визначення метафори через схожість бере своє начало в «Поетиці» Арістотеля.

Розрізнення «як» (Дж. Лакофф) – «є» (Ф. Рюз де Мендоза) – «схожість» (Р. Якобсон) в метафорі та «замість» (Дж. Лакофф) – «підтримує» (Ф. Рюз де Мендоза) – «суміжність» (Р. Якобсон) виявляє певною мірою, на нашу думку, протиставлення виробництва значення та присутності в термінах Г. Гумбрехта. Хоча розрізнення буде вказати більш точно, адже обидва тропи апелюють до візуальності. Але візуальність метафори статична, менш емоційно навантажена. Лише іронія як самозадоволення суб'єкта виявляється припустимою, адже самопізнання є актом самоспоглядання, де «причому глядач перевершує оточення за ознакою раціональності» [Лассан]. Адже навіть комічний вимір метафори виглядає як серйозний дискурс, оскільки «не до речі вживати цей спосіб – смішно, для всіх видів слова повинна бути міра. Справді, якби хто вживав метафори, діалектизми та інші види слів не до речі і навмисно для сміху, то він саме цього і досягнув би» [Арістотель 1967: 28]. Саме так працює метафора трансцендентальних кішок Е. Ільєнкова.

Отже, троп метафори завжди переважає в дискурсивних практиках, мірою того як епістемологічна настанова не лише спирається на чітку диференційованість суб'єкту як об'єкту, але також передбачає їх ієрархію.

Що стосується менш диференційованих практик, зокрема ритуальних та мистецьких (поза «картиною світу»), то тут для пояснення порядку їх елементів буде більш дотична фігура метонімії. Оскільки рівень спорідненість та настанова суміжності (суміжності не лише причино-наслідкового зв'язку, хоча і це може бути, але послідовності самого емоційного переживання) тут мають значно більший потенціал. Вони зорієнтовані на зростання емоційної інтенсивності, а не виробництво значення (яке тут тим не менш не зникає остаточно), що потребує значено меншої диференційованості онтологічних засад. Навіть саме виробництво значення тут є другорядним й інструментальним по відношенню до виробництва ефекта емоційної залученості.

Можна сказати, що метонімія навпаки здійснює зв'язок не через виробництво значення як самоціль (як іронізує вже Ж.-Л. Нансі: «надати вигляд чергового приросту смислу» [Нансі 1996]), а через налаштування партиципативного переживання, як спільну емоційну залученість. Не так важливо при цьому що сутності різні, взагалі рефлексія над відмінністю, це завдання зовсім іншої культурної практики. Те, що висвітлює метонімія – це спільність переживання.

Якщо синекдоха (частина замість цілого) – це магія тактильності, метафора – текстоцентрична (одна сутність як інша (текст вербальний та писаний, друкований). Адже навіть Арістотель вважав за краще читати трагедії, ніж дивитися на них), то фігура метонімії як зображального засобу звернена до візуальності видовища, рухомої картини, спільності швидкого мислення, темп якого задається рухом самої картини – театру, фільму, але також швидкістю інтернет-комунікації. Але така емоційна залученість досягається не плотністю тілесного контакту як в магічному ритуалі, або навіть в релігійній ході, але емоційною спільністю видовища – його мірою рефлексивності та розважальності та інтенсифікації почуттєвої насолоди, що забезпечують екзистенційне зростання. Де навіть катарсичність втрачає тілесне наповнення, але отримує «буття-на-відстані» через практику споглядання.

Обґрунтування можливості говорити про тропи як прийоми виразності («способи вислову» Арістотель) не лише на рівні риторичної практики, але як практики репрезентації (в термінах Г. Бьома) взагалі, є завданням актуальним не лише для сучасних дослідників. Арістотелівський аналіз ораторського мистецтва виходив з не лише логічної правильності, але й з правилвідповідності практик репрезентації особи самого ратора, стилістики його мовлення та зв'язку з аудиторією. Навпаки, як би чітко можливо було відслідкувати всі логічну послідовність побудови умовиводів, то тропи не були би потрібні, навпаки: «Метафора і метонімія порушують

правила формальної логіки: об'єднують протилежні або суперечливі поняття, отождожують протилежність і протиріччя, замінюють поняття з більшим обсягом на поняття з меншим обсягом і навпаки» [Сериков 2007: 134]. Тому необхідність таких риторичних фігур особливо актуалізується, як зараз полюбують формулювати у ситуації не визначеності: коли нові образи практик ще не сформувалися в легітимні канони, а вихідні аксіоми ще проглядають крізь пояс захисних гіпотез, самі концепти ще не вкрилися ще ржею конвенціональності, саме тоді метафора (припускаємо також, що і метонімія) стають головними медіумами у процесі «перенесення слова зі зміною значення або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією», як власно Арістотель визначає метафору.

Тропи – це зображальні засоби мови. Саме завдяки текстоцентризму теорію тропів та семіотику почали аплікувати до інших предметів дослідження. Наприклад, широко розробляється семіотика архітектури. Але слід розуміти, що дані інструменти лінгвістики, поетики та риторики (які самі є синтезом вербальних та візуальних практик, при домінації вербального, а отже, репрезентаційні засоби мови є доміантними) можна лише метафорично застосовувати до інших предметів, де вербальне і навіть текстове похідне від візуального як пікторального.

Комічна ситуація мемо-котів та метонімія. Поза пізнавальною і моральною настановами метонімія звільняється від своєї другорядності по відношенню до метафори. Наочність візуальних зображень як раз актуалізує суміжність як тип зв'язку – просторову (в нерухомій картинці) та причино-наслідкову (в рухомій). Меми як колажі нерухомої (переважно) картини з текстом характеризується іншим арсеналом зображальних засобів. Наскільки для їх аналізу є дотичними фігури – метафори та метонімії? Адже текстове повідомлення тут другорядне по відношенню до картини, тяжіє до максимального скорочення (вирок – надто багато літер – може стати остаточною для життя мема як одиниці інтернет-комунікації). Але перехід від мему до мему у розгортанні їх у серію здійснюється інтерпретаційною активністю суб'єкта (хоча інтерпретація може виражатися не лише в текстовому вигляді, але і пікторально). Чи впливає звідси дотичність аплікації інтерпретаційного інструментарію до інтернет-дискурсу кото-мему? Чи навпаки – впливає умовність та обмеженість екстраполяції механізмів переконливості мовленнєвих повідомлень на візуальну комунікацію? Важко не лише робити настільки масштабні висновки, а навіть просто вибудувати підходи до цього завдання.

Тут ми зробимо міметонімічний трюк – повернемося до аналізу комічної ситуації та тези про «принципову іманентності кото-мемів». Безумовно сама теза є жартом, комічною ситуацією, яка дозволяє виділити

кото-мем з візуального потоку та пошукати інструментарій для її аналізу. Адже вивчення певної тематики дозволить нам наблизитися до визначення візуальних та текстових засобів зображення мемів через прояснення специфіки їх функціонування комічної ситуації. Для визначення останньої ми звертаємося до такого формулювання сучасної дослідниці М. Рюміної: «Комічна ситуація як одиниця аналізу» має значення «наявності єдності компонентів, що не можна розкласти» [Рюміна 2010: 31]. Мем як недиференційованість візуального та текстового з обов'язковим атрибутом сміхового налаштування глядача, на нашу думку, вдало підходить під дане визначення. Відмінність між сміховим та комічним в даному випадку можна редукувати, адже наявність зображальних засобів мемів є достатньо дедиференційованим. Вибір тематики котів в серіях мемів є, звичайно, довільним, виправданим лише іронічним зверненням до них в філософській аргументації, здійсненої в роботі Е. Ільєнкова. Даний контраст допомагає охарактеризувати сам комічний ефект тематики котів в різних дискурсах та виявити їх потенціал зображальності та виразності, а також протиставити метонімічну настанову кото-мему, яка іманентно залучає в глузливі настрої такого типу комунікації, іронічності метафори «трансцендентальної кішки».

Висновки. Комічна ситуація є умовою виривання з контексту будь-якої дискурсивної практики. Тематика котів є засобом зображення в процесі створення комічної ситуації. Якщо виривання з контексту здійснюється у науковому дискурсі, то тематика котів працює як метафора, а комічний зміст стає іронічним. Інтернет-дискурс переважно не відслідковує такий рівень трансцендентності, розрив з повсякденністю. Тому тематика котів в інтернет-дискурсі, оформлена в мем (і не лише), породжує емоційну залученість, глузлива забарвленість якої виробляє відчуття присутності, спільного простору, «іманентності котів» самій комічній ситуації жарту та метонімії як прийому виразливості такого кшталту.

Перспективи звернення до метонімії поза дискурсом риторики та поезики є достатньо відкритим питанням. Проте, концептуалізація інтернет-практик є сама по собі достатньо метонімічною, на нашу думку, оскільки вона викликає посмішку, а, отже, певну емоційну забарвленість. В той самий час спроба показати дотичність теорії тропів до концептуалізації мемів сама по собі є переважно метафоричною. Проте, відсутність чіткої межі в методології гуманітарних наук навіть між метафоризацією та концептуалізацією надирає на таку спробу. Все це потребує більш детальної розробки, ніж наше дослідження. Тим не менш здійснення потоку комунікацій постсучасного світу переважно через інтернет-простір потребує виявлення базових одиниць його аналізу, концептів, практик та відповідної

методології осмислення.

Список використаної літератури

- Анкерсмит, Ф. (2003) *История и тропология: взлет и падение метафоры*, пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Anker/intro_2.php
- Аристотель (1967) *Поэтика*, пер. з старогр. Б. Тен. Київ: Мистецтво, 139 с.
- Ильенков, Э. (1979) *О материальности сознания и о трансцендентальных кошках*, в: *Диалектическое противоречие*, Москва, Политиздат. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/tracats.html>
- Кьекегор, С. *О понятии иронии*. Дата звернення: 20.06.20. Режим доступу: <http://www.musa.narod.ru/kjer.htm>
- Лакофф, Дж., Джонсон, М. (2004) *Метафоры, которыми мы живем*. Москва, Едиториал УРСС, 256 с.
- Лассан, Э. *Изображение речи власти как средство ее десакрализации*. Дата звернення: 20.06.20. Режим доступу: <http://ling.x-artstudio.de/st3.html>
- Нанси, Ж.-Л. (1996) *Рождение в присутствии*. Комментарии, № 9. Дата звернення: 20.06.20. Режим доступу: <http://kassandron.narod.ru/commentary/09/6nnc.htm>
- юмина, М. (2010) *Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность*, Москва: Либроком, 320 с.
- Сериков, А. (2007) *Метафора и мтеонимия в практическом действии*, в: *Вестник Самарской гуманитарной академии. Сер. «Философия. Филология»*, № 1, Самара, сс. 132–142.
- Урри, Дж. (2012) *Социология за пределами обществ: виды мобильности для XXI столетия*, пер. с англ. Д. Кралечкина. Москва, Изд. дом Высшей школы экономики, 336 с.
- Якобсон, Р. (1990) *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений* Теория метафоры. Москва. Дата звернення: 20.06.20. Режим доступу: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-90.htm>
- Ruiz de Mendoza, F. (2000) *The Role of Mappings and Domains in Understanding Metonymy*. *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, ed. by A. Barcelona. Berlin; New York, Mouton de Gruyter, pp. 109–132.

Елена Павлова

«ПРИНЦИПИАЛЬНА ИММАНЕНТНОСТЬ КОТОВ» И ДРУГИХ ЭЛЕМЕНТОВ КОМИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА: ОТ МЕТАФОРЫ ДО МЕТОНИМИИ

Статья посвящена анализу средств выразительности комической

ситуации в научном дискурсе и дискурсе интернет-практик мема. Рассмотрена тема котов, общность которой позволяет выявить различия между порядком организации указанных дискурсов и специфику их изобразительных средств. Доказывается, что различие между тропами метафоры и метонимии позволяет прояснить базовые организационные установки обоих дискурсивных практик.

Ключевые слова: комическая ситуация, кот, научный дискурс, интернет-дискурс, метафора, метонимия.

Olena Pavlova

“PRINCIPALIMANNITY OF CATS” AND OTHER ELEMENTS OF THE COMIC SITUATION OF INTERNET DISCOURSE: FROM METAPHOR TO METONYMY

The article is devoted to the analysis of the expression means of the comic situation in the scientific discourse and the discourse of Internet meme practices. The topic of cats is considered, the commonality of which allows to identify the difference between the order of discourse organization and the specifics of their spectacular means. It turns out that the difference between the tropes of metaphor and metonymy allows us to clarify the basic organizational guidelines of both discursive practices.

The prospects of turning to metonymy outside the discourse of rhetoric and poetics are an open question exactly. However, the conceptualization of Internet practices is in itself quite metonymic, because it causes a trick, and, consequently, a certain emotional background. At the same time, the attempt to show the relevance of trope theory to the conceptualization of memes is metaphorical in large scale. However, the lack of a clear boundary in the humanities methodology between metaphorization and conceptualization inspires to try.

Keywords: comic situation, cat, scientific discourse, internet discourse, metaphor, metonymy.

References

- Ankersmit, F. (2003) *Istorija i tropologija: vzlet i padenie metafory* [History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor], Moskva, Progress-Tradicija, 496 p. Retrieved June 2, 2020, from https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Anker/intro_2.php
- Aristotle (1967) *Poetika* [Poetics], Kyiv, Mistetctvo, 139 p.
- Ilienkov, E. (1979) *O materialnosti soznaniya i o transcendentalnyh koshkah* [On the materiality of consciousness and on transcendental cats], in: *Dialekticheskoe protivorechie*, Moskva, Politizdat. Retrieved June 2, 2020, from <http://caute.ru/ilyenkov/texts/tracats.html>

- Kierkegaard, S. *O ponjatii ironii* [About the concept of irony]. Retrieved June 2, 2020, from <http://www.musa.narod.ru/kjer.htm>
- Lakoff, G., Johnson, M. (2004) *Metafory, kotorymi my zhivem* [Metaphors We Live By], Moskva, Editorial URSS, 256 p.
- Lassan, Je. *Izobrazhenie rechi vlasti kak sredstvo ee desakralizacii* [The image of the speech of power as a means of its desacralization]. Retrieved June 2, 2020, from <http://ling.x-artstudio.de/st3.html>.
- Nancy, J.-L. (1996) *Rozhdenie v prisutstvie* [The Birth to Presence], in: *Kommentarii*, № 9. Retrieved June 2, 2020, from <http://kassandriion.narod.ru/commentary/09/6nnc.htm>
- Ryumina, M. (2010) *Eстетика smeha: Smech kak virtualnaya realnost* [Aesthetics of laughter: Laughter as virtual reality], Moskva, Librokom, 320 p.
- Serikov, A. (2007) *Metafora i mteonimija v prakticheskom dejstvii* [Metaphor and mteonymy in practical action], in: *Vestnik Samarskoj gumanitarnoj akademii. Serija Filosofija. Filologija*, № 1, Samara, pp. 132–142.
- Urry, J. (2012) *Sociologija za predelami obshhestv: vidy mobil'nosti dlja XXI stoletij* [Sociology beyond Societies], Moskva, *Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki*. 336 p.
- Jakobson, R. (1990) *Dva aspekta jazyka i dva tipa afaticheskikh narushenij* [Two aspects of language and two types of aphatic disorders], in: *Teorija metafory*, Moskva, pp. 110–132. Retrieved June 2, 2020, from <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-90.htm>
- Ruiz de Mendoza, F. (2000) *The Role of Mappings and Domains in Understanding Metonymy*. Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective. Berlin; New York, *Mouton de Gruyter*, pp. 109–132.

Стаття надійшла до редакції 3.06.2020

Стаття прийнята 14.06.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211967](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211967)

УДК 159.942.32:[159.953.3:343.337.5] Оксана Довгополова
СМІШНЕ ТА СТРАШНЕ (РОЗДУМИНА
ПОЛЯХ ГРАФІЧНОГО РОМАНУ)

Статтю присвячено дослідженню «некласичних» візуальних методів комеморації трагедії Голокосту – тих, які за своєю жанровою стилістикою не мають бути мовою, якою можна говорити про трагедію, але стають нею. У статті виявлено зв'язок між використанням умовно сміхових засобів та проблемою неможливості репрезентації Голокосту на прикладі коміксу «Маус».

Ключові слова: проробка минулого, комеморація, колективна пам'ять, графічний роман.

«Проробка» минулого є одною з перманентно актуальних тем останніх декількох десятиліть. Описання феномену колективної пам'яті М. Гальбаксом зробило можливим аналіз колективних уявлень про минуле, що є інструментом творення ідентичності. Після Другої світової війни одною з ключових тем гуманітаристики стає поняття «проробки» минулого: як пам'ятати ці кошмари так, щоб вони не мали можливість повторитись. Людство зробило декілька серйозних кроків для створення інструментів комеморації, кожен з яких мав свою плюси та мінуси. В цьому тексті я не намагатимуся робити оглядів та узагальнень. Мені зараз йдеться про один з прийомів комеморації Голокосту – використання позірно сміхових інструментів в розповіді про Катастрофу. Класичним прикладом такої стратегії є комікс Арта Шпігельмана «Маус» (Maus), що входив в світ поступово протягом тринадцяти років в журналі RAW. Перші шість частин були опубліковані окремо в 1985 році та були номіновані на National Book Critics Circle Award [Bolhafner 1991b], а в 1992 р. «Маус» отримав Пулітцерівську премію.

Що може бути більш далеким від репрезентації трагедії, ніж комікс, несерйозний жанр, створений для розваги? «Маус» є реперною точкою не тільки в історії проробки минулого, але й в історії коміксів, які великою мірою в контексті діяльності Шпігельмана увійшли до респектабельного мистецтва під іменем «графічного роману». Це саме роман, що пишеться, а не малюється: Шпігельман робить наголос на тому, що для створення «Мауса» він обрав техніку, що дозволяла б йому відчувати, що він скоріш пише – від обрання паперу (спочатку він обрав звичайний ксероксовий папір) до використання чорнила [Bolhafner 1991a]. Як зауважує арт-критик Стивен Больхаднер, парадокс Шпігельмана полягає в тому, що «хоча він працював над тим, щоб привести комікс до дорослішання та

респектабельності, він свідомо вирішує використовувати як медіум те, що більшість людей вважає дитячим та безвідповідальним» [Bolhafner 1991b].

«Маус» згадується у численних дослідженнях в галузі *memory studies*, розглядається як приклад вдалого прикладу «вторинного свідчення», інколи пропонується в якості способу вводити до трагічних тем в «ігровий спосіб» підлітків (про це скажемо окремо далі). Авторка цих рядків навряд чи спроможеться зробити суттєвий внесок в розуміння місця «сміхових» форм проробки трагічного минулого в контексті творчого жесту Арта Шпігельмана, але спробує виявити зв'язок цього жесту з переважанням поняття *досвіду* в сучасній гуманітарній думці. Для дослідників колективної пам'яті створення «Маусу» фіксує один з моментів розвитку так званої неконвенційної історії. В цьому тексті ми спробуємо подивитись на відомий твір також в оптиці розвитку культури коміксів.

Метою даного дослідження є виявлення способів роботи з проблемою досвіду в творах, що репрезентують зусилля проробки трагічного минулого із допомогою умовно сміхових інструментів. Поставленої мети авторка спробує досягнути, вирішивши наступні **завдання**: виявити зв'язок між використанням умовно сміхових засобів та неможливістю репрезентації Голокосту; показати специфіку роботи з досвідом в коміксі Арта Шпігельмана «Маус»; встановити зв'язок між поняттям досвіду та використанням сміхових форм у «вторинному свідченні».

Об'єктом дослідження є мова репрезентації вторинного свідчення про Голокост в графічному романі «Маус» Арта Шпігельмана. **Предметом** є характер проробки минулого у оптиці подвійного досвіду, що демонструє А. Шпігельман.

Графічний роман «Маус» неодноразово розглядався в студіях колективної пам'яті. Особливо цікавим є аналіз феномену вторинного свідчення в дослідженнях Є. Трубіної [Трубина 2007]. В контексті нашої розвідки важливі також спостереження української дослідниці Лії Достлевої, що порівнює мотиви в коміксах, присвячених Другій світовій війні. Для наближення до розуміння міста «Мауса» в історії мистецтва важливими є дослідження власне історії та філософії коміксів. В цьому контексті важливим моментом в українському дослідницькому просторі є поява збірки «Комікс в музеї сучасного мистецтва» під редакцією Б. Філоненка. В процесі роботи використовувались також декілька інтерв'ю з А. Шпігельманом, що дозволяють торкнутися творчої лабораторії художника.

Отже, комікс «Маус» позначив певний переламний момент в розумінні проблеми проробки минулого. Завдання проробки минулого наштовхується на величезні складності через перше ж питання, яке ми ставимо собі – як нам розповісти про *досвід* людей, що опинилися всередині

Катастрофи? Показати катастрофічне минуле неможливо – якщо було б можливо, глядач збожеволів би від жаху. А якщо ми дамо якийсь пом'якшений варіант дійсності – чи зможе він донести справжню істину про кошмар Голокосту?

Друге питання, що виникає в цій ситуації – хто буде працювати з репрезентацією? Виявляється, що єдиним справжнім свідком є той, хто Голокост не пережив. Нагадаю хрестоматійні вже слова Ж.-Ф. Ліотара про те, що коли ми намагаємось говорити про Аушвіц в словах та образах, ми стаємо на шлях забуття про те, що не може бути репрезентоване. Розмірковуючи про фільм «Шоа» Ланцмана, Ліотар завважує, що жодна картинка не може передати реальність табору. Нагадаємо в цьому контексті також книгу Прімо Леві «Хиба це людина?», в якій автор описує власний досвід ув'язненого в Аушвіці – в таборі людина перестає бути людиною. І може повернутися до буття, коли табірна реальність перестає бути реальністю. Навіть той, хто вижив, не може відтворити для себе досвід табору. Тим більш передати іншим жах свого досвіду.

Отже, жоден текст чи образ не може передати реальність табору. Парадокс полягає в тому, що згаданий фільм Ланцмана став *першим* фільмом про Голокост. Якщо художник, що наважився торкнутися Катастрофи, змушений вдаватися до художніх прийомів, що підштовхують глядача до катарсису, чи не є це брехнею та маніпуляцією?

Проблема репрезентації підштовхувала дослідників та художників до пошуків якоїсь гранично нової мови. Нагадаємо здійснену в 1956 р. спробу німецького художника Йосефа Бойса створити проект меморіальної композиції в пам'ять Голокосту. Презентація проекту викликала скандал в суспільстві – отже, Бойс намагався передати трагедію Голокосту через образ зіпсованої органіки. У відповідь на звинувачення художник намагався пояснити, що він шукав таку мову, що зачепила б навіть свідомість людей, байдужих до розповіді про жахіття війни (якими ряснів тодішній медіа-простір). Проект не зберігся, ми маємо тільки описання загальної ідеї – згадали її тут саме для того, щоб продемонструвати відсутність мови, якою можна говорити про Катастрофу.

Ці зауваження про мову репрезентації Катастрофи, спроби відшукати спосіб донести до сучасника нелюдський жах злочинів нацизму передують власне темі даної розвідки. На тлі спроб створити щось невимовно жахливе для репрезентації раптом успішним виявляється проект, що використовує традиційно сміховий інструментарій – а саме комікс.

«Маус» є достатньо відомим твором, тому дозволю собі скоріш нагадати його зміст та меседж, ніж робити його ретельний переказ. В рамках студій пам'яті цей твір аналізують в контексті проблематики «вторинного

свідчення» [Трубина 2007]. Це проблема формування того шару колективної пам'яті, який мають створити ті, хто не є безпосереднім свідком подій. Проблематика «вторинного свідчення» формується переважно в контексті трагічних подій, коли друга генерація відчуває певний розрив в розумінні минулого та має докласти певні зусилля для «відновлення», тобто, будування власного зв'язку з минулим. Для автора цих рядків важливий момент актуалізації поняття «досвіду» в просторі колективної пам'яті, який, як здається, просвічує в «Маусі». Спробую пояснити свої думки.

Отже, «Маус» не є власне розповіддю про Голокост. Він є розповіддю про те, як Арт Шпігельман формував для себе розуміння досвіду своїх батьків, який став для нього важливим в якійсь момент власного дорослого життя. Нагадаю, що батьки Шпігельмана опинилися в Сполучених Штатах після Другої світової війни, маючи за плечами досвід виживання в Аушвіці. В той момент, коли розгортається дія «Мауса», матері вже не було серед живих – вона вкоротила собі віку. У Арта ніколи не було теплих стосунків з батьком, він не міг втриматись він звинувачень останнього в смерті матері. Але в якійсь момент свого життя, вже маючи власну родину, Арт починає питати батька, як воно було там, в Аушвіці, до Аушвіці. При цьому він переповідає читачеві не тільки розповідь батька, а історію свого розпитування, історію розмов з батьком про Голокост. Ми бачимо декілька шарів руху часу та історії різних людей, що розгортаються в різних десятиліттях та в різних просторах, але зникаються в намаганнях зрозуміти Голокост.

Арт розповідає нам про *власний* досвід опанування знань про минуле батьків. Звідси й мова, що її використовує художник. Мова коміксу є природньою для Арта Шпігельмана, який на момент створення «Мауса» був головним редактором журналу RAW та одною з ключових фігур в мистецтві коміксу в США. Батько художника помер в 1982 р., і спілкування щодо подій Другої світової тривало біля двох років. Загальна робота над «Маусом» тривала біля 13 років [Bolhafner 1991a].

Для Шпігельмана було не просто природньо говорити мовою коміксу. Розповіді про нацистську пропаганду, що порівнювала євреїв з мишами та іншими гризунами, наштовхнули його на думку використовувати образ миші. Для Арта, який народився в Сполучених Штатах, улюбленим супутником дитинства був Міккі Маус, та ті два образи з'єднались: зобразити євреїв у вигляді мишей виявилось природним. Далі «ролі» розподілилися достатньо легко. Німці в «Маусі» виявилися котами, американці – собаками, поляки – свинями тощо. Варто звернути увагу на назву коміксу – він називається «Maus», що нагадує англійське слово «миша» (mouse), але є скоріш «ідишистським» варіантом впізнаваного слова.

Арту Шпігельману важливо не просто отримати інформацію про минуле

своїх батьків, але пропустити це знання через себе. Він не соромиться зауважувати не дуже приємні моменти спілкування з батьком – так, він переказує нібито незначний епізод, коли під час спільної поїздки в машині батько бачить чорного хлопця, який «голосує» на дорозі, та кидає расистський коментар щодо нього. Це дуже важливий момент, в який впирається сенс комеморації Голокосту – просто знання фактів не сприяє превенції геноциду.

Для автора цих рядків здається логічним припустити, що успіх «Мауса» по створенню принципово нової мови проробки минулого пов'язаний саме з тим, що Шпігельман розповів історію творення власного досвіду. Ризикну припустити, що успіх коміксу пов'язаний саме з перезавантаженням поняття досвіду в філософській теорії та гуманітаристиці в цілому. Поняття досвіду в межах принципу історизму передбачає домінантність теорії щодо досвіду, але в другій половині ХХ ст. поняття досвіду набуває нового значення. В філософсько-історичному знанні певну межу повернення до поняття досвіду позначено пошуками Г.-У. Гумбрехта («1926»), в яких філософ відмовляється від фіксації виключно на подіях, що їх можна вписати в гранд-нарратив. В «1926» (рік, коли в світі не відбувається нічого гранично доленосного) Гумбрехт зосереджується на внутрішньому досвіді людей, що жили в цьому році – що було модним, що збуджувало та що лякало, як сприймає людина себе. Не все з описаного демонструє певні «тенденції», центральним пунктом тут є саме живий досвід людей, які не мають зеленої гадки про те, що відбудеться завтра. В інший спосіб поняття досвіду торкається Ф. Анкерсміт, чия робота «Піднесений історичний досвід» позначила початок нового режиму існування філософії історії. «Маус» Шпігельмана відкрив новий горизонт для сучасників саме тому, що демонструє шлях до розуміння через досвід, в якому немає акциденцій.

Дозволю собі звернутись до аналізу творчості Шпігельмана українського дослідника Бориса Філоненко, який аналізує різку позицію художника щодо виставки «Високе й низьке: сучасне мистецтво [й] популярна культура» в Музеї сучасного мистецтва Нью-Йорка (МоМА), 1990. Виставка була орієнтована на розміщення в одному полі творів сучасного мистецтва та коміксів. Шпігельмана така ініціатива обурила як намагання помістити живе мистецтво коміксу в мертвий виставковий простір – та цим вбити його. Незалежний журнал RAW, що їм Шпігельман керував разом із Франсуазою Мулі протягом 1980–1991 років, «пропагував належне ставлення до коміксу – як виду мистецтва, відкритого до формальних експериментів» [Філоненко 2018: 72]. Відповідаючи на кураторську ідею розмістити комікси в єдиному музейному просторі з поп-артом, Шпігельман заважує, що комікси піднялися на такий рівень, що їх не соромляться читати

інтелектуали. «Ми не говоримо про супергеройські ескапістські фантазії чи про кучеряві історії з балакучими тваринами. / Комікси в RAW – інтимні й інтенсивні, вони змушують кіпити в емоційній енергії, це подривний шматок, нові ідеї й... / може НЕ такі вони й безпечні» [Цит. по: Філоненко 2018: 72].

Джон Карлін зауважує, що революція в коміксах, яка перетворила їх на серйозне мистецтво, пов'язана з іменами Р. Крамба та Дж. Гріна, які почали писати комікси від першої особи [Карлін 2018: 103], тобто, запрошуючи читача до простору досвіду. Це зріла форма самовираження автору коміксу, отже створює ефект реалізму [Карлін 2018: 103]. При цьому Шпігельман пішов ще далі. В «Маусі» оповідь від першої особи «постає як сценарій, що розігрується в малюнках... При цьому художник час від часу варіює стиль графіки й композицію сторінок, створюючи додаткові виражальні засоби, які змінюють атмосферу історії. Тому Маус і концептуальний, і емоційний водночас. Авторів не доводиться жертвувати жодним із рівнів оповіді, бо напруга між ними передає Шпігельманові непрості стосунки з батьком і переплетення їхніх дол з історією Голокосту та асиміляції євреїв в Америці кінця ХХ століття» [Карлін 2018: 104].

Графічний роман написаний як автобіографія автора. «Поеднання страшної долі Владека зі спробами його сина дати собі раду з минулим перетворює Голокост на актуальну історію, що розгортається в теперішньому часі» [Карлін 2018: 105]. Голокост може бути частиною активної думки сучасної людини не тоді, коли вона отримує максимально якісну та повну інформацію про події минулого, але тоді, коли знаходить можливість перетворити це на частину власного досвіду – в якому, на щастя, немає таборів.

«Маус» є прикладом проробки гранично травматичного досвіду за допомогою інструментів, що до цього моменту використовувались для сміху та розваги. До речі, варто зауважити, що загальним місцем широких оглядів засобів розказати про страшні події минулого дітям є вказівка на можливість використання коміксів з обов'язковою згадкою про піонерський комікс «Маус». Дозволю собі припустити, що автори цих узагальнень тексту графічного роману не читали, тому що він місцями моторошно страшний та розрахований на сприйняття дорослою людиною з відповідним досвідом. Дитина може отримати чи не більшу травму, ніж при фронтальній демонстрації мертвих тіл виснажених в'язнів Аушвіцу.

Останній момент, якого хотілося б торкнутися в цьому тексті, це специфіка використання образів тварин в коміксі. В інтерв'ю зі Шпігельманом 1991 року С. Більхафнер питає художника, чи не спричиняє використання образів тварин певного зниження теми, перенесення емоцій

в простір яких-небудь «космічних одіссей»? На це художник рішуче відповідає – навпаки, це піднімає градус емоційності: отже, людина автоматично включає фантазію, відтворює розповідь як частину власного досвіду [Bolhafner 1991a]. Додам від себе, що в «Маусі» є моменти, де автор демонструє себе не як мишу, а саме як людину в мишачій масці. Саме в цей момент для Шпігельмана нібито відкривається час – змикаються різні його пласти.

Використані Шпігельманом образи тварин створювали для нього неприємності: одного разу йому відмовили у в'їзді до Польщі, бо поляки зображені в коміксі у вигляді свиней. Між художником та польським аташе відбувся характерний діалог. На питання аташе, чи знає Шпігельман, що нацисти називали поляків *schwein* (свиня), художник відповів «Так, а нас вони називали паразитами» [Bolhafner 1991a]. Це про людські спільноти, наголошує Шпігельман. «Ці метафори, що їх я призначив для саморуйнування в моїй книзі – і я думаю, вони справді саморуйнуються – досі мають залишкову силу, що дозволяє їм працювати як метафорам, та досі надає людям можливість працювати над ними» [Bolhafner 1991a]. На зауваження Большафнера, що миша вже набула дуже милих рис у Міккі-Маусі, Шпігельман нагадує низку милих мультяшних свинок, які вже теж є частиною культури. Отже, справа не в свинях та мишах, справа в тому, як зобразили «своїх».

Українська дослідниця та художниця Л. Достлева, що зараз живе в Польщі, вивчала реакцію поляків на «Маус». Аналізуючи власне польські графічні романи, присвячені, зокрема, Варшавському повстанню, дослідниця звертає увагу на комікс, «в якому герої зображені у вигляді антропоморфних тварин. Поляки зображені у вигляді собак, поляки, які співпрацюють з советами, – у вигляді собак у намордниках, радянські солдати – табададам – у вигляді свиней» [Достлева 2017]. Л. Достлева робить іронічний висновок: «Дуже цікаво слідкувати за цим діалогом ідей, культур і різних історичних правд» [Достлева 2017].

Графічний роман Арта Шпігельмана назавжди змінив принципи проробки минулого, розкривши продуктивність нібито несерйозних жанрів у створенні досвіду осмислення трагічного минулого. Варто зауважити, що комікси не є єдиним способом використання зовнішньо сміхових інструментів в проробці пам'яті про Голокост. Можемо нагадати також художній проект польського художника Збігнева Лібери «Лего. Концентраційний табір». Як описує його мистецтвознавець Анна Марковська, «робота належить до так званого жанру *toy Art*, що використовує зовнішньо безневинні дитячі іграшки, але має прихований потенціал розвінчання світу дорослих з його стандартами. В роботі “Лего.

Концентраційний табір” художник звинувачує функціоналізм – один з ідеалів сучасності, демонструючи, наскільки легко він здатен перетворитися в бездушний перфекціонізм, що служить злочину» [Марковская 2015]. Варто в цьому контексті заважити, що в 2002 р. робота З. Лібери придбав у свою колекцію Їьо-Йоркський єврейський музей.

Арт Шпігельман розробив спосіб змикання різних часових пластів, що дозволяє вирватись за межі кола неможливості репрезентації минулого. Нам доступний лише наш власний досвід – і Шпігельман щиро ділиться з читачем своїм досвідом дати собі раду з минулим. Ми не можемо зазирнути в минуле, але можемо надати можливість спогадам іншої людини змінювати конфігурацію нашого обжитого світу. Інструментарій графічного роману виявляється туг дуже дієвим, бо підштовхує читача до миттєвого включення фантазії та відчуття себе супутником того, хто розповідає.

Список використаної літератури

- Адорно, Т. (2005) *Что значит «проработка прошлого»*, в: *Неприкосновенный запас*, № 2–3 (40–41), Москва. Дата обращения: 12.04.2019. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ado4.html>
- Гумбрехт, Х. У. (2000) *1926. На острие времени* / Перевод Е. Канишевой. Москва: Новое литературное обозрение, 574 с.
- Достлева, Л. (2017) *Про “Maus” Арта Шпігельмана: образ свині goes East*, в: *Medium*. Дата звернення 12.04.2019. Режим доступу: <https://medium.com/@liadostlieva/про-maus-арта-шпігельмана-образ-свині-goes-east-fdfdb11e9677>.
- Карлін, Дж. (2018) *Традиційні комікси й радикальне особисте висловлювання*, в: *Комікс у музеї сучасного мистецтва* / [Обріст Х.У., Крамб Р., Шпігельман А., Карлін Дж., Філоненко Б.]; за редакцією Б. Філоненка. Харків: IST Publishing, сс. 87–108.
- Леві, П. (2017) *Чи це людина?* / Пер. з італійської М. Прокопович, Львів: Видавництво Старого Лева, 272 с.
- Марковская, А. (2015) *Польское искусство после 1989 года*, в: *Вестник Европы*, № 42–43, Москва. Дата обращения 12.04.2019. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2015/42/44m-pr.html>.
- Мінаков, М. (2007) *Досвід і філософія: еволюція поняття досвіду в західній філософії XIX–XX століть*. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук. Спеціальність 09.00.05 – історія філософії, Київ, 409 с.
- Трубина, Е. Г. (2007) *Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и «отказом от недоверчивости»*, в: *Топос*, № 1(15), Минск, сс.105–129.

- Філоненко, Б. (2018) *Комікс у музеї сучасного мистецтва. Арт Шпігельман проти синдрому Ліхтенштейна*. в: *Комікс у музеї сучасного мистецтва* / [Обріст Х. У., Крамб Р., Шпігельман А., Карлін Дж., Філоненко Б.]; за редакцією Б. Філоненка, Харків: IST Publishing, сс. 61–85.
- Эткинд, А. (2016) *Кривое горе: память о непогребенных*. Москва: Новое литературное обозрение, 328 с.
- Bolhafner, J. S. (1991a) *Art for Art's Sake: Spigelman Speaks on RAW's Past, Present and Future*. In: *The Comic Journal*, № 145. Retrieved April 12, 2019 from: <http://bolhafner.com/stevesreads/ispieg2.html>.
- Bolhafner, J. S. (1991b) *Comics as Art: the Man Behind the "Maus"*, in: *St. Louis Post-Dispatch*, Sunday. June 23. p. 3. Retrieved April 12, 2019 from <http://bolhafner.com/stevesreads/ispiegel.html>.

Оксана Довгополова

СМЕШНОЕ И СТРАШНОЕ (РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ПОЛЯХ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА)

Статья посвящена рассмотрению «неклассических» визуальных методов коммеморации трагедии Холокоста – таких, которые по жанровой стилистике, казалось бы, не могут быть языком проговаривания трагедии. В статье выявлена связь между использованием условно смеховых средств и проблемой невозможности репрезентации Холокоста на примере комикса А. Шпігельмана «Maus».

Ключевые слова: проработка прошлого, коммеморация, коллективная память, графический роман.

Oksana Dovgopola

FUNNY AND SCARY (SPECULATIONS ON MARGINS OF GRAPHIC NOVEL)

The article is devoted to the “non-classical” visual methods of Holocaust commemoration. Graphic novels couldn't be an instrument of Holocaust commemoration by genre. Article reveals the inner relations between the contingently laughter instruments and the problem of impossibility of Holocaust representation at the example of A. Shpigelman's graphic novel “Maus”. Author reveals the connections between the notions “experience”, “representation”, “fantasy”. The classical dilemma of the impossibility of tragic experience's representation appears solving through launching of the “non-serious” instruments. A. Shpigelman's graphic novel “Maus” shows that working through the tragic past is possible only due the emotional involving into the transformation of our own picture of the world. The laughter

instruments make such involvement productive and deep. “Maus” demonstrates us the point of connection of past, present and future in gesture of communication at the art space.

Keywords: *working through the past, commemoration, collective memory, graphic novel.*

References

- Adorno, T. (2005) *Что значит «проработка прошлого»* [What is the Meaning of «Working Through the Past?»], *Neprikosnovennyiy zapas*, № 2–3 (40–41), Retrieved April 12, 2019 from: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ado4.html>
- Gumbrecht, H. U. (2000) *1926. Na ostrije vremena* [In 1926: Living at the Edge of Time], *Moskva*, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 574 p.
- Dostlieva, L. (2017) *Pro “Maus” Arta Shpigelmana: obraz svini goes East* [About Art Shpigelman's “Maus”: the pig's image goes East]. Retrieved April 12, 2019 from: <https://medium.com/@liadostlieva/%D0%BF%D1%80%D0%BE-maus-%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0-%D1%88%D0%BF%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7-%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%96-goes-east-fdfb11e9677>.
- Karlin, Dzh. (2018) *Traditsiyi komiksi y radikalne osobiste vislovyuvannya* [Traditional comics and radical personal expressions], v: *Komiks u muzeyi suchasnogo mistetstva*, editors Obrist, H. U., Kramb, R., Shpigelman, A., Karlin, Dzh., Filonenko, B., Harkiv, IST Publishing, pp. 87–108.
- Levi, P. (2017) *Chi tse lyudina?* [If this is a man?], Lviv, Vidavnistvo Starogo Leva, 272 p.
- Markovskaya, A. (2015) *Polskoe iskusstvo posle 1989 goda* [Transformations in Polish art after 1989 – introduction], *Vestnik Evropy*, № 42–43. Retrieved April 12, 2019 from: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2015/42/44m-pr.html>
- Minakov, M. (2007) *Dosvid i filozofiya: evolyutsiya ponyattya dosvidu v zahidniy filozofiyi XIX–XX stolit* [Experience and Philosophy: Evolution of the concept of experience in the Western philosophy of the XIX–XX centuries], *Dis. na zdobuttya nauk. st. d. flos. nauk, Spetsialnist 09.00.05 – istoriya filozofiyi*, Kiev, 409 p.
- Trubina, E. G. (2007) *Fenomen vtorichnogo svidetelstva: mezhdu bezrazlichiem i «otkazom ot nedoverchivosti»* [The phenomenon of secondary evidence: between indifference and «refusal of distrust»], *Topos*, № 1(15), Minsk, pp. 105–129.
- Filonenko, B. (2018) *Komiks u muzeyi suchasnogo mistetstva. Art Shpigelman*

- proti sindromu Lihtenshteyna* [Comics in the Museum of Contemporary Art. Art Spiegelman against the Liechtenstein syndrome], v: *Komiks u muzeyi suchasnogo mistetstva*, ed. Obrist, H. U., Kramb, R., Shpigelman, A., Karlin, Dzh., Filonenko, B.], Harkiv, IST Publishing, pp. 61-85.
- Etkind, A. (2016) *Krivoє gore: pamyat o nepogrebennyih* [Curve grief: the memory of the unburied], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 328 p.
- Bolhafner, J. S. (1991a) *Art for Art's Sake: Spigelman Speaks on RAW's Past. Present and Future*, in: *The Comic Journal*, № 145. Retrieved April 12, 2019 from: <http://bolhafner.com/stevesreads/ispieg2.html>
- Bolhafner J. S. (1991b) *Comics as Art: the Man Behind the "Maus"*, in: *St. Louis Post-Dispatch*, Sunday, June 23. Retrieved April 12, 2019 from: <http://bolhafner.com/stevesreads/ispiegel.html>.

Стаття надійшла до редакції 3.03.2020
Стаття прийнята 4.04.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211968](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211968)

УДК 009+304

Ольга Гомілко

ГУМОР ЯК АТРИБУТ РОЗУМУ ЧИ ТРИГЕР ХАЙПУ?

Філософське дослідження сміху поглиблює знання про людський розум. Завдяки сміху людина торкається меж раціональності, не руйнуючи їх — однак розширюючи. Розмежування сміху на гуморний (породжений гумором) та безгуморний допомагає, з одного боку, виокремити його суто людську форму, а з іншого — розглядати сміх як універсальну ознаку, котра є спільною для людського та тваринного світів. Поняття гуморної втіхи уможливорює розуміння механізму перетворення сміху на гуморний, завдяки котрому відбувається концептуальний зсув. Існує можливість переродження гумору в хайп. Тоді замість стимулювання концептуальних змін, котрі розширюють горизонт розуміння, відбувається їх звуження або маніпуляційне спрямування.

Ключові слова: безгуморний сміх, гумор, гуморна втіха, гуморний сміх, інкогруентність, концептуальний зсув, розум, тілесність, хайп.

Вступ: серйозність філософії vs легковажність сміху? Тема сміху в філософській традиції розроблена мало. Чому сміх як фундаментальна та різноманітна у своїх проявах людська здатність стоїть осторонь ключових філософських проблем? Мало того – нерідко філософію протиставляють легковажності сміху, вбачаючи в ній взірць серйозного ставлення до світу. Згідно з цією логікою, розуміння сміху мало додає до філософської справи. Насправді ж проблематика сміху вкрай евристична. Адже філософське дослідження сміху поглиблює знання про людський розум. Виявляється, що завдяки сміху людина торкається меж раціональності, однак не руйнуючи їх, а розширюючи.

Про відчуженість філософії від сміху свідчить і стереотипний образ філософа як глибокодумної й зажуреної людини, котра опанувала мистецтво приховувати свої емоції й переживання, тоді як сміх являє собою неабияку загрозу такому самоконтролю. Він уміть може перетворити пісний вираз обличчя розумника на гротескную маску блазня. Сміх постійно нагадує про безпорадність людини перед власною чуттєвою спонтанністю. До того ж, філософію лякають тілесні прояви сміху на кшталт спазматичних та імпульсивних викидів повітря з легень, що породжують різні звуки, спотворення виразу обличчя, виділення сліз, здригання тіла – ба навіть втрату його звичної постави, коли від реготу починають качатися по підлозі. Така подоба більше личить гомерівському герою, котрого шматують афекти, ніж урівноваженому філософу. Стриманість і сміх постають як несумісні людські риси. Відомий заклик Спінози до філософів не сміятись

і не плакати, а розуміти підкреслює метафізичну недовіру до сміху.

На відміну від філософського міркування, котре спирається на попередню роботу думки і є ментальним процесом, ширий, а не вдаваний сміх – це мимовільна *тілесна* реакція на дію певного подразника. Здається, що вміння сміятися не потребує жодних знань чи вмінь, зокрема лінгвістичних. Немовлята починають усміхатися набагато раніше, ніж говорити. Певно, усі знають, яке радісне захоплення викликають у них ігри в «ку-ку» й гойдалки. Очевидно, що дитячий сміх має тілесну природу. Та змусити людину сміятися може не лише тілесне відчуття, як-от лоскіт чи гойдання на гойдалці. Причиною сміху може стати *несподівана подія* (радісна зустріч із другом – або ж сумна звістка про його втрату). Відомо, що сміх не завжди є виявом радості. Відомий вислів «сміх крізь сльози» засвідчує його суперечливу природу, а ще ж може бути і сміх зневаги, і сміх огиди, і сміх злоби, а також сміх страждання та страху. Життєвий досвід більше вказує на тілесну природу сміху. Складається враження, що сміх увиразнює в людині спонтанні неконтрольовані емоції тілесної природи, а тому постає як альтернатива розуму. Така настанова щодо сміху викликає багато запитань, а тому її варто переглянути в контексті міркувань про сміх як про ресурс людської раціональності.

Сміх як унікальна людська здатність? Одна з теоретичних причин вилучення сміху з кола раціональності – метафізична недовіра до тілесності. Тілесна природа сміху маргіналізує його філософське значення. Водночас складається парадоксальна ситуація: незважаючи на інтелектуальну зневагу до сміху, його розглядають як винятково людську характеристику. Відповідно, здатність людини сміятися вирізняє її від тварин. Відомий англійський філософ Роджер Скрутон вважає, що «людина – єдина тварина, котра сміється, але схоже, що сміх належить також безсмертним. А тому відправною точкою для всіх досліджень сміху має бути гіпотеза, що він є властивістю розуму (ознакою, котра відрізняє людей і богів від тварин)» [Scruton 1986: 156]. Це твердження є засадничим для сучасного розуміння сміху, але воно потребує деяких уточнень.

Так, сучасні дослідження вказують на те, що з великою вірогідністю людина втрачає монополію на сміх, а тому не може вважатися єдиною істотою, котра спроможна сміятись. Існує достатня кількість доказів того, що тварини також демонструють поведінку, котра нагадує людський сміх [див.: Ross, Owen, Zimmermann 2009]. Ідеться про те, що в перебігу еволюції в таких ссавців, як примати, дельфіни, шурі та собаки, розвинулися неврологічні функції, завдяки яким вони спроможні видавати звуки, схожі на людський сміх. Виявилось, що сміх у шимпанзе, як і в людей, можна викликати лоскотом. Цікаво, що тілесні зони лоскоту в людей і багатьох

видів мавп збігаються. Нерідко людський регіт, спричинений лоскотом, більше нагадує тваринну реакцію, ніж людську. А тому все менше залишається аргументів на підтвердження думки, нібито сміх – виключно людське надбання. З іншого боку, сміх Джокера – героя однойменного фільму (2019 р.) Тодда Філіпса – це пронизливий, але вже соціально спричинений зойк розуму.

Утім, прямий зв'язок між сміхом і людським розумом викликає багато запитань. Повсякденний життєвий досвід більше свідчить про відсутність такого зв'язку. Та й аргументи на користь існування сміху в тварин ніби то суперечать тезі Р. Скрутона про сміх як атрибут виключно людського розуму. Усунути цю суперечність дає можливість поняття гумору, завдяки котрому сміх набуває унікально людського значення й дає підставити говорити про нього як про феномен раціональності. Гумор постає фактором культури, котрий виробляє людський сміх.

Саме звернення до сміху як експлікації раціонального в людині посилює увагу до нього в сучасній філософії. Видання під редакцією Джона Морреала (John Morreall) «Філософія сміху та гумору» [див.: The Philosophy of Laughter and Humor 1986], котру можна розглядати як хрестоматию з проблематики сміху та гумору, підтверджує сказане. У передмові Дж. Морреаль наголошує на тому, що звернення філософії до феномена сміху робить її більш наближеною до життя. Адже значна прогалина в його вивченні шкодить репутації філософії, котру продовжують сприймати як абстрактну сферу знань. А тим часом психологія, література, медицина, антропологія, соціологія, релігієзнавство й навіть біологія – котра, до речі, розглядає сміх як аномальний феномен, – здійснюють значний прорив у дослідженні сміху. Завдання філософії – розкрити таємницю сміху з тим, аби сміючись розуміти, а не плакати.

Варто зазначити, що посиленню в сучасній філософії уваги до сміху сприяє її ресоматизаційна налаштованість – коли тілесний компонент сміху більше прояснює його сутність, аніж збиває з пантелику в міркуваннях про неї. Саме маргіналізація концепту тілесності в контексті класичної дихотомії розум-тіло перешкоджає розпізнанню належності сміху до людської раціональності. Редукований лише до однієї субстанції – чи то мислення, чи протяжності – сміх втрачає свій сенс. У першому випадку філософське мислення наштовхується на потужний спротив реальності, для котрої тілесний компонент сміху є очевидним. А тому філософське міркування про сміх за межами тілесності видається суперечливим, тоді як ототожнення сміху з тілесною субстанцією перетворює його на руйнівний фактор мислення. Цікаво, що в обох редукціях сміху – ментальній і тілесній – він постає як ознака відмінності людини від тварин, що також не додає ясності

щодо нього.

Уникнути загрози змішування різних аспектів сміху дає можливість методологія 1) виходу за межі дуалізму духу й тіла та 2) подолання протиставлення людського світу тваринному. Відмова від дихотомічної природи сміху (чи тіло, чи розум) уможливує його розуміння, з одного боку, як спільної характеристики людського та тваринного, а з іншого – як унікальної людської властивості. Адже тоді сміх, завдяки тілесній природі, об'єднує людей і тварин, а його тлумачення як модусу раціональності виявляє в ньому специфічно людське начало.

Безгуморний сміх як універсальний сміх? Отже, важливою характеристикою сміху є тілесність, за межами котрої важко збагнути його сенс. Без реакції людського тіла на різного роду стимули, здебільшого тілесні, сміху немає. Уже згадувалося про такий тілесний стимул сміху, як подразнення шкіри, котрий, вважається, може провокувати не лише сміх у людини, але й щось на нього схоже в деяких видів тварин. Складається враження, що сміх від лоскоти – його найпростіша форма. Утім, людська реакція на лоскіт залишається незрозумілою з еволюційної точки зору. Питання про те, чому подразнення певних тілесних зон у людей і тварин викликає сміх, досі не отримало переконливої відповіді. Існує гіпотеза про лоскіт як форму захисту шкіри від укусів комах, але вона дуже хистка. З іншого боку, в історії відомі факти, коли лоскіт застосовували як метод торгун і навіть страти. Це свідчить про неоднозначність цього феномена, котру навряд чи можна пояснити рефлекторною реакцією шкіри людини на докучливих комах. Можливо, таємницю лоскоти допоможе розпізнати глибше розуміння сміху? Наразі лише обмежумося зауваженням щодо евристичного потенціалу вивчення так званих примітивних фізіологічних станів, котрі, очевидно, можуть сказати багато цікавого про природу людини. Повертаючись до міркувань про сміх, варто зазначити, що навіть такий його простий вид, як сміх від лоскоти, має метафізичний ресурс. Адже, з одного боку, такий сміх виражає базову фізіологічну реакцію, а з іншого – відкриває можливість віднайдення точок єдності онтології тілесності людини та тварини. Як видно, безгуморний сміх більше їх уподібнює, аніж розрізняє. А тому можна говорити про його онтологічну універсальність.

Як уже зазначалося, реактивний фізіологічний сміх можуть викликати не лише лоскоти. Таким фактором може стати й раптова зміна об'єкта сприйняття – наприклад, під час гри в «ку-ку» в немовлят або ж у моменти захвату від трюків ілюзіоніста в дорослих. Сміх, викликаний раптовою зміною сенсорного сприйняття, об'єднує зі сміхом від лоскоти те, що він також є безгуморним, бо в його виникненні гумор не задіяно.

Гумор як фактор культури. Перетворення сміху на виключно людський

феномен відбувається завдяки гумору. Саме гумор змушує людину сміятися так, як інші тварини цього робити не можуть. Виникнення гумору зумовлено людською потребою еволюційно зміцнити власну раціональність у культурі. А оскільки тварини не знають культури, то вони позбавлені й гумору. Тож гумор – це специфічно людський феномен, котрий вмонтовано в мережу завдань посилення людської раціональності в культурі. Розмежування сміху на гуморний і безгуморний допомагає, з одного боку, виокремити його суто людську форму, а з іншого – розглядати сміх як універсальну ознаку, котра є спільною для людського та тваринного світів. Отже, гумор визначає сміх як культурну прерогативу людини.

Перетворення сміху під впливом гумору на гуморний відбувається завдяки *vtіci* (amusement) – *ментальному* стану, завдяки якому людина переживає радість і задоволення. Дж. Морреаль у вступі до «Філософії сміху та гумору» припускає, що гумор стає ознакою сміху тоді, коли останній або викликано втіхою, або через неї виражено [The Philosophy of Laughter and Humor 1986: 4]. Про зв'язок втіхи та гумору говорить Оксфордський словник англійської мови, визначаючи гумор як таку властивість дії, мови чи письма, що збуджує втіху. Вказуючи на широке значення поняття втіхи, Дж. Морреаль пропонує його обмежити сферою добровільного спрямування уваги в певному напрямі. У результаті переспрямування уваги під впливом гумору відбувається *концептуальний зсув* (a conceptual shift), досвід переживання якого викликає насолоду. Як і відчуття задоволення від тактильних чи сенсорних змін безгуморного сміху, концептуальний зсув гуморного сміху також супроводжується переживанням радості.

Схожі чуттєві зміни викликає музика, котра, аналогічно до гумору, викликає втіху [див.: Гомілко 2010]. Музика, як і гумор, будучи тілесно в засадничим феноменом, постає потужним культурним інструментом когнітивного вдосконалення людини. Такий ракурс бачення музики дає методологія деартизації сучасного естетичного дискурсу, коли естетичне виводять за межі артистичного у сферу практичного. Так само як і музика, гумор має справу з раціональним виміром людського буття, а не потурає людським пристрастям. Розкриттю раціонального сенсу як музики, так і сміху сприяє методологія подолання картезіанського дуалізму розум-тіло. Тоді тілесне й раціональне взаємопідсилюються, а не взаємосуперечать. Відповідно, у контексті методології виходу за межі протиставлення розумного й тілесного такі поняття, як гумор і втіха, увиразнюють раціональну атрибутивність сміху, котрий, як показує життєвий досвід, може бути *різним*, зокрема таким, що змінює мислення.

Отже, гумор, будучи культурним фактом, породжує лише притаманний

людині сміх. Його природа, на відміну від безгуморного сміху, має ментальний характер. На відміну від тілесного задоволення від лоскоти чи від раптової зміни сенсорного сприйняття, задоволення у формі втіхи є ментальним. Воно виникає завдяки відчуттю спровокованих гумором концептуальних змін. Відповідно, гумор – це ментальний стимул концептуальних змін людського мислення, уможливлених переживанням втіхи.

Завдяки відчуттю задоволення людина сприймає концептуальні зміни легко й охоче, а тому існує небезпека, що через гумор її свідомість зможуть маніпулювати. Ефективність такого маніпулювання залежить від раціональної стійкості свідомості – а саме розвиненості її аналітичної, аргументативної й логічної здатності. Раціональна квалітет свідомості створює можливості для переродження гумору на хайп. Тоді замість стимулювання концептуальних змін, котрі розширюють горизонт розуміння, відбувається їх звуження або відповідне спрямування. У сучасному культурному просторі хайп постає як агресивний і нав'язливий когнітивний стимул примітивних людських реакцій – помсти, злостивості, насильства, заздрощів тощо. Захоплення хайпом паралізує раціональне мислення, а тому становить серйозну загрозу для суспільства. Таким чином, хайп можна розглядати як перероджену форму гумору.

Амбівалентність гумору як тригер хайпу. Отже, гумор, як і сміх, може бути різним. З одного боку, він уподібнює людей до безсмертних, а з іншого – позбавляє їх здорового глузду. А тому можна говорити про амбівалентну природу гумору. Традиційні теорії гумору – теорія зверхності (Superiority Theory), теорія полегшення (Relief Theory) й теорія інконгруентності (Incongruity Theory) – виявляють цю амбівалентність кожна по-своєму. Попри популярність цих теорій, варто коротко нагадати їхні основні ідеї.

Згідно з теорією зверхності, при витоків котрої стоять такі видатні постаті, як Платон, Арістотель і Гоббс, сміх виникає в результаті відчуття переваги над іншими людьми або над власним минулим. Опоненти такого пояснення сміху говорять про численні прояви відчуття зверхності, котрі сміх не супроводжує, а тому виводити природу сміху з останнього немає достатніх підстав. Щодо теорії полегшення, котру асоціюють із такими іменами, як Спенсер і Фройд, то вона більше стосується психологічних аспектів сміху. У основу цієї теорії покладено ідею про сміх як механізм вивільнення від зайвої нервової енергії. Опоненти цього тлумачення сміху вбачають у психологічному полегшенні лише супутню рису сміху, а не його фундаментальну ознаку.

Тим часом теорія інконгруентності більше поширена серед філософів і дає підстави для синтезу згаданих теорій. Відомо, що до витоків теорій

інконгруентності мають відношення такі мислителі, як Кант, Шопенгауер і К'єркегор. Ключовим для цієї теорії є питання про природу об'єкта, котрий викликає сміх, або, інакше кажучи, про стимул сміху. *Інконгруентність*, що означає невідповідність сподіванню (тілесному чи ментальному) щодо того, яким об'єкт *мав би бути*, присутньо визначає природу стимулу сміху. Таким чином інконгруентність постає як аспект інтенціональності об'єкта. Однак фіксація порушення узвичаєної конфігурації певного об'єкта чи через тактильний дотик, чи через сенсорне сприйняття, чи в мисленні не завжди викликає втіху.

Справді, руйнування наших сподівань може викликати страх, відразу, злість, сум. Зустріч у власному домі з грабіжником частіше викликає гнів, аніж сміх. Такий тип реакції на інконгруентність називають негативною емоцією (negative emotion) [Morreal, 1986: 190]. Також інтенційний стрес може породити здивування – коли за несподіваним ми прагнемо отримати зрозуміле, тобто пізнати інконгруентність об'єкта, перетворюючи його на знайоме та звичне явище. Такий тип реакції на інконгруентність називають асиміляцією реальності (reality assimilation) [Morreal, 1986: 192]. Але зовсім інший тип реакції на інконгруентність виявляє гумор. Його називають гуморною втіхою (humorous amusement) [Morreal, 1986: 195]. На відміну від негативних емоцій, гуморна втіха не жахає – вона дарує радість, а на відміну від здивування, вона не спонукає до пізнання та зміни об'єкта – навпаки, воліє його зберегти в нинішньому вигляді. Бо споглядання інконгруентності в гуморі приносить задоволення, а отже втішає.

Чому інконгруентність у випадку гумору втішає, а не лякає чи дивує? Адже з часів Платона людський розум втішається гармонією та порядком, тоді як хаос і безлад викликає в нього відразу. Тож людина як раціональна істота мала б уникати абсурдності гумору. Популярний термін «когнітивний дисонанс» вживають у значенні внутрішнього психічного конфлікту, зумовленого суперечностями ментальних схем сприйняття певного об'єкта як аномалії. Уникнення такого стану стає можливим завдяки редукції цієї аномалії, коли мислення виносить за дужки те, що його заплутує. А це означає, що гумор як джерело мисленневих аномалій мав би швидко зникнути.

Що ж утримує гумор у культурі, незважаючи на його інконгруентну природу? Еволюційна логіка вказує на людський розум. Складається враження, що він отримує найбільшу вигоду від гумору. Адже завдяки йому людське мислення призвичаюється мати справу з незвичним і незрозумілим, спонукаючи до змін власні концептуальні схеми. Насолоджуватися гумором водночас означає посилювати власну допитливість і терпимість до інакшості, а також сміливість визнати межі

власного розуму. На відміну від інших культурних факторів, гумор учить людей жити у світі, де повно несподіванок.

Висновки: гумор як захист від хайпу. Уже зазначалося, що в результаті переродження гумору на хайп замість посилення розуму відбувається його послаблення. В Україні, де моделі класичної раціональності не стали усталеними настановами культури, хвиля хайпу виявилася надто потужною. Не зміст і розуміння, а стимулювальні чинники й емоції на сьогодні визначають політичний порядок денний. Небезпечність хайпу як культурної моделі полягає в тому, що завдяки йому відбувається масштабне агресивне нав'язування примітивних емоційних і когнітивних реакцій, що уможливило потужну маніпуляцію свідомістю та поведінкою людей. Орієнтація на хайп у політичному житті загрожує фундаментальному прагненню людського буття до індивідуальної свободи, а тому суперечить демократичним цінностям.

Варто зазначити, що останнім часом схильність до хайпу виявляє не лише українське суспільство. Спостерігаємо глобальне захоплення хайповістю політичного простору, котрий традиційно вважався місцем розгоргання раціонального дискурсу. Замість переконань і цінностей, серед сучасних політиків побутує великий попит на засоби збудження та стимуляції людської поведінки, як-от піар, ажітаж, епатаж, галас тощо. Останні політичні події у світі та в Україні засвідчують їхню дієвість. Ось чому особливої уваги заслуговує питання розрізнення гумору та хайпу. Розпізнати хайп значно важче культурам без стійкого імунітету раціональності – як-от, наприклад, Україна. Зміцнення такого імунітету в перспективі посилення впливу цифрових технологій значною мірою залежить від спроможності людей сміятися по-людськи – з гумором, а не хайпувати з ненавистю й невіглаством.

Список використаної літератури

- Гомілко О. (2010) *Музика: гармонія сфер чи інструмент культури?*, в: *Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса: ОНУ ім. Мечнікова, вип. 15, сс. 181–189.
- Scruton, R. *Laughter*, in *The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) edited by John Morreall, State University of New York Press, pp. 156–171.
- Morreall, J. (1986) *Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity*, in *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall, State University of New York Press, pp. 188–207.
- The Philosophy of Laughter and Humor* (1986), ed. by John Morreall, State University of New York Press, 270 p.
- Ross, M., Owren, M., Zimmermann, E. (2009). *Reconstructing the Evolution of*

Laughter in Great Apes and Humans, in: *Current Biology*, 19(13): 1106–1111. URL: [https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(09\)01129-4?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0960982209011294%3Fshowall%3Dtrue](https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(09)01129-4?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0960982209011294%3Fshowall%3Dtrue)

Ольга Гомілко

ЮМОР КАК АТТРИБУТ РАЗУМА ИЛИ ТРИГГЕР ХАЙПА?

Философское исследование смеха углубляет знания о человеческом разуме. Благодаря смеху человек касается границ рациональности, при этом не разрушая их, а расширяя. Разграничение смеха на юморный (порожденный юмором) и безъюрморный помогает, с одной стороны, выделить его чисто человеческую форму, а с другой — рассматривать смех как универсальный признак, уподобляющий человеческий и животный миры. Понятие юморного удовольствия способствует пониманию механизма преобразования смеха в юморный, благодаря которому происходит концептуальный сдвиг. Существует возможность перерождения юмора в хайп. Тогда вместо стимулирования концептуальных изменений, которые расширяют горизонт понимания, происходит их сужение или манипуляционное направление.

Ключевые слова: безъюрморный смех, концептуальный сдвиг, инконгруэнтность, разум, телесность, хайп, юмор, юморное утешение, юморный смех.

Olga Gomilko

HUMOR AS AN ATTRIBUTE OF THE MIND OR A TRIGGER OF HYPE

The philosophical study on laughter deepens our understanding of the human mind. Due to laughter, a person touches the limits of rationality, while not destroying them, only expanding. Distinguishing between non-humorous laughter and humorous one (i. e. generated by humor) helps, on the one hand, to distinguish its merely human form, and, on the other hand, to consider laughter as a universal feature, common both to the human and animal worlds. The concept of humorous amusement allows us to understand the mechanism of transformation of laughter into humorous laughter, and due to that, a conceptual shift occurs. Nevertheless, there is also a possibility for humor to transform into hype. Then, instead of stimulating conceptual changes that expand the horizon of understanding, narrowing or manipulative directing of those changes take place.

Keywords: *conceptual shift, humor, humorous amusement, humorous laughter, hype, incongruity, mind, non-humorous laughter, the human body.*

References

- Gomilko, O. (2010) *Muzyka: harmoniya sfer chy instrument kultury?* [Music: harmony of spheres or cultural tool], v: *Дóжѧ / Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filosoфиyi ta filolohiyi*, Odesa, ONU im. Mechnikova, vyp. 15, pp. 181–189.
- Scruton, R. *Laughter*, in *The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) edited by John Morreall, State University of New York Press, pp. 156–171.
- Morreall, J. *Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity*, in: *The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) ed. by John Morreall, State University of New York Press, pp. 188-207.
- The Philosophy of Laughter and Humor* (1986) ed. by John Morreall, State University of New York Press, 270 p.
- Ross, M., Owren, M., Zimmermann, E. (2009). *Reconstructing the Evolution of Laughter in Great Apes and Humans*, in: *Current Biology*. 19(13): 1106-1111. URL: [https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822\(09\)01129-4?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0960982209011294%3Fshowall%3Dtrue](https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(09)01129-4?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0960982209011294%3Fshowall%3Dtrue)

Стаття надійшла до редакції 3.05.2020
Стаття прийнята 3.06.2020

[https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211969](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211969)

УДК 25, 82-121, 792.03

Олександр Кирилюк

ТРАГЕЙН-ОДІЯ ТА КОМОС-ОДІЯ ЯК «ПІСНІ ЇЖІ ТА ПИЯЦТВА» У РЕКОНСТРУКТИВНОМУ СЕМІОЗИСІ ОЛЬГИ ФРЕЙДЕНБЕРГ

Концепція метафор первісної свідомості О. Фрейденберг дозволяє відновити вже втрачені смисли речей, явищ, процесів культури. Застосування цієї концепції до пошуку автентичних джерел трагедії та комедії дозволило переглянути застарілі погляди на походження цих видів драми. Домінуючим моментом генезису трагедії та комедії була аліментарність («метафора їжі»), і тому вони беруть свій початок не з «пісні козлів (трагос-одії)», і не зовсім з «веселої пісні» (комед-одії), а з «одій» їжі (трагейн-одія) та з обряду комосу з його обжерством, пиятикою та ще й із прилюдним «шлюбом», оспіваних у «пісні весілля» (комос-одія).

Ключові слова: *трагедія, комедія, походження театрального мистецтва, семіотика культури, знак-їжа, універсалії культури, Ольга Фрейденберг.*

Ольга Фрейденберг прагнула вивести сучасні жанрові форми та навіть «наскрізні» світові сюжети від обрядово-культових практик минулого. Однак впливи цього минулого ми можемо побачити не тільки у «поетиці сюжетів і жанрів», але й у космогонічних і космологічних уявленнях та навіть у філософії. Містерію вічного відродження після занепаду та згасання, відтворену у культях та обрядах божества, що помирає та воскресає, згодом було перенесено у погляди на весь Космос, і не тільки у знаменитому фрагменті Геракліта, але й в сучасних теоріях пульсуючого Всесвіту, що виникає після Великого вибуху, а потім зазнає колапсу і знову згортається у сингулярну точку, з численними повторенням цього процесу, хоча сьогоденна наука не дає собі звіту в тому, що такі схеми, зрештою, відображують споконвічну базову світоглядну формулу людського екзистенціювання з нездоланим прагненням до відродження після смерті, що, власне, знаково відтворювалось у відповідних культях і ритуалах. Опосередковано, через міф, народну космогонію, мистецтво міму, трагедію та комедію, зрештою, через балаган¹ зв'язок з обрядово-культовими практиками має й філософія з її «вічними» питаннями про сенс життя, про смерть та безсмертя.

Тим не менш, філософія у своїй розвинутій формі має перевагу над усіма іншими похідними від обрядів і культів культурними формами, і перш за все – завдяки своїй методологічній функції та рефлексивності². О. Фрейденберг не раз дорікали у тому, що вона як вчений не є філософом.

Але попри її власні чисельні підтвердження літературознавчого характеру її розвідок є один ваговитий доказ того, що вона проявила себе ще й як філософ-методолог. Її цілісна концепція метафор первинної свідомості, не дивлячись на деякі її окремі недоліки, стала революційним, парадигмальним методологічним проривом у вивченні текстів культури [Кирилук 2003]. По суті, вона створила певний науково-методологічний комплекс *реконструктивного семіозису* («синтезатор-відновлювач» смислів, котрого сама вона називала новою наукою *семантологією*, про що у страшні 1930-ті вже й згадувати побоювалась), за допомоги якого вона відновлювала старі сенси *десеміотизованих* або *ресеміотизованих* речей та явищ, уже давно втрачені через зникнення їхньої культурної семіосфери [Кирилук 2004]. І таких *ре/десеміотизованих* явищ – тепер вже незрозумілих знакових, з втраченим аутентичним десигнатом, але із збереженим денотатом *речей* (приміром, вінок на дверях), *дій* (наприклад, урочисте проходження переможців тріумфальною аркою, що чомусь має напівкругле склепіння або запуск голубів на стадіонах), *стійких висловів* (скажімо, «хліба та видовищ») та *словосполучень* (типу «блазень гороховий» або – «за Царя Гороха») нас оточує дуже багато³.

Концепція Ольги Фрейденберг на цій підставі відкриває можливості для розгортання відмінного від усталеного та звичного розуміння явищ, що супроводжували генезис та розвиток, зокрема, таких жанрів драми, як трагедія і комедія в усіх їхніх різновидах та театральньо-видовищного мистецтва взагалі. Виявлення джерел походження драми у контексті концепції О. М. Фрейденберг становитиме *мету* даної статті, а спроба довести, що домінуючим моментом генезису трагедії та комедії була аліментарність – її *задачу*, котрі сформульовані *вперше*. *Актуальність* та *необхідність* розгляду проблеми у такому аспекті визначається тим, що «з книги в книгу, зі статті у статтю» [Брагинская 1988б: 307] кочують застарілі та невірні тлумачення генезису цих видів драми.

Відносно походження трагедії та етимології самого терміну і по наш час у науці точиться тривала дискусія. Дехто твердить, що «трагедія» походить з дифірамбів, дехто – від танців без слів, але найбільш поширеним є тлумачення трагедії узв'язку з цапами (траг-одія – «пісня козлів»). Прив'язка до цапів тут також до кінця не визначена. В одному випадку зв'язок трагедії з козлами пояснюють тим, що сатири, котрі співали на Діонісіях, грали при цьому козлів, надягаючи цап'ячі борода та копита (але при цьому чомусь не згадують роги), яких назвали просто козлами, а їхню пісню – піснею цапів. За другою версією пісні-трагодії співали на тих же святах під час принесення цапа у жертву Діонісові. Третє пояснення вже ототожнює бога плодючості та цапа. Коли розігрувалась містерія помирання божества-козла,

котрий потім мав воскреснути, субститут Діоніса при його закланні кричав, і це була «прощальна пісня козла», котра потім розвинулась у жанр погребових пісень взагалі, котрі теж слугували джерелом виникнення трагедії [Трагедія 2020].

Така непевність у визначенні витоків трагедії робить чесні висновки значної кількості дослідників про те, що її походження нам невідоме, гублячись у глибині віків, більш прийнятними. Тим не менш, Ольга Фрейденберг береться ці витoki визначити, спираючись на величезну кількість джерел⁴. Але тут слід, мабуть, згадати ті докори, що їх часто закидають дослідниці, суть яких зводиться до відсутності того, що у науці зветься «доказовістю». Не відкидаючи ці моменти, літературний редактор та публікатор творів О. М. Фрейденберг професор Ніна Брагинська, роз'яснюючи специфіку метода О. Фрейденберг, говорить, що вона пише не про *факти*, а про *фактори*, «про те, як, на її думку, працює механізм зміни (розвитку) культури, як прості або – що те ж саме – як нерозчленовані смисли первинної культури (“міфологічна семантика”), розчленовуючись та переосмислюючись, створюють різноманітність форм і смислів наступних культур» [Брагинская 1988а]. Врахування такої особливості методу, у свою чергу, дозволяє і надалі застосовувати його для відновлення вже втрачених значень семіотизованих речей, явищ та процесів культури.

О. М. Фрейденберг прямо не заперечує поширену думку про зв'язок трагедії з козлами, вірніше, з рядженими на них людьми, від яких з розвитком драми залишилася лише пісня хору [Фрейденберг 1997: 147], однак на перший план виводить аліментарні явища. Вона зазначає, що «поки трагосів і сатирів розглядали як козлоподібних демонів родючості, труднощі були нездоланні; вчені потрапляли в безвихідне становище, коли натомість сатирів знаходили силенів, замість козлів – коней» [Фрейденберг 1997: 151]. Вслід нею Н. В. Брагинська наводить величезну кількість аргументів проти усталеного пояснення траг-одії як пісні цапів, головним з яких є твердження про те, що зображення козлоподібних сатирів вперше з'являються у V ст. перед Христом, коли трагедія вже була у повному розквіті. Насправді, сатирами (силенами) звалися курносі ітіфалічні демони з кінськими хвостом, вухами та копитами. Ось чому дослідники самі зізнавались, що вони, «шукаючи козлів, всюди знаходили коней» [Брагинская 1988б: 306–310].

Іншими словами, козли були не єдиними, говорячи сучасною мовою, акантами із визначеною функцією – її виконували й інші персонажі, а *вівця* взагалі дала назву виду драми – *овації*⁵. Це, треба прямо визнати, просто нищить всі усталені та некритично сприйняті пояснення походження назви трагедії від козлів.

Розвінчуючи звичні пояснення, які не зовсім відповідають, чи зовсім

не відповідають реальному походженню трагедії, надалі дослідниця пише, що хоча «трагос» дійсно означає «козел», цим словом позначають й багато інших речей – рослини, полбу, зерно, а також вид каші. Взагалі, дієслово «трагейн», у давні часи означало «їсти» в архаїчному значенні, як «гризти», розгризати все сире і тверде⁶. Відповідно, схожими словами – «трагема» і «трогалія» називали самі продукти, що розгризалися (плоди чи горіхи), а згодом – і десерт як частину обіду. Цей термін сусідить з «трюге», що позначає стиглі плоди осінніх жнив – фрукти, злаки, виноград, а також молоде вино, його дріжджі (трюгос) [Фрейденберг 1997: 151–152].

Отже, підводить підсумок розгляду даного питання О. М. Фрейденберг, ми маємо картину, де у центрі уваги стоїть тема плодів, злаків, виноградної лози, а також жнив, їжі, каші та вина. Ми також знаємо, відмічає вона, що існували пісні, які називались цими ж іменами: *траг-одія* і *трюг-одія* (одія – пісня)⁷. Пізніше *трюгодами* почали називати також й співаків, котрі на святі врожаю змагались між собою [Фрейденберг 1997: 152]. Таким чином, *траг-одія* та *трюг-одія* – це пісні їжі і питва. Тобто, трагедія бере початок не з *трагос-одії*, пісні цапів, а від *трагейн-одії*, де «трагейн» – це «їсти», у тому колі й тих тварин, котрих, як ритуальних козлів спокути, в обряді приносили не просто у жертву, але й їли (жертва=жерти).

Що стосується комедії, то загальну її оцінку в контексті питання про її співвідношення з трагедією О. М. Фрейденберг висловила так: комізм – та ж сутність трагізму [Фрейденберг 1926: 394]. Вона не дарма згадала тут *комічне*, а не *комедійне*, тому що на походженням назви цього виду драми теж немає однозначного погляду. Зазвичай термін «комедія» пояснюють за аналогією з *траг-одією* як *ком(ед)-одію*, «радісна пісня комосу» (комос), пісня *кумедної* ритуальної *ходи* (теж комос) комастів (учасників комосу). Маючи підставову підозру в тому, що якщо трагедія, за Аристотелем, походить з Сатирикону, а сміхова драма древніша за «драму сліз» (що заганяло вчених у глухий кут, як писала О. М. Фрейденберг), і якщо сміхова драма тривалий час була невіддільна від трагедії до її, за словами цієї ж дослідниці, «літературного оформлення», і якщо і трагедія, і комедія беруть свій початок з обрядів родючості, то я припустив, що етимони «комедії» неодмінно мають мати аліментарні значення.

І дійсно, етимологію англійського слова *comic* один зі словників зводить до латинського *comicus*, його – до давньогрецького *комікос* (той, що має відношення до комедії), а його – до *комос* зі значенням «carousal» – «бенкет», «пиятика», «гульня», «колядки» [Comic], тобто, до значень, що тотожні «трагедійним» «трюге» та «трюгос» з акцентом на результати дії молодого вина. Цей словник також наводить припущення одного з етимологів про те, що це слово позначало гурт гуляків, котрі брали участь у процесії, співаючи

оуду. Тобто, у першому наближенні, ком-одія походить від назви гурту веселих сп'янілих комастів (пияків), учасників святкової ходи (комосу – процесії), що мала оргіастичний характер. Разом з тим вони співали пісень, і тому, з іншого боку, ком-одію можна розуміти як не самих комастів, а як пісню, яку вони виконували. Але й це ще не є достатньо переконливим.

Починаючи від Ф. Любкера [Comoedia: 315-318] у сотнях наукових робіт етимологію слова «комедія» пов'язують з «веселою піснею», і все б тут було добре, якби комасти співали лише веселих пісень. Точно як наші українські колядники, що обходять двори і зичать газдам і газдиням врожаю, приплоду, статку та чадороддя, давньогрецькі колядники-комасти виконували ці ж самі ритуальні функції. Проте якщо господарі обдаровували комастів недостатньо щедро, вони могли перейти до лайки та погроз, зрозуміло, зовсім не веселих. Навіть у тому різновиді комосу, де ватажок приходив до дверей коханки, учасники обряду і він сам можуть наспівати їй погрозу навіть смерті, якщо вона не зголоситься покохатися, а сам ритуал полягав у тому, щоб вивести гетеру в середину кола, хороводу, і піддати її обструкції та інвективам [Фрейденберг 1997: 177]. У «Симпозіумі» Платона згадується плач ватажка комосу перед замкненими дверима гетери [Фрейденберг 1998: 178], що супроводжується печальним, а зовсім не радісним співом, хоча у цілому весь обряд, що починається з надмірної трапези, сповнений п'яними глузуваннями та веселощами [Фрейденберг 1997: 177].

Іншими словами, не всі пісні комастів були веселими, тому бачити походження «комедії» від самої тільки веселої пісні комастів буде навряд чи вірно, так само, як невірно було б зводити це походження до введеної за часів Есхіла норми неодмінно давати після трагедійної трилогії веселу сатиричну драму, котру, зрозуміло, виконували ті ж трагіки. «Комедію» у цьому випадку слід було б вважати веселою піснею трагічних акторів.

Виникає питання – якщо комасти співали не тільки веселих пісень, чому звертають увагу тільки на веселі? Ситуацію можна виправити, переклавши термін «комос» не буквально, а за його визначальним смислом, який, по суті, є близьким до нашого «весілля», на якому не тільки веселяться, але й оплакують наречену, котра назавжди залишає батьківську хату. Якщо «комос» розуміти у зазначеному сенсі, як «весілля» (а цей обряд має, насправді, своїм старовинним змістом утворення шлюбного союзу бога плодючості Фалеса та Землі-жінки), то походження слова «комедія» можна буде зводити не до «веселої пісні», а до «пісні весілля», свадьби, нехай і не справжньої, а ритуально-гротескної, котра з радістю супроводжує акт запліднення Землі-жінки божеством-чоловіком. Тоді все стає на свої місця.

На підтвердження такого припущення можна навести дані ще з одного

словника [комос], де *комос* перекладається як «веселість», «колядування», «веселість юнаків», «святкова хода Діонісія» та «святкові пісні», «бенкет» (в англійській є подібне слово, *spree*, котре означає веселощі, п'ятику, загу, гульню, пустощі, бенкетування тощо). Тобто, дане слово відтворює не якусь одну рису ритуального комплексу (веселу пісню), а всю сукупність притаманних йому рис – веселощі, ходу (довгим рядом, парами), колядування тощо, котрі супроводжуються діями аліментарного та еротичного гатунку, оскільки до сукупності названих значень словники додають ще значення «пити», «впиватися», «насолоджуватися» та «гуляти» (вочевидь, не у сенсі гуляння як «прогулянок», які є причиною, за Аристотелем, здоров'я, після згадки чого на лекції деякі студентки починали зі знанням справи посміхатися, а у зрозумілому ними у власному контексті смислі, як «злягання»). Враховуючи, що слово *комос* морфологічно споріднене з *ком'* [ком'], котре у формі *к-омі*, *к-ео* означало «лягти», можливо, що і «злягти», то смисл комосу як ходи, кінцевою метою якої було лягання корифея (ватажка процесії) на ніч на поріг будинку коханої з попереднім співом під вікнами (прототипом майбутніх серенад поночі під балконом) та наступним «актом производительности» з нею (як евфемічно називала це О. М. Фрейденберг) [Фрейденберг 1997: 177], то його, це слово, можна розуміти як «пісні кохання» та «ритуального злягання». Проте *аліментарність* у цих явищах все ж стоїть на першому плані. Якщо *еротизм* мав продемонструвати засіб досягнення плодючості природи, то *аліментарність* виказувала вже сам бажаний результат *еротичного* дублювання її продуктивності.

У цілому ж *ком-одію* можна розглядати як «пісню комосу», надаючи останньому усього комплексу наведених значень, а не тільки самої тільки «веселості» чи «ходи». Тобто, *ком-одія* – це пісня *комосу* (з врахуванням його внутрішньої форми) як «весілля», або «колядування». Що це так, видно з того, яким недолугим було б наше пояснення українського колядування, якби ми за приміром пояснення *комосу* тільки як веселої процесії гурту молодих гуляк бачили сутність українського колядування лише у вештанні самозвеселених («*merry-making of youths*» як одне із значень *комосу*) колядників у козлиних шкурах та з мисами по хагам з проханням «грудочки кашки, кільця ковбаски»⁸ (знову *аліментарність*!).

Таким чином, узагальнюючи, можна стверджувати, що домінує, якщо не переважає значення їжі та питва у вже літературно оформленій комедії як спадок від її минулих зародкових форм, було точно підмічено О.М. Фрейденберг. Вона зазначала, що давні коміки полюбили зображувати утопічні стани повного достатку їжі, коли Зевс замість дощу поливає дахи вином, у річках тече смачна юшка, а ковбаси ростуть на деревах. У «Жінках

на народних зборах» Аристофан також висуває їжу на передній план як державне питання, начебто для жінок-законодавиць, що проникли у народні збори обманом, не було питання важливішого, ніж питання їжі [Фрейденберг 1990]. Він навіть попав до книги рекордів Гіннеса як автор найдовшого, з 171-єї літери, слова давньогрецькою, що позначало вигадану ним гротескно назву пирога⁹. Аліментарна семантика внаслідок такого величезного семіотичного значення їжі, визначила, будучи особливою «сатиросатуровою мовою» [Фрейденберг 1997: 175], назву не тільки трагедії та комедії, але й інших видів драми¹⁰, дала імена багатьом центральним комедійним персонажам¹¹, а деякі з цих імен визначили назву комедійної поезії блазнів, пов'язаною з такою їжею, як макарони¹². Окрім цього, їжа також міцно прив'язалась до театралізованих дійств та різних панеллінських ігор (основних їх було чотири). При цьому вона могла рухатися як до глядачів³⁻⁵, так і від них¹³.

Роль «метафори їжі» була настільки значною, що це дало привід Ользі Фрейденберг назвати Сатинову драму *драмою їжі*, персонажі якої з часом перейшли у похідні від неї трагедію та комедію¹⁴. Сила впливу семантики «їжа» первісних обрядів була настільки потужною, що *аліментарність* у складі комплексу універсально-культурних категорій становила чи не найвизначнішу рису їхнього прямого спадкоємця, театру – і не тільки у самих трагедійних чи комедійних дійствах, їхньої смислової динаміки, і не саме в особливостях видів драми та не лише у їхніх вербальних формах – текстах пісень і п'єс, але й у предметному устрої та облаштуванні театральних конструкцій, зокрема, *завіси*¹⁵, чи *підмошків*, котрі брали пряме начало від *стола*¹⁶, місця *трапези*¹⁷, з перенесенням на сцену (*скену*) його універсально-культурних семантик та розумінням *актора* як *кухара*¹⁸. «Кухарський» зміст вистав мав зворотній варіант – як на сцені відбувалося реальне споживання їжі, так на реальних обідах відтворювалось театральне дійство¹⁹.

Разом тим, не дивлячись на свою незаперечну значущість, семантика «їжа» по відношенню до головних культурно-світоглядних категорій, категорій граничних підстав – народження, життя, смерті та безсмертя – грала допоміжну, вторинну роль. Функція цієї семантики у даному випадку полягала у специфічній кодифікації (як аліментарний код) даних категорій, поєднаних у базову смислову формулу ствердження життя через подолання смерті, відповідно, заломлену крізь семантику їжі. Ця універсальна формула не була б універсальною, якби вона у ході культурних трансформацій первинних смислів обрядів циклу плодючості десь загубилась і не перетворилась в інші форми свого прояву в драмі²⁰.

Наукова проникливість дозволила О. М. Фрейденберг не тільки

зафіксувати цей факт (обряди родючості передають свій сюжет, пише вона, комедіям і фарсам [Фрейденберг 1988: 231]), але й визначити особливості цих трансформацій у трагедії та комедії. Зокрема, вона відмічає, щоправда, не достатньо термінологічно чітко, що смерть має у циклі плодючості дві фази – загибелі та відродження через запліднення, на підставі яких зростають два сюжетно-дієвих жанри, а саме, *катадос* (рух вниз, катод) – загибель плодороддя (трагедія) та *анадос* (рух вгору, анод) – сходження, або поява плодороддя (комедія) [Фрейденберг 1988: 231]. Цей перехід від смерті до життя у розгортанні драми відбувається як перипетія²¹. Тому домінуюче значення їжі у драмі робить її трагедією або комедією саме їжі.

Примітки

¹ «Родом з балагану – це про філософію» – пише Н. С. Мудрагей. За нею, «концепція походження філософії з балагану може збентежити лише того, хто давню філософію починає з філософів Мілету та Елеї, ...однак їм передують довгий шлях становлення філософської анонімної думки. ...Так, ті стихії, які в стародавній філософії отримують значення першоелементів і “начал”, у балагані служать безпосереднім предметом імітації. ...На певному відрізку часу єдиний комплекс образів, який об’єднував балаган і філософію, розійшовся по філософії, релігії, драмі та ін.» [Мудрагей 2008: 119, 117]. В філософії давніх часів можна зустріти й аліментарні терміни, як от платонівська «матерія-годувальниця».

² Яким чином універсальна світоглядна тематика заломилася крізь категоріальний стрій філософії показано мною у монографії «Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури» (Одеса, 2008), де сказано, що універсально-культурний «підхід бачить, скажімо, у категоріях *скінченого* та *нескінченого* або *перервного* та *неперервного* рефлексивний? спосіб осмислення діалектики *смертності* індивіда та *безсмертя* роду, в категоріях *буття* та *ніщо* – загальнотеоретичне осягнення *життя* та *смерті*, в категорії *протиріччя* – спосіб теоретичного відтворення основоположної бінарної опозиції культурної свідомості *життя* та *смерті*, у *покладанні*, *запереченні* та *запереченні заперечення* – базисну світоглядну формулу «*життя – смерть – відродження*» (с. 67).

³ Для експлікації втрачених смислів цих явищ нижче наводитимуться відповідні запитання до заліку з курсу «Культурологія» та спецкурсу «Універсалії культури», що читались мною протягом тривалого періоду в Одеському національному економічному університеті та на філософському факультеті ОНУ імені І. І. Мечникова та короткі відповіді на них, що мали спиратися на результати досліджень Ольги Михайлівни. Прикметною особливістю цих явищ є їхня чітка універсально-культурна складова, що простежується як у вигляді аліментарного та агресивного їх кодування, так і

у конкретних предметних втіленнях у них ідеї перемоги життя над смертю. Надалі у разі потреби у деталізації думки чи наведенні аргументованих прикладами доказів ці питання до заліку будуть наводитися без посилань на їхнє джерело. 1) **Чому існує традиція вішати на двері вінка.** Антична колядка називалася «*іресіоною*», назва якої йде від назви гілки лавра або маслини у мотках вовни та з плодами, яку залишали на дверях як знак *родючості*, що продовжує стадіально оформлювати образ зникнення-появи сонця, *смерті* і *воскресіння* рослинності у метафорі «двері». Згодом це перетворилось на вінок. Вінок ввечері, співаючи «серенади» (традиція їхнього співу під вікнами або балконом красуні йде саме з цієї частини комосу), вішав на двері коханої *корифей*, ватажок ходи-комосу, цей вінок був попередником самого коханця, що до сходу сонця лежить біля дверей, а після сходу злігає з гетерою. Це означало перемогу життя над смертю. 2) **Чому тріумфальна арка має напівкругле склепіння.** Божество, що зникало та з’являлось, як сонце, переходило границю, маркером якої були ворота. *Ворота*, отримуючи зверху півкруг (зовнішня та внутрішня поверхня склепіння, екстрадос та інтрадос), стають «аркою», відтворюючи небесний намет. Перемога сонця, *поява тотему* співпадає з *в’їздом крізь небесно-загробну браму*, під тріумфальною аркою, що *розділяла два світи*. *Напівкруглий* верх арки позначав *небосхил*, яким *рухалось сонце*. Семантика тріумфальної арки як *засобу подолання смерті* найкраще видно з того, що їх іноді споруджали для *відведення смертельної небезпеки* (*епідемії* *etc.*), що само по собі вже гарантувало *позбавлення від неї*. 3) **Який смисл мало проходження тріумфальною аркою.** Аналогічним явищем була *тріумфальна процесія*. Юпітера тут зображував полководець, що отримав реальну перемогу. За його візком йшли приречені раби – полонені. Оскільки *тріумфальна брама була небесним обрієм*, то імператор, котрий урочисто проходив під аркою до цирку, поставав і як *Переможець-Сонце*. Цим він втілював *ідею додання смерті, ствердження життя*. Іноді він сам брав участь у цирковій виставі, і це прояв дуже архаїчної традиції. Прохід тріумфатора під аркою взагалі був театралізованим дійством – урочистою ходою проносилися багаті трофеї, у жертву приносили биків, що є тією ж драмою, блазні розважали публіку. 4) **Чому і тепер на олімпійських іграх та інших масових святах запускають голубів у небо.** Колись ігри починались з того, що їхнє відкриття позначалося запуском у небо орла, переможця сил смерті. 5) **Чому римський народ вимагав «хліба та видовищ».** Предметом видовища на пантомімічних виставах (сценічних іграх) була смерть. Вони були варіантом гладіаторських ігор, але на відміну від них замість примітивної сутички двох борців були постановочною феєрією на міфологічний сюжет. Смерть героя, якою п’єса закінчувалася, розігрувалася насправді, коли

виряджений актор (засуджений до смерті злочинець) у великих стражданнях, обливаючись кров'ю, спалювався, розпинався, розривався звірами прямо на сцені. *Циркові ігри* були ще однією трансформацією первинного культу. Під час циркових ігор раби обходили глядачів з величезними кошами з *дармовою їжею* та напоями, крім того під час гри в народ кидали горіхи, плоди, смажених птахів. Звідси – традиційна зв'язка вимоги «хліба та видовищ». Магістрат, що ухилився від постановки видовищ, повинен був, у вигляді штрафу, доставляти велику кількість хліба. б) *Звідки пішов вислів «блазень горохваний».* Найбільш слід у первісній свідомості з архаїчної агрокультури залишили *стручкові рослини*, особливо – юшка-каша з бобів та сочевиці. Їх у великій кількості знаходять майже на всіх розкопках стародавніх поселень. Значна окрема група міфів, культів й обрядів говорять про *породжувальну та запліднюючу функції бобів*. Боби і *горох* були *замісниками козлів спокути*. Боби метафоризувались як *смерть*, через що їх у деяких культурних ареалах не їли і використовували лише як об'єкти культу. *Оскільки смерть розумілась як воскресіння, спасіння та зіллення, то й боби служили рятівним засобом*. Звичайним уособлення бобів були цар чи блазень. Як *усоблення їжі, глупоти та смерті* вони отримали свою назву від юшки-каші та за стручковими плодами (шут гороховый, за Царя Гороха).

⁴ У деяких рукописах монографій О. М. Фрейденберг залишилися лише цифрові посилання на джерела в тексті при відсутності їхнього списку, що можна пояснити, я думаю, тим, що, будучи «недрукованою» (за її життя вийшла лише одна монографія, і біля десяти ще чекають на публікацію), О. Фрейденберг побоювалася навіть не плагіату, а банальної крадіжки її праць та видання під своїм іменем – такі речі в ті часи траплялися, а без наукового апарату плагіаторська публікація ставала неможливою.

⁵ *Що таке овація.* Головною діючою особою театру є бог *смерті й воскресіння, Діоніс*. У театральній драмі це був Діоніс-бик чи Діоніс-козел. Якщо цей козел частково дає назву двом драматичним жанрам, то вівця дає назву драмі перемоги, *овації* (овація – радість, торжество, вінок, що його надягали на голову полководця, котрий уподібнювався переможному звіру (Діонісу-козлу), що *воскресає до життя* в момент проходження під тріумфальною аркою.

⁶ Етимологи насправді зводять походження слова *трагос* до «гризти», а саме воно, окрім вже названих О. М. Фрейденберг харчових значень та козла позначало й вік статевої зрілості, зміну голосу, яка відбувається в цей період, сексуальну розкутість, а також хтивість.

⁷ *Яке значення мали «одії» (пісні) у Давній Греції.* Ком-одія, пісня комосу, й траг-одія, пісня *трагосу* – каші, *трагемата* – стручкових плодів та

жертвовної тварини, козла, *трагейну* – омофагії, сиродіння, є тільки двома варіантами численних античних «одій». Існували окремі пісні за видами діяльності людей («*гимайос*» – пісня млинарів, «*айликос*» – пісня ткачів, «*іулос*» – пісня тих, хто пряде, «*літюерс*» – пісня жнивварів), а також пісні найманців, матерів, що годують грудьми, стадників, пісні горя й поховальні пісні, пісні весілля та кохання, і ще – пісня гойдалок. Тобто, пісня виступала дублікатом дії, у ній відображувалися всі моменти життя й побуту. Більша частина цих побутових пісень тематично була пов'язана зі *смертю*. Пісня гойдалок присвячувалась насильницькій смерті її автора. Жнивварські та інші пісні (про Літюерса, Боримоса, Манероса, Ліна) були піснями сліз та печалі. Весільний Гименей спочатку був піснею наглої смерті. Зрештою, можна назвати ще один вид пісень, *пар-одію*, спів навиворіт, від *пара* «біля», «поруч», «проти» та *оді* «пісня».

⁸ У цьому, аліментарному сенсі і пропонується *розуміти і винесене у заголовок слово «комос-одія»*, що має бути доповнене також іншими прив'язаними до їжі-питва термінами, адже пригощалися комасти-колядники, вочевидь, отриманими від колядування харчами та вином (*комаксо* – не тільки учасник комоса, але й той, хто *п'є вино*).

⁹ Це слово читалось як *Лёпадо́тэмахо́сэляхо́галеокраниолейпсанодримюпотримматосильфиокарабомэлитокатакэхюмэнокихльэпикоссюфотаттопэристэралектрюоноптокэфаллиокинкльэпэлейолягоосирайобафэтраганоптэрюгон*. Приблизний переклад кумедної назви пирога зробив А. І. Піотровський: Устрично-камбально-крабово-кисло-солодко-кардамонно-масло-яблуко-медово-селерово-огуречно-голубино-глухарино-куропатно-зайцево-поросятно-телячий пиріг. Драматург утримався, як бачимо, від перекладу такого «смішного» слова, як фалос (-*фалліо*-), але його присутність у назві страви в античній комедії цілком відповідає її суті, котра сходить до «фалічних свят та культових непристойностей» [Фрейденберг 1988: 231]. *Яке значення мали непристойні слова та фалічні образи у ком-одіях та траг-одіях.* Смерть в них розумілась у вегетативних, рослинних аспектах життя, тому в центрі всіх пісень («одій») стояло вегетативне, *плодоносне божество смерті*. *Плодючість забезпечувалась* кепкуванням, насмішкою, *безсоромними словами* та виглядом. Існували спеціальні виконавці сороміцьких оповідей (*іоніколог* або *кінайдолог*). Своїми безстыдствами вони *активізували* сили природи. *Фалофори*, носії фалосу, підкреслювали ідею плодючості своїм *фалізмом*, масками п'яничок, закличками до Вакха.

¹⁰ *Що є спільного між Сатурою-сатиною та ковбасою, між фарсом та фаршем.* Нічні обряди інвективи та знущання у згорнутому вигляді присутні у *блазневій обрядовості Сатурналії*, в драмі сатирирів й особливо

в сатурі чи сатурі. «Сатура» означає блюдо, повне плодів та насіння, на кшталт грецької культової панспермії. «Сатур» також значить «ситний», «повний». «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 у древній аттичній комедії. Сатура-сатира була жанром культовим через те, що вона відтворювала виробничі умови. Безпосередньо вона дає позначення 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 культової тварини. Саме тому назвою ковбаси позначають комічні жанри. На наступних стадіях метафора кров'яного й м'ясного «фаршу» відповідає суміші плодів та насіння (панкарпії та панспермії). Фарс – це сатирично-комедійний театр, воведіль. Грецька юшка з сочевиці звалась «факе», і вона дала назву пародіям, фарсам та їхнім авторам. Римська відповідність «факе» – «фаба», дає назву мімічному жанру, фаба-міму (театру сатиричної імпровізації). Походження сучасного слова «фарс» пояснюють від слова *farcio* «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.

¹¹ **Чому народний комедійний персонаж зветься Петрушка.** В одному аспекті розгризання трагемат чи жертвовної тварини, трагоса, дає страсті й супроводжується сльозами, в іншому аспекті вживання каші-фаршу, сатури або ж того трагосу перетворюється на фарс, що супроводжується сміхом. Колишній племінний бог 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 Маккарони (мучне блюдо), у англійців – Джек Пудинг (теж мучне блюдо), у голландців – Ян Пиккельхерінг (маринований оселедець), у росіян – Петрушка (овоч) тощо. Отже, у всіх фарсах та трагедіях, що спочатку були тотожними, бог-блазень, як і в Сатурналіях, надміру їсть та п'є на сцені.

¹² **Чи можуть макарони бути віршами.** Пізніше мотив їжі знайшов прояв у культовому дійстві, котре стало драмою. Такою є сатура-сатира та трагедія, де «трагос» значить й «каша», такою є й ателлана – імпровізований народний театр з постійними масками, попередник італійської *commedia dell'arte*. Протагоніста тут звали Маккус (грецьке

Макко), його рисами були ненажерливість, глупота й боязливість. Це ім'я означає бобову кашу, звідки – пізніші «маккарони». 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.

¹³ **Чому сучасна публіка іноді кидає у поганих акторів помідорами та тухлими яйцями.** «Трагемати» – первісна знакова їжа, що складалась із стручкових плодів – бобів, гороху, квасолі й сухих смокв, була десертом, якого згодом подавали як «другий стіл» лише за традицією. «Трагемати» також кидались у публіку під час вистав, що уводять нас до агонів й поєдинків, де кидали каміння та перекидались насмішками. Пізніше напрямок кидання їжі обернувся – публіка почала закидати нею поганих акторів.

¹⁴ **Які дві основні тематики мала Сатирична драма як драма їжі.** Сатирична драма мала дві тематики. 1) Тема обжерливості. Борець зі смертю, Геракл обертається на блазня та обжеру. З уявлень про ненажерливого персонажа пішла трагедія, котра походить з Сатирикону, який був драмою настільки ж серйозною, скільки й смішною. Її героєм був не Діоніс, бог лози й вина, а Геракл, балаганний, ненажерливий герой. Геракл, на відміну від аттичного Діонісу – це найдревніше доричне божество, що стало з часом покровителем рабів й незаконних дітей, грубе, примітивне, любиме низами. Його племінний еквівалент – Сатурн. 2) Боротьба сп'янілого героя з чудовиськом. Мотив спасіння, як і в культі богів-сотерів, пов'язано з вином. «Професійний» «спаситель», Геракл (чи Силен) у сатириконі стає п'яничкою. У близькій до сатирикону «Алкесті» Еврипіда є сцени обжерства Геракла, паралельно він б'ється врукопашну з Танатосом, смертю, звільняючи полонену Алкесту. Обидва мотиви, боротьба зі смертю й мотив їжі, йдуть поруч.

¹⁵ **Чому театральна завіса завжди має червоний колір.** Завіса є метафорою смерті-лона. Продуктивне божество хліба або плода з'являється у покрових та завісах. Така ж метафора театральної чи храмової завіси. У протосвангелії Марія шиє пурпурну завісу для храму, символізуючи тим і небо, і смерть, і своє материнство. Але пурпурна завіса нам знайома і у театрі. Сюжетна перипетія досягалась за рахунок переодягання героя у плаття, відповідне фазі, що він її переживав – смерті чи оновлення. Звідси виникає семантика кольору – чорний ототожнюється з ніччю, зі смертю й означає все погане; білий – із світлом, життям, щастям, радістю. Пурпурний, рудий колір частіше позначає смерть, ніж життя, тому він належить цирковому блазню.

¹⁶ 1) **Чому місто центральної влади зветься «столиця».** На столі спочатку ілі не для зручності. Стіл – це божество, це – небо-земля, пізніше – місце перебування божества. Перебування на столі означає обожнення,

перемогу життя над смертю, через що з ним пов'язані уяви про владу. 2) **Що значить «Князь Володимир “на столі”».** Носій божественної ідеї, цар чи князь, *отримує владу актом сидіння на столі*, звідки – *столиця*, пре-стол. 3) **Чому небіжчика кладуть на стіл.** На столі, столі-вівтарі тримали *хліб та вино, уособлення божества*. Оскільки на столі може перебувати лише божество, то ще й зараз у християнстві на нього кладуть померлого. Цим він *уподібнюється божеству, як і володар столиці*. Вочевидь, звична побутова забобонна заборона сидіти на столі пов'язана з цими уявленнями. В Єгипті був звичай *подавати за столом*, після тризни, *фігурку мерця в гробу*, тобто тут маємо той самий звичай покладення покійника на стіл. У Римі *лялька-небіжчик танцює на столі* під час поминок, а господар дому співає журну пісню про смерть. На столі знаходиться не тільки померлий, який має тут воскреснути, але й *тіло та кров божества*. Звідси йде звичай *їсти за столом*, і це – *акт смерті, що стає життям*. Древнім варіантом столу були *гробки*, біля яких відбувались двобії, *боротьба гладіаторів*, всі види циркових й панеллінських ігор. Пологом та завісою тут була сама земля, хода до могили та споживання їжі на ній повторювали *схватку зі смертю*. Якимось тьмяним відлунням цього є засуджуваний церквою звичай в Україні пиячити та їсти на цвинтарях у поминальний день (на «Проводи»).

¹⁷ **Що таке «трапеца» і як вона пов'язана з могилами, столом та сценою.** З розвитком і перенесенням значень від стола для їжі на *стіл* для гри актора він *не перестає мати значення «смерті»*, оскільки виник він з надгробного каменю-вівтаря. Так, *«трапезою» зветься й надгробний камінь, і вівтар, і ті підмостки, де ставили рабів на продаж*. Якщо згадати, що *раб* був метафорою «смерті» й первісним *актором*, який на римській сцені та в сатурничній обрядовості *грав тимчасового царя та козла спокути*, то стає ясным, чому *стіл, де грає актор, і стіл, на якому виставляють рабів, ототожнювались*. Як театр зберігає низку рис погребового ритуалу, так похоронний обряд – риси театру (музика, декламація, промови тощо). *Театральні підмостки*, на яких зображується *смерть-воскресіння божества, зливаються з поховальною та тріумфальною обрядовістю*. Окрім *смерті* тут присутні й *речові метафори світла та плодючості*. У всіх цих формах перед нами проходить одна й та ж сама автобіографія *життя, що осилує смерть*.

¹⁸ **Як виникла сцена у сучасному вигляді.** *Сцена та підмостки*, як і *стіл*, передавали один і той самий образ *смерті-оживлення*. Ні грецький театр, ні римський цирк не є чимось первісно «театральним», це – була своєрідна репродукція дійсності, це – життя людей та світу. Спочатку *актор* насправді виступав ще й як *кухар*, що *готував їжу*, відтворюючи страсті божества.

Стіл як підмостки зберігається ще у середні віки. На підставі ототожнення стола та підмостків для вистав сформувалась *сцена* – дерев'яне підвищення, перед яким розташовувалась кругла *орхестра* (у цирку – кругла арена), стягнута високим напівкруглим *амфітеатром* та *сидіннями* для глядачів. Посередині орхестри стояв вівтар божества. З боків були проходи (*пароди*) для хору – західний позначав країну *смерті*, східний – *життя, народження сонця*. Коли над амфітеатром натягують полог, він перетворюється на *сцену*. Пізніше завіси появились і у театрі.

¹⁹ **Звідки йде звичай розважати гостей під час обіду співами та музикою.** Як вистави у театрі давали картини реального споживання їжі, так під час застілля в античному побуті давались вистави. *Протягом обіду римські міми розігрують вистави*, за античним обідом виступають танцюристки, фокусники, акробати, декламатори, музиканти. Блазні виконують сміхові та непристойні партії.

²⁰ **Яким чином базисна світоглядна формула «смерть – воскресіння», заломлюючись крізь аліментарний код, реалізовувалась у трагедії та комедії.** Наука показала, що в основі *трагедії* лежать *страсті бога, якого шматують та поїдають (смерть – їжа)*. Такі трагедії, як «Вакханки», «Андромаха», «Іполит» без сумніву показують страсті героя, якого розривають на шматки. Грецька трагедія складається з *агону* або *жертвовної смерті* – «спарагмоса» героя-божества, плачу, впізнання з перипетією та *епіфа-нії-воскресіння*. Іншими словами, *сюжет трагедії* склався з *метафор ходи, боротьби, смерті, їжі, оживлення чи нового народження*. Натомість в *ос-нові комедії* лежить *перипетія переходу від смерті у реновацію*. У ній *жертвоприношення* заміняє *смерть й воскресіння божественного агоніста*, і саме *через сакральну трапезу (безсмертя – їжа)* цей агоніст отримує *во-скресіння*. Древня комедія ніколи цілком не відривається від трагедії. Це не самостійний род драм, на кшталт «Ревізора» чи комедій Островського, а жанр пародійний, що притулюється до трагедії та що стійко йде за нею як її па-родія. У *древній комедії* *смерть* метафоризована у *продуктивність (секс)*, тут п'єса закінчується *комосом*, розгульною процесією, яка веде до *весілля* тут же на сцені, чи до *злягання* з гетерою, чи до *галасливого п'яного походу* всім натовпом до коханки з наступним її *івалтуванням*, що су-проводжується сміхом. Тобто, на відміну від трагедії, де *аліментарність* контамінує з *агресивністю*, і радості з оживлення божества передусе його оплакування (лінія сюжету, типова для обрядів плодючості із їхніми Ярилами та Кострубамі), у комедії домінує *аліментарно-еротичний* сміховий момент.

²¹ **Що таке перипетія у грецькому театрі.** У грецькій трагедії й комедії вся вистава проходить під знаком *боротьби*, як у цирку. попарно змагаються

актори, хори, хорегі й автори. *Грецький театр – це театр боротьби*, але він був подвійним. Це був *театр або сліз, або насмішки* й глузування. Відомі випадки, коли присуджений на смерть, з відрубаною рукою, частково вже розірваний, притаскується на сцену гіподрому і там, перед смертю, над ним знушаються *фарсові актори*. Страсті, що розігруються акторами в умовах *сліз та плачу, становлять трагедію*; страсті глузування й сміху – *комедію*. *Основна тематика трагедії – смерть. Але смерть в трагедії ніколи не буває остаточною*. Потрійний принцип *переводить тут смерть у безсмертя*. *Композиційний стрижень трагедії складає перипетія* (раптова переміна), центральний поворот у подіях на протилежне. Катастрофа й *гибель закінчуються зворотнім переходом у відродження*. Перипетія – це антитеза *«смерті-життя», загибелі, за якою йде реновація*. Це та ж сама перипетія, котра у грецькій науці та філософії дає теорію знищення світів через пожежар й потоп, що закінчується народженням нових, кращих світів. В релігії це – кінець світу та золоті часи.

Список використаної літератури

- Брагинская, Н. В. (1988а) *Введение к статье О. М. Фрейденберг «Эйрена» Аристофана*, в: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва: Наука, сс. 221–223.
- Брагинская, Н. В. (1988б) *Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова*, в: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, Москва: Наука, сс. 294–329.
- Кириллюк, О. С. (2003) *«Дійсність» обряду та «текст» казки: прорив парадигми (В. Я. Пропп та О. М. Фрейденберг)*, в: *Філософсько-антропологічні студії*, Київ: Стило, сс. 335–338.
- Кириллюк, О. С. (2004) *Незвичні значення звичних речей («Метафори первісної свідомості» Ольги Фрейденберг та універсалії культури)*, в: *Філософські пошуки*. Вип. 17–18, Львів-Одеса: ІФЛІС-ЛФС «Cogito», сс. 172–182.
- Мудрагей, Н. С. (2008) *Античный миф и его роль в возникновении философии (изучая наследие Ольги Михайловны Фрейденберг)*, в: *Философские науки*, Москва, № 11, сс. 107–120.
- Трагедія* (2020), в: *Вікіпедія*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/трагедія>
- Фрейденберг, О. М. (1926) *Идея пародии: (набросок к работе)*, в: *Машинописный Сборник статей в честь С. А. Жебелева*. Ленинград, сс. 378–396. Электронный архив О. М. Фрейденберг. Дата звернення: 23.05.20. Режим доступу: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Idejaparodii?skip=16&view=#start>
- Фрейденберг, О. М. (1998) *Миф и литература древности*. 2-е изд., Москва:

- Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 800 с.
- Фрейденберг, О. М. (1997) *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 448 с.
- Фрейденберг, О. М. (1988) *Система литературного сюжета*, в: *Монтаж (Литература, Искусство, Театр, Кино)*. Москва, сс. 216–236.
- Фрейденберг, О. М. (1990) *Утопия. (Глава из неопубликованной монографии «Семантика композиции “Трудов и дней” Гезиода»)*, в: *Вопросы философии*. Москва, № 5, сс. 148–167.
- Comic* (2020), in: *WorldSense.eu.Dictionary*. Retrieved May 19, 2020 from: <https://www.wordsense.eu/komos/#Ancient%20Greek>
- Comoedia* (1885), in: *Любкер, Ф. Реальный словарь классических древностей*, сс. 315–318. Retrieved May 17, 2020 from: https://ru.wikisource.org/wiki/ПСКД/Comoedia#cite_ref-1
- kom'* (2020), in: *Greek morphological index*. Retrieved May 27, 2020 from: https://morphological_el.enacademic.com/215515/kom%27
- komos* (2020), in: *Greek-English etymological dictionary*. Retrieved May 27, 2020 from: https://etymology_el_en.enacademic.com/4124/komos

Александр Кириллюк

ТРАГЕЙН-ОДИЯ И КОМОС-ОДИЯ КАК «ПЕСНИ ЕДЫ И ПИТЬЯ» В РЕКОНСТРУКТИВНОМ СЕМИОЗИСЕ ОЛЬГИ ФРЕЙДЕНБЕРГ

Концепция метафор первобытного сознания О. Фрейденберг позволяет восстановить уже утраченные смыслы вещей, явлений, процессов культуры. Применение этой концепции к поиску аутентичных источников трагедии и комедии позволило пересмотрены устаревшие взгляды на происхождение этих видов драмы. Доминирующим моментом генезиса трагедии и комедии была алиментарность («метафора еды»), и поэтому они берут свое начало не с «песни козлов» (трагос-одии), и не совсем с «веселой песни» (комед-одии), а с «одий» еды (трагейн-одия) и с обряда комоса с его обжорством, пьянством и публичным браком, воспетых в «свадебной песне» (комос-одия).

Ключевые слова: трагедия, комедия, происхождения театрального искусства, семиотика культуры, знак-еда, универсалии культуры, Ольга Фрейденберг.

Olexander Kyrylyuk

TRAGIEN-ODIA AND KOMOS-ODIA AS «SONGS OF FOOD & RAMPANT DRUNKENNESS» IN THE RECONSTRUCTIVE SEMIOSIS OF OLGA FREIDENBERG

The O. Freidenberg “s concept of Metaphors of archaic consciousness gives the opportunity to restore the already lost meanings of things, phenomena and processes of the past cultures. These restored meanings of the phenomena

of ancient culture can be found in the notes to the article. These are questions for the student exam after giving lectures on cultural studies, which the author has read for a long time at Odessa universities. The application of Frejdenberg's concept in the study of the origin of tragedy and comedy led to the fact that outdated views on the origin of these types of drama were refuted. This refutation was based on facts that baffled scholars. It was believed that tragedy is a *tragodia*, a song of the goats, the Satyrs, who had a goat-like enclosure. But the first images of these satyrs appeared only in the 5th century BC. At that time, the tragedy had already blossomed. Based on the works of O. Frejdenberg, the article shows that the dominant moment in the genesis of the tragedy was fertility rites (alimentaryism as a «food metaphor»), and therefore it originates not from the «song of the goats» (*tragos-odia*), but from songs, dedicated to food (“*tragein*” is «to eat»). For this reason, the origins of the tragedy should be seen in the rituals accompanied by songs of food (*tragein-odia*). From this word came the words-derivatives related to food. *Tragema* and *trogalias* are a fruits and other edible products, as well as dessert as part of a dinner. The *tragemates* are the bean cereals and beans themselves. The *tryuge* are the gifts of the «golden autumn», and the word *tryugos* means wine. The term *tragos*, therefore, refers not only to the goat, but also to food products (grain, spelled), etc. Similarly, the origins of comedy cannot be reduced to the «merry song» of the *komos*, the rampant procession alone (as the meaning of the word comedy was interpreted). But we cannot replace the object itself with one of the properties of this object. The gaiety of the song is a manifestation of the cheerful character of the whole *Komos*, which is a multi-valued ritual complex. The origins of the *Komos* also go to fertility rites, in the semantic centre of which is food in the form of drunkenness and gluttony. The essence of the *Komos* is à mirth. A cheerful song and a joyful procession are just a concrete manifestation of this essence. And, when we are searching for the essence of the *Komos*, it is important not that the *komasts* sang a funny song, but why they did it. The meaning of the *Komos* stands close to the Ukrainian name of the nuptials, wedding, as “*vesillja*” (gladness, fun, rejoicing, etc.). This closeness of the meanings of the *Komos* and the wedding can be justified by the fact that the *Ēomos* was essentially the wedding of the deity and the goddess of fertility. Just as the wedding did not boil down to fun alone, for in this rite the mourning of the bride took place, so the *Komos* did not boil down to just a fun song. It included moments of crying and sadness, as well as aggressive actions in their contamination with the information code (invectives, scolding of getters). *Geter* (as a substitute for the fertility goddess) was the ultimate goal of the procession, ending with a symbolic copulation with her of the leader of the procession (who played the role of the fertility deity). This sexual intercourse

occurred simultaneously with the sunrise. The rising sun conquered the darkness of the night, what has meant that life conquered death, which was confirmed by the «productive act» (O. Frejdenberg) on the threshold of the beloved's house. The main reason for the cheerful nature of the *Komos* was the triumph of life. Obviously, the comedy has absorbed all these phenomena and therefore its usual understanding only as a procession of joyful revellers with a fun song is not enough. It is proposed to derive “comedy” from the whole spectrum of the meanings of a *Komos*, first of all, from the triumph of life, the continuation of which is guaranteed by a rich harvest and gifts of orchards and vineyards (that is, not as a *com-odia*, but as a *comos-odia*), as *spee*. So, *komos* also means feast, game, booze (in English there is a similar word, *spree*, which means fun, booze, binge, game, pranks, feasting, etc.) accompanied by merry revelry and drunken orgies (that is, not as a «funny song», *comedy-odia*, but as a *comos-odia*, a song of the «wedding»). The food origins of comedy also are seen in the names of the varieties of this type of drama. “*Satire*” – comes from «*satura*», a dish full of seeds and fruits like *panspermia* and *pankarpia*, “*Farce*” comes from the Greek lentil soup “*fake(s)*” (*sakes*), and then from “*farsch*” «minced meat» (as filling of pie, sausage gut, dumplings). The Roman analogue of “*sakes*” – “*faba*” gave the name to the mimic genre, *faba-mim* (theatre of satirical improvisation). In addition, among many nations of the world, a clowns in comedy performances have a food names (*Sausage*, *Herring*, *Soup*, *Pasta-Macaroni*, *Pudding*, *Parsley*, *Peas* etc.). Thus, the tragedy got its name not from the «song of the goats», but from the «food song» (*tragein-odia*), and the comedy is not just a «funny song», but the song of the *Komos* such a complex rite with its grandiose eating and drinking, *komos-odia*.

Keywords: *tragedy, comedy, the origin of a drama and comedy theatre, semiotics of culture, food sign, cultural universals, O. Frejdenberg.*

References

- Braginskaya, N. V. (1988a) *Vvedenie k state O. M. Frejdenberg «Ejrena» Aristofana* [Introduction to the O. M. Frejdenberg's article «Airen» by Aristophanes], in: *Arhaicheskij ritual v folklornyh i ranneliteraturnyh pamyatnikah*, Moskva: Nauka, pp. 221-223.
- Braginskaya, N. V. (1988b) *Tragediya i ritual u Vyacheslava Ivanova* [Tragedy and ritual in the works of Vyacheslav Ivanov], in: *Arhaicheskij ritual v folklornyh i ranneliteraturnyh pamyatnikah*, Moskva: Nauka, pp. 294-329.
- Kyrylyuk, O. S. (2003) «*Dijsnist» obryadu ta «tekst» kazky: proryv paradygmy` (V. Ya. Propp ta O. M. Frejdenberg)* [The «reality» of the rite and the «text» of the tale: a breakthrough of the paradigm (V. Ya. Propp and O. M. Frejdenberg)], in: *Filosofsko-antropologichni studiyi*. Kyiv: Stylos, pp. 335-

- 338.
- Kyrylyuk, O. S. (2004) *Nezvychni znachennya zvychnyx rechej («Metafori pervisnoyi svidomosti» Olgy Frejdenberg ta universaliji kultury)* [Unusual meanings of ordinary things («Metaphors of primitive consciousness» by Ol'ga Frejdenberg and the universals of culture], in: *Filosofski poshuky*, vyp. 17-18, Lviv-Odesa: IFLIS-LFS «Cogito», pp. 172-182.
- Mudragej, N. S. (2008) *Antichnyj mifi i ego rol v vzniknovenii filosofii (izuchaya nasledie Olgi Mihajlovny Frejdenberg)*, [Antique myth and its role in the emergence of philosophy (Study of the scientific heritage of Olga Mikhailovna Frejdenberg)], in: *Filosofskie nauki*, Moskva, ¹ 11, pp. 107-120.
- Tragediya* (2020), in: *Vikipediya*. Retrieved May 20, 2020 from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/tragediya>
- Frejdenberg, O. M. (1926) *Ideya parodii: (nabrosok k rabote)* [The idea of a parody: (preliminary notes on the development of the topic)], in: *Sbornik statej v chest S. A. Zhebeleva*. Leningrad, pp. 378–396. Elektronnyj arhiv O. M. Frejdenber. Retrieved May 23, 2020 from: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Idejaparodii?skip=16&view=#start>
- Frejdenberg, O. M. (1998) *Mifi i literatura drevnosti* [The myth and literature of antiquity]. 2-e izd., Moskva: Izd. firma «Vost. lit.» RAN, 800 p.
- Frejdenberg, O. M. (1997) *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Moskva: Izd. «Labirint», 448 p.
- Frejdenberg, O. M. (1988) *Sistema literaturnogo syuzheta* [System of literary plot], in: *Montazh (Literatura, Iskusstvo, Teatr, Kino)*. Moskva, pp. 216-236.
- Frejdenberg, O. M. (1990) *Utopiya. (Glava iz neopublikovanoj monografii «Semantika kompozicii «Trudov i dnejj» Gezioda»)* [Utopia. (The chapter from the unpublished monograph «Semantics of the composition of *Works and Days* of Hesiod»)], in: *Voprosy filosofii*. Moskva, № 5, pp. 148-167.
- Comic* (2020), in: *WorldSense.eu.Dictionary*. Retrieved May 19, 2020 from: <https://www.wordsense.eu/komik/#Ancient%20Greek>
- Comoedia* (1885), in: *Fridrikh Lyubkers Realnyi slovar klassicheskikh drevnostey* (Classic Reprint), pp. 315-318. Retrieved May 17, 2020 from: https://ru.wikisource.org/wiki/ПСКД/Comoedia#cite_ref-1
- kom* (2020), in: *Greek morphological index*. Retrieved May 27, 2020 from: https://morphological_el.enacademic.com/215515/kom%27
- komos* (2020), in: *Greek-English etymological dictionary*. Retrieved May 27, 2020 from: https://etymology_el_en.enacademic.com/4124/komos

Стаття надійшла до редакції 17.04.2020
Стаття прийнята 17.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211970](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211970)

УДК 2-277.2:[1/398.23]

Константин Райхерт

ГЕРМЕНЕВТИКА АНЕКДОТА, ОБЫГРЫВАЮЩЕГО РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ АНАЛИТИЧЕСКОЙ И КОНТИНЕНТАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИЕЙ

Осуществляется герменевтика анекдота, обыгрывающего различие между аналитической и континентальной философией. Показывается, что, для того чтобы понять рассматриваемый анекдот, необходимо обладать определённой герменевтической просвещённостью в рамках метафилософии. Раскрывается нацеленность рассматриваемого анекдота на демонстрацию сложившейся ситуации в современной философии, в рамках которой аналитическая философия отказывает континентальной философии в праве считаться философией.

Ключевые слова: аналитическая философия, анекдот, герменевтика, континентальная философия, метафилософия.

А. Л. Буркин в своей статье «Дополнения к разысканиям в области анекдотической литературы» предложил следующее определение того, что такое анекдот: «Вербальная игра за право на означивание референта путём субституции компонентов во фракционированных знаках» [Буркин 1998]. Там же он выделил следующие аспекты анекдота: 1) в анекдоте, как правило, обыгрывается различие в смысловом восприятии отправителя и получателя («Получатель, анализируя ситуацию, рассчитывает на нечто, в смысловом отношении близкое его психологической установке и наиболее частотное в данной ситуации. Отправитель, однако, реализует уникальное решение, возможное только как исключение в данной ситуации» [Буркин 1998]); 2) в анекдоте комизм достигается за счёт бинарной оппозиции «норма / исключение» (или «нормативное / ненормативное»); 3) анекдот в лингвистическом и семиотическом смысле – это риторическая фигура, подобная развёрнутой метафоре («Эстетическая выразительность анекдота строится на аналогичных поэтических принципах. Эстетическое своеобразие заключается в том, что в отличие, например, от той же метафоры, в анекдоте происходит не просто употребление слов в непрямом, переносном значении. В анекдоте подобное смысловое замещение имеет специфическую бинарную форму сюжета» [Буркин 1998]); 4) анекдот исполняет определённую онтологическую функцию («Анекдот сублимирует социокультурный конфликт свободного, естественного человека с упорядоченным, кодифицированным вещным миром в игровую деятельность, разрешая напряжённые ситуации нетривиальным образом» [Буркин 1998]).

Дополнить указанные аспекты можно ещё одним: анекдоты в герменевтическом отношении могут требовать специальной просвещённости. Это особенно важно, когда речь идёт о таких анекдотах, которые циркулируют в специальных средах, например, в философских сообществах. Для понимания такого рода анекдотов может потребоваться специальная просвещённость со стороны получателя (адресата, потребителя) анекдота. Такое понимание необходимо для усиления эффекта комизма в анекдоте. Само же понимание такого рода анекдота может потребовать от получателя анекдота определённого герменевтического усилия.

В этом исследовании моя **цель** осуществить герменевтику анекдота, фактически обыгрывающего современное разделение философии на аналитическую и континентальную.

Я приведу анекдот целиком:

«Один студент из СНГ очень хотел изучать философию в Оксфорде. Днями он читал философские книги и учил английский язык, и вот – он уже сдал TOEFL¹, подал документы на поступление и получил приглашение на вступительные экзамены. И вот – он на экзамене по философии. Он изучил историю философии вдоль и поперек, и готов к любым подвохам и проблемам. Преподаватель, солидный оксфордский профессор, не расстающийся с трубкой и в свитере, задает первый вопрос:

- Объясните проблему дефляционистской интерпретации асимметрии истины в контексте Т-бикондиционалов.

- Ааа... эээ... Не понял вопроса.

- Ладно, ясно... Изложите суть метафизики номиналистского подхода к возможным мирам.

- Ну... Я что-то не совсем понимаю... не очень как-то помню вот...

- Так, ладно, вопрос для школьников: моральная философия Харре относительно теории моральных кодов Бирдсмора выступает как партикулярия в отношении универсалии или наоборот?

- Что?!

- Вы Армстронга и Лакса не читали?

- Нет...

- А Льюиса?

- Ну...

- А фон Вригта?

- Нет...

- Витгенштейна?

- Ну, немножко читал вот, там у нас был курс по истории неопози...

- Даммита?

- Нет...

- Парфита?

- Нет...

- Дэвидсона?

- Послушайте...

- Нагеля?

- Ну, нет...

- Рорти?

- Там у него про образование что-то, вроде бы...

- ААААААА! Сирла? Фреге? Карнапа? Бакхёрста? Бирдсмора? Мура? Маунса? Франкена? Фут? Марголиса? Гринвуда? Фодора? Деннета? Рамсея? Другого Рамсея? Чёрчленда-мужчину? Черчленд-женщину? Куайна? Райла? Брэндома? Джексона? Гупту? Франкиша? Чалмерса? Плэйса? Смарта? Селларса? Стросона? Патнэма? Хинтикку? Макгинна?!

- Послушайте, я... я не понимаю сейчас, о чем вы вообще...

- И как вы пришли сдавать экзамен по философии? На что вы вообще надеялись? Как вы готовились, к чему?! Вот объясните. Кого вы вообще из философов читали?

- Ну, Плагона, Боэция, Фому Аквинского, Спинозу, Ламетри, Гельвеция, Дидро, Декарта, Вольтера, Беркли, Гегеля, Шопенгауэра, Шеллинга, Лейбница, Маркса, Штирнера, Альтюссера, Фуко, Риккерта, Рикера, Хайдеггера, Гуссерля, Бергсона, Мерло-Понти, Ясперса, Ницше, Кьеркегора, Бердяева, Фуко, Барта, Леви-Стросса, Фрейда, Лакана, Дерриду, Кристеву, Делеза, Гваттари, Капуто, Вирильо, Беньямина, Хабермаса, Бадью, Вирно, Поппера, Жижека, Рансьера, Тоффлера, Белла, Бодрийяра, Багата... Немало так и прочёл, готовился, учил, все помню, – не без гордости ответил студент, вспомнив, сколько он всего проработал.

И тут лицо оксфордского профессора посветлело, он расплылся в снисходительной улыбке и мягко сказал:

- А-а-а. Молодой человек, теперь мне все ясно. Послушайте, вы пришли рано и не в тот кабинет. Кружок литературных критиков у нас этажом выше и начинается в 18.00... Ох уж эта молодежь, вечно все путает...»² [Химич 2016].

Прежде всего следует разобраться, о каких аналитических философах говорится в этом анекдоте, ведь т. н. «континентальные философы», как правило, о многих из упомянутых философах могли не слышать. Самыми известными из упомянутых аналитических философов являются Людвиг Витгенштейн (1889–1951), Рудольф Карнап (1891–1970) и Готлоб Фреге (1848–1925). Относительно известными для континентальных философов (т. е. теми, кто на слуху) могут быть Майкл Даммит (1925–2011), Дэниэл Деннет (г. р.

1929), Дональд Дэвидсон (1917–2003), В. О. Куайн (1908–2000), Дэвид К. Льюис (1941–2001), Дж. Э. Мур (1873–1958), Хиллари У. Патнэм (1926–2016), Гилберт Райл (1900–1976), Фрэнк П. Рамсей (1903–1930), Ричард Рорти (1931–2007), Джон Р. Сёрл (Сирл) (г. р. 1932), Джерри А. Фодор (1935–2017), Г. Х. фон Вригт (1916–2003), Яакко Хинтикка (1929–2015), Дэвид Чалмерс (г. р. 1966).

Далее уже следуют те, кто может быть известен только специалистам по аналитической философии или по отдельным философским дисциплинам (логика, метафизика, философия сознания, философия языка, эпистемология, этика), причём о некоторых очень мало информации в открытом доступе:

1. Дэвид М. Армстронг (1926–2014) – австралийский философ, работавший в таких областях, как аналитическая философия и философия сознания, известный прежде всего по своей работе «Универсалии. Самоуверенное введение» (*Universals: An Opinionated Introduction*). Представитель австралийского реализма.

2. Дэвид Бакхёрст (*David Bakhurst*) – канадский философ, специалист по метафизике, этике, философии образования и российской философии и психологии.

3. Ричард У. Бирдсмор (*Richard W. Beardsmore*) – британский философ искусства и этик.

4. Роберт Бойс Брэндом (*Robert Boyce Brandom*, г. р. 1950) – американский философ, представитель аналитического гегельянства и неопрагматизма.

5. Джон Д. Гринвуд (*John D. Greenwood*) – шотландский историк и философ психологии.

6. Анил К. Гупта (*Anil K. Gupta*, г. р. 1949) – индо-американский логик, философ языка, метафизик и эпистемолог, автор ревизионистской теории истины (*Revision Theory of Truth*) и общей теории дефиниций (*General theory of definitions*).

7. Фрэнк К. Джексон (*Frank Cameron Jackson*, г. р. 1943) – австралийский философ сознания, метафизик, эпистемолог и метаэтик, известный благодаря предложенному им мысленному эксперименту «Комната Мэри».

8. Майкл Дж. Лакс (*Michael J. Loux*, г. р. 1942) – американский метафизик.

9. Колин Макгинн (*Colin McGinn*, г. р. 1950) – британский философ сознания, создатель «мистерианства» в рамках аналитической философии.

10. Эрик Марголис (*Eric Margolis*) – американский философ сознания и когнитолог.

11. Хауард Оуэн Маунс (*Howard Owen Mounce*, г. р. 1939) – британский философ, который по большому счёту больше историк аналитической философии, чем собственно аналитический философ. Он написал ряд историко-философских работ по философии Л. Витгенштейна и Д. Юма,

прагматизму и истории критики метафизики в неопозитивизме.

12. Сложность составляет, понять, о каком из Нагелей идёт речь в анекдоте. В историю аналитической философии вписаны два Нагеля. Первый – это Эрнест Нагель (*Ernest Nagel*, 1901–1985), чешско-американский философ науки, автор классической книги «Структура науки: проблемы логики научного объяснения» (*The Structure of Science: Problems in the Logic of Scientific Explanation*, 1961). Второй – Томас Нагель (*Thomas Nagel*, г. р. 1937), философ сознания и этик, известный благодаря мысленному эксперименту «Каково быть летучей мышью?» (*What is it like to be a bat?*).

13. Дерек Парфит (*Derek Antony Parfit*, 1942–2017) – британский философ, один из наиболее влиятельных этиков в современной этике.

14. Уллин Томас Плэйс (*Ullin Thomas Place*, 1924–2000) – британский философ сознания и психолог, физикалист, наряду с Джоном Смартом один из авторов теории тождества (*Mind–Brain Identity Theory*).

15. Уильям М. Рамсей (*William M. Ramsey*) – британский философ сознания и когнитолог.

16. Джон Смарт (*John Jamieson Carswell «Jack» Smart*, 1920–2012) – австралийский философ, физикалист, представитель австралийского реализма, один из авторов теории тождества (*Mind–Brain Identity Theory*).

17. Трудно установить, о каком из Селларсов идёт речь в анекдоте. Первый – Рой Вуд Селларс (*Roy Wood Sellars*, 1880–1973), канадско-американский философ, критический реалист и эволюционный материалист. Второй – его сын Уилфрид С. Селларс (*Wilfrid Stalker Sellars*, 1912–1989), американский философ, представитель критического реализма.

18. Затруднительно понять, о каком из Стросонов идёт речь в анекдоте. Первый – Питер Ф. Стросон (*Peter Frederick Strawson*, 1919–2006), английский философ обыденного языка, представитель Оксфордской школы. П. Ф. Стросон ответственен за возвращение метафизической проблематики в аналитическую философию (фактически с помощью создания аналитического кантианства) и синтез теории речевых актов Джона Лэнгшо Остина и теории имплицатур Герберта Пола Грайса. Второй – Гален Джон Стросон (*Galen John Strawson*, г. р. 1952), сын П. Ф. Стросона, метафизик, философ сознания и литературный критик, представитель непосредственного реализма и реалистического физикализма, переходящего в панпсихизм.

19. Дирк Франкен (*Dirk Franken*) – немецкий философ, опосредованный реалист.

20. Кит Франкиш (*Keith Frankish*) – британский философ психологии, автор концепции иллюзионизма.

21. Филиппа Фут (*Philippa Foot*, 1920–2010) – британский этик и философ

сознания, одна из создателей современной этики добродетелей. В историю аналитической философии и этики она вошла благодаря предложенному мысленному эксперименту «Проблема вагонетки» (*Trolley Problem*).

22. Супруги Чёрчленды: Патриция Смит Чёрчленд (*Patricia Smith Churchland*, г. р. 1943), канадско-американский философ сознания и этик, и Пол Чёрчленд (*Paul Montgomery Churchland*, г. р. 1942), канадский нейрофилософ и философ сознания. Оба – представители элиминативного материализма.

Человеку, малознакомому с аналитической философией, представленное в анекдоте перечисление аналитических философов может показаться неким репрезентативным списком: он может подумать, что упомянутые здесь имена – это имена самых значимых в истории аналитической философии или просто в аналитической философии аналитических философов. Между тем если на этот список взглянет человек, более-менее разбирающийся в аналитической философии, то он сразу же отметит, что некоторые значимые фигуры аналитической философии не упомянуты, а без них представить аналитическую философию невозможно. Так, если упомянуты Витгенштейн, Мур и Фреге, то почему нет среди упомянутых Бертрана Рассела (*Bertrand Arthur William Russell*, 1872–1970)? Если упоминается Стросон и Сёрл, то почему не упоминаются Джон Лэнгшо Остин (*John Langshaw Austin*, 1911–1960) и Герберт Пол Грайс (*Herbert Paul Grice*, 1913–1988)? Я уже молчу о том, что здесь нет Гертруды Элизабет Маргарет Энском (*Gertrude Elizabeth Margaret (G. E. M.) Anscombe*, 1919–2001), британского философа, который впервые вводит в аналитическую философию понятие «интенциональность». Без неё невозможна была бы теория речевых актов ни в каком виде.

Также не названы ряд очень важных аналитических философов: аналитический философ искусства, истории и эстетик Артур Данто (*Arthur Coleman Danto*, 1924–2013), аналитический философ и логик Сол Крипке (*Saul Aaron Kripke*, г. р. 1940), аналитический философ религии и теолог Алвин Платинга (*Alvin Carl Plantinga*, г. р. 1932), аналитический этик Питер Сингер (*Peter Albert David Singer*, г. р. 1946), аналитический этик Бернард Уильямс (*Sir Bernard Arthur Owen Williams*, 1929–2003), аналитический философ права Герберт Лайонел Адольф Харт (*Herbert Lionel Adolphus Hart*, 1907–1992). Из всех представителей Венского кружка упомянут только Р. Карнап. О Берлинском обществе научной философии Ханса Рейхенбаха (*Hans Reichenbach*, 1891–1953) и Львовско-Варшавской школе, созданной Казимиром Твардовским (*Kazimierz Jerzy Adolf Twardowski, Ritter von Ogonczyk*, 1866–1938), вообще ничего нет – как будто никто из их представителей не сделал никакого вклада в аналитическую философию.

При всём при том здесь упоминаются такие философы, как Дж. Д. Гринвуд, Э. Марголис и Д. Франкен, чьи имена не так хорошо известны широкому кругу аналитических философов.

Из-за этого всего может показаться, что экзаменатор, с одной стороны, недостаточно осведомлён в истории аналитической философии, а с другой – кичится знанием о не самых известных философах. Однако эта претензия легко отбрасывается по следующей причине: если это экзамен не просто по философии, а по аналитической философии, то такой экзамен предполагает вопросы с позиции проблемного подхода, который характерен для аналитической философии, а не с позиции истории философии, на что сделал бы акцент экзаменатор, если бы он был континентальным философом. Когда экзаменатор понимает, что экзаменуемый не способен отвечать на вопросы с позиции проблемного подхода, а с этих вопросов начинается экзамен, то экзаменатор начинает задавать вопросы о концепциях, неловко и неумело обращаясь к истории аналитической философии. Отсюда такой сумбур в упоминании имён аналитических философов.

Теперь я предлагаю взглянуть внимательно на первые три вопроса, которые в анекдоте задаёт экзаменатор.

Первый вопрос экзаменатора: «Объясните проблему дефляционистской интерпретации асимметрии истины в контексте Т-бикондиционалов». Здесь сразу нужно отметить, что понятие «Т-бикондиционал» отсылает к семантической теории истины [Tarski 1935] польско-американского логика и математика Альфреда Тарского (*Alfred Tarski*, 1901–1983). Тарский полагал, что основными носителями истины являются предложения, точнее полностью интерпретированные предложения, которые обладают значениями и содержание которых не меняется из-за изменений контекста. Сами эти полностью интерпретированные предложения должны составлять некоторый фиксированный язык L. Для этого языка необходима адекватная теория истины. Такой теорией истины может быть только такая теория, которая удовлетворяет Условию Т: «Адекватная теория истины для фиксированного языка L должна подразумевать для каждого предложения ϕ , принадлежащего языку L, следующее: [ϕ] истинно, если и только если ϕ ». Благодаря тому факту, что фиксированный язык L полностью интерпретируемый, каждое предложение ϕ языка L обладает истинным значением, что гарантирует, что предикат истины, данный этой теорией, является экстенционально корректным (все экстенсионалы здесь являются только истинными предложениями языка L). Важно здесь, что Условие Т указывает на бикондиционалы (эквивалентности) формы [[ϕ] истинно если

и только если φ], которые обычно, с подачи упомянутого выше А. К. Гупты [Gupta 1993], называют «бикондиционалами Тарского для языка L», или «Т-бикондиционалами». Можно привести для понятности такой Т-бикондиционал: предложение «Тарский является логиком» истинным, если и только если Тарский – логик.

Сторонники другой теории истины – дефляционисты обратили внимание на определённую аналогию между бикондиционалами (эквивалентностями) Тарского и принимаемым в дефляционистской теории истины принципом (тезисом) эквивалентности, который был выдвинут упомянутым ранее Ф. Рамсеем [Ramsey 1931]: [[φ] истинно] имеет то же значение, что и φ. В результате ряд минималистских дефляционистских теорий истин, начиная с теории Пола Хорвича (*Paul Horwich*, г. р. 1947) [Horwich 1990], предпочитают использовать Т-бикондиционалы вместо принципа эквивалентности, потому что последний носит более строгий характер.

Между тем использование Т-бикондиционалов имеет свои последствия в виде асимметрии истины. Чтобы продемонстрировать, что такое асимметрия истины, я приведу следующий пример: Условие Т предполагает, что «Тарский является логиком» истинно, потому что Тарский – логик, но Условие Т не допускает, что Тарский является логиком, потому что «Тарский – логик» истинно. Асимметрия истины является серьёзной проблемой для дефляционистов, причём такой, которая, возможно, не имеет никакого решения, по крайней мере, в контексте Т-бикондиционалов. Я предполагаю, что это связано с тем, что А. Тарский, создавая свою семантическую теорию истины, в рамках которой стало возможным ввести Т-бикондиционалы, фактически заложил основы такого раздела математической логики, как теория моделей, а для решения проблемы асимметрии истины математической логики недостаточно; возможно, здесь нужна какая-то метафизика истины, как, например, у Дэвида Лиггинса (*David Liggins*) [Liggins 2016].

Как можно видеть, ответ на первый вопрос экзаменатора не самый простой – и это при том, что я изложил саму проблему в упрощённой форме. В действительности проблема асимметрии истины по-разному решается разными логиками и философами и зачастую попытки её решения зависят от выбора версии дефляционистской теории истины.

Второй вопрос экзаменатора: «Изложите суть метафизики номиналистского подхода к возможным мирам». Ответ на этот вопрос будет коротким и упрощённым. Если речь заходит о метафизике номиналистского подхода к возможным мирам, то прежде всего на ум должен приходиться возможномировой номинализм Дэвида К. Льюиса [Lewis 1973], имя которого упоминают в анекдоте. Возможномировой номинализм возникает

как попытка сделать понятие значения предметом анализа номиналистов, так как для номиналистов неприятие (или принятие с существенными оговорками) существования непонятных сущностей метафизических реалистов, т. е. универсалий, затрудняет всякий серьёзный разговор о свойствах и пропозициях. Возможномировой номинализм предлагает, как можно сделать понятие «значение» предметом анализа номинализма. Для этого принимается, что свойства – это множества, чьими базовыми элементами являются конкретные партикулярии. Пропозиция в рамках возможномирового номинализма является множеством возможных миров, населённых этими конкретными партикуляриями. Это позволяет возможномировым номиналистам утверждать, что, когда кто-то говорит о пропозиции как о чём-то необходимо, возможно или случайно истинном или ложном, этот кто-то не приписывает непонятные свойства или отношения, а просто задействует сложную форму дискурса теории множеств.

Наконец, *третий вопрос экзаменатора*, который был назван «для школьников», т. е. якобы элементарным: «Моральная философия Харре относительно теории моральных кодов Бирдсмора выступает как партикулярия в отношении универсалии или наоборот?» Для начала следует отметить, что в этом вопросе с большой долей вероятности речь идёт не об аналитическом философе Романо Горацио Харре (*Horace Romano Harré*, 1927–2019), который в основном работал в областях философии науки и психологии, а о Ричарде Мэрвине Хэаре (*Richard Mervyn Hare*, 1919–2002), аналитическом метаэтике.

Р. М. Хэар, например, в своей книге 1952 года «Язык нравов» (*The Language of Morals*) [Hare 1963] утверждает, что моральные суждения не имеют собственного предмета; эти суждения моральные не потому, что сказано, а потому, как это сказано. Моральное суждение имеет смысл, если оно следует, как логический вывод из силлогизма, чьей большей посылкой утверждается принцип поведения, а меньшей посылкой – утверждается факт. С этой точки зрения моральные оценки, несмотря на то что они основаны на констатациях фактов, не сводятся к фактам; они состоят из фактов и оценочного суждения, которое может служить большей посылкой в силлогизме. Такой пример: «Не следует никогда говорить то, что ложно; Х ложно; следовательно, не следует говорить Х». Р. У. Бирдсмор выступает против этой позиции, полагая, что при таком раскладе всё что угодно можно считать моральным основанием, если удачно подобрать соответствующую большую посылку. Р. У. Бирдсмор приводит такой контрпример: «Всегда надо бить своего шурина по вторникам; сегодня вторник; следовательно, ты должен бить своего шурина» [Beardsmore 1969: 44]. В противоположность

Р. М. Хэару Р. У. Бирдсмор отмечает, что «есть ряд понятий (убийство, супружеская измена, самоубийство, говорение правды и т. п.), которые в некотором смысле являются конституирующими для морали» [Beardsmore 1969: 44]. Более того, эти понятия связаны с фактическим положением дел (*factual states of affairs*) таким образом, что все те, кто принимает эти фундаментальные понятия, связаны с одним и тем же выводом, потому что «для них факты уже обладают оценочной важностью. Они не просто факты» [Beardsmore 1969: 74]. Эти понятия определяют, какое значение факты могут иметь для нас, то есть они «определяют нашу идею моральности» [Beardsmore 1969: 79]. Отсюда: для Р. У. Бирдсмора такие суждения, как «Убийство – это плохо» или «Нельзя изменять своему супругу», не являются моральными принципами, как для Р. М. Хэара; скорее такие суждения составляют сеть оценочных суждений, принимаемых как констатации фактов теми, кто придерживается какого-то конкретного образа жизни или теми, кто доверяет конкретной традиции. Как следствие, все те, кто придерживается конкретного образа жизни, придают смысл тем или иным типам деятельности. Этот образ жизни представляет собой некую сеть, основной моральный код, который задаёт контекст, в рамках которого отдельная причина может считаться моральной причиной; эта же причина может не считаться таковой в рамках иного морального кода, образа жизни [Beardsmore 1969: 121].

Теперь я попробую ответить на вопрос «Моральная философия Хэара относительно теории моральных кодов Бирдсмора выступает как партикулярия в отношении универсалии или наоборот?». Здесь сразу же бросаются в глаза два понятия, «партикулярия» и «универсалия», которые непосредственно принадлежат области метафизики и онтологии, а не этики (моральной философии). Эти понятия можно использовать лишь в том случае, если мы этические (моральные) системы принимаем в качестве метафизических или моральные философии Р. М. Хэара и Р. У. Бирдсмора принимаем в качестве метафизических. Вот здесь и возникает затруднение, ведь ни Р. М. Хэар, ни Р. У. Бирдсмор не употребляют слова «партикулярия» и «универсалия» – и пусть обозначение моральной философии Р. М. Хэара как «универсального прескриптивизма» не вводит никого в заблуждение, ведь в этом обозначении скрыта ссылка на всеобщность, а не на сущность. Подсказкой, как выйти из этого затруднения, могут быть слова экзаменатора о том, что это «вопрос для школьников». В этом случае можно признать, что вопрос сам по себе бессмысленный – и всё.

Итак, было прояснено, о чём говорит экзаменатор. Всё, что было сказано экзаменатором, указывает на то, что сам экзаменатор является представителем аналитической философии. Экзаменуемый же, в ответ

перечислив имена философов, начиная с Платона и завершая не самым известным деконструктивистом, создателем деконструктивистской герменевтики (радикальной феноменологии), постмодернистским философом религии и теологом Джоном Ф. Капуто (*John F. Caputo*, г. р. 1940), свидетельствует о том, что он – явный представитель того, что аналитические философы называют «континентальной философией». И именно здесь вступают в действие все те аспекты анекдота, которые были обозначены А. Л. Буркиным: экзаменатор под философией понимает одно (аналитическую философию с её акцентом на проблемном подходе), а экзаменуемый – другое («континентальную философию» с её акцентом на историю философии); это в свою очередь приводит к различию в смысловом восприятии между экзаменатором и экзаменуемым, к различию того, какую философию считать нормальной (нормативной), а какую – исключением (ненормативной), к социокультурному конфликту между экзаменатором и экзаменуемым, развязкой которого является тот факт, что для экзаменатора континентальная философия вовсе не является философией, а всего лишь литературоведением.

Выводы. Анекдот, обыгрывающий различие между аналитической и континентальной философией, является подлинной (метафилософской) вербальной игрой за право означивания референта, в роли которого в анекдоте выступает философия, путём субституции компонентов (подмены всей философии какой-то одной философской традицией: аналитической или континентальной) во фракционированных знаках (здесь: феномен философии, выступающий как означаемое, распределяется между псевдоозначающими³ (аналитической философией и континентальной философией), которые имеют смысл только в их совокупности). Другими словами: рассматриваемый анекдот будто показывает, как одна философская традиция (в данном случае – аналитическая) присваивает себе право обозначать собой всю философию, отбрасывая другую философскую традицию как нефилософскую вообще и, тем самым, не допуская права континентальной философии на обозначение философии хотя бы частично. В действительности всё, конечно, не обстоит вот так; просто анекдот обостряет противостояние аналитической и континентальной философий, чтобы высмеять это противостояние. Для того, чтобы «ухватить» всю эту игру в анекдоте, необходимо иметь хоть какое-то представление о существующем различии между аналитической и континентальной философией и представителях этих двух философий, то есть совершить определённое герменевтическое усилие (задействовать наличную герменевтическую просвещённость, фактически, в рамках метафилософии, философской дисциплины, основным вопросом которой является «Что есть

философия?»).

Примечания

¹ Здесь содержится фактическая ошибка: как правило, для поступления в британские ВУЗы используется тест IELTS (*International English Language Testing System*), а не TOEFL (*Test of English as a Foreign Language*).

² Есть анекдот, обыгрывающий обратную ситуацию. В этом анекдоте молодой человек из Великобритании приезжает в Киев, Украина, чтобы поступить на философский факультет. На вступительном экзамене он пытается представить свои знания по аналитической философии в то время, когда экзаменатор от него требует знаний по континентальной философии. Развязкой здесь является заявление экзаменатора о том, что аналитическая философия – никакая не философия, а математика [Химич 2016].

Если связать между собой два анекдота, обыгрывающие различие между аналитической и континентальной философией, то в качестве компромисса можно сделать вывод о том, что никакой философии на самом деле нет, а есть литературоведение и математика.

Здесь я хотел бы выразить благодарность С. П. Шевцову за то, что он первым меня ознакомил с анекдотом об отношении аналитической философии к континентальной философии, и В. О. Ковчаку за то, что он мне рассказал анекдот об отношении континентальной философии к аналитической философии.

³ Само деление философии на аналитическую и континентальную философию выглядит как шутка со стороны аналитических философов, которое это деление и предложили, так как при таком делении нарушено одно из правил традиционной логики: каждое деление должно производиться по одному и тому же основанию деления (общему для новых понятий признаку). Здесь же два основания деления – по приёму познания (*аналитическая философия*) и географическому признаку (*континентальная философия*) (см. подробнее: [Gutting 2012]).

Список использованной литературы

- Буркин, А. Л. (1998) *Дополнения к разысканиям в области анекдотической литературы*. Дата обращения: 02.05.2020. Режим доступа: <http://aesthetica.narod.ru/anekdotos.htm#semiosis>.
- Химич, Р. (2016) *Про философию. Годные байки, взятые в ФБ Мстислава Казакова*. Дата обращения: 02.05.2020. Режим доступа: <https://khimich.in.ua/500430.html>.
- Beardsmore, R. W. (1969) *Moral Reasoning*, New York: Schocken Books.
- Gupta, A. (1993) *A Critique of Deflationism*, in: *Philosophical Topics*, Fayetteville, 21, pp. 57–81. doi: 10.5840/philtopics199321218.
- Gutting, G. (2012) *Bridging the Analytic-Continental Divide*, Retrieved May

02, 2020, from: <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/02/19/bridging-the-analytic-continental-divide/>.

- Hare, R. M. (1963) *The Language of Morals*, New York: Oxford University Press. doi:10.1093/0198810776.001.0001.
- Horwich, P. (1990) *Truth*, Oxford: Basil Blackwell. doi:10.1093/0198752237.001.0001.
- Lewis, D. K. (1973) *Counterfactuals*, Cambridge, MA: Harvard University Press. doi: 10.1111/nous.12085.
- Liggins, D. (2016) *Deflationism, Conceptual Explanation, and the Truth Asymmetry*, in: *The Philosophical Quarterly*, Oxford, vol., 66, No.262, pp. 84–101. doi: 10.1093/pq/pqv063.
- Ramsey, F. P. (1931) *The Foundations of Mathematics and Other Logical Essays*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Tarski, A. (1935) *Der Wahrheitsbegriffe in den formalisierten Sprachen*, in: *Studia Philosophica*, Basel, 1, S. 261–245.

Костянтин Райхерт

ГЕРМЕНЕВТИКА АНЕКДОТУ,ЩО ОБІГРАЄ РІЗНИЦЮ МІЖ АНАЛІТИЧНОЮ ТА КОНТИНЕНТАЛЬНОЮ ФІЛОСОФІЄЮ

Здійснюється герменевтика анекдоту, що обіграє різницю між аналітичною та континентальною філософією. Показується, що, задля того щоб зрозуміти анекдот, який розглядається, потрібно мати певну герменевтичну освіченість у межах метафілософії. Розкривається скерованість анекдоту, що розглядається, на демонстрацію ситуації, яка склалася в сучасній філософії: аналітична філософія відмовляє континентальній філософії в праві вважатися філософією.

Ключові слова: аналітична філософія, анекдот, герменевтика, континентальна філософія, метафілософія.

Konstantin Rayhert

THE HERMENEUTICS OF THE ANECDOTE ABOUT THE DIFFERENCE BETWEEN ANALYTICAL AND CONTINENTAL PHILOSOPHY

The study interprets the anecdote (joke) about the difference between analytical and continental philosophy. The anecdote about the difference between analytical and continental philosophy is an original (meta-philosophical) verbal play for the right to signify the referent which is philosophy here in the anecdote by substituting the components (replacing philosophy with one philosophical tradition by another: there must be either analytical or continental philosophy in philosophy) within the fractional signs (here: the phenomenon of philosophy as a signified is distributed among the pseudo-signified ones (i.e. analytical and continental philosophies) which are meaningful only if they remain the integrated whole). The anecdote shows

how one philosophical tradition (here it is analytical philosophy) appropriates itself the right to signify the entire philosophy, rejecting the other philosophical tradition as non-philosophical in general and thus preventing the right of continental philosophy to call itself a philosophy at least partially. In order to understand the play in the anecdote one has to have at least some idea of the existing difference between analytical and continental philosophies and the representatives of those philosophies, that is, to make a certain hermeneutical effort, to involve a factual hermeneutical awareness within meta-philosophy which the main question is “What is philosophy?”

Keywords: analytical philosophy, anecdote, continental philosophy, hermeneutics, joke, meta-philosophy.

References

- Burkin, A. L. (1998) *Dopolneniya k razyskaniyam v oblasti anekdoticheskoy literatury* [The Supplement to the researches in the field of the anecdotal literature]. Retrieved May 02, 2020, from: <http://aesthetica.narod.ru/anekdotos.htm#semiosis>.
- Himich, R. (2016) *Pro filosofiyu. Godnyie bayki, vzyatyie v FB Mstislava Kazakova* [About the philosophy. The good tales taken from Mstislav Kazakov's FB]. Retrieved May 02, 2020, from: <https://khimich.in.ua/500430.html>.
- Beardmore, R. W. (1969) *Moral Reasoning*, New York: Schocken Books.
- Gupta, A. (1993) *A Critique of Deflationism*, in: *Philosophical Topics*, Fayetteville, 21, pp. 57–81. doi: 10.5840/philtopics199321218.
- Gutting, G. (2012) *Bridging the Analytic-Continental Divide*, Retrieved May 02, 2020, from: <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/02/19/bridging-the-analytic-continental-divide/>.
- Hare, R. M. (1963) *The Language of Morals*, New York: Oxford University Press. doi:10.1093/0198810776.001.0001.
- Horwich, P. (1990) *Truth*, Oxford: Basil Blackwell. doi:10.1093/0198752237.001.0001.
- Lewis, D. K. (1973) *Counterfactuals*, Cambridge, MA: Harvard University Press. doi: 10.1111/nous.12085.
- Liggins, D. (2016) *Deflationism, Conceptual Explanation, and the Truth Asymmetry*, in: *The Philosophical Quarterly*, Oxford, vol., 66, No.262, pp. 84–101. doi: 10.1093/pq/pqv063.
- Ramsey, F. P. (1931) *The Foundations of Mathematics and Other Logical Essays*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Tarski, A. (1935) *Der Wahrheitsbegriffe in den formalisierten Sprachen*, in: *Studia Philosophica*, Basel, 1, S. 261–245.

Стаття надійшла до редакції 25.04.2020

Стаття прийнята 25.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211971](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211971)

УДК 794.5.05 + 793.7 + 51-8

Алексей Кислов

БАРНУМИЗМ ГОЛОВОЛОМОК, или КАК ДУРАЧИТЬСЯ МУДРО?

Рассматривается противоречивость культуры интеллектуального досуга, выделяется конфликт между рациональной природой когнитивных процедур решения задач и интуитивно-эмоциональной стороной творческой природы человека. На примере головоломок, связанных с именем С. Лойда, американского автора многочисленных занимательных задач и одного из корифеев интеллектуального досуга, рассматривается принципиальный барнумизм (весёлое надувательство, трюкачество) головоломок. Обосновывается потенциал снятия барнумизмом головоломок конфликта между рациональной и развлекательной сторонами интеллектуального досуга.

Ключевые слова: культура интеллектуального досуга, головоломки, весёлое надувательство, трюкачество, барнумизм, Финеас Тейлор Барнум, Сэмюэль Лойд.

«Mon aquarium

C'est pas du barnum... »

Mylène Farmer «Mylène s'en fout»

Когда Михаил Бахтин цитирует младшего современника Франсуа Рабле – Этьена Пакье (Estienne Pasquier): «Среди нас нет никого, кто бы не знал, в какой степени учёный Рабле, мудро дурачась (en folastrant sagement) в своём «Гаргантюа» и «Пантагрюэле», стяжал любовь в народе (gigana de grace parmy le peuple)» [Бахтин 1990: 72], – мы понимаем, что речь очевидно идёт о таких, в общем то – интеллектуальных играх и забавах, которые, прежде всего, позволяют мнимую учёность делать объектом насмешки. Но нам не стоит исключать из области внимания и те приёмы создания смехового контекста, которые сами базируются на интеллектуальной основе. Впрочем, найти у Рабле в тексте гротескные «злоупотребления» силлогистической терминологией, например, в многочисленных пустопорожних спорах – не трудно, а вот аналитически усмотреть авторское «жонглирование» корректными и некорректными рассуждениями – намного сложнее.

Эффект органичного сочетания интеллектуальной сущности и откровенного барнумизма¹, то есть – весёлого надувательства, трюкачества на потребу публики и для её же удовольствия, мы рассмотрим на примере головоломок. Это сочетание кажущихся антагонистов есть лишь одно из проявлений известной противоречивости той культуры, к которой

безраздельно принадлежат сами головоломки – культуры интеллектуального досуга [Кислов 2011]. В самом словосочетании «культура интеллектуального досуга» каждое из слов, стоящих по краям, в известном смысле конфликтует со словом, расположенном в центре. Во-первых, нередко имеет место если не противопоставление, то существенное разграничение сферы культуры и сферы интеллекта, несправедливость которого не так-то просто обосновывать, и здесь мы не будем даже пытаться. Во-вторых, конфликтность заключается в привычном противопоставлении всего интеллектуального, как сферы чего-то сложного, требующего напряженного умственного труда, и любого досугового, как сферы простого, легкого, не ломающего человеку голову, а напротив, дарующего ей расслабление и, соответственно, заслуженное (но как?!) отдохновение. К нелепой несовместимости *homo sapiens* и *homo ludens*, нехитрым способом преодолевая существующий между ними антагонизм, приходят как те, кто вовсе не намерен «маршировать на параде бледных умников» (Ст. Фрай) и в бругальном порыве отказывает любым интеллектуальным проявлениям в подлинной человечности и самостоятельной жизненности, так и те, кто не приемлет всяческую праздность и «популярщину», считая увлечение головоломками лишь интеллектуальным фокусничеством, а значит – жульничеством, кто вовсе исключает сферу досуга из (опять же!) подлинной культуры, из культуры, достойной внимания здравомыслящего человека. Мы же, следуя мнению, что «головоломка в противоположность задаче представляет собой нечто такое, от решения чего вы получаете удовольствие – в противном случае, с какой стати вы стали бы её решать?»², предлагаем преодолевать указанную конфликтность в любых проявлениях, например, как это удаётся Стивену Фраю: «... я мог обратиться в одного из тех жутковатых придурков, антисоциального толка либералов правых наклонностей, которые полагают, будто их умение разбирать анаграммы и перекручивать “кубик Рубика” есть серьезный показатель умственных способностей. При всем при том я и сам иногда не прочь разобраться с кубиком Рубика и горжусь моей сноровкой по части быстрого решения кроссвордов “Таймс”. Однако я оправдываю сие греховное тщеславие, уверяя себя, что делаю все это лишь для того, чтобы доказать: человек может играть в подобные игры, не обращаясь в непристойного бородатого дурака из “Союза свободы” или чокнутого а-ля Клайв Синклер³» [Фрай 2008: 168].

Наш тезис как раз заключается в том, что второй из указанных выше конфликтов культуры интеллектуального досуга снимается, в частности, принципиальным барнумизмом головоломок. Проще всего, да и справедливее, как станет яснее ниже, обосновывать этот тезис стоит – начав с рассмотрения характерного наследия такого корифея умных развлечений

как Сэмюэль Лойд (1841–1911), признанный гений головоломок, непревзойденный мастер занимательных задач [Лойд], начавший традицию американских «флагманов» интеллектуального досуга вести соответствующие рубрики в журнале «Scientific American». Лойд, впрочем, вел только шахматную страничку⁴ в приложении к журналу, но о причудливой изобретательности автора говорит уже тот факт, что каждая его статья начиналась с инициала (буквицы) – заглавной буквы, выложенной фигурами на доске и представляющей собой оригинальный шахматный этюд. Родившись в семье, по выражению самого Лойда, «состоятельных, но честных родителей» и проведя раннее детство в Филадельфии, а юность в Нью-Йорке, будущий мастер головоломок не начал (а мог бы!) строить карьеру выдающегося математика или инженера. Он попросту не стал поступать в колледж по причине страстного увлечения шахматами. И потому, первым интеллектуально-досуговым завоеванием Лойда можно считать приобретение в весьма раннем для этого возрасте известности выдающегося «шахматного композитора». Он с четырнадцати лет сочинял шахматные этюды и успешно размещал их под различными псевдонимами в печатных изданиях, со временем становясь редактором шахматных отделов многих из них. Шахматные увлечения не оказались бы предметом нашего внимания, если бы и в этой, надо признаться, весьма узкой специализации Лойд не умудрялся снимать всякие сомнения относительно ее принадлежности к культуре интеллектуального досуга⁵. Он не просто сочинял этюдные задачи невероятной красоты и сложности, он с легкостью придавал им форму анекдота. В качестве подтверждения приведем текст одной «каскадной» задачи:

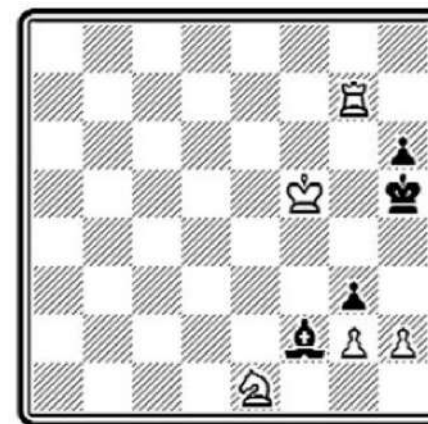


Рис. 1. Этюд С. Лойда «Карл XII в Бендерах» (1859).

«В 1713 году шведский король Карл XII вместе со своим войском был окружен турками под Бендерами. Не обращая внимания на пули и ядра, король с одним из своих министров часто играл в шахматы. Однажды, когда у них возникла позиция, изображенная на рис. 1, Карл, игравший белыми, объявил противнику мат в три хода. В этот момент шальная пуля сбила с доски белого коня. Карл внимательно изучил новую позицию, улыбнулся и сказал, что коня ему и не нужно, поскольку и без коня он может поставить противнику мат в четыре хода. Едва он успел это сказать, как вторая пуля сбила с доски белую пешку h2. Карл невозмутимо оглядел оставшиеся на доске фигуры и объявил противнику мат в пять ходов» [Гарднер 1971: 84].

Несерьезное оформление серьезных шахматных идей только способствовало активности обсуждения (часто – по переписке) этюдов Лойда⁶, а значит и становлению его весьма доброй популярности. Но отнюдь не шахматные этюды, преданность которым мастер сохранял всю свою жизнь, принесли Лойду поистине всемирную известность.

Синтетичность его таланта проявлялась в том, что он не только был ярчайшим представителем простого, демократичного стиля в культуре интеллектуального досуга, но и, видимо вследствие этой ярмарочной легкости, успешным коммерсантом, неплохо зарабатывавшим на публикуемых в журналах и сборниках головоломных миниатюрах, на отдельно издаваемых картонных задачах на составление фигур, на тиражируемых производственным способом механических головоломках и пр. А сделано Лойдом было чрезвычайно много, известно, что им опубликованы тысячи великолепных задач широкой тематики, причем многие из его забавных миниатюр нам хорошо известны, хотя авторство их указывается отнюдь не всегда. Показательна, например, история головоломки, которую Лойд сочинил (буквально – нарисовал), будучи еще совсем молодым человеком, в ней требуется, разрезав картинку (рис. 2) вдоль линий и переставив ее части (не сгибая их при этом), помочь наездникам «заставить осликов мчаться галопом». Основатель цирка «*The Greatest Show on Earth*» Ф. Т. Барнум приобрел у Лойда право издания этой картинке и под названием «Волшебные ослики Барнума»⁸ стал выпускать её в продажу миллионными тиражами, говорят, что так юный Лойд заработал десять тысяч долларов [Гарднер 1971: 85–86].

Еще одна «коммерческая история» состоит в том, что некий парфюмерный концерн обратился к Лойду с просьбой приспособить как-нибудь побочный продукт производства упаковок – крупную партию цветных картонных квадратов, на их основе Лойд с легкостью сочинил – проявив подлинный барнумизм – якобы традиционную индейскую игру «Парчези»⁹ и предложил продавать её на улице за весьма скромную плату.

Говорят, решение далось Лойду так легко, что он согласился лишь на символическое вознаграждение в десять долларов, и не прогадал, история эта добавила известности изобретателю.

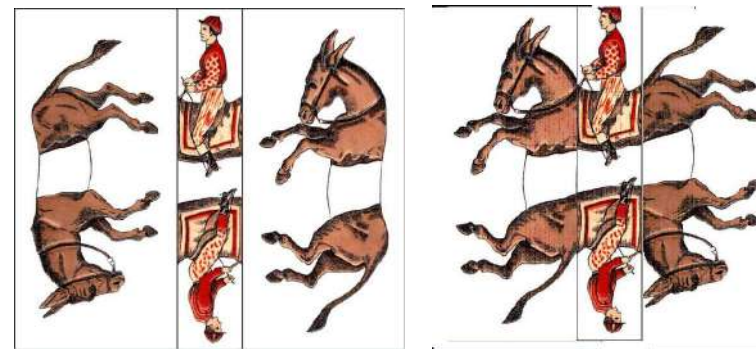


Рис. 2. Головоломка С. Лойда «Волшебные ослики Барнума» и её решение

Среди лойдовских визуальных задач, как правило, картонных, требующих разрезания и перемещения частей, наибольшую популярность приобрела серия головоломок с «таинственными исчезновениями», таких как предназначенная детям игрушка «Тедди и львы» (рис. 3). Купившим головоломку предлагалось скрепить основание и заготовленный вращающийся круг. В одном положении наблюдалось семь львов и семь юных охотников, если же круг немного повернуть, львов становилось восемь, а охотников только шесть. Забавно было обсуждать: «Откуда взялся новый лев?» и «Куда же делся один из охотников?».

Ответ в духе наивного барнумизма: «Пришел лев и съел одного охотника!», – важно иметь на всякий случай при разговоре с детьми. Серьезно же отвечать на эти вопросы не стоит. Когда части головоломки перемещаются, исчезают абсолютно все прежние львы и абсолютно все прежние охотники, а появляются восемь новых львов, каждый примерно на одну восьмую часть поменьше, и шесть новых охотников, каждый примерно на одну шестую часть побольше прежних.

Однако самой популярной и успешной с коммерческой точки зрения головоломкой была, безусловно, связанная с именем Лойда «Игра в пятнадцать» (рис. 4).



Рис. 3. Головоломка С. Лойда «Тедди и львы».



Рис. 4. Американская карикатура конца XIX в.

«Пятнашки», т. е. коробочку с пятнадцатью квадратными пронумерованными шашечками, а также – пустым местом для шестнадцатой, и в наши дни легко увидеть, заглянув, например, в магазин игрушек. Успех этой головоломки удивительно похож, конечно, если учитывать полувековую разницу, на тот «массовый психоз», который наблюдался в связи с появлением «кубика Рубика», причем математические, относящиеся к теории перестановок, достоинства двух этих головоломок (с обсуждением в научных статьях солидных журналов) оказались ничуть не меньшими, чем их коммерческий успех.

Однако именно эта головоломка послужит самым насыщенным примером многократных проявлений барнумизма. Начнём с того, что С. Лойд, будучи без сомнения талантливейшим изобретателем многих великолепных головоломок, скорее всего – просто приписал себе её авторство. Наиболее вероятный автор «Пятнашек» – почтальон и математик-любитель Ной Чепмэн. Вокруг вопроса авторства этой головоломки образовалась настоящая интрига, лишь подтверждающая широкие возможности «эффекта Барнума». По большому счету, для целей нашей небольшой тематической статьи формулировка «приписывают Лойду» нисколько не помешает делу, а только добавляет красок при рассмотрении остальных аспектов барнумизма этой конкретной головоломки.

Исходное задание головоломки состояло в следующем: пусть все квадраты расположены по порядку номеров, пустым остается место в правом нижнем углу, затем меняем местами квадраты № 14 и № 15, требуется, не вынимая из коробочки, а лишь передвигая квадраты с использованием пустого места, восстановить начальный порядок. За правильное решение была назначена денежная премия, но Лойд ничем не рисковал, поскольку находились лишь те, кто буквально клялся, что нашел решение, просто не запомнил ходов. Предложенная задача была неразрешимой. Все дело в так называемой «чётности» перестановок, в нашем случае – отдельных возможных расположений шашечек игры. Нетрудно, даже не притрагиваясь к головоломке, ответить на вопрос: можно ли из данной перестановки (*A*) получить требуемую (*B*)? Способ заключается в подсчете «транспозиций», т. е. прямых замен двух шашечек между собой, необходимых для трансформации (*A*) в (*B*). Если число «транспозиций» чётно, то перестановки переводимы друг в друга, если нечётно – «чётность» перестановок (*A*) и (*B*) различная, и они неперебиваемы друг в друга. Предложенная в условии задача «транспозиция» шашечек изменила «чётность» перестановки, чем и обеспечила неразрешимость. Если произвольно складывать квадратные шашечки в коробочку, а потом пытаться «навести порядок», то вероятность успеха предприятия естественно окажется?: из более чем 20 триллионов возможных в этой игре подстановок ровно половина окажется с одной «чётностью», а оставшаяся половина – с другой, и не жульничая «границы» не перейти. Можно было бы обвинить организаторов «премии» в использовании заведомо невыполнимого задания, но, остается лазейка, совершенно в стиле трюков и уловок Ф. Т. Барнума, а именно – изменение «чётности» перестановки посредством поворачивания коробочки на 90 градусов, буквально «положив числа на бок», тогда задача, поставленная в «Пятнашках» оказывается разрешимой, но такое шутовское «инженерное» решение, разумеется, находится уже за территорией теоретической математики. Другое, но менее эффектное преодоление проблемы с «чётности» в духе барнумизма – оставить пустым левый верхний угол, а искомую последовательность шашечек начать с единицы во второй ячейке.

Многие головоломки Лойда, не имеющие проблем авторства, содержат, как правило, многочисленные вариации и даже «наследников» разной степени родства. Не избежала этой «участи» и псевдо-лойдовская «Игра в пятнадцать». Так, например, скрывая принцип соблюдения «чётности», неизвестные нам любители головоломок проявили барнумизм высшего порядка, предложив заменить числа на последовательность из пятнадцати букв, составляющих довольно-таки фамильярную фразу на английском

«*RATE YOUR MIND PAL*» (если переводить не буквально, то что-то вроде: «*Пошевели-ка мозгами, приятель*»). Первые два слова располагались на шашечках одного цвета, оставшиеся слова на шашечках другого цвета. Такая задачка-шутка позволит поставить впрок даже осведомленного о проблемах с «чётностью» перестановок, т. к. при демонстративном перемешивании исходного расположения шашечек их не вынимают, значит, оставляют «чётность» прежней. Но если на место в верхнем левом углу, где стояла шашечка с буквой *R* из слова *RATE* незаметно привести шашечку с такой же буквой из слова *YOUR*, то, скорее всего, решающий головоломку оставит её на месте. Но тогда фразу можно будет восстановить только поменяв местами еще и шашечку с буквой *A* из слова *RATE* на аналогичную из слова *PAL*, но поскольку они разного цвета, возникает естественный психологический барьер. Верным последователям Барнума и Лойда нетрудно с такой головоломкой выигрывать шуточные пари.

Дело отца продолжил Сэм Лойд-младший, взявший имя отца только после его смерти, внеся немалую путаницу опять же в духе всё того же барнумизма. Сын, в большей степени коммерсант и издатель книг по занимательной математике, чем их сочинитель, после смерти Лойда-старшего издал гигантскую «Энциклопедию головоломок» (1914)¹⁰, остающуюся и по сей день самой обширной коллекцией занимательных задач.

Приведённые примеры головоломок самого Лойда или даже только связанных с его именем проявили свой потенциал барнумизма со всей очевидностью. Провоцируя на трюки и уловки, они в ненавязчивой дурашливости этого надувательства, шутовства и фокусничества нисколько не утрачивают и своей исходной интеллектуальной основы – оставаясь, например, хорошими иллюстрациями аспектов покрытия плоскости кругами («Волшебные ослики Барнума»), математического анализа («Тедди и львы») или теории перестановок и комбинаторики в целом («Игра в пятнадцать»). Более того, переходя на теоретический и общекультурный уровень рассмотрения, можно увидеть, что принципиальный барнумизм головоломок содержит и потенциал, своего рода – образец снятия того внутреннего, сущностного конфликта культуры интеллектуального досуга, который базируется на мнимом противоречии между рациональной природой когнитивных процедур решения задач и интуитивно-эмоциональной стороной творческой природы человека.

Примечания

¹ Финеас Тейлор Барнум (1810–1891) – шоумен, антрепренер, «отец-основатель» американского цирка (о становлении балаганной и цирковой

культуры см.: [Макаров 2009], [Макаров 2011]). Барнум успешно использовал методы, активно применяющиеся в современной рекламе и маркетинге. Его девиз: «*Каждую минуту рождается ещё один протак*». Получив титул «*Prince of Humbugs*» («Принц Веселого Надувательства»), не видел ничего зазорного в том, что эстрадные и цирковые артисты или ярмарочные и парковые торговцы используют различные уловки, делают ставку на «эффект Барнума». Однако он презрительно относился к добыванию денег при помощи обычного мошенничества, резко выступал против спиритизма и медиумов, широко распространённых в те дни. Известно о большой «народной любви» к Барнуму, и это несмотря на многочисленные судебные процессы и тяжбы.

² Из поздравительной речи доктора Силвэна Мура, произнесенной в Регент-клубе (Лондон, 1954), цит. по: [Барр 1987: 11].

³ Следует указать, что Клайв Синклер – это тот, кто создал и в 1972 году пустил в производство первый «тонкий» гаджет, а именно – калькулятор, который можно носить в кармане.

⁴ Странички эти (около 500 великолепных шахматных задач) составили впоследствии книгу «Шахматная стратегия», изданную Лойдом в буквальном смысле – собственноручно. Это издание, разумеется, стало библиографической редкостью, а переиздания не прекращаются и поныне.

⁵ Впрочем, структуру кэрролловской «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье» определяет (правда, нехитрый) шахматный этюд [Кэрролл 1978: 105].

⁶ Так у задачи про Карла XII появилось продолжение, когда «через несколько лет после появления задачи Лойда один немецкий шахматист заметил, что если бы первая пуля сбила вместо коня белую ладью, то Карл все равно мог бы объявить мат в шесть ходов» [Гарднер 1971: 84–85].

⁷ Ставший впоследствии «*Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus*» и приобретший неоднозначную известность.

⁸ О теплых взаимоотношениях этих людей свидетельствует ироничное воспоминание Лойда, что сам Барнум порой навещался к нему в контору и просил: «*Послушай, Сэм, старина, ну-ка покажи мне ещё раз, как складывать мою головоломку, опять я её подзабыл*» [Гарднер 1988: 177].

⁹ Эта игра распространена в США и сейчас, и в некоторых источниках она со всей полнотой иронии анонсируется как «древняя мексиканская игра», но причастен ли к этому проявлению предельного барнумизма сам С. Лойд – нам неизвестно.

¹⁰ Известные нам популярные собрания головоломок американских составителей существенно образом опираются на ни разу не переиздававшуюся энциклопедию Лойда-младшего, активно используя её

статьи и рисунки. См., например: [Райан 1998], [Слоун 1998], [Таунсенд 1998a], [Таунсенд 1998b].

Список использованной литературы

- Барр, С. (1987) *Россыпи головоломок*. Москва: Мир, 415 с.
- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Худож. лит., 543 с.
- Гарднер, М. (1988) *Крестики-нолики*. Москва: Мир, 352 с.
- Гарднер, М. (1971) *Математические головоломки и развлечения*. Москва: Мир, 511 с.
- Кислов, А. Г. (2011) *Культура интеллектуального досуга: поэтика задач и риторика решений*, в: *Модели рассуждений – 4: Аргументация и риторика*. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, сс. 119–136.
- Кэрролл, Л. (1978) *Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье*. Москва: Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 368 с.
- Лойд, С. (1995) *Математическая мозаика*. Москва: Рипол, 352 с.
- Макаров, С. М. (2009) *Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства*. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 280 с.
- Макаров, С. М. (2011) *От старинных развлечений к зрелищным искусствам: В дебрях позорищ, потех и развлечений*. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 208 с.
- Райан, С. (1998) *Математические загадки*. Минск: ООО «Попурри», 112 с.
- Слоун, П. (1998) *Загадки для нестандартно мыслящих*. Минск: ООО «Попурри», 112 с.
- Таунсенд, Ч. Б. (1998a) *Лучшие в мире загадки*. Минск: ООО «Попурри», 144 с.
- Таунсенд, Ч. Б. (1998b) *Самые невероятные головоломки*. Москва: АСТ-ПРЕСС, 112 с.
- Фрай, С. (2008) *Автобиография: Моав – умывальная чаша моя*. Москва: Фантом-Пресс, 386 с.

Олексій Кислов

БАРНУМІЗМ ЗАМОРОЧОК, аБО ЯК КЛЕЇТИ ДУРНЯ МУДРО?

Розглядається суперечливість культури інтелектуального дозвілля, виділяється конфлікт між раціональною природою когнітивних процедур рішення задач і інтуїтивно-емоційного боку творчої природи людини. На прикладі заморочок, пов'язаних з іменем С. Лойда, американського автора чисельних цікавих задач і одного з корифеїв інтелектуального дозвілля, розглядається принциповий барнумізм (веселе ошуканство,

трюкацтво) заморочок. Обґрунтовується потенціал зняття барнумізмом заморочок конфлікту між раціональним і розважальним боками інтелектуального дозвілля.

Ключові слова: культура інтелектуального дозвілля, заморочки, веселе ошуканство, трюкацтво, барнумізм, Финеас Тейлор Барнум, Семюел Лойд.

Alexey Kislov

BARNUMISM OF PUZZLES, or HOW TO FOOL WISELY?

The study examines the contradictory nature of the culture of intellectual leisure, attention is paid to the conflict between the rational nature of cognitive procedures for solving tasks and the intuitive-emotional side of the creative nature of a person. The subject of attention is those methods of creating the context of laughing, which are themselves based on an intellectual foundation. The effect of the organic conjunction of imaginary antagonists - culture and intellectuality - is examined using the example of puzzles, which exemplify one of the most obvious specimens of the culture of intellectual leisure. The principal barnumism (funny cheating, humbugs) of puzzles considered on the example of puzzles associated with the name of Samuel Loyd, the American author of numerous entertaining tasks and one of the coryphaei of intellectual leisure. These puzzles not only clearly demonstrate the arsenal of the barnumism – gimmicks, trickery, they retain an intellectual foundation, remaining, for example, good illustrations of aspects of covering the plane with circles (“Barnum”s Magic Donkeys”), mathematical analysis (“Teddy and Lions”), or permutation theory and combinatorics in general (“The 14–15 Puzzle”). The term “barnumism” (like the “Barnum effect”) originated from the name of Phineas Taylor Barnum – the showman, the entrepreneur, the founder of the American circus “The Greatest Show on Earth”. The potential of the barnumism of puzzles of to overcome of the conflict between the rational and entertaining sides of intellectual leisure is substantiated.

Keywords: culture of intellectual leisure, puzzles, funny cheating, humbugs, barnumism, Phineas Taylor Barnum, Samuel Loyd.

References

- Barr, S. (1987) *Rossypi golovolomok* [A miscellany of puzzles], Moskva, Mir, 415 p.
- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekovyia i Renessansa* [Rabelais and his world], Moskva, Hudozh. lit., 543 p.

- Gardner, M. (1988) *Krestiki-noliki* [Wheels, life and other mathematical amusements], Moskva, Mir, 352 p.
- Gardner, M. (1971) *Matematicheskie golovolomki i razvlecheniya* [Mathematical puzzles and diversions], Moskva, Mir, 511 p.
- Kislov, A. G. (2011) *Kultura intellektualnogo dosuga: poetika zadach i ritorika reshenij* [Culture of intellectual leisure: the poetics of tasks and the rhetoric of solutions], v: *Modeli rassuzhdenij – 4: Argumentaciya i ritorika*, Kaliningrad, izd-vo BFU im. I. Kanta, pp. 119–136.
- Carroll, L. (1978) *Priklyucheniya Alisy v strane chudes. Skvoz zerkalo i chto tam uvidela Alisa, ili Alisa v zazerkalie* [Alice’s Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There], Moskva, Nauka. Gl. red. fiz.-mat. lit., 368 p.
- Loyd, S. (1995) *Matematicheskaya mozaika* [Mathematical puzzles], Moskva, Ripol, 352 p.
- Makarov, S. M. (2009) *Shamany, masonry, cirk: Sakralnye istoki cirkovogo iskusstva* [Shamans, masons, circus: the sacred origins of circus art], Moskva, Knizhnyj dom «LIBROKOM», 280 p.
- Makarov, S. M. (2011) *Ot starinnyh razvlechenij k zrelishchnym iskusstvam: V debryah pozorishch, potekh i razvlechenij* [From the ancient entertainment to the spectacular arts: in the wilds of the showing, merry-making and entertainment], Moskva, Knizhnyj dom «LIBROKOM», 208 p.
- Ryan, S. (1998) *Matematicheskie zagadki* [Test your math IQ], Minsk, OOO «Popurri», 112 p.
- Sloane, P. (1998) *Zagadki dlya nestandardno myslyashchih* [Lateral thinking puzzlers], Minsk, OOO «Popurri», 112 p.
- Townsend, Ch. B. (1998a) *Luchshie v mire zagadki* [The world’s best puzzles], Minsk, OOO «Popurri», 144 p.
- Townsend, Ch. B. (1998b) *Samye neveroyatnye golovolomki* [World’s most incredible puzzles], Moskva, AST-PRESS, 112 p.
- Fry, S. (2008) *Avtobiografiya: Moav – utyvalnaya chasha moya* [Moab Is My Washpot], Moskva, Fantom-Press, 386 p.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2020

Стаття прийнята 27.05.2020

Розділ 2.

СМІХ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВО СМІХА

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211972](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211972)

УДК 1(091)477

Марія Кашуба, Алла Сініцина

УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР НА СТОРІНКАХ РАННІХ ПОВІСТЕЙ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

Виділена особливість відображення українського гумористичного фольклору в ранніх повістях М. Гоголя. Привернута увага до своєрідного відтворення митцем звичаїв та сміхової культури українського народу, а також до інтерпретації української міфології.

Ключові слова: Гоголь, гумористичний фольклор, ранні повісті, сміхова культура, українська міфологія.

Творчість Миколи Гоголя як українського письменника актуальна не тільки сатиричним трактуванням суспільних відносин та людей, які ці відносини творять, а й звертанням митця до української історії, фольклору, побутових стосунків. Про це останніми роками писали багато авторів, зокрема М. Попович, О. Стромецький, В. Скуратівський та ін. Коли твори, присвячені Петербургу, чи Росії в цілому, виглядають передусім як карикатура на людину й суспільство та навівають страх, то зображення українського села з його традиційними звичаями й міфами викликали радість і сміх. Про це написав свого часу Олександр Пушкін у листі до А. Ф. Воєйкова в кінці серпня 1831 року: «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки». Они изумили меня... Мне сказывали, что когда издатель вошёл в типографию, где печатались «Вечера», то наборщики начали прыскать и фыркать. Фактор объяснил их весёлость, признавшись ему, что наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно весёлою книгою» [Вінок Гоголю 1989: 79].

Спробуємо продемонструвати, що так насмішило працівників друкарні, які першими прочитали українські повісті М. Гоголя. Майстер написав ці твори російською мовою, але зберіг у їхніх сюжетах не тільки український колорит, а й детально передав український іскрометний гумор і веселу вдачу своїх ліричних героїв.

Однією з головних постатей у ранніх повістях Гоголя виступає українська жінка – або дівчина, або одружена поважна матрона, або вдова. Кожна з таких постатей змальована вільною, незалежною від чоловіка, здатною самостійно приймати рішення ще й командувати чоловіком. Такий образ, безумовно, чисто український тип, його виплекала історія народу. У збережених писемних пам'ятках від Княжої доби бачимо жінку поряд з чоловіком як його соратницю, порадницю, рівноправну учасницю його справ. Чоловік сповнений поваги до жінки – дружини й матері його дітей.

Зберігає чимало таких образів і український фольклор. Микола Гоголь, який виріс в атмосфері поваги до жінки – відомо, що він протягом усього життя відчував ніжну любов до матері й сестер, які так само його «боготворили», – не міг не виразити це у своїх творах.

Вже у «Сорочинському ярмарку» зустрічаємо колоритні постаті жінок: красиву молоденьку дочку Параску, яка вперше виїхала з рідного хутора «на люди», і її мачуху Хіврю, яку парубок Грицько назвав дияволом, столітньою відьмою. У відповідь на свої «компліменти» він почув цілу тираду звинувачень і прокльонів: «Чтоб ты подавился, негодный бурлак! Чтоб твоего отца горшком в голову стукнуло! Чтоб он поскользнулся на льду, антихрист проклятый! Чтоб ему на том свете черт бороду обжег! ...Нечестивец! поди умойся наперед! Сорванец негодный! Я не видала твоей матери, но знаю, что дрянь! и отец дрянь! и тетка дрянь!» [Гоголь 1989:16]. Навіть лайка ображеної жінки сповнена гумору – тут немає грубих образливих слів, чи злобних порівнянь, висловлене лише невдоволення недолугими вихованцями сина, який повинен би обурюватися такими образами найближчих родичів. Він справді обурився, тому що заляпав болотом очіпок «відьми». Дівчина також виявилася не слабкою, про що свідчить сцена перед дзеркалом: «...я ей ни за что не поклонюсь, хоть она себе тресни. Нет, мачеха, полно колотить тебе свою падчерицу! Скорее песок взойдет на камне и дуб погнется в воду, как верба, нежели я погнусь перед тобою!» [Гоголь 1989: 34].

Боїться своєї «своячениці» голова, а дяк, завернувши до Солохи і почувши стукіт у двері, не так побоюється отця Кіндрата, як «своєї половини», «которая и без того страшною рукою своею сделала из его толстой косы самую узенькую» [Гоголь 1989: 105]. А стосунки сімейки кумів не можуть не викликати сміху. З тонким гумором описує Гоголь їхню занедбану хату, що була «вдвое старше шаровар волостного писаря», залишки тину, з якого всі перехожі висмикують кілки, піч, яка не топилася днів по три, тоді як господиня «пресмыкалась у кумушек и зажиточных старух»... «и дралась только по утрам со своим мужем, потому что в это только время и видала его иногда». Жінка ховала перед чоловіком принесену від добрих людей їжу, відбирала у нього його здобич, яку він не встигав пропити в шинку: «Кум, несмотря на всегдашнее хладнокровие не любил уступать ей и оттого почти всегда уходил из дому с фонарями под обоими глазами, а дорогая половина, охая, плелась рассказывать старушкам о бесчинстве своего мужа и о претерпенных ею от него побоях» [Гоголь 1989: 114].

Кумовій жінці нічим не поступається тітонька Івана Шпоньки, про яку чоловіки говорили як про жінку «весьма с большим характером». Гоголь зобразив її не тільки «исполинского росту», а й як розумну та ошадливу господиню, що вміла всім розпорядитися, сама гребла на човні, ловила

рибу, стріляла дичину, стояла над косарями, рахувала число днів і кавунів на баштані, залізала на дерево й трусила груші, брала мито з возів, які проїжджали по її греблі, «била ленивых вассалов своею страшною рукою». «Почти в одно время она бранилась, красила пряжу, бегала на кухню, делала квас, варила медовое варенье и хлопотала весь день и везде попевала» [Гоголь 1989: 172].

Подібна до тітоньки й Агафія Федосіївна – вона ні родичка, ні кума, але міцно «схопила за ніс» Івана Никифоровича й водила за собою. Він при ній навіть змінював свій спосіб життя. Гоголь іронічно змальовує цю постать – вона нагадувала бочку, а ноги були коротенькі, сформовані наче дві подушки – натякає автор повісті на її «привабливість». Проте, «она сплетничала и ела варенье бураки по утрам, и отлично хорошо ругалась» [Гоголь 1989: 365], настановляючи Івана Никифоровича ворогувати з колишнім приятелем-сусідом. Саме Агафія навела автора повісті на філософські роздуми про те, як українські жінки уміють хитро управляти чоловіками: «Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника? Или руки их так созданы, или носы наши ни на что более не годятся» [Гоголь 1989: 364]. Жінки у повістях змальовані хитрими, навіть зрадливими, що дозволяють собі відверто насміхатися над чоловіками. Згадана Агафія тижнями проживає, наче господиня, в домі Івана Никифоровича, хитро «водячи його за ніс», те саме чинить і хитра Гапка з його сусідом Іваном Івановичем. Мачуха Параски ніжно вітає коханця попівича, допомагаючи йому перелізати через тин, пригощає «вареничками и галушечками пшеничными, пампушечками и товченичками», запевняючи, що коханому нічого боятися, оскільки «дурень мой отправился на всю ночь с кумом под возы, чтоб москали на случай не подцепили чего» [Гоголь 1989: 23]. Відверто знущається зі свого співмешканця-голови і його своячениця, лає його нищівно, наче простого селянина. Та хитрішою за всіх виявилася вдова Солоха, що й відзначили її розіпхані по мішках «гості»: «Ай да Солоха! Эдакого человека засадить в мешок!.. Вишь, чертова баба! А я дурак... Вишь, проклятая баба! А поглядеть на нее – как святая, как будто и скромного никогда не брала в рот» [Гоголь 1989: 17].

На тлі сварливих, але спритних, хитрих і підприємливих жінок чоловіки виглядають млявими, слабкими, полохливими й недолугими, готовими при першій небезпеці сховатися під спідницю жінки, або залізти в піч, або кинутися на вулицю і впасти там, наче труп, як це видно з опису сцени, коли у вікні «виставилася» страшна свиняча пика, поводячи очима [Гоголь 1989: 28]. Такі сцени нагадують українські жартівливі пісні, які, можливо, знав Гоголь. Наприклад, пісня про те, як жінка «налігала чоловіка» і повела на

базар, щоб продати його. Врятувало нещасного тільки те, що за нього торгувальниці пропонували і пару коней вороних, і сто золотих рублів, які, на думку жінки, завдавали більше клопоту, ніж чоловік.

Слабким, нездатним на опір ні жінці, ні парубкам виглядає й представник влади – голова. В українській традиції – міфічній і фольклорній – немає поваги до представників влади, скоріше вони представлені як нечиста сила, що шкодить добрим людям. Слабким і недолугим у своєму становищі виглядає у повістях Гоголя не тільки сільський голова, а й суддя, підсудок, писар, городничий, чи комісар. Сільський голова, який цілком під каблуком своєї «своячениці», виступає посьміховиськом: чарівна Солоха посадила його у мішок, а ткачиха плюнула в його небриту бороду, коли він приступив ближче до гурту, де сперечалися баби. А як над ним знущуються сільські парубки – ці картини викликають і регіт, і захоплення їх винахідливістю. Даремно, що голова вважав себе «посмышленнее всех», своячениця висловлює щодо цього великий сумнів: «Скажи, пожалуйста, – с такими словами она приступила к нему, – ты не свихнул еще с последнего ума? Была ли в одноглазой башке твоей хоть капля мозга, когда толкнул ты меня в темную комору?» [Гоголь 1989: 66]. Якими тільки епітетами не нагородила вона голову – він і «одноглазый сатана», і «волочиться за дівчатами», і «дурачиться сивий дід», і «бестолковая башка». Коли та ж своячениця опинилася в хаті для колодників, то особливо яскраво сцена її визволення виглядає на тлі погрозу парубкам за їх безчинства від голови як представника влади, поставленого самим царем. Та парубків ці погрози не зупиняють, вони своїми витівками перевершують навіть нечисту силу: «Голова стал бледен как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь на небо; ужас изобразился в лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих: перед ними стояла свояченица» [Гоголь 1989: 67], яку цей гурт представників влади сприйняв за диявола. Сцена повторилася з п'яним Калеником, а з Левком вийшов повний конфуз, адже він передав записку від комісара, де голова названий «старим дурнем», який замість підтримувати порядок у селі, «одурел и строишь пакости» [Гоголь 1989: 73].

Українські парубки зображені як справжні козаки – безстрашні, мужні, хитрі, спритні на вигадки, схильні пожартувати навіть з царицею. Такими виглядають і Грицько, і Вакула, і сільські парубки, які жартують з головою, і його син Левко, а особливо ж запорожці, що засвідчила зустріч з царицею. Вони почуваються вільними, не плазують, розмовляють рідною українською мовою – «самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием», навіть жартують: «Мы не чернецы, – продолжал запорожец, – а люди грешные. Падки, как и все честное христианство, до скромного. Есть

у нас немало таких, которые имеют жен, но не живут с ними на Сечи» [Гоголь 1989: 122]. Не побоялися запорожці порушити настанови Потьомкіна, який опікувався ними у Петербурзі, і відверто призналися, що «провиант дают хороший, хотя бараны здешние совсем не то, что у нас на Запорожье», а один з них насмілювався навіть висловити претензії цариці й вказати на заслуги запорожців: «Помилуй, мамо! Зачем губишь верный народ? Чем прогневили? Разве держали мы руку поганого татарина; разве соглашались в чем-либо с турчином; разве изменили тебе делом или помышлением? За что ж немилость?... Чем виновато запорожское войско? Тем ли, что перевело твою армию через Перекоп и помогло твоим енералам порубать крымцев?» [Гоголь 1989: 121].

У повісті «Тарас Бульба» з гумором змальований побут козаків-запорожців на Січі і їх звичай: коли повернулися сини Тараса з бурси і батько почав насміхатися над їхніми довгими свитками, син не стерпів і заявив, що може побити навіть батька, бо «за обиду не посмотрю и не уважу никого»: «И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали насаживать друг другу тумаки и в бока, и в поясницу, и в грудь, то отступая и оглядываясь, то вновь наступаая» [Гоголь 1989: 218]. Таке випробування особливо потішило батька, бо він відчув, як змужнів його син, який зможе перед кожним постояти за свою гідність.

З великою симпатією змальований веселий колорит козацької вольниці на Січі, де були загартовані у битвах воїни, які випробували всякі життєві негаразди. Від їхнього танку «земля глухо гуділа на всю округу», а в повітрі далеко відлунували гопаки й тріпаки, вибивані дзвінками підковами чобіт: «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой... Это общее пиршество имело в себе что-то околдовывающее. Оно не было сборищем бражников, напивавшихся с горя, но было просто бешеное разгулье веселости... Рассказы и болтовня среди собравшейся толпы, лениво отдыхавшей на земле, часто так были смешны и дышали такою силою живого рассказа, что нужно было иметь всю хладнокровную наружность запорожца, чтобы сохранять неподвижное выражение лица, не моргнув даже усом, – резкая черта, которою отличается донныне от других братьев своих южный россиянин» [Гоголь 1989: 234–235].

Особливим гумором відзначався укозаків обряд посвяти новообраного кошового отамана – Гоголь детально описує, як кожен козак вважав за необхідне обмазати болотом його голову й обличчя, болото стікало по вусах і бороді, а отаман стояв непорушно й дякував козакам за виявлену честь. Він почувався не так повелителем, як слугою козацької волі.

На тлі хоробрих, веселих і мужніх козаків виглядають жалюгідно москалі

й кацапи, як їх називає Гоголь. Москалі завжди злодії, п'яниці, голодні, «з козлиною бородою», брехуни й пустослови: «Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал! Бреше, сучий москаль. Так ли я говорил? Що то вже, як у кого черт-ма клепки в голови!» [Гоголь 1989: 38], а в розповіді дячка брехати – це «москаля везть», і парубки величають голову такими словами, вимовити які соромиться писар, переконаний, що навіть «п'яний москаль побоїться вимолвить их нечестивым своим языком» [Гоголь 1989: 65]. Про пропалу грамоту чумаки в корчмі сказали, що коли чорт і москаль будь-що вкрадуть, то це «поминай, як звали» [Гоголь 1989: 81]. Григорій Григорович, після пригощання Івана Шпоньки в трактирі своєю курятиною, згадує, як «в одной русской корчме залез мне в левое ухо таракан. Проклятые кацапы, как я после узнал, едят даже щи с тараканами» [Гоголь 1989: 169–170]. Поряд з такими можна уявити, на думку Гоголя, хіба що цигана, хоча цих людей він наділяє кращими рисами – вони своїми хитрощами сприяють добрим справам, як, наприклад, Грицькові допомагають посватати Параску.

Вельми колоритно змальований популярний «персонаж» українського гумористичного фольклору – свиня. У міфах ця тварина асоціюється з нечистою силою, сатаною, дияволом, з нею завжди пов'язуються химерні випадки. У повістях Гоголя свиня виступає джерелом переляку, її поява паралізує людину, навіває страх і жах. Гоголь вписує свиню і в комічні ситуації, як це трапилося у повісті про сварку двох нерозлучних колись приятелів. Перший комічний випадок, де виступає бура свиня як еквівалент рушниці, викликав глибоке обурення Івана Никифоровича, хоча ця свиня була гордістю його сусіда, він її вигодував і вона могла навіть привести поросят. Саме бура свиня як причина сварки цих двох нерозлучних приятелів викликала далекосяжні наслідки й врешті обох зістарила й розорила. Популярний персонаж міфів допомагає Гоголю наголосити нікчемність і обмеженість інтересів дрібних українських поміщиків, зобразити їхній світ нудним і нецікавим. А поява свині «в присутствии», коли звідти вийшов на хвилину суддя в супроводі підсудка й секретаря, спричинила справжню катастрофу: «В это время бурая свинья вбежала в комнату и схватила, к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича, которое лежало на конце стола, перевесившись листами вниз. Схвативши бумаги, бурая хавронья убежала так скоро, что ни один из приказных чиновников не мог догнать ее, несмотря на кидаемые линейки и чернильницы» [Гоголь 1989: 375]. У цій комічній сцені Гоголь яскраво відобразив, дошкульно висміявши, тогочасне казенне судочинство, особливо наголосивши і нікчемність справи, якої стосувалося вкрадене свинею «прошение».

Свиня у повістях Гоголя супроводжує відьму, як це бачимо у повісті

«Вій». Коли стара відвела філософові для ночівлі овечий хлів, то він, оглянувши плетені стіни, «толкнул ногой в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью», після чого з'явилася стара відьма, яка його осіддала й підганяла мітлою в польоті. До слова, бурсаки у цій повісті також зображені з гумором: крім красномовних прізвищ, а саме – богослов Халява, філософ Хома Брут, а ритор Тиберій Горобець, Гоголь наділяє їх ще й талантами. Богослов крав усе, що лежало біля нього, був надзвичайно похмурий, а напившись п'яним, ховався в бур'яни; філософ був веселий, любив музику й, коли не пив, то танцював; ритор ще не напивався, але любив битися. Це розуміла стара власниця двору, куди забрели бурсаки: «Куды я вас дену? Да ещё всё какой рослый и здоровый народ! Да у меня и хата развалится, когда помещу таких. Я знаю этих философов и богословов. Если таких пьяниц начнёшь принимать, то и двора скоро не будет» [Гоголь 1989: 322–323].

Малоросіяни, тобто українці, зображені у повістях як веселий народ, який полюбляє випити, погуляти, з гумором оформлені у них навіть домівки, як, наприклад, у сотника. Допитливий філософ, що полюбляв завжди все оглядати й аналізувати, помітив веселі малюнки й дивні атрибути на стінах його хати: на одній стіні козак сидів на бочці з кухлем над головою і хизувався написом «Усе вип'ю», на другій – фляжка, сулії, кінь вверх ногами, люлька, бубни й напис «Вино – козацька віха». Біля воріт стояли дві пушки, а з вікна одного з сараїв виднілися бубон і мідні труби. Веселий господар цієї оселі часто влаштовував «пиршества», які були справжніми гулянками з танцями й піснями. Гоголь детально описує звичаї цього веселого сотникового дому, особливо вечері, коли до кухні, наче до клубу, сходилася вся прислуга: «За ужином болтовня овладевала самыми неговорливыми языками. Тут обыкновенно говорилось обо всем: и о том, кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка. Тут было множество бонмотистов (остряк – франц.), в которых между малороссиянами нет недостатка» [Гоголь 1989: 335].

Привертають увагу також імена й прізвища ліричних героїв, чи назви хуторів, де проживають, чи господарюють герої повістей. Видається, що вони почерпнуті з українських народних говірок, або зі шкільних жартів самого автора повістей. Так, чарівна Параска – дочка Солопія Черевика, його дружина – Хівря (Хавронья), парубок – Грицько Голопупенко, один із гостей Цибуля, Терентій Корж, Пухівочка, Попопуз, Довгочун, Перерепенко, Іван Шпонька жив на хуторі Витребеньки, а Горигорій Сторченко – в селі Хортище; учитель російської граматики – Деєпрічастіє, голова села – Євтух Макогоненко, комісари – Ледачий, Козьма Деркач-Дришпановський. На цьому тлі благозвучне хіба ім'я п'яниці Каленика, хоча над ним усі насміхаються.

Так в ранніх повістях, присвячених українському селу й містечкові Миргороду, Гоголь відтворив гумористичний колорит українського побуту, як він йому ввижався у його поетичних мистецьких фантазіях. Своїм художнім талантом митець прославив звичай й культурні традиції українського народу на весь світ, відверто наголосивши на його самобутності, підкресливши його ідентичність і оригінальність.

Українська тема у той час була популярною в європейській літературі – згадаймо хоча б поеми Байрона «Мазепа», Пушкіна «Полтава», романтично трактована тема Мазепа захоплювала й Рилеєва, на цю тему написані опери й картини. Проте створюваний Гоголем у ранніх повістях світ легенд і оповідок виділяється в літературному колі романтиків як особливий, сміховий світ. Його літературний вибір продиктований насамперед тим, що в молоді роки Гоголь зобразив те, що краще знав і глибше відчував. Через стихію народного гумору й сміху він проник до глибин національної культури, вписавши її у професійну літературу свого часу.

Список використаної літератури

- Вінок, М. В. (1989) *Гоголю. Гоголь і час*, Харків: Прапор, 254 с.
 Гоголь, Н. В. (1989) *Вечера на хуторі близ Диканьки. Миргород*, Харьков: Прапор, 391 с.

Мария Кашуба, Алла Синицына

UKRAINIAN HUMOR ON PAGES OF EARLY STORIES OF MYKOLA GOGOL

Рассмотрена особенность отражения в ранних повестях Н. Гоголя украинского юмористического фольклора. Обращено внимание на своеобразие отражения писателем смеховой культуры украинского народа, семейных отношений и обычаев, юмористической мифологии. В частности, писатель изобразил изобретательность женщин, мягкотелость мужиков, казацкий и бурсацкий юмор, хитрость цыган, и вороватость москалей. Подчёркнуты также юмористическая ономастика и топонимика.

Ключевые слова: *Гоголь, ранние повести, украинский юмор, смеховая культура, украинская мифология.*

Maria Kashuba, Alla Sinitsina

UKRAINIAN HUMOR ON PAGES OF EARLY STORIES OF MYKOLA GOGOL

The article describes peculiarities of Gogol's way to depict elements of Ukrainian humor in his early stories (novels). Main topics of humoristic folk

literature are being classified, such as: foxy cheating woman, scolding wife, bullheaded or drunk, weak and coward husband, sticky fingered, lazy and dirty Russians, Gipsies, etc. Separately the article outlines full of humor and freedom Cossak's household and daily routine as well as manners and customs of seminarists. We can also find some examples of mocking sayings and dirision of government officials.

Another colorful character of funny stories is a pig. Special attention is drawn to the names of characters as well as their habit to crack jokes.

Keywords: *Gogol Ukrainian humor, early stories, culture of jokes, Ukrainian mythology.*

References

- Vinok, M. W. (1989) *Hoholu. Hohol i chas* [Gogol. Gogol and time], Kharkiv: Prapor, 254 p.
 Hohol, N. W. (1989) *Wechera na khutore blyz Dykanky. Myrhorod* [Dinner at a small village near Dikanki. Myrhorod], Kharkiv: Prapor, 391 p.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2020

Стаття прийнята 22.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211978](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211978)

УДК 1(091) 477

Юлія Грибкова

РОМАНТИЧНА ІРОНІЯ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

Розглядається творчість М. Гоголя в контексті романтичної іронії. Вона зумовила контрастні й фантастичні сюжети його творів, уявні характери героїв. Митець протиставив мальовниче українське село, де людина вільна, і жорстоку петербурзьку цивілізацію, яка пригнічує особистість. Мрія Гоголя про вільну людину губиться у безглузду світі зла й панування містичних сил.

Ключові слова: Гоголь, романтична іронія, вільна людина, жорстока цивілізація, безумний світ, містичні сили.

В українську культуру Микола Гоголь повернутий остаточно, порівняно недавно він визнаний представником культури Романтизму [Скринник 2007]. Засвідчують це, зокрема, й Гоголівські читання, що проводяться в Ніжині, періодично публікуються матеріали таких читань [Гоголезнавчі студії 1996; 1997]. І все ж недостатньо вичерпним видається висвітлення творчості Гоголя в контексті романтичної іронії, де, на наш погляд, сповна проявився самобутній талант письменника й мислителя.

Метою статті є привернення уваги до сюжетів і мотивів у творах Миколи Гоголя, які засвідчують його прихильність до романтичної іронії.

Іронія – суттєва риса романтичного світогляду, своєрідна «душа романтики». Явно чи приховано форми романтичної іронії помічаємо в усіх значних творах романтиків. Спершу іронія була засобом утвердження духовного світу особистості, творення суб'єктивної реальності, де могла б проявитися свобода, творчість, повнота духовного життя. Тому вона виразилася як певна життєва позиція, акт самоутвердження, як мислення суперечностями і як особливий умонастрій піднесеного духа. Поступово іронія виявилася дистанцією, яка відокремила світ особистості від соціальної дійсності як символічну реальність, універсум духа. У період розквіту іронії визріває свідомість духовної вищості індивіда над суспільством, особистість намагається вдосконалитися незалежно від умов життя. Розвиток іронії спостерігається не так у спробах подолання розриву між ідеалом і дійсністю, як у сприйнятті й припущенні неминучості опозиції досконалої людини й недосконалого світу, в уявленні двох світів.

Романтична іронія виступає як утвердження людини через її вивіщення над світом соціальної необхідності і певним чином над собою задля бажаної досконалості. Не випадково Фрідріх Шлегель визначав романтичну іронію як «настрій, який з висоти оглядає всі речі й безконечно піднімається над усім обумовленим, в тому числі і над своїм власним мистецтвом, чеснотою чи геніальністю» [Шлегель 2003: 189].

Постійна зміна серйозного й несерйозного, перетворення об'єктивного у суб'єктивне і навпаки, усунення всього дійсного, стабільного й однобічного, безперервне пародіювання – такі основні риси іронії, які з успіхом можуть бути віднесені й до характеристики уяви. У відомому визначенні Ф. Шлегеля іронія – це «єдиний випадок, коли удавання одночасно невимушене та цілком продумане... У ній все має бути жартом і все – серйозним, все простацьки щирим і все глибоко удаваним. У ній перебуває і нею ж викликається в нас відчуття нездоланної суперечності між безумовним й обумовленим, відчуттям неможливості й необхідності усієї повноти вислову. Вона є найвільнішою із усіх вільностей, оскільки завдяки їй людина здатна піднятися над собою, і водночас для неї характерна будь-яка закономірність, оскільки вона безумовна і необхідна. Потрібно вважати добрим знаком те, що гармонійні блазні не знають, як ставитись до цього постійного самопародіювання, коли поперемінно потрібно то вірити, то недовіряти, аж до тих пір, поки не запаморочиться голова; жарт приймати серйозно, а серйозне приймати за жарт» [Шлегель 2003: 189–190].

В епоху Романтизму українська тема зазвучала на повний голос у унісон з голосами «весни народів» у Європі. Там розпадалися імперії, виділялися національні держави, звернення до власної історії й пошуки «духу народу» в фольклорі було закономірним у кожного митця, викликало подив і захоплення. В українській дійсності того часу подібні мотиви звучали хіба як гірка іронія: адже наприкінці XVIII ст. остаточно знищені царизмом залишки автономії України, впроваджене кріпацтво. Колись могутня й вільна козацька держава перетворилася на Малоросію – губернію Російської імперії. Гірка іронія долі: на тлі тотального знищення будь-якої культурної притомності українців митці-романтики мріють і пишуть про месіанство України, збирають народні пісні, казки й легенди, творять україномовну літературу, намагаються писати історію козацтва й цілого народу. Згодом їхня праця «спрокує» появу Валуєвського, Емського та таємного указів про заборону всього українського – у цьому також гірка іронія долі.

У колі мислителів, які прославляли у світі українську тему в жорстких умовах царських заборон, виділяється Микола Гоголь. Захоплений романтичною атмосферою «весни народів» молодий митець збирає народні легенди, обряди, пісні, приказки, поринає в «дух народу», його історію, переплітаючи з нею картини своєї поетичної уяви. Наслідком такого захоплення стала збірка «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1831), про яку критик Всеволод Сечкар'єв написав: «Це ніде не є більш зрозумілим, як у цій творі, що Гоголева Україна не є дійсною Україною. Залишаючи дійсність, він творить світ фантазії, але правдиві подробиці українського народного життя є так майстерно розподілені і художня сила зображення є

настільки потужною, що читач цілковито вірить у дійсність, яка зовсім не існує» [Стромецький 1994: 25]. Вже у юні роки Гоголь створив власну Україну, стосовно якої Малоросія виглядала гіркою іронією. Поглиблювала іронію власна доля митця, що «опинився на чужині, похмурій і жорстокій, в обіймах «північного морозу», а душа його проявляється у творчості на українську тематику» [Стромецький 1994: 28]. У житті Гоголя все суперечливе: на тлі туги за рідним домом і невлаштованості в Петербурзі проявляються твори, де радіє душа, і в Італії, яка нагадує мальовничу Україну, душа його весела, а твір «Мертві душі» навіює скорботу й трагічний сум. Відчувається, що сміх звільняє від страждань, смутку та туги, але не гарантує повернення духа й тіла до їх природного життя. Чи не в цьому корінь трагічної долі Миколи Гоголя, гіркої іронії, яка супроводжувала митця протягом життя?

У творах Гоголя, «одного з найвидатніших українців усіх часів» (Д. Чижевський) постійно повторюється підміна живого – механічним, людини – лялькою, суспільства – маріонетками, влади – політичними гримасами, і це викликає сміх. Метафізика сміху пронизує життя людини і суспільства, переходить на психологію та соціологію. Гоголь постає як мислитель, що намагається збагнути світ через власну душу. Його творчість сповнена гострого відчуття безглуздості, безладдя й відвертої глупоти реального світу. Емоційна романтична душа й серце митця дозволяє йому роздивитися дійсність набагато глибше й суттєвіше, ніж здатний розум. І бачить він таке: «Какую-то особенную ветхость заметил он на всех деревенских строениях: бревно на избах было темно и старо; многие крыши сквозили, как решето; на иных оставался только конёк вверху да жерди по сторонам в виде рёбр. Кажется, сами хозяева снесли с них драньё и тёс, рассуждая, и конечно, справедливо, что в дождь избы не кроют, а в ведро и сама не каплет, бабьтись же в ней незачем, когда есть простор и в кабаке, и на большой дороге, – словом, где хочешь» [Гоголь 1980: 138]. Кілька сторінок присвячує митець опису цілковитого занепаду і села, і панського «замку», і саду навколо нього, і самого поміщика, який не схожий ні на «мужика, ні на бабу», детально описуючи його «наряд», що нагадував жебрака. Гіркою іронією звучать роздуми Чичикова при зустрічі з «хазяїном»: «Но перед ним стоял не нищий, перед ним стоял помещик. У этого помещика была тысяча с лишком душ, и попробовал бы кто найти у кого другого столько хлеба, зерном, мукою и просто в кладях, у кого бы кладовые, амбары и сушилы загромождены были таким множеством холстов, сукон, овчин, выделанных и сыромятных, высушенными рыбами и всякой овощью, или губиной» [Гоголь 1980: 143].

Усе це добро і людська праця марно пропадають на складах поміщика, перетворилися в труху й зігнили, проте господар-власник цього не помічає

– він так само ретельно обкладає даниною своїх кріпаків, обірваних і голодних, звинувачуючи їх у лінощах і крадіжках. Тотальне звиродніння людини на тлі багатства й розкішної природи зустрічається всюди, але в маєтку Плюшкіна і в його особі це помітно найяскравіше. Цей «господар» втратив будь-яку людську не тільки подобу, а й сутність, у нього не залишилось нічого ні від хазяїна, ні від батька, ні від дідуся своїм онукам. Галерею «свинячих рил» Гоголь змалював на просторах Росії – такими постали в його уяві господарі маєтків, володарі людських душ, які наповнюють цей безглуздий світ.

Свідома своєї духовної сутності людина наче іронією долі закинута у цей безглуздий світ, але вона його приймає, бо сама його творить. Романтична іронія у творчості Гоголя проявляється у сповнених абсурду й алогічності повістях, що підкреслюють хаос і неупорядкованість суспільного життя, розрив між дійсністю й ідеалом. Життя людини сповнене страху, в атмосфері страху починається й розгортається дія «Ревізора», страх породжує сміх, а сміх породжує страх. Комічні сцени піднесення хабарів Хлестакову розкривають перед кожним жажливу дійсність: «Це ми, Господи!», яку не міг і не зможе ніколи пом'якшити авторський комедійний стиль. Кульмінацією комедійної безглуздості є одночасні зізнання Хлестакова в коханні дочці й дружині городничого, та вони лише нагнітають відчуття божевільної ситуації, над якою вже не можна просто сміятися. Жажлива дійсність, що постає у сценах комедії, холодить душу, сповнює страху. Страхом і завершується комедія – німа сцена, де всі паралізовані жахом. Митець майстерно поєднував у своїх творах смішне й страшне – в цьому їхня велика викривальна сила.

Сучасники Гоголя сприймали його твори як гостру соціальну сатиру. Суспільство в його очах постає галереєю «свинячих рил», а невиразні обличчя обивателів під критичним та іронічним поглядом майстра перетворюються на потворні пики, маски, які оточують людину, навіюючи жах. Галерея образів Гоголя – це немов «негативні двійники» живих людей, які втілюють все жалогідне й нище, що є в реальному житті. У протистоянні з цими силами зла, потворами й масками людину рятує сміх і зухвале відчайдушне ставлення до всього, включаючи життя. Сатирична комедія Гоголя була критикою, навіть самокритикою суспільства, відображенням його безглуздості й бездуховності.

Романтична іронія надає гуморові Гоголя двоїстого характеру. У більшості його творів іронія поєднана з трагізмом, крізь сміх проступають сльози, смішна комедія, розпочинаючись дурницями, завершується сльозами – таке саме життя. Воно й підказало митцеві сюжет «Мертвих душ». Авантюра Чичикова лише на перший погляд виглядала неймовірною

та анекдотичною, насправді ж вона була справжнісінька аж до найменших деталей. Реальність Російської імперії, куди входила й Україна часів Гоголя, сама собою була настільки неймовірною, стосунки між людьми настільки перекрученими, що в цьому світі відбувалися найнеймовірніші, найнеправдоподібніші з точки зору здорового глузду події. Як типовий представник епохи Романтизму Гоголь полюбляв незвичайні події, незугарні анекдоти, виняткові випадки і брав їх сюжетами своїх творів. Його мистецький хист перетворював анекдотичний сюжет у яскраву, достовірну, типову картину реального життя. Так, його поема «Мертві душі» – це справжня галерея антилюдських сутностей, якими кишіла тогочасна дійсність. Фантазмагоричний сюжет обертається страшною іронією. Герої сатиричної поеми Гоголя – це люди, позбавлені почуттів, людяності, духовності, не здатні на будь-який душевний порух. Вони обмежені й примітивні у своїх прагненнях, їхні інтереси ніколи не виходять поза межі нищої матеріальності. Увага Гоголя зосереджена на прозаїчному тлі життя – на речах, меблях, посуді, які неначе стають двійниками своїх господарів, знаряддям їх сатиричного викриття. Духовний світ героїв – а це представники панівної верстви – настільки нікчемний, що примітивна річ може цілком вичерпати їхню людську сутність.

Омертвіння поміщицьких душ посилюється від Манілова до Собакевича і завершується на майже вже скам'янілому Плюшкіні. Цей персонаж не просто завершує галерею поміщицьких мертвих душ, а несе в собі найбільш зловісні ознаки смертельної невиліковної хвороби, якою заражене тогочасне суспільство. А може, не тільки тогочасне? Чорній силі мертвих душ Гоголь протиставив мрію про вільну людину, той життєствердний первінь, який був світлим променем у темному царстві мертвотного зла. Чи не тому Гоголь спалив другий том своєї поеми, що зневірився знайти той світлий промінчик, злякався того, кого побачить у дзеркалі, знявши маску?

«Живу душу» величної поеми Гоголя становила тема справжньої, одухотвореної людини, призначеної множити в реальному житті добро й красу. На жаль, таких людей в реальному житті було обмаль, тому й звучить реалізм Гоголя гіркою іронією. Замість наявності у світі вічного, божественного, безкінечного залишалося щось потойбічне, метафізичне, скоріше ілюзія, ніж ідеал. Захоплення справжнім життям, кожною дрібницею його виразу, повнотою й радістю його живих дотиків в епоху Романтизму могло звучати хіба що як гірка іронія.

Фантастичні сюжети оповідань Гоголя нагадують казки представника гейдельберзької школи німецьких романтиків Гофмана, що підкреслили ряд дослідників. Зокрема, Анна Ботнікова присвятила спеціальний розділ своєї праці «Гофман і російська література» аналізу діалектичного сприйняття

романтичної традиції обома митцями [Ботнікова 1977: 107–149]. Дослідниця наголошує, що «обом знайомий кричущий розлад між мрією й дійсністю (у Гоголя – «существенностью»), що викликає загостреність дисгармонійності свідомості, знайоме тяжіння до високого поетичного світу ідеалу. Наслідок цього – сатирична критика філістерів – «существователей», ненависть до життєвої нікчемності у всіх її проявах, використання фантастики й гротеску у творчій практиці» [Ботнікова 1977: 108].

Подібність з художньою стихією німецького романтизму найвиразніше помітна у тих оповіданнях Гоголя, де на перший план виступає трагічний характер світовідчуття письменника («Вечір напередодні Івана Купала», «Страшна помста», «Вій»). Трагічна кінцівка, наявність страшних сил, які втручаються у людське життя, ірраціональний характер подій творять у них атмосферу, подібну до атмосфери німецької романтичної повісті. Тут особливо гостро відчувається нездоланна суперечність мрії й дійсності. Пов'язане з неможливістю осягнення причин і витоків почуття розладу приводить до визнання того, що в житті існують певні ірраціональні сили, певне зле начало розлите у світі. Найвиразніше це проявляється у «Портреті» – творі, який є чи не найбільше «гофманівським» у Гоголя.

Подібно до Гофмана Гоголь чітко бачив і розумів трагічний та безглуздий характер тогочасного суспільства, у пошуках причин спостережуваних явищ і тенденцій звертався до метафізичної концепції світу. Тому фантастичні елементи його творчості сповнені глибокого змісту, проте, коли у Гофмана вони, навіть гротескні, сповнені жаху, нагнітають страх, то у Гоголя гротескні історії перш за все смішні. Зіткнувшись з «незвичайною подією» дійові особи й читачі Гоголя не відчувають страху. У повісті «Ніс», наприклад, фантастика як вираз таємниці світу зникає, а його безглуздість виражає іронічний гротеск. Автор жартує над зображуваним, насміхається й іронізує не лише над незвичайною подією, а й над можливістю її глибокодумного тлумачення.

Вадим Скуратівський спостерігає у творчості Гоголя два світи, поєднані у дивний союз: епос, первісну «диканьківську» повноту і міську цивілізацію, яка ускладнює, спустошуючи людину водночас. Цивілізація асоціюється з Петербургом, Невським проспектом, де «все мана, все міраж, все не те, чим здається». Герой повісті «Невський проспект» вигукує: «О, яка огидна дійсність! Чого вона варта проти мрії!». Цей усвідомлений контраст Гоголь тяжко переживав, задихався і шукав порятунку в релігії й аскезі. Про це виразно висловився О. Герцен, як передає канадський автор Р. Задеснянський: «Коли Гоголь переноситься в світ українських козаків або парубків, що весело танцюють біля шинку, коли малює перед нами бідного старого писаря, що вмирає від прикраси, бо в нього вкрали шинелю, тоді

Гоголь – зовсім інша людина. З тим самим хистом як раніше він ніжний, людяний, сповнений любови; його іронія більше не вражає, не отрує; це – зворушлива, поетична, що ллється через край, душа, і таким залишається доти, поки не зустріне на своєму шляху городничого, суддю, їх дружину, чи дочку;– тоді все змінюється; він зриває з них людську личину і з диким сміхом прирікає їх на тортури громадської ганьби» [Задеснянський Б/р: 81]. Тут же наведені й слова В. Розанова: «Увесь Гоголь, увесь, крім «Тараса» і взагалі малоросійських штучок, є пошлість. Фу, який ти диявол! Нічого, нігілізм! Згинь, нечистий! Ніколи страшнішої людини... подоба людської... не приходило на нашу землю!» [Задеснянський Б/р: 82].

Обурення щирого росіянина свідчить, що Гоголь змалював у своїх творах живу російську натуру, представивши її у гротескно-іронічному світлі. Саме тому негативні постаті у другому томі «Мертвих душ» дихають і живуть, а позитивні – Костанжогло чи Муразова – мертві, штучні, нереальні. Сам митець, подібно як його маляр у «Портреті», помітивши, що виходить з-під його пера, вжахнувся: «Він помітив, що як тільки він почав заглиблюватися в душу своєї моделі, почала охоплювати його така дивна огида, така незрозуміла тяжкість, що він мусив на певний час кидати працю... нарешті... йому стало страшно. Він кинув перо і відмовився рішуче писати!» [Задеснянський Б/р: 83].

В. Скуратівський прослідкував шлях до цього відчайдушного кроку митця, до цієї огиди через зіставлення вже згаданих двох світів. Світ Сорочинського ярмарку, українська стихія як козацька вольниця є найбільш виразним антиподом світові несвободи миколаївсько-петербурзького світу. Українське село – це стихія свободи, гімн природі й людині, тут немає мотиву користі, а є милування витворами природи й людських рук. Подібно й диканьківська ніч перед Різдом – відчужена паралель до реального світу, неначе всесвітня циркова вистава, яка знімає зі світу його тягар. Тут чи не єдиний у Гоголя випадок, де відчувається рівновага Диканьки й Петербурга, а згадані гоголівські два світи дружньо перетинаються [Скуратівський 1997: 75].

Від твору до твору наростає контраст світів, і нарешті постають «Мертві душі» – поема про найжахливіші кола миколаївського пекла, де маска втрачає будь-яку подобу з людиною, «спрощується до збезлюділого, спустошеного антропоніма, – починає жити ще жахливішим, ще більш відокремленим життям, ніж барвисті невсько-петербурзькі маски, ковалівській ніс чи навіть портрет лихваря... Це вже zenit відчуження, абсолютний нуль його холодного кипіння...» [Скуратівський 1997: 96]. Гоголь виразно продемонстрував руйнацію особистості людської, що перестала бути метою, як у «Вечорах» чи «Миргороді», а стала засобом, людини, ображеної

роздвоєнням на свою природну сутність і подобу, маску найрізноманітніших та завжди страшних кольорів і форм.

Поряд з «Мертвими душами» можна поставити і «Ревізора», а найбільше тут вписується «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». В. Скуратівський вважає, що твір можна розглядати в ряду тогочасних українських травестій, зауважуючи: «Та якщо, наприклад, «Енеїда» І. Котляревського – це своєрідний союз Вергілійовської героїки з селянсько-козацьким життям, яке ще зберегло чималий запас сил, то «Повість» епічна, пародійна «транскрипція» людей і станів, гранично нікчемних, дощенту здрібнілих. Тут уже ледве проглядається пам'ять про конфлікти справжньої могутності... Та іронія автора явно адресована не лише Миргороду, а світові поза його межами (уїдлива критика міжнародного конфлікту), світові післяепічному» [Скуратівський 1997: 88].

Вперше у світовій літературі Гоголь так точно й так «художньо-масивно» представив міщансько-міське псевдоіснування, вперше давній мотив оживленої романтизмом маски дістав гранично чітке соціально-критичне тлумачення. Це підтверджують і «Записки божевільного», і «Невський проспект», і «Ніс», і «Портрет».

У «Вибраних місцях» Гоголь у напівпародійній, іронічній формі опрацьовує одну зі своїх найважливіших думок – про глибину людської «індивідуалізації», про найзаповітніші ділянки людської особистості, пов'язані з суспільством, з середовищем, зі світом, але вже віддалено, опосередковано. Саме тут постають картини страшної духовної стагнації миколаївської людини, імперії та світу в цілому. Гоголь споглядає жахливі дієства сучасності, у смертельному страху «без кінця осіняє себе хресним знаменням, тремтячим голосом повторює свої одноманітні поліцейські заклинання й закляття, намагається окреслити якийсь «рятівне» візантійсько-самодержавне коло не лише навколо себе – навколо всієї Росії» [Скуратівський 1997: 97]. На тлі всього зображеного митцем протягом творчого шляху ці потуги звучать гіркою іронією, підкреслюють його безнадію й відчай, що охопили митця в його романтичному світі.

З однаково захоплюючим романтичним пафосом Гоголь оспівав як абсолютну людську повноту й досконалість, так і абсолютний людський вакуум. У його творах постають рівні силою картини світла й п'їтьми, довідчужений і відчужений стан людини. Це чисто романтичний прийом. Однак для більшості романтиків контрасти були лише засобом художнього ефекту, а не психологічним прийомом заволодіти увагою читача. Гоголь конкретизував прийоми романтичного контрасту, переконав у тому, що різні стани світу – це різні точки й ділянки його історичного поступу. Світло й п'їтьма у нього строго історичні, вони дали змогу продемонструвати, як це

притаманне Романтизмові, явний і прихований світ сучасності, висвітлюючи п'ятьм в іронічному контексті. А «Птица-тройка», яка промчала після «гала-вистави» «хлестаковщини» й галереї «мертвих душ» і так здивувала численних сучасників Гоголя і його читачів, – не що інше, як його прекрасна романтична мрія про світле майбутнє. Вона тільки підкреслює іронію митця.

Отже, творчість Миколи Гоголя засвідчує його приналежність до мислителів епохи Романтизму, глибоке розуміння митцем сутності романтичної іронії, що зумовила і сюжети творів митця, і характери його героїв.

Список використаної літератури

- Ботникова, А. Б. (1977) *Гофман и русская литература (первая половина XIX века)*, Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 206 с.
- Гоголь, Н. В. (1980) *Мёртвые души*, К.: «Веселка», 420 с.
- Гоголезнавчі студії* (1996), вип. 1, Ніжин: АртЕК, 63с.
- Гоголезнавчі студії* (1997), вип. 2, Ніжин: АртЕК, 138 с.
- Задеснянський, Р. (Б/р) *Про Гоголя*, в: *Критичні нариси*, т. 1. *Велетні й пігмеї літературного Олімпу*, Торонто: Українська критична думка, сс.53–84.
- Скринник, М. А. (2007) *Наративні практики української ідентичності: доба Романтизму*, Львів: Каменяр, 367 с.
- Скураатовский, В. (1997) *На пороге как бы двойного бытия (из наблюдений над мирами Гоголя)*, в: *Гоголезнавчі студії*, вип. 2, Ніжин: АртЕК, сс. 64–102.
- Стромецький, О. (1994) *Гоголь*, Львів: Світ, 309 с.
- Шлегель, Ф. (2003) *Из «Ликейских фрагментів»*, в: *Мислителі німецького Романтизму*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ, сс.189–202.

Юлія Грибкова

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ

Гоголь принадлежит к мыслителям эпохи, которым свойственны приём романтической иронии. Исследователи нашли параллели гоголевских сюжетов с творчеством немецкого романтика Гофмана. Ирония обусловила контрастные и фантастические сюжеты произведений Гоголя, вымышленные характеры героев, противопоставление двух миров, иронический смех, переходящий в ужас и смех.

Ключевые слова: Гоголь, романтическая ирония, фантастические сюжеты, контрастные миры, смех, ужас.

Yuliia Hrybkova

THE ROMANTIC IRONY OF MYKOLA GOGOL

Gogol belongs to the thinkers of the Romantic epoch, his work is inscribed in

the context of romantic irony. The early stories of the artist convey the color of the Ukrainian countryside, the thinker portrayed fantastic pictures of the life of a free personality against the backdrop of a picturesque nature. Here the mystical forces are clear and subordinate to the person, assist him in action. The opposite is the cruel reality of the Russian Empire, where Gogol portrays the total astonishment of a man lost and depressed by the meaninglessness of the world. The mystical forces of such a world destroy the human personality, it cannot resist them, it is covered by fear.

Keywords: Gogol, romantic irony, free man, cruel civilization, crazy world, mystical forces.

References

- Botnikova, A. B. (1977) *Hoffman i russkaja literatura (pervaja polovina XIX veka)* [Hoffman and Russian Literature (first half of the 19th century)], Voronezh, *Izd-vo Voronezhskoho universyteta*, 206 p.
- Hohol, N. V. (1980) *Mertvyje dushy* [Dead souls], Kyiv, *Veselka*, 420 p.
- Hoholeznavchi studiji* [Gogol studies] (1996), Vyp. 1, Nizhyn, *ArtEK*, 63 p.
- Hoholeznavchi studiji* [Gogol studies] (1997), Vyp. 2, Nizhyn, *ArtEK*, 138 p.
- Zadesnjanskyj, R. (w/y). *Krytychni narysy* [Critical Essays], t. 1, *Veletni i pigmeji literaturnoho Olimpu*, Toronto, *Ukrainska krytychna dumka*, pp. 53–84.
- Skrynnyk, M. A. (2007) *Naratyvni praktyky ukrajinskoji identychnosti: doba Romantyzmu* [Narrative Practices of Ukrainian Identity: The Age of Romanticism], Lviv, *Kamenjar*, 367 s.
- Skurativskyj, V. (1997) *Na porohe kak by dvojnoho bytija (iz nabludenij nad myrami Hohola)* [On the threshold of a double being (from observations of Gogol's worlds)], in: *Hoholeznavchi studiji*, Vyp. 2, Nizhyn, *ArtEK*, pp.64–102.
- Stromezkyj, O. (1994) *Hohol* [Gogol], Lviv, *Svit*, 309 p.
- Shlegel, F. (2003) *Из «Likejskih frahmentiv»* [From «Lycaeus Fragments»], in: *Myslyteli nimetskooho Romantyzmu*, Ivano-Frankivsk, *Lileja-NV*, pp.189–202.

Стаття надійшла до редакції 21.04.2020

Стаття прийнята 21.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211974](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211974)

УДК 130.2

Олена Колесник

КОМІЧНЕ В ПЕРЕКЛАДІ «РУСЛАНА І ЛЮДМИЛИ»

В. ФОКІНА

В статті робиться огляд декількох поем XIX ст., в яких автори звертаються до літературних та фольклорно-етнографічних джерел, переробляючи їх в іронічному дусі. На прикладі переказу пушкінської поеми «Руслан і Людмила» В. Фокіна демонструється схожість та відмінність підходу до цієї самої теми в оригіналі та переспіві.

Ключові слова: «Руслан і Людмила», «Енеїда», комічне, переклад.

Постановка проблеми. З середини XVIII ст. в різних країнах Європи почалося осмислення унікальності етнографічної та історичної спадщини кожного народу. Романтизм остаточно ствердив це нове усвідомлення, а фольклор – який став розглядатися в якості «концентрату» народного духу – став об'єктом збору, публікації та вивчення. В Російській імперії кінця XVIII – початку XIX ст. відбулося декілька вдалих спроб створення авторського тексту з використанням фольклорного матеріалу. У відмінностях між цими талановитими творами можна побачити відбиток не лише індивідуальності творця, але й національного менталітету. В наш час, коли необхідно вибудувати нові форми україно-російського культурного діалогу, має сенс дослідити паралельне створення в українській та російській культурі «програмних» героїко-комічних поем, а також спробу синтезу «традиції Котляревського» та «традиції Пушкіна» в перекладацькому проєкті В. Фокіна.

Виклад основного матеріалу. Цікавість до фольклору була доволі масовою, а ініціатива щодо його популяризації далеко не завжди походила від професійних філологів. Так, Кірша Данилов, збирач та упорядник першої збірки російських народних билин та пісень (біля 1742), був «молотовим майстром» одного з уральських заводів. Зібраний «в полі» матеріал» піддавався різному ступеню обробки: від мінімального редагування вже наявних текстів – до створення авторських творів «в народному стилі», – і далі, до використання лише окремих мотивів в радикально іншому, не фольклорному контексті. В таких переробках можуть виявлятися різні стратегії створення комічного ефекту: авторська іронія щодо першоджерела, відкрите пародіювання, змішування «високого» та «низького» в різних пропорціях тощо.

Одним з прикладів літературної обробки першоджерела з мінімальними змінами є «Горбоконики» П. Єршова. Фольклорна основа тут настільки сильна, що ані гумористичний тон, ані сполучення казкової фантастики з побутовими реаліями не приховують космологічну структуру, яка дозволяє використовувати текст як джерело з міфології.

Принципово інший варіант звернення до фольклору та етнографії демонструє І. Котляревський. Безумовно, в цілому його «Енеїда» має літературне походження, будучи ланкою в довгому ланцюжку інтерпретацій. Починати можна з Гомера, який увічнив тему Троянської війни, і, що важливіше – створив продуктивну схему оповіді. На цю модель орієнтувався Вергілій, який, на думку Г. Блума, став для європейської культури важливішим, ніж сам Гомер [Блум 2007: 600], в тому числі завдяки тому, що його герої ближче до новоевропейської людини, ніж титанічні постаті «Гіади» та «Одиссеї». Його «Енеїда» – особливо в латиномовних країнах – мала статус канону. Але ж будь-яка святиня викликає у деяких людей бажання «знижити» її – або злісно, в вигляді десакралізації, або ж у вигляді доброзичливого жарту. Одним з перших був П. Скаррон, за ним – Блюмауер, чий твори вплинули на М. Осипова, який в 1791 надрукував твір «Вергілієва Енеїда, вивороченна наизнанку» – до речі, з цим текстом І. Дмитрієв згодом порівняв пушкінську поему «Руслан та Людмила», що є цінним свідченням сприйняття її комічних підтекстів сучасниками.

Котляревський запозичив у Осипова розмір вірша, деякі прийоми комедійного, а інколи й цілі уривки. Але при цьому, навіть дуже схожі пасажі звучать у нього помітно виразніше, красивіше та глибше. Порівняймо перший рядок у Осипова: «Эней был удалой детина // И самый хватский молодец» за загальновідомим «Еней був парубок моторний...».

На відміну від усіх аналогічних творів, «Енеїда» Котляревського стала не курйозом, а масштабним культурним явищем, яке було визнано відразу і зберегло свою актуальність дотепер. Котляревський «оформив» сучасну українську мову, створив енциклопедію побуту, описав національний характер. Одним з свідчень «прогностичної» здатності «Енеїди» є ілюстрації А. Базилевича, які осмислюють вже не два часових рівні (античність та козацтво), а три – додається досвід XX ст., зокрема, Другої Світової Війни.

Є в «Енеїді» і особлива загадка – що саме було відомо автору про Троя? Адже існують барокові українські та польські тексти, які порівнюють, а подекуди і отожднюють Київ з Троєю. Крім того, саме від троянців виводили свою державність не лише римляни, але й британці (від Брута). Яка історична правда стоїть за цими легендами? В будь-якому разі, подібні історичні, чи хоча б псевдоісторичні перекази є складовою частиною того спільного підґрунтя, яке єднає такі відмінні європейські країни як Туреччина, Італія, Британія та Україна.

При всій цій величезній смисловій щільності і наявності цілком серйозного підтексту, Котляревський використовує найрізноманітніші техніки комічного. Для тогочасної освіченої людини текст в цілому мав бути значно смішнішим, оскільки саме на тлі піднесеної класичної культури,

яка сприймалася як нормативна, особливо виразно «гнали» анахронізми, загальне заземлення образів та мотивів героїв, активізація рівню «тілесного низу» (М. Бахтін) тощо.

Підхід до іроїкомічного жанру у О. Пушкіна відмінний. Взагалі, російський поет демонструє різні підходи до фольклору. Так, його казки ближче до обробки народних текстів (хоча не завжди російських, зокрема, «Казка про рибака та рибку» може мати німецькі джерела, «Балда» – має скандинавські паралелі). А от у «Руслана та Людмили» генеза значно складніша.

Як відомо, поема була започаткована ще в ліцеї, дуже молодим автором, який не ставив перед собою особливих надзадач (як, до речі і П. Єршов). Загальний тон є легковажним, що особливо помітно у авторських відступах, відчувається вплив вольтерівської іронії, мають місце елементи пародії на поему В. Жуковського «Дванадцять сплячих дів». Поема є розважальною, без послідовного проведення якоїсь «великої» ідеї, або ж розробленого історичного або національного колориту. Проте написана вона настільки легко і цікаво, що стала миттєвою класикою і не втрачає популярності досі.

Генетично поема Пушкіна зв'язана з західноєвропейським роменсом («рицарським романом») – зокрема, автор орієнтувався на «Несамовитого Роланда» Аріосто. Ще одним джерелом була російська літературна казка – як авторська, так і анонімна. Зокрема, ім'я заголовного героя виведено від імені Єруслана Лазаревича, героя книжної повісті, який, в свою чергу, походить від Рустама з «Шахнаме». До речі, в останні роки відбулося повернення Єруслана в сферу активного читання – російський дитячий автор А. Усачов переповів його історію, та історію ще одного колись популярного героя – Бови-королевича – сучасною мовою; оформлення книжок стилізоване під лубок.

Вважається, що безпосереднім стимулом для Пушкіна був вихід в 1818 р. перших томів «Історії держави російської» М. Карамзіна, звідки, зокрема, взяті імена суперників Руслана. Отже, незважаючи на всі запозичення та літературні ігри автора, помітно його бажання звернутися не просто до фентезійного псевдоісторичного антуражу, а й певним чином торкнутися теми фундаменту російської державності – яка в ті часи (як і зараз) виводилася з Київської Русі.

В поемі ліризм та героїка вдало сполучаються з комізмом. Багато гротеску в образ Фарлафа та в першій появі Голови. Але й про свою чарівну героїню Пушкін може сказати «По солнцу бегая с утра...», або ж з гумором показати типово дівочу (на його думку) непослідовність: Людмила вирішує уморити себе голодом і заявляє: «Умру среди твоих садов!» // Подумала – и стала кушать. Грайливий гумор часто виникає в авторських відступах на

зразок:

Но, верьте мне, блажен и тот,
Кто от Дельфиры убегаёт
И даже с нею незнаком...

Статус позачасової класики, яку поступово набула поема Пушкіна, вимагав створення перекладів мовами народів СРСР. В Україні до неї зверталися талановиті автори, зокрема, М. Рильський, але популярності їхні твори не набули. Основною проблемою було те, що майже буквальна близькість до оригінального тексту досягалася за рахунок легкості та природності. Наприклад, у М. Терещенка:

Край лукомор'я дуб зелений,
І золотий ланцюг на нім:
Щодня, щоночі кіт учений
На ланцюгу кружляє тім;
Іде праворуч – спів заводить,
Ліворуч – казку повіда...
Дива там: лісовик там бродить,
В гіллі русалка спить бліда.

Врешті решт, оскільки більшість українців знали російську мову та вчили Пушкіна в школі, простіше було прочитати твір в оригіналі. Художня неадекватність перекладів сприймалася як погана, але неминуча. Поштовхом для нової спроби міжкультурного діалогу стала якраз фраза журналістки, яка стверджувала принципову неперекладність пушкінської поезії, наводячи як доказ фразу «У лукоморья дуб зеленый...» [Блум 2007: 5]. Це твердження спонукало взятися за переклад доволі несподівану людину – останнього голову Ради Міністрів УРСР та першого прем'єр-міністра незалежної України Вітольда Фокіна. Зокрема, ця перша «неперекладна» фраза виглядає у нього так:

Край лукомор'я дуб зелений,
Ланцюг на ньому золотий,
Щодень круг дуба Кіт учений
Ступає, наче вартовий.
Праворуч йде – пісні співає,
Ліворуч – казку муркотить.
Там в хашах лісовик блукає
І мавка на гіллі сидить.

Принципова відмінність від попередніх версій полягає в тому, що це не дослівний переклад, а переспів. Як відомо, від самого виникнення літератури і до першої половини XIX ст. поняття авторства було не таким чітким як зараз, і перекладач часто виступав в ролі інтерпретатора-співавтора. В наш

час такий підхід зустрічається нечасто, зокрема, через питання копірайтів, однак не зникає повністю та вступає у взаємодію з іншими формами інтертекстуальності.

В. Фокін спробував поєднати дві відмінні національні традиції, кожна зі своєю моделлю гумору. Для українізації самого життєвого світу поеми Пушкіна породжуючою моделлю закономірним чином стала творчість І. Котляревського.

Можна спробувати виділити основні вектори змін, які відбулися в переказі В. Фокіна в порівнянні з першоджерелом:

1. «Повернення» історії Руслана та Людмили до Києва, але вже не як «російського», а як давньоукраїнського міста. Київський князь, кияни як такі (у сцені нападу печенігів) виглядають виразніше та активніше, ніж у Пушкіна. Як це властиво українській мові, автор розрізняє слова «російський» (яке в тексті не фігурує) та «руський». Тому закономірно, що «русским духом пахнет» передається як «Химерний світ, прадавня Русь! // Її збагнути не берусь...» [Фокін 2015: 9]. Кліше з російських казок в будь-якому разі важко передати дослівно. А ідейний акцент ставиться чітко.
2. Насичення староукраїнською побутовою конкретикою. Саме тут найширше використовується спадщина Котляревського. Зокрема, дуже близьким є як використання архаїчної за походженням поетики перерахувань по відношенню до такого повсякденного рівня як каталог страв національної кухні: «Все парувало і шкварчало: // Зубці, кров'янка, добре сало, // Куліш, потапці та хляки, // Драгли, ковбаси, пиріжки...» [Фокін 2015: 11], – і так далі на цілу сторінку. Хоча, враховуючи, по-перше, що описана кухня князівська, до того ж обрядова, весільна, а по-друге, роль гастрономічного мистецтва в людській культурі, в тому числі в етнонаціональному кодї, – такий кулінарний каталог набуває власного елементу піднесеності, в чомусь спорідненої з піднесеністю голландських натюрмортів. За рахунок використання автором історизмів та екзотизмів, відбувається суттєве збагачення лексики твору, розуміння якої вимагає спеціального глосарія, який додається в кінці книги.
3. Посилення ліричного моменту. В 1830 році, через десять років після виходу першої редакції, О. Пушкін сам писав, що його не влаштовує у власній поемі відсутність справжнього почуття – вона «холодна». Зазвичай захоплений читач не помічає цього, домислюючи і обставини знайомства героїв, і їхні почуття. А ось при роботі над перекладом це стало помітно. Сам В. Фокін пише, що: «читача умовляють повірити, що свої подвиги Руслан вершить заради Людмили, а мотивація його вчинків не доведена, бо про справжні почуття, про те, що герої давно

люблять один одного – нема ні рядка» [Фокін 2015: 6]. Тому перекладач-співатор додав деякі сюжетні подробиці та психологічні нюанси.

Як подібні трансформації впливають на характер комічного елементу поеми? Котляревський використав по відношенню до свого першоджерела стратегію зниження, що виглядає ефектно в порівнянні з абсолютно серйозною «Енеїдою» Вергілія. Але застосування зниження до «Руслана і Людмили» не продуктивно, тому що поема і так не є абсолютно серйозною, а створення пародії на гумор – в більшості випадків справа безперспективна. Перекладати дослівно всі жарти людини початку ХІХ ст.? Звісно, в деяких випадках гумор Пушкіна є смішним і через двісті років. Але В. Фокін вирішив знайти скоріше функціональні еквіваленти за рахунок власне українських реалій («гарбузом нагородила»). За стилістикою евфемізми явищ фізіологічного характеру («Такі пани не ходять пішки // Навіть туди, куди б і слід»), знаходиться приблизно між Пушкіним та Котляревським. Так само, як Пушкін та Котляревський, Фокін використовує анахронізми, тільки вже пов'язані з нашим власним часом: («горб, немов рюкзак»). Використання подібних виразів при оповіді про давній Київ створює ефект відсторонення та легкої іронії оповідача.

Сам цей образ оповідача у Фокіна є набагато менш чітким, ніж у Пушкіна. Зате несподівано виникає другий оповідач – той самий Кіт вчений, який диктує цю історію автору. Їхнім коротким діалогом звершується кожний розділ. Як відомо, у Пушкіна пролог про Лукомор'є з'явився лише в другій редакції, і може сприйматися і навіть друкуватися в якості окремого твору. У Фокіна Лукомор'є та Кіт – створюють не лише рамку, але й обов'язковий конструктивний елемент цілого. Це найкраще помітно в фіналі. У Пушкіна поема закінчується елегійним епілогом (теж написаним пізніше), який завершується меланхолійно: «И скрылась от меня навек богиня тихих песнопений...».

У Фокіна фінал оформлений Післямовою, яку навожу повністю:

Я поспіхом кінчав сторінку,
Кіт задоволено мовчав.
Порожню чарку обливав,
З'їв хліба житнього шкурунку.
І вже як я поставив крапку,
Простяг мені поштиво лапку,
Навколо дуба почвалав,
Та озирнувся і сказав:

«Мерсі, горілка підходяща,
Та все-таки сметана краща!» [Фокін 2015: 142].

Гадаю, і характер комічного, і безсумнівно українська ментальність Кота

тут цілком очевидна.

«Повернення» київської поеми Пушкіна до України відбулося не лише в вигляді переказу В. Фокина. Слід згадати також анімаційну стрічку «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» (режисер О. Маламуж, 2018 р.). Характеристика цього твору не входить в тему статті; скоріше привертають увагу прояви того специфічного притягування-відштовхування до російської культури, яке має місце в Україні в останні роки. Повністю відмовитися від традиційного впливу російської культури важко, але ж її сприйняття є сильно трансформованим через загальновідомі сучасні політичні та ідеологічні реалії. Тому автори стрічки звертаються до загальновідомого першоджерела, але не посилаються на Пушкіна і роблять героїв та сюжет принципово відмінними. Як би там не було, «Викрадена принцеса» стала рекордсменом вітчизняного прокату серед фільмів українського виробництва та вийшла на міжнародний рівень. На черзі – Мавка (не зовсім та, що у Лесі Українки) та Роксолана (теж, ймовірно, не зовсім така, якою її знала історія).

Враховуючи славні традиції української анімації та світовий рівень наших художників, будемо сподіватися, що ці проекти стануть успішними.

Висновки. Жанр ромену (різні його варіанти позначаються то як «рицарський роман», то як «казка для дорослих» тощо) в наш час користується певною популярністю. Про що свідчить як регулярне перевидання, переклад, ілюстрація, екранізація класичних творів, так і виникнення нових зразків жанру. Переказ-переспів «Руслана і Людмили» В. Фокина знаходиться на межі між перекладом як таким та цілком оригінальним художнім текстом. В цілому його можна оцінювати як вдалий – і як засіб міжкультурного діалогу, і як доказ адекватності української мови для передачі тексту найвищого рівня художності. Зокрема, при передачі різних форм комічного і іншомовних, іншокультурних, історично віддалених текстах, які слід популяризувати серед широкого читацького загалу, саме співавторське пере-створення мистецького опусу є адекватнішим, ніж спроба абсолютно дослівного перекладу.

Список використаних джерел

- Блум, Г. (2007) *Західний канон: книги на тлі епох* / пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. Київ, *Факт*, 720 с.
- Фокін, В. П. (2015) *Руслан і Людмила: Переказ поеми О. С. Пушкіна*, Харків, *Фоліо*, 159 с.

Елена Колесник

КОМИЧЕСКОЕ В ПЕРЕВОДЕ «РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ»

В. ФОКИНА

В статье делается обзор нескольких поэмах XIX века, в которых авторы

обращаются к литературным и фольклорно-этнографическим источникам, перерабатывая их в ироническом духе. При примере пересказа пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» В. Фокина демонстрируется сходство и различие подхода к той же теме в оригинале и переводе.

Ключевые слова: «Руслан и Людмила», «Энеида», комическое, перевод.

Olena Kolesnyk

COMICAL IN V. FOKIN'S TRANSLATION OF "RUSLAN AND LUDMILLA"

In the late XVIII – early XIX ct. in the Russian empire appeared several poems that used the literary and folklore sources in the humorous way. Some of them become classics, and helped to define the development of the later literary tradition. In Ukrainian literature we see I. Kotlyarevskiy's "The Aeneid", that is much more than another travesty of Virgil's poem. This text became an encyclopedia of Ukrainian culture, and even its "lower registers" paradoxically creates the feeling of the sublime. Russian classical text was "Ruslan an Ludmilla" by A. Pushkin that is much more lyrical (as opposite to epic) and intimate in nature, and where the comical element is mostly seen in the narrator's gentle humor. The existing Ukrainian translations of the poem are talented, but lacking in some special feeling of naturalness. To achieve the effect of the spontaneity, V. Fokin decided to create not a word-by-word translation, but a retelling, using the authentic material of Ukrainian language and tradition. In this, the heritage of Kotlyarevskiy, especially, his specific comical touch, was of much help. Generally, the new Ukrainian text of "Ruslan and Ludmilla" is a successful retelling of the classical story for the new audience, and a proof that Ukrainian language is much richer and subtler than it is sometimes thought.

Keywords: "Ruslan an Ludmilla", "The Aeneid", the comical, translation.

References

- Blum, G. (2007) *Zaxidnyj kanon: knygy na tli epokh* [Western canon: books on the background of epochs], per. z angl. pid zag. red. R. Semkiva. Kyiv, *Fakt*, 720 p.
- Fokin, V. P. (2015) *Ruslan i Lyudmyla: Perekaz poemy O. S. Pushkina* [Ruslan and Lyudmila: Translation of a poem by A. S. Pushkin], Kharkiv, *Folio*, 159 p.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2020

Стаття прийнята 27.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211975](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211975)

УДК 130.2:7.01

Елена Соболевская

SCIENCE INDEX (SPIN-код): 3893-7674

ПОЭТ КАК ЮРОДИВЫЙ: ПОЭЗИЯ КАК ЮРОДСТВО

В статье рассматривается юродство как способ бытия в мире и житие творчество поэта как одна из форм его реализации. Цель статьи – показать и обосновать поэтическое творчество как юродство естественное, врожденное, имеющее свою специфику по сравнению с другими формами. Автор статьи приходит к выводу, что мерою юродства поэтического, предполагающего жертву ежедневную, непрерывную, от человеческих глаз сокрытую, измеряются масштабы целостной личности поэта-человека. Поэт, как орган соборного видения, говорит за народ, открывает жестокую правду. Его слово, подобно дерзкому слову юродивого, имеет великую силу – оно буквально жжет: не приемлет, обличает, отвергает ценности мира сего, напоминает об иных, непреходящих, величайших и бесценных дарах.

Ключевые слова: поэт как юродивый, поэзия как юродство, провиденциальный собеседник, жертва самости, остранение, жестокая правда.

1. Выпад в поисках собеседника. Юродство как способ бытия в мире многолико и многообразно: многолико по внутреннему способу своей мотивации и устремленности, многообразно по внешнему способу выражения. Юрод/урод – юродивый/уродливый – юродствующий, безумец – безумный – безумствующий – различение практически невозможно. В любом случае юродивый – это своего рода выродок – тот, кто неправильно или же неправильным родился, ещё при рождении из рода человеческого выпал или же поэтапно в ходе жизни из разумно обустроенной жизни выпадал, выходил, отрицал всеми принимаемое «всемство» и в конце концов стал изгоем – из голя, из жизни изгнанным. Но всё же одно дело юродивым или сознательно юродствующим стать и другое дело – юродивым родиться, в явь выявиться, проявиться. «Poëtae nascuntur» («Поэтами рождаются» – Цицерон), то есть рождаются уже из рода выпавшими, обреченными, срастаются с тем, что в тебе от рождения зрело. И это особого рода выпад, ни с каким иным выпадом не сравнимый. Поэт выпадает из языка, по сути дела, из тела – из эмпирической языковой среды – автоматического, мертворожденного, навязанного извне, не мыслящего слова, равно всем присущей материальной оболочки, незаметно становящейся нашими внутренними, духовными оковами. Поэт выпадает из чужого и чуждого, продуманного и обозначенного до себя мира... Юродство Христа ради –

особый род святости, требующий полного отречения от ценностей мира земного, от всего житейского, всего человеческого, но и юродство слова поэтического ради предполагает отречение, отстранение от человеческого, от всего слишком человеческого и остранение этого самого слишком человеческого. «Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; – поэт же наоборот; – бежит “на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы”. Ненормальность очевидна...» [Мандельштам 1990b: 145]. И очевидна она именно потому, что слово поэта, в результате длительных борений в стихе отразившееся, обращено не к людям или же, по крайней мере, не к тем обычным, нормальным людям, которые поэта окружают. Стихотворение ни к кому в частности не обращено: оно для всех и для никого, и автор его – никто. (Вспомним вполне разумного, занимавшего высокий пост, но при этом совершенно гениального юродивого Иннокентия Анненского, издавшего на 49-ом году жизни свой первый поэтический сборник «Тихие песни» под именем «Ник. Т–о»). Выпадая из всего слишком человеческого, поэт начинается там, где он надрывами звука-слога-слова впадает в подлинно поэтическое или даже в слишком поэтическое, где он перестает говорить с так называемыми живыми людьми, с теми, кто с ценностями мира сего нерушимыми узами связан. Поэт поневоле, или же в согласии со своей неволей, которая для него одновременно есть подлинная свобода, создает нечто, а точнее – позволяет через себя в мир явиться тому, что идет вразрез с принятым в человеческом сообществе способом со-общения. Он обращается к таинственному, но вместе с тем самым записанным текстом предвидимому, провиденциальному собеседнику, который когда-то, когда настанет черёд, непременно найдётся.

«Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Все большое далеко развеять,
Из глубокой печали восстать.
Я от жизни смертельно устал,
Ничего от неё не приемлю,
Но люблю мою бедную землю,
Потому что иной не видал» [Мандельштам 1990c: 66].

Закономерен вопрос, от какой такой жизни уже успел устать 19-летний Осип Мандельштам и кому это он собственно о своей нечеловеческой усталости сообщает. Устать поэт может только от жизни человеческой, слишком человеческой, где она по существу перестает быть жизнью, однако так по какой-то всеобщей договоренности называется. Услышать и принять сказанное может только такой же смертельно уставший, к нему-то и

обращены эти строки.

В самом начале 1927 года после смерти Райнера-Мария Рильке (а именно так и никак иначе принято в человеческом сообществе говорить) Марина Цветаева принимается за очередное письмо к поэту – письмо, которое она непосредственно к Рильке-тамошнему, на тот свет переселившемуся, обращает: обращает к тому, кто теперь *езде и нигде конкретного места не занимает*. Диалог с тем светом при всей своей невозможности все же возможен, более того – он становится возможным именно потому, что фактически он невозможен. Но это должен быть диалог особого порядка, когда говорящий и на самом деле духовно выстраивается в соответствии с тем, к кому его строки обращены. И Цветаева на эту крайнюю необходимость – на эту своего рода поэтическую метанойю – оказывается способной. Она не только чаёт, не только заявляет о своей готовности на будущее становление («*Ночь, которой чаю – Вместо мозгового полушария – звездное*»), но и самим способом письма подтверждает осуществляющееся событие такого духовного уже-становления, уже-готовности. Перед нами письмо в вывернутой, извращенной, из врат сего мира выходящей перспективе, то есть перспективе обращенной к тамошнему, не здешнему читателю. «Новогоднее» ни в коем случае не посвящено памяти Рильке. Как только стихи посвящаются памяти кого-то, диалог невозможен: *ты*, присутствующий, становится *он*, отсутствующим. Нужно захотеть и посметь бросить вызов этой непонятно откуда взявшейся необходимости поступать и ступать в надежное место: поступать не *как если бы* (он был живой), а поскольку *есть, поскольку ты еси...* Стих предстает духовному взору-слуху *сразу весь*, его длительность, его протяженность во времени крайне условна. Не слева направо, не последовательно, не линейно, а сразу *всё одновременно*, везде центр, везде средостение. Написанное таким образом стихотворение вполне закономерно является невольным выпадом по отношению к нам, здешним, так называемым живым, умеющим читать исключительно последовательно слева направо или же справа налево, что в данном случае принципиального значения не имеет. Одним словом – Цветаева юродствует, как мог бы сказать читатель, воспитанный на нормальном классическом стихосложении. Пусть так. И юродствует она, начиная уже со середины десятых годов, но особенно в двадцатые годы, когда в *поисках провиденциального, тамошнего собеседника* она в эту обратную, вывернутую по отношению к нам перспективу настойчиво вживается. Скобки, тире, двоеточия, многоточия, бесконечные анжамбеманы отделяют, соединяют, выделяют, помещают то или иное слово (строку, несколько строк) в иное измерение, задают одновременно несколько измерений, несколько голосов, несколько *видений*

поэтического события. Её слово, слово зрелое, Цветаевское обретает статус слова *слишком поэтического, поэтического в подлинном смысле*, или же – *юродивого* (однако ни в коем смысле не юродствующего), того слова, которое от мира слишком человеческого, с его заранее во всем предустановленными мерами вплоть до стихосложения, обратилось в *иное* и в *ином* укрепились.

«Сохрани мою тень... Мне пора уходить. Ты останешься после меня. До свиданья, стена. Я пошел... Все равно ты меня никогда не попросишь: вернись. Если кто-то прижмется к тебе, дорогая стена, улыбнись... Не хочу уходить, не хочу умирать, я дурак, не хочу, не хочу погружаться в сознание во мрак. Только жить, только жить, подпирая твой холод плечом... Хорошо, что кончается ночь. Приближается день. Сохрани мою тень» [Бродский 2001а: 21–22]. – И тут также очевиден вопрос: к кому так проникновенно взывает 24-летний Иосиф Бродский, кому приносит извинения, кого с такой нежностью именует *дорогой* и просит сохранить его тень? Если говорить коротко, не вникая в суть дела, то поэт, как и в самом послании обозначено, обращается к стене. Но стена, с точки зрения человеческой, даже не природа, не «берега пустынных волн», не «широкошумные дубровы». Стена не вздымается, не накатывается на берег и уж тем более – не рождается, не плодоносит, не умирает. Из неё, так сказать, ни опыта жизни, ни опыта смерти не извлечешь. В ней нет ничего человеческого. И потому с точки зрения человеческой иначе как дважды безумным, или же попросту юродивым автора сего послания не назовешь. Сверх того – Бродский, как человек, конечно же, понимает, что никакая стена, даже если она была бы вечной, никакой тени, в том числе и тени его великих предшественников, не сохраняет. Но, будучи поэтом, Бродский к роду человеческому имеет сугубо формальное отношение и, подобно своим собратьям по перу, пребывает в *поисках собеседника, и собеседника исключительно провиденциального*. И, как поэт, он безусловно знает, что тот, к кому он *здесь-и-теперь* обращается, непременно сохранит и написанные им строки, и его жизнь, и его гибель, и даже то, что, с той же рациональной, человеческой точки зрения, уж никак сохраниться не может, а именно – его тень. «Письма к стене» – это вне всяких сомнений обращение к Богу, вездесущему, который сохраняет всё, но которого мы, не вездесущие, осязаем крайне редко и всегда непредсказуемо, ежели вообще оказываемся на это способными. Только юродивый, по рождению своему из рода человеческого выпавший, может к хранящему и слышащему всё как к обычному собеседнику обращаться так просто и самонадеянно. Он знает, что среди нескончаемого многоголосого потока жизни его голос слышен и уже услышан:

«Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я

благодарен за всё; за куриный хрящик
и за стрекот ножниц, уже кроющих
мне пустоту, раз она – Твоя.
Ничего, что черна. Ничего, что в ней
ни руки, ни лица, ни его овала.
Чем незримей вещь, тем оно верней,
что она когда-то существовала
на земле, и тем больше она – везде» [Бродский 2001b: 232].

Поэт в момент стихосложения пред-стоит и со-стоит в отношении ко Всевышнему напрямую. Он *не сообщает* нам нечто, *но приобщает* нас этому со-стоянию. Не читать, не вычитывать, не извлекать, но – войти в общение, в со-общение, стать собеседником на пиру, приобщиться великому таинству мироздания.

2. Жертва самости. Сам поэт и причастные его делу безусловно знают, что никакой субъективной точки зрения, равно как и никакого субъективного волеизъявления, в поэтическом творчестве быть не может. Дело поэта, его добрая воля на выявление подлинной реальности и укрепление испокон веков существующего миропорядка сопряжено с жертвой, и не в условно-метафорическом смысле, а в самом что ни на есть буквальном – жертвой самости, устранением своего греховного человеческого «я», что также безусловно расценивается обывателем в качестве безумия, какого-то неслыханного юродства и даже подчас юродства сознательного, вычурного, себя-юродствующего таким образом над толпой возвышающего. Не только слово поэта и его судьба, но и сам процесс творчества и жизни – нераздельны. «Poesie,– говорит Новалис,– ist die große Kunst der Konstruktion der transzendentalen Gesundheit. Der Poet ist also der transzendentale Arzt» («Поэзия – это великое мастерство выстраивания, восстановления трансцендентального здоровья. Поэт, стало быть,– трансцендентальный врач») [Novalis]. Через поэта, через его жизнотворческое подражание искуплению мира Христом, мир вылечивается, исцеляется, хотя вероятность его не-исцеления, не-спасения, как и не-спасения самого поэта, того, кто в момент восстановления первообраза приносит в жертву себя, тем не менее, всегда сохраняется. Песнопение врачует не только болящий дух поэта, но через поэта – и болящий дух мироздания. Умирая для мира дольного, отвергая его сиюминутные ценности и утверждая ценности иного порядка, поэт тем самым залечивает, заживляет, наполняет жизнью образовавшиеся червоточины. И одно дело писать о жертвенности, о религиозности подлинной поэзии как восстановительнице и укрепительнице божественных связей, и совсем другое эти связи словом-делом укреплять

и восстанавливать.

В 1915 году, будучи всего 26-ти лет от роду, во времена страшные, по сути – апокалиптические, Анна Ахматова не устала написать свою «Молитву»:

«Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар...» [Ахматова 1990: 99].

Понятно, что никакой, так сказать, нормальный человек ни при каких условиях о таком просить не будет. Не будет с такой просьбой обращаться ко Всевышнему и талантливый стихотворец, поскольку ему-то как раз присуще собственническое, корыстолюбивое отношение к слову, и то, чем он сам владеет, он не отдаст. Здесь мы имеем дело с событием по существу совершенно иным. Это выход не только за пределы собственно житейского, человеческого, но уже и за пределы собственно поэтического – исход, попадание в сферу родного и вселенского. Готовность пожертвовать всем – собой, своим благополучием, своим домом, своими близкими и даже самым дорогим – словом, тем, без чего мне-поэту вообще не дышать, не жить – ради спасения православной России, ради спасения родины в высшем смысле этого слова: спасения мира как уже своего единственного, подлинного дома, спасения жизни в её евхаристическом, пиршественном измерении. Нужно спасать не себя, не свою семью – нужно спасать всех. (Попутно замечу, что в фильмах Андрея Тарковского «Ностальгия» и «Жертвоприношение» именно на юродивых – Доменико и затем Александра – возлагается подобная миссия.) Это предельный поступок, поступок собравшегося воедино человека – человека-поэта, знающего таинственную силу поэтического слова как уже обретающей плоть реальности, как теперь уже несомненно рано или поздно должного случиться – уже случающего... – Вот я весь! Ты мне всё дал, Господи,– и я готов отдать всё, ибо мне это всё не принадлежит, в том числе – и песенный дар. Предельное духовное оголение, снятие плевел, покрова житейского, покрова поэтического... И ведь всё сбылось. Молитва была услышана – жертва принята. Только дар поэтический остался. Мерию юродства поэтического измеряются масштабы личности Ахматовой как человека. Ахматова-поэт понимает и принимает происходящее как свой личный грех, как свою личную обнажившуюся греховность и тем самым залечивает раны мироздания, восстанавливает расстроенное насилием и смертью трансцендентальное здоровье жизни.

Однако пожертвовать всем *вдруг*, не став на этот жертвенный путь прежде, невозможно. Поэтическое творчество предполагает всегда-уже-

готовность – жертву ежедневную, ежечасную, непрерывную и при этом – сокровенную, от глаз человеческих сокрытую. Нужно, как говорит Максимилиан Волошин, «Быть вспаханной землей... И долго ждать, что вот В меня сойдёт, во мне распнётся Слово» [Волошин 2003: 75]. И только из такой по сути непрерывающейся поэтической готовности может реализоваться *готовность целостной личности* – собравшегося воедино поэта-человека, даже и на дне преисподней не отрекающегося ни от своей смертельно больной родины, ни от совместных с нею крестных мук: «...Надо до алмазного закала Прокалить всю толщу бытия. Если ж дров в плавильной печи мало: Господи! Вот плоть моя» [Волошин 2003b: 348].

Рильке, как полагала Цветаева, умер от «разложения крови» (от Blutersetzung), то есть «истек хорошей кровью для спасения нашей, дурной. Просто – перелил в нас свою кровь» [Цветаева 1994b: 204]. Поздние строфы Рильке только подтверждают это неизменное дело поэта:

«Im Schläfe selbst noch bleiben sie die Wächter:
aus Traum und Sein, aus Schluchzen und Gelächter
fügt sich ein Sinn... Und überwältigt sie's,
und stürzen sie ins Knien vor Tod und Leben,
so ist der Welt ein neues Mass gegeben
mit diesem rechten Winkel ihres Knie's!» [Rilke].

Даже во сне они, поэты, остаются на страже, бодрствуют: из сновидения и бытия, из рыданий и неудержимого смеха рождается особое чувство, собирается, связывается смысл... и одолевая это состояние словом, они преклоняют колени перед смертью и жизнью, и таким образом – прямым углом их колен миру задается новая мера... Bleiben sie die Wächter – оставаться на посту, поститься – воздержание и духовное бодрствование: поэты – это те, кто всегда бодрствуют, поскольку мир всегда в опасности, всегда в борении, всегда в агонирующем состоянии, и в это время нельзя спать. Преклонить колени – стоять на коленях, пребывать не в многодневной молитве, но – в молитве непрестанной. Молитва поэта – *стихосложение как молитвопредстояние* – задает миру новую меру. В момент последнего откровения, всегда, каждый раз последнего открывается сокрытая от глаз человеческих глубина поэта как целостной личности. У безумствующих есть свой метод, свой путь, но его нельзя извлечь. Он каждый раз обретается заново: и каждый раз нужно отдавать всё. Только так и никак иначе. Тогда и становится возможным освобождение логоса – различение немой речи сущего через поэзию.

3. От остранения слова до устранения себя. Истину невозможно высказать на языке мира сего, в высказывании упорядоченном, соответствующем общепринятым правилам грамматики и стилистики.

Истина не высказывается, не доказывается, но показывается. И её показательства выглядят чудным, странным образом. Отчуждая себя от общепринятого способа жизни, юродивый и язык свой невольно от общеупотребительного языка отчуждает. Это особое «косноязычное бормотание, понятное только юродивому», «словеса мутные», родственные языку детскому, боговдохновенному [Панченко 1994: 96]. Язык поэта также язык отчужденный, темный, для нормальных людей недоступный. И дело здесь даже не в особых, так сказать, клинических случаях поведения и говорения наподобие Андрея Белого, Велимира Хлебникова, обэриутов или же футуристов. В одном ряду с ними по тем или иным причинам оказывается и Вячеслав Иванов со своими крайне эзотерическими возгласами и словесами, и ранний высоко косноязычный Борис Пастернак, и зрелая Анна Ахматова со своей вычурно невнятной «Поэмой без героя», и мыслящий «пропущенными звеньями» и какими-то там «двойчатками» на языке «бессмысленном, солено-сладком» Осип Мандельштам, и безусловно – та же Марина Цветаева и тот же Иосиф Бродский и другие, однако немногие. В любом случае косноязычно и странно звучит подлинное слово поэта: с одной стороны, отталкивает, поражает, с другой – укрепляет и зачаровывает. «“Красивая музыка”, “красивые стихи” – мерило музыкальной и поэтической безграмотности. Дурное просторечие <...> Радовать читателя красивыми переплесками слова не есть цель творчества» [Цветаева 1994a: 277, 293]. И это, заметим, сказано поэтом относительно слова звучащего, слова одетого, звуком прикрытого. Ещё более странно поэтическое слово по сравнению с другими видами искусства выглядит – самая что ни на есть аскетическая данность – состоящие из букв и знаков строки – никакой красоты, никакого внешнего эстетического прикрытия – крайняя степень оголенности стиха, буквально одежда святого духа, идеальная одежда юродивого. «В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста». И поскольку грамотность поэтическая практически никаких аналогов кроме самой себя не имеет, то и «искажение поэтического произведения в восприятии читателя – совершенно необходимое социальное явление...» [Мандельштам 1990a: 212–213]. Поэт, таким образом, записывает нечто определенное и одновременно – неопределенное, присутствующее и одновременно – отсутствующее, исходя из чего необходимые знаки и указатели (и, соответственно, сам способ их

прочтения и озвучивания) должны каждый раз извлекаться, додумываться, восполняться, и тем самым невольно испытывает наши духовные и умственные способности. Поэт ищет не новые слова, но особый язык, особую речь, включая знаки препинания, знаки соединительные (они же и разделительные), другие указатели или же в некоторых случаях исключая таковые. Отстраняясь от языка нормального, человеческого, остранив традиционное языковое видение мира, он совершает выход в сферу вязкую, топкую, почти что в сферу языковой беспочвенности, чтобы почву иную вот-здесь-и-сейчас обрести и тут же по завершению стиха её утратить. Поэт каждый раз заново нащупывает некий окольный, духовно-принудительный путь – невнятица перечислений, расчленений, соединений, повторений, грамматические, синтаксические и стилистические сдвиги и вывихи – чтобы дать через себя, бытием в этой точке узанного, сказаться тем вещам и отношениям, которые только вот-здесь-и-сейчас во внутреннем опыте себя кажут, диктуют, указывают и, в конце концов, являются, обнаруживаются. «Моя цель, когда я сажусь за вещь, не есть радовать никого, ни себя, ни другого, а *дать вещь возможно совершеннее*» [Цветаева 1994а: 293]. Именно эта необходимость *наиболее совершенного, самой идеи вещи как можно более соответствующего* понуждает поэта от остранения слова до устранения себя продвигаться. Поэтический текст зачастую выглядит как нелепая жестикующая юродивого, как шокирующий с обыденной точки зрения и общепринятого языка поступок, наподобие поступка царя Давида, из последних сил скакавшего и танцевавшего перед ковчегом Господним. Хорошо ты скакал в одной рубашке, став посмешищем в глазах рабынь и рабов своих, как сказала супруга царя Давида Мелхола. Но Давид ответил ей, что перед Господом он играть и плясать будет, сколько того захочет [2 Цар. 6]. И в этом смысле поэзия действительно танец, особенно если помнить, что танцор – это сердце, ведь по большому счету поэту больше ничего и не нужно: танцующая мысль (ритмос/рифмос) – танцующие легкие (френес) – кипящий тумос. Отсюда и непонимание поэта, на каком бы национальном языке тот не изъяснялся, и явное ощущение постоянно разрастающегося экзистенциального сиротства, и нескончаемая тоска по далекой нездешней родине, и если не уход в скит, то погружение во внутренние, духовные скитания.

Однако не будем забывать, что скудные на красоту, обычные буквенные строки способны не только поражать и отталкивать, укреплять и зачаровывать, но в некоторых случаях – раздражать и возмущать, вызывать гнев и приводить в ярость, когда так называемые мудрецы и властители мира сего чувствуют себя посрамленными: иной раз в результате непонимания сказанного, но зачастую – как раз в результате понимания.

Во времена страшные, апокалиптические, когда низвергается родное и вселенское, когда отравляется хлеб и выпивается воздух, когда втапывается в грязь то, чем сильные мира сего распоряжаться не в праве, тогда эти так называемые небожители из обычных юродивых, казалось бы, занятых исключительно своим невинным лепетом, превращаются в юродивых опасных. Они становятся неугодными власти обличителями, пророками, от которых нужно попросту избавляться. Поэт, как орган соборного видения, говорит за народ, открывает жестокую правду. Его слово, подобно дерзкому слову юродивого, имеет великую силу – оно *буквально жжет*: не приемлет, отвергает ценности мира сего, напоминает об иных, непреходящих, величайших и бесценных дарах, о единственной нашей родине, о том, что язык это дом бытия и поэт хранитель этого дома и врачеватель...

«За то, что напомнил про звезды
И был сквозняком быта этих голяков,
Не раз вы оставляли меня
И уносили мое платье,
Когда я переплывал проливы песни,
И хохотали, что я гол.
Вы же себя раздевали
Через несколько лет,
Не заметив во мне
Событий вершины,
Пера руки времен
За думой писателя.
Я одиноким врачом
В доме сумасшедших
Пел свои песни – лекарства» [Хлебников 2001: 382–383].

Список использованной литературы

- Ахматова, А. А. (1990) *Молитва*, в: *Ахматова, А. А. Сочинения*, в 2 т., т. 1, Москва: Правда, с. 99.
- Библия (2010) Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета, Синодальный перевод, 1690 с.
- Бродский, И. А. (2001а) *Письма к стене*, в: *Бродский, И. А. Сочинения*, в 8 т., т. 2, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, сс. 21–22.
- Бродский, И. А. (2001б) *Римские элегии*, в: *Бродский, И. А. Сочинения*, в 8 т., т. 3, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, сс. 227–232.
- Волошин, М. А. (2003а) *Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...*, в: *Волошин, М. А. Собрание сочинений*, т. 1, *Стихотворения и поэмы 1899–1926*, Москва: Эллис Лак 2000, с. 75.

- Волошин, М. А. (2003b) *Готовность*, в: Волошин, М. А. *Собрание сочинений*, т. 1, *Стихотворения и поэмы 1899–1926*, Москва: Эллис Лак 2000, с. 248.
- Мандельштам, О. Э. (1990) *Выпад*, в: *Мандельштам, О. Э. Сочинения*, в 2 т., т. 2, Москва: Художественная литература, сс. 211–213.
- Мандельштам, О. Э. (1990) *О собеседнике*, в: *Мандельштам, О. Э. Сочинения*, в 2 т., т. 2, Москва: Художественная литература, сс. 145–150.
- Мандельштам, О. Э. (1990c) *Только детские книги читать...*, в: *Мандельштам, О. Э. Сочинения*, в 2 т., т. 1, Москва: Художественная литература, 638 с.
- Панченко, А. М. (1984) *Смех как зрелище*, в: *Лихачёв, Д. С., Панченко, А. М., Поньрко, Н. В. Смех в Древней Руси*, Ленинград: Наука, сс. 72–153.
- Хлебников, В. (2001) *Не чертиком масленичным...*, в: *Хлебников, В. Собрание сочинений*, в 6 т., т. 2, *Стихотворения 1917–1922*, Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, сс. 382–383.
- Цветаева, М. И. (1994a) *Поэт о критике*, в: *Цветаева, М. И. Собрание сочинений*, в 7 т., т. 5, Москва: Эллис Лак, сс. 274–296.
- Цветаева, М. И. (1994b) *Твоя смерть*, в: *Цветаева, М. И. Собрание сочинений*, в 7 т., т. 5, Москва: Эллис Лак, сс. 186–205.
- Novalis. *Lebenslauf und Werke*, in: *Wortwuchs, Literaturlexikon*. Retrieved April 5, 2020 from: <https://wortwuchs.net/lebenslauf/novalis/#f1>.
- Rilke R.-M. *Geschrieben für Karl Graf Lanckoronski, Nicht Geist, nicht Inbrunst wollen wir entbehren...* Retrieved April 5, 2020 from: https://www.gedichte-lyrik-online.de/rilke_rainer_maria-gedicht_739-geschrieben_fuer_karl_graf_lanckoronski.html.

Олена Соболевська

ПОЕТ ЯК ЮРОДИВИЙ: ПОЕЗІЯ ЯК ЮРОДСТВО

У статті розглядається юродство як спосіб буття в світі і життєтворчість поета як одна з форм його реалізації. **Мета статті** – показати і обґрунтувати поетичну творчість як юродство природне, вроджене, що має свою специфіку в порівнянні з іншими формами. Автор статті **приходить до висновку**, що мірою юродства поетичного, яке передбачає жертву щоденну, безперервну, від очей людських приховану, вимірюються масштаби цілісної особистості поета-людини. Поет, як орган соборного бачення, говорить за народ, відкриває жорстоку правду. Його слово, неначе дерзке слово юродивого, має велику силу – не сприймає, викриває, відхиляє цінності цього світу, нагадує про інші, неминуці та безцінні дари.

Ключові слова: поет як юродивий, поезія як юродство, провіденціальний

співрозмовник, жертва самоті, одивнення (остранение), жорстка правда.

Elena Sobolevskaja

POET AS HOLY FOOL (JURODIVYJ): POETRY AS FOLLY (JURODSTVO)

*This article deals with folly as a way of being in the world and poet's life-creation as one of the forms of its realization. The **aim of the article** is to show and ground poetic creativity as natural, inborn folly, which has its own specifics in comparison with other forms. The article consists of three parts. The first of them – **Fall out in search of the interlocutor** – shows that the poet falls out of the empirical language milieu, mechanical, stillborn, imposed, not thinking word, equally to all inherent material shell, gradually becoming our inner, spiritual fetters. The poet falls out of the world that is alien, has been thought-out and designated before. The poet creates something, or more precisely – allows the appearance of something that runs counter to the way of communication accepted in the human community. The poet appeals to the mysterious, providential interlocutor. The second part – **The sacrifice of the self** – shows that the poet's work, one's good will to reveal the true reality and strengthen the world order is connected with the sacrifice of the self, the elimination of one's sinful human «ego». The poet understands and accepts world's sinfulness as one's personal sin, as one's personal stripped sinfulness. Dying for this world, rejecting its momentary values and asserting eternal values, the poet heals the wounds of the universe and thus restores the transcendental health of life, upset by violence and death. The third part – **From defamiliarization of the text to elimination of oneself** – actualizes the distinctive feature of poetry as a written text. In comparison with other types of art, poetry looks like the most ascetic given – no beauty, no external aesthetic cover – the extreme degree of bareness of the verse, the clothes of the Holy Spirit, the ideal clothes of the holy fool. The poet writes down at the same time something definite and undefined, something present and absent, and so every time the necessary signs must be extracted and thought over. The poet seeks a special language, a special speech, in order to let appear those things and relations, which manifest themselves, dictate, and point only here-and-now. The author **concludes** that the depth of the whole personality of a human-poet is measured by the measure of the poetic folly, which presupposes daily sacrifice, continuous, hidden from human eyes. In terrible, apocalyptic times, when the native and universal is overthrown, when bread is poisoned and the air is drunk, when the powerful dispose of what they have no right to dispose of, then these so-called celestials turn from ordinary holy fools into dangerous*

holy ones. They become expositors, prophets, unwanted to the authorities. The poet, as an organ of people's vision, speaks for the people, reveals the cruel truth. The poet's word, like the audacious word of a holy fool, has great power. It literary burns – does not accept, rejects the values of this world, and reminds of the other; everlasting, greatest and priceless gifts.

Keywords: poet as holy fool (*jurodivnyj*), poetry as folly (*jurodstvo*), providential interlocutor; sacrifice of the self; defamiliarization (*ostranenie*), cruel truth.

References

- Ahmatova, A. A. (1990) *Molitva* [Prayer], v: *Ahmatova, A. A. Sochinenija*, v 2 t., t. 1, Moskva, Pravda, p. 99.
- Biblija, Knigi Svjashhennogo Pisanija Vethogo i Novogo Zaveta* [Bible. Books of the Old Testament and the New Testament], Sinodalnyj perevod (2010), 1690 p.
- Brodskij, I. A. (2001 a) *Pisma k stene* [Letters to the wall], v: *Brodskij, I. A. Sochinenija*, v 8 t., t. 2, Sankt-Peterburg, Pushkinskij fond, pp. 21–22.
- Brodskij, I. A. (2001 b) *Rimskie jelegii* [Roman elegies] v: *Brodskij, I. A. Sochinenija*, v 8 t., t. 3, Sankt-Peterburg, Pushkinskij fond, pp. 227–232.
- Voloshin, M. A. (2003 a) *Byt chernoju zemlej. Raskryv pokorno grud* [To be the black earth. Opening up your chest humbly], v: *Voloshin, M. A. Sobranie sochinenij*, t. 1, Moskva, Jellis Lak 2000, p. 75.
- Voloshin, M. A. (2003 b) *Gotovnost* [Willingness], v: *Voloshin, M. A. Sobranie sochinenij*, t. 1, Moskva, Jellis Lak 2000, p. 248.
- Mandelstam, O. Je. (1990 a) *Kypad* [Thrust], v: *Mandelstam, O. Je. Sochinenija*, v 2 t., t. 2, Moskva, Hudozhestvennaja literatura, pp. 211–213.
- Mandelstam, O. Je. (1990 b) *O sobesednike* [About Interlocutor], v: *Mandelstam, O. Je. Sochinenija*, v 2 t., t. 2, Moskva, Hudozhestvennaja literatura, pp. 145–150.
- Mandelstam, O. Je. (1990 c) *Tolko detskie knigi chitat* [Only children's books to read], v: *Mandelstam, O. Je. Sochinenija*, v 2 t., t. 1, Moskva, Hudozhestvennaja literatura, p. 66.
- Panchenko, A. M. (1984) *Smeh kak zrelishe* [Laughter as Spectacle], v: *Lihachjov D.S., Panchenko A.M., Ponyrko, N.V. Smeh v Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, pp. 72–153.
- Hlebnikov, V. (2001) *Ne chertikom maslenichnym* [Not a Shrovetide devil], v: *Hlebnikov, V. Sobranie sochinenij*, v 6 t., t. 2, Moskva, IMLI RAN, Nasledie, pp. 382–383.
- Cvetaeva, M. I. (1994 a) *Pojet o kritike* [Poet about Critique], v: *Cvetaeva M. I. Sobranie sochinenij*, v 7 t., t. 5, Moskva, Jellis Lak, pp. 274–296.
- Cvetaeva, M. I. (1994 b) *Tvoja smert* [Your Death], v: *Cvetaeva M. I. Sobranie*

sochinenij, v 7 t., t. 5, Moskva, Jellis Lak, pp. 186–205.

Novalis. *Lebenslauf und Werke* [Novalis. Life and Works], in: *Wortwuchs, Literaturlexikon*. Retrieved April 5, 2020 from: <https://wortwuchs.net/lebenslauf/novalis/#f1->

Rilke R.-M. *Geschrieben für Karl Graf Lanckoronski, Nicht Geist, nicht Inbrunst wollen wir entbehren* [Written for Karl Graf Lanckoronski, Not spirit, not passion we want to miss]. Retrieved April 5, 2020 from: https://www.gedichtelyrik-online.de/rilke_rainer_maria_gedicht_739-geschrieben_fuer_karl_graf_lanckoronski.html-

Стаття надійшла до редакції 20.04.2020

Стаття прийнята 20.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211976](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211976)

УДК 130:7.01

Олена Щокіна

КОМІЧНЕ В КІНЕТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ І МЕТАМАШИНАХ-БЕШКЕТНИКАХ ЖАНА ТЕНГЛІ

На противагу ліриці абстрактного живопису кінетичне мистецтво за допомогою комічного оголює проблеми сучасності. Сарказм, гротеск, іронія – це найпоширеніші художні прийоми представників кінетизму. Хуліганячі метамашини Жана Тенглі через парадоксальні образи, що викликають подив і сміх, виявляються емоційною, естетичною формою реакції на соціальні, технічні та політичні проблеми. Комічне надає художнику безмежних можливостей для серйозно-жартівливого поводження із упередженнями свого часу. У статті досліджується комічне як основа кінетичного мистецтва, а зокрема метамашин основоположника кінетичного мистецтва Жана Тенглі. Його динамічні скульптури втілюють органічність елементів сміхової культури і комічних засобів.

Ключові слова: комічне, метамашини, кінетичне мистецтво, сміх, іронія, гротеск.

Дивні, смішні, непередбачувані, які мріють і хуліганять – так можна сказати про метамашини швейцарського скульптора, представника напряму кінетичного мистецтва Жана Тенглі.

Комічні образи і комічні ідеї в кінетичному мистецтві – матеріал, як не можна більш відповідний для критики недосконалості техногенного світу. На противагу ліриці абстрактного живопису кінетичне мистецтво оголює проблеми сучасності, які сьогодні вбачаються в перевиробництві, проблемах утилізації, питаннях онтологічного статусу людини в світі машинного виробництва, саморуйнуванні машин і людей. Рух має оживити застиглу матерію, стати сполучною ланкою між твором мистецтва і світом, допомогти подолати рамки традиції і більше взаємодіяти з навколишнім середовищем.

Проте за життя Тенглі такого пафосу його метамашини не носили, а виражали швидше комічний і іронічний контекст. Саме тому комічне, як викриваюча категорія, міцно увійшла до художніх творів сучасності, де дійсність піддається іронічному осмисленню. Сарказм, гротеск, іронія – це найпоширеніші художні прийоми представників кінетизму. Згідно Шеллінгу комічне є зворотнім піднесеному. Як правило, сміх амбівалентний: сміх над іншим – піднесення, а сміх над собою – очищення. І цей древній постулат знайшов відображення в творах Жана Тенглі.

Часто гротеск і іронія метамашин Тенглі схожі на чорний гумор. А

оскільки, кажучи словами дослідника Пігулевського, «джерелом «чорного гумору» виступає не панівна над світом суб'єктивність, яка прагне позбавити об'єкт реальності, а двоїста реальність, остільки літературна історія є тією вигадкою, яка доводить буденність до пароксизму, гротеску і сюрреальності, що і стає смішним» [Пігулевский 2002].

У кінетичному мистецтві стають актуальними комічні ситуації і дії як затребувані елементи гри, в якій «незадовільна» реальність замінюється симулякром, її видимістю. У цих комічних іграх часто демонструються принципи абсурду, заснованого на парадоксі і алогізмі. Таке звернення посткультури до абсурдного пояснюється руйнуванням традиційних естетичних і етичних цінностей в мистецтві і суспільстві. Комічне завжди включає в себе високорозвинене критичне зародження. Сміх – це емоційна естетична форма критики. Він надає художникам безмежні можливості для серйозно-жартівливого поводження з упередженнями свого часу. Демократизм комічного дозволяє художнику висміювати ці забобони.

Представники кінетизму прагнуть через сміх показати протиріччя навколишнього світу, в тому числі і його естетичних властивостей: потворного і прекрасного, трагічного і комічного, піднесеного і низького. Саме ці протиріччя лягли в діалог Тенглі з класичним авангардом. У 1950-ті роки він почав експериментувати з картинами Малевича і Кандинського, намагаючись надати живопису динаміки. Ці твори отримують назви «Мета-Малевич» і «Мета-Кандинський». Додавати прикладку «мета-» до своїх робіт Тенглі підказав шведський колекціонер і куратор Понтюс Хюльтен. Тенглі змушує нефігуративні роботи Малевича і Кандинського рухатися, перетворюючи їх в машини і механізми, які вчиняють рух і видають звуки. Тобто Тенглі потішним чином продовжує ідеї Кандинського, для якого дуже важливий був звук, а сам абстрактний живопис мислився за аналогією з музикою. Тільки твори Тенглі, його рухомі абстракції ніякої музики не виробляли, а створювали скрегіт, брязкіт, стукіт і інший шум. Його кінетичні роботи передбачають створення нескінченної комбінаторики, тобто ці рухомі абстракції залишають відчуття незавершеності або руйнування. В результаті чого ці серйозні абстрактні твори, які заставляють рухатися, виявляються комічними, смішними і безглуздими.

Комічне, як домінуюча естетична категорія, буде проявлятися і в подальших роботах Тенглі, а саме в механічних скульптурах, малюючих машинах, які отримали назву метаматики і метагармонії, тобто метамашини. У малюючих машинах Тенглі можна углядіти іронічне ставлення до абстракції і разом з тим прагнення усунути автора з творчого процесу і зробити твір абсолютно автономним: він і самостворюється, і самознищується. «Мета-» – як в метафізиці, метаболізмі, метафорі і

метаморфозі – дозволило Тенглі, який не хотів використовувати термін «мобіль», що закріпився за творами Олександра Колдера, максимально передати в назві значення і всю складність своїх робіт. Після смерті Тенглі його дружина і співавтор Нікі де Сен-Фалло в пам'ять цьому створила ассамбляж «Мета-Тенглі».

За метаматиками підуть руйнівні машини і саморуйнуючі твори мистецтва. У 1960 році на подвір'ї Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку Тенглі представив «Оммаж Нью-Йорку» або «Принесення (посвята) Нью-Йорку»: величезну металеву конструкцію, яка з гуркотом зруйнувалася на очах у глядачів. Скульптура, а по суті ассамбляж – з предметів брухту і шматків упаковки, виглядала як величезний механізм. Пущений в дію, він деякий час продовжував працювати, а потім... сам собою розвалився. Це була даремна машина, повна іронії і критики одночасно. У хиткій рівновазі споруди простежувалася вся ексцентричність її зібрання. Тріск, шум, вихлопи диму були явною пародією на серійне виробництво з його раціональною організацією і продуктивністю. Машина, зібрана з деталей і відходів, нагадувала про неминуче старіння модних товарів і сприймалася як образ суспільства споживання зісподу, коли руйнується не тільки його форма, але і зміст, душа. Інша його робота тих років – машина «Ротозаза № 2», що б'є пляшки, створена в 1967 році спеціально для Другого весвітнього конгресу щодо взаємодії у мінливому світі в Нью-Йорку. Ця робота тлумачиться як символ перевиробництва, одного з головних загроз капіталізму. На цьому наголошує саме елемент комічного – машина, яка хуліганить і створює хаос.

Отже комічне виявляло себе як руйнівне, як знищення. Взагалі знищення як художній метод в середині ХХ віку цікавило не тільки Тенглі. Наприклад, в 1953 році Роберту Раушенбергу прийшла ідея створити новий твір мистецтва, знищивши вже існуючий, що він і зробив, стерши гумкою один з малюнків Віллема де Кунінга. У 2010 році, до п'ятдесятиріччя «Оммажа Нью-Йорку», музей Тенглі в Базелі відкрив виставку Under Destruction, зібравши на ній роботи 20 сучасних художників, що працюють з темою і технікою руйнування.

Однак новаторство Тенглі пов'язано не з самим процесом руху – воно використовувалося і до нього, зокрема Олександром Колдером, Марселем Дюшаном і Ман Реем, – а з тим, що йому вдалося вдало поєднати кінетизм, готові об'єкти масового виробництва, звук, саморуйнування і видовищність хеппенінга для створення своїх мета машин. Такі незвичайні рухомі витвори мистецтва мистецтвознавець Коніл Лакост назвав «замріяні машини», або «машини, які мріють». Важливим є інтерв'ю швейцарського історика мистецтва та критика Ганса Ульріха Обриста з відомим куратором, першим

директором центру Помпиду в Парижі Понтюсом Хюльтенем, в якому розглядається мистецтво Тенглі та аналізуються його новаторські пошуки. Хюльтон каже, що у Тенглі «була справжня пристрасть до машин – та й всіляких механізмів» [Обрист 2012]. Напевно, такий інтерес можна пояснити специфікою часу: 1960-ті роки стали перехідним політичним, соціальним і технологічним періодом. Художників, що працювали в ці роки, Кетрін Ку, американський історик мистецтва, критик і куратор, називає «космічними художниками» [Ку 2019; Kuh1965].

Машини Тенглі втілюють агресію і небезпеку механізованого світу і, в той же час, відбивають динамічність сучасної епохи, де все знаходиться в русі, і навіть саме зображення стає рухомим з появою кіно і телебачення. Інше можливе тлумачення цього інтересу, про який говорить арт-критик Ірина Кулик в лекції про Тенглі, – необхідність реабілітувати техніку, яка в той момент асоціювалася з нещодавно закінченою Другою світовою війною. І в одному, і в іншому випадку Тенглі показує, що машина – це щось безпорадне, крихке, смішне і здатне до саморуйнування [Кулик 2015].

На початку участі у Всесвітній виставці в Монреалі в 1967 році Тенглі пояснював в інтерв'ю французькому телебаченню: «Очевидно виникло питання про те, як замінити твір мистецтва в умовах складного контексту нашої індустріальної і автоматизованої епохи, як зробити твір психологічно ефективним за допомогою простих засобів для дуже розпещеної і досвідченої публіки, виходячи з того, що зображення стало рухатися з виникненням телебачення і кіно, або з того, що сама публіка оточена машинами і механізмами. Це означає, що її інтереси і відчуття змінилися за останні 50 років. Тепер ми живемо інакше. Тому мені здалося важливим задуматися про те, як змінити природу творів мистецтва в контексті настільки динамічної епохи» [De Saint-Phalle 2010].

Однак роботи Тенглі складно назвати машинами, це скоріше антимащини, створені без конкретної мети, здатні зруйнуватися в будь-який момент, втілюючи собою анархію в протигагу суворій продуманості і впорядкованості справжніх машин. Коніл Лакост називає Тенглі «майстром поломок, сумнівів і випадковості» [5].

Випадковий і непередбачуваний характер функціонування механізмів Тенглі зумовив їх близькість до видовищності і театральності нового жанру – хеппенінга, що розвивався в 1950-ті роки. 12 листопада 1959 року в лондонському Інституті сучасного мистецтва Тенглі проводив цикломатичний вечір, де очевидним стало, що його роботи – це не просто рухомі скульптури, а скоріше учасники імпровізованої вистави. Через рік свій «Оммаж Нью-Йорку» Тенглі опише як поетичну декларацію та ситуацію. «Я постарався створити найкрасивіший об'єкт в світі,

найкрасивішу саморуйнівну машину з тих, що коли-небудь будував. Вона була схожа на білий привид на чорному тлі. Я змусив всі елементи працювати один проти одного і задумував все дійство як спектакль» [6].

Серед інших хеппенінгів Тенглі – «Етюди до кінця світу I і II», видовищні дії зі вибуховими металевими конструкціями, що відбулися у 1961 році в саду датського музею «Луїзіана» і в 1962 році в пустелі штату Невада. У листопаді 1970 року в рамках фестивалю, приуроченого до десятиріччя «Нового реалізму», Тенглі провів карнавальний хеппенінг «Перемога»: він встановив перед Міланським собором величезний фалос, який вивергас феєрверки, а потім згорас.

У 1956 році Жан Тенглі в своїй студії познайомився з художницею Нікі де Сен-Фалль, і скоро вони почали жити і працювати разом. Тенглі ввів Сен-Фалль в коло нових реалістів, став підтримувати і допомагати здійснювати деякі її проекти: наприклад, він купив рушницю, з якої де Сен-Фалль розстрілювала свої картини, що плакали фарбами. Тенглі також, за порадою подруги, доповнював свої машини новими, незвичними, більш крихкими матеріалами: пір'ям, волоссям тощо.

Де Сен-Фалль і Тенглі працювали і над спільними проектами. Одним із перших був зроблений в 1966 році для Модерну Мусет в Стокгольмі на замовлення директора музею Понтюса Хюльтена і у співпраці зі шведським художником Пером Олофом Ультведтом – «Вона». Це фігура лежачої жінки величезних розмірів. Її придумала Сен-Фалль, Тенглі спроектував каркас. Скульптура таємно будувалася в музеї протягом шести тижнів. В середині неї знаходилися галерея, кінотеатр, бар і планетарій, потрапити до яких можна було через прохід, що розташовувався між її ніг. За словами Жана Тенглі, в середині скульптури складалося відчуття, що людина потрапила одночасно і в храм, і на завод, що дуже точно відповідало такому різному і такому взаємодоповнюючому мистецтву де Сен-Фалль і Тенглі.

У 1967 році вийшов проект для Всесвітньої виставки в Монреалі, де на запрошення Міністерства культури де Сен-Фалль і Тенглі представляли Францію. Вони створили «Фантастичний рай», наповнений жіночими скульптурами де Сен-Фалль і чоловічими конструкціями Тенглі. Нижній жіночий світ протиставлявся агресивним і загрозливим машинам, день – ночі, міфологічне начало, сновидіння і мрії – механічному світу. При цьому, незважаючи на страхітливий вигляд, конструкції Тенглі були досить тендітними, а за рахунок руху – легкими, тоді як скульптури де Сен-Фалль статичними. Все їхнє мистецтво було побудовано на протиставленнях, але при цьому, за словами Тенглі, спільна робота дозволяла їм «творити краще, створювати щось нове, експериментувати з матеріалами і виходити з цієї роботи переможцями». Змагання йшло їм тільки на користь.

Саме Сен-Фалль переконала Тенглі, який створював до цього порівняно невеликі машини, в тому, що завдяки монументальності його твори зможуть потрапити не в зібрання багатих колекціонерів, а в громадський простір і стануть доступні широкому загалу. В кінці 1960-х років механізми Тенглі стали ще масштабнішими, для їх створення та монтажу залучалися цілі команди фахівців. Сьогодні, правда, цим вже нікого не здивувати: в майстернях таких художників, як Джефф Кунс, Дейміан Херст, Аніш Капур і Метью Барні, працюють десятки співробітників.

Французький мистецтвознавець та письменник М. Коніль-Лакост назвав Жана Тенглі художником-демократом. Свої комічні і парадоксальні роботи Тенглі намагався виставляти в громадських просторах: парках, дворах лікарень і музеїв. Художник прагнув зробити своє мистецтво доступним найширшій глядацькій аудиторії, погоджувався на пропозиції створювати проекти для публічних місць. Демократичним та грайливо комічним був підхід Тенглі і до вибору матеріалів, його велика увага до них. Якщо з самого початку головну роль в його роботах грав металобрухт, то поступово він додає до нього дерево, кістки, черепи, пір'я, ганчірки, іграшки та інші знахідки зі звалищ і згарищ. Коніль-Лакост навіть склав хронологію, за якою відстежується, в які роки вперше з'являються в роботах Тенглі ті чи інші матеріали: в 1954-му – листи заліза і дерево, в 1959-му – колеса, в 1960-м – металобрухт, друкарські машинки, холодильники, пір'я і та інш. [Conil-Lacoste 1989].

Тенглі часто працював у співавторстві, залучаючи у своє мистецтво і глядачів, що можуть привести деякі з його механізмів в рух. Бешкетні метамашини Тенглі отримують багато функцій – це не тільки конструкції, які пожвавлюють, руйнують мистецтво, але і змінюють повсякденність, активно вступають в діалог з нею, переосмислюючи її та даючи їй випереджальні завдання. Самі матеріали, які використовує Тенглі, – металолом, друкарські машинки, холодильники, пір'я, різноманітне сміття – видають звуки, складають враження оживлого смітника, інформаційного непотребу і надлишку, виглядають комічно, але саме через це комічне вони провокують сміх та переосмислення сучасності та її проблематики у багатьох сферах людського життя.

Іронічне ставлення до ролі художника в творчому процесі пізніше знайде розвиток у творчості інших митців, наприклад, Аніша Капура, про скульптуру якого німецький куратор Екхард Шнайдер одного разу зауважив: «... роль художника як джерела і двигуна емоцій передається самому твору (механізму). <...> Глядач опиняється свідком безперервного процесу постійної трансформації, початок і кінець якого лежать поза його увагою, і звершення в цьому процесі стає синонімом знищення» [Шнайдер 2015].

Отже сміх, іронія в кінетичному мистецтві стають вирішальними категоріями як в художніх засобах і методах, так і у можливості репрезентації творчості і його сприйняття. Таким чином, комічне, знайшовши втілення в метамашині Тенглі, і сьогодні є найбільш актуальним і затребуваним як конструктивний дієвий елемент дисипативної системи сучасного мистецтва.

Список використаної літератури

- Ку, К. (2019) *Распад. Суть современного искусства*. Москва; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 131 с. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <https://books.google.com.ua/>.
- Кулик, И. (2015) *Жан Тэнгли — Роман Зигнер*. Образовательный центр Музея «Гараж», лекция № 7, цикл лекций: несимметричные подобию. [Видеозапись]. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=ut_WP1LJMс0&vl=ru.
- Обрист, Х.-У. (2012) *Краткая история кураторства*. Москва: Ad Marginem, Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <https://artguide.com/posts/251-khans-ul-rikh-obrist-kratkaiia-istoriia-kuratorstva-m-ad-marginem-2012-281>.
- Пигулевский В. (2002) *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-Дону: Фолиант, 418 с. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <http://www.urgi.info/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/>.
- Херрманн, Х.-К. (2010) *Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли*, в: *Логос*, Москва, № 1 (74), с. 137. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: http://www.logosjournal.ru/arch/31/art_271.pdf.
- Шнайдер Э. (2015) *Аниш Капур. Моя алая родина*, в: *Каталог выставки в Еврейском музее и центре толерантности*, Москва: Еврейский музей и центр толерантности, сс. 22–23.
- Kuh, K. (1965) *Recent Kinetic Art. In Nature and Art of Motion*. New York: Studio Vista, 116 p.
- Conil-Lacoste, M. (1989) *L'Energie de l'insolence*. Paris: Edition de la Différence, 33 p.
- De Saint-Phalle, N. (2010) *et Jean Tinguely: les Bonnie and Clyde de l'art* [Видеозапись], документальный фильм, реж. Faure, Louise, Zorn Production; DVD video (55 min): couleur (PAL), sonore; En ligne. Дата звернення: 18.04.2020. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

Елена Щекина

КОМИЧЕСКОЕ В КИНЕТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ И ХУЛИГАНЯЩИЕ МЕТАМАШИНЫ ЖАНА ТЭНГЛИ

В противоположность лирики абстрактной живописи кинетическое

искусство посредством комического обнажает проблемы современности. Хулиганские метамашини Жана Тэнгли через парадоксальные образы, вызывающие удивление и смех, являются собой эмоциональную эстетическую форму реакции на социальные, технические и политические проблемы. Комическое предоставляет художнику безграничные возможности для серьезно-шутливого обращения с предрассудками своего времени. В статье исследуется комическое как основа кинетического искусства, а в частности метамашин основоположника кинетического искусства Жана Тэнгли.

Ключевые слова: комическое, метамашини, кинетическое искусство, смех, ирония, гротеск.

Olena Shchokina

THE COMIC IN KINETIC ART AND THE HOOLIGAN METAMACHINES OF JEAN TANGLEY

In contrast to the lyrics of abstract painting, kinetic art through the comic reveals the problems of modern times. Sarcasm, grotesque, irony - these are the most common artistic techniques of representatives of kinetism. Jean Tangley's hooligan metamachines through paradoxical images that cause surprise and laughter, are an emotional aesthetic form of reaction to social, technical and political problems. The comic provides the artist with endless possibilities for seriously - jokingly playing with the prejudices of his time. The article explores the comic as the basis of kinetic art, and in particular the metamachine of the founder of kinetic art, Jean Tangley. His dynamic sculptures embody the organic elements of laughter culture and comic means. Aggression and the danger of a mechanized world and at the same time the dynamism of the modern era is expressed through comic means. The proximity of man and machine in the possibility of being funny, contradictory, fragile and mortal is noted. Tagley's bullying metamachines simultaneously revitalize and destroy the visual art, change everyday life and perception. The materials that Tangley uses — scrap metal, typewriters, refrigerators, pens, rubbish — produce sounds and give the impression of an animated garbage dump, information rubbish and an overabundance, look comic, provoke laughter and rethinking reality. The random and unpredictable and therefore often comic nature of the functioning of the Tangley mechanisms determined their closeness to the spectacularity and theatricality of the new genre developing in the 1950s - happening. Tangley's innovation lies not only in the fact that he made his works to move, but also in the fact that through the comic in his own metamachines, he was able to successfully combine kinetism, mass market products, sound, self-destruction and entertainment of the happening. It could be confidently said that the comic, having found embodiment in the Tangley

metamachines, has even become the most relevant and demanded today, representing a constructive and effective element of the dissipative system of the contemporary art.

Keywords: *comic, metamachines, kinetic art, laughter, irony, grotesque.*

References

- Ku, K. (2019) *Raspad. Sut sovremennogo iskusstva*. [The essence of modern art] Moskva; Berlin: Direktmedia Publishing, 131 p. Retrieved April 18, 2020, from <https://books.google.com.ua/>
- Kulik, I. (2015) *Zhan Tengli — Roman Zigner* [Jean Tinguely-Roman Signer]. Obrazovatelnyj centr Muzeya «Garazh», lekciya № 7, cikl lekcij: nesimmetrichnye podobiya. [Videozaps]. Retrieved April 18, 2020, from https://www.youtube.com/watch?v=ut_WP1LJMc0&vl=ru
- Obrist, H.-U. (2012) *Kratkaya istoriya kuratorstva* [A brief history of supervision]. Moskva: Ad Marginem, Retrieved April 18, 2020, from <https://artguide.com/posts/251-khans-ul-rikh-obrist-kratkaia-istoriia-kuratorstva-m-ad-marginem-2012-281>.
- Pigulevskij V. (2002) *Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu* [Irony and Fiction: From Romanticism to Postmodernism]. Rostov-na-Donu: Foliant, 418 p. Retrieved April 18, 2020, from: <http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/>
- Herrmann, H.-K. (2010) *Meta-mehanika. Teatr mashin Zhana Tengli* [Meta mechanics. Car Theater Jean Tinguely], v: *Logos*, Moskva, № 1 (74), p. 137. Retrieved April 18, 2020, from http://www.logosjournal.ru/arch/31/art_271.pdf.
- Shnajder E. (2015) *Anish Kapur. Moya alaya rodina* [Anish Kapoor. My scarlet homeland], v: *Katalog vystavki v Evrejskom muzee i centre tolerantnosti*, Moskva: Evrejskij muzej i centr tolerantnosti, pp. 22–23.
- Kuh, K. (1965) *Recent Kinetic Art. In Nature and Art of Motion*. New York: Studio Vista, p. 116.
- Conil-Lacoste, M. (1989) *L'Energie de l'insolence*. Paris: Edition de la Difference, p. 33.
- De Saint-Phalle, N. (2010) *et Jean Tinguely: les Bonnie and Clyde de l'art* [Videozapis], dokumentalnyj film, rezh. Faure, Louise, Zorn Production; DVD video (55 min): couleur (PAL), sonore; En ligne. Retrieved April 18, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2020

Стаття прийнята 20.04.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211977](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211977)

УДК 130:2

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

АБСУРД І ОПТИКА КОМІЧНОГО В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ХХ СТ.

В статті проаналізовано сучасна художня діяльність музичного театру, що базується на ідеї абсурду. Абсурдистська настанова розглядається як естетична позиція, що передбачає в якості невід'ємної складової іронічну компоненту. Досліджено актуальні мистецькі практики, що за допомогою трансгресії трансформують естетичні канони раціоналізму, ставлячи під сумнів засади традиційного конституювання глядацької ідентичності. Виявлено наслідки нової оптики комічного, що спричинена деконструкцією традиційного естетичного бинару «сміхове – серйозне». Аналіз зроблений на матеріалі актуальних музичних вистав та композиторської творчості другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст.
Ключові слова: *абсурд, комічне, музичний театр, глядацька ідентичність, трансгресія, деконструкція, іронія, естетичний шок, гротеск.*

Взаємодія комічного і трагічного, що є характерною для традиційного мистецтва, на початку ХХ століття трансформується на нову настанову. Остання висвітлює світоглядну позицію на сприйняття світу в новій оптиці ХХ століття як своєрідної «комедійної трагічності» або «трагічної комедійності». Абсурдність життя тепер трактується як незаперечний онтологічний факт. Відповідно в ХХ столітті набувають поширення художні практики, які спираються на ідею абсурду як на свій регуляторний механізм. Абсурдистські художні практики ґрунтуються тепер на філософії абсурду, яскраво представлені в інтелектуальних розвідках екзистенціалістів, особливо у Альбера Камю. У своїй аргументації філософ застосовує естетичний критерій: за його міркуваннями неминуча абсурдність існування може бути компенсована лише красою, що робить життя гідним продовження. Естетична позиція іронічної відстороненості зазначається Камю як необхідна для виживання в абсурдному світі [Camus 1955].

Відповідно до філософії абсурду нові мистецькі практики відкидають естетичні канони раціоналізму, засоби універсальної логіки, оголюють зворотній бік сенсу і через сміх відкривають людині абсурдні сторони його існування.

Засновник так званого «театру жорстокості» Антонен Арто в своїй книзі «Театр і його Двійник» формулює основні закони нового драматичного мистецтва. Драматург піддає різкій критиці розважальний «дігістивний» театр, і закликає повернутися обличчям до жорстокого життя, відмовитися

від гуманістичної і психологічної спрямованості традиційного театру. На сцені, по Арто, відбувається проживання подій, засноване на спогадах, до яких через колективне несвідоме підключається і глядач, перетворюючись таким чином на співучасника вистави [Artaud 1994]. Оскільки проживання спогадів по визначенню включає дистанцію, воно неминуче передбачає, як і у Камю, іронічну відстороненість.

Якщо звернутися до практики музичного театру, то виявляється, що протягом усього ХХ століття абсурдистські ідеї були надзвичайно затребувані і знайшли різноманітне втілення в ньому.

В кінці 20-х років такі ідеї знаходили реалізацію в численних авангардних музичних практиках. Так, в опері Дмитра Шостаковича «Ніс» абсурдистські інтенції літературного джерела народжують його нову інтерпретацію, в якій «неможливе» фантастичного сюжету Гоголя перетворено Шостаковичем в дійсне і актуальне. «Ніс» стає гострою сатиричною виставою, що демонструє абсурдність сучасного життя. Це перетворення відбувається за допомогою нових музичних засобів і форм. Композитор міксує різноманітні музичні стилі, техніки і матеріали: спів під балалайку з атональніми фрагментами, галопи з фугами, класичний склад оркестру з народними інструментами. Ексцентричні елементи опери мали гротесковий характер. В експериментах з вокальними партіями автор виходив за межі нормальних вокалістських регістрів: численні актори на сцені кашляли, верещали, схлипували, чхали. Метушливість і абсурдність того, що відбувається, підкреслювалася постійною, майже кінематографічною, зміною картин і музичних антрактів. Гоголівська проблема пошуків ідентичності майором Ковальовим перетворюється у Шостаковича в засіб підризу ідентичності у приголомшеного глядача.

Абсурдистські мотиви, що провокують публіку, супроводжують музичний театр протягом усього ХХ ст. Глядачеві задається нова оптика сприйняття вистави, що змушує його до співучасті, залученню до захоплюючого квесту, що ставить під питання не тільки систему усталених диспозицій, а й уявлення про стійкість власного Я. Абсурд етимологічно пов'язаний з глухотою (ad absurdum), неможливістю сприйняття сенсу, і в цьому відношенні межує з безглуздя. Абсурд, таким чином, здатний забезпечити трансгресивний перехід від нестерпної пороженчї нісенітницї до набуття нових смислів.

Підкреслено перебільшена абсурдність того, що відбувається на сцені та вводить глядачів в стан дискомфорту, є стрижневим прийомом опери Альфреда Шнітке «Життя з ідіотом». Засобами гротеску Шнітке і автор лібрето Віктор Єрофєєв, провокуючи публіку грубістю і жорстокістю, того, що відбуваються, шокують глядача і переводять його з ситуації

відстороненого спостереження в стан стурбованості і пошуку своїх внутрішніх конфліктів, пошуку «ідіота в собі», а не серед персонажів вистави.

«У вокально-інтонаційному плані композитор переважно використовує різку, зламану стрибками мелодіку – інтервали тритона, секунди і септими, фактично утворюють окрему семантично значиму групу, призначення якої в опері ускладнювати, посилювати, у дію своїм різким, нестійким звучанням» [Самохвалова 2011]. Руйнування звичних моральних і естетичних глядацьких стандартів змушує глядачів шукати нові пояснювальні схеми, змінюючи їх уявлення про власну ідентичність і художню нормативність.

Міксування гостро гротескових, сатиричних і абсурдистських виразних засобів сприймається в культурі ХХ століття як універсальна художня норма. Це різко змінює зміст і ієрархічний статус класичних естетичних категорій: потворне заміщає собою прекрасне, піднесене зливається з нищим, трагічне розчиняється в комічному, смішне розкриває виворіт серйозного.

Такі смислові трансформації неминуче супроводжуються руйнуваннями класичних музичних канонів. Показовим в цьому сенсі є опера відомого угорського композитора Дьордя Ліґеті (Ligeti György) «Le Grand Macabre», що написано за мотивами п'єси бельгійського драматурга-авангардиста Мішеля де Гельдерода (Michel de Ghelderode) «Вітівка Великого Мертвіарха» («La Balade du grand macabre»). Твір Ліґеті побудовано як антитеза соціальному і музичному догматизму. «Опера ідко висміює політичні системи, які тероризували Ліґеті все його життя: головного героя (антигероя) її звать Некроцарь – той самий Мертвіарх, в якому легко вгадуються риси одержимих смертю тоталітарних диктаторів ХХ століття» [Кан 2017].

Свободі та веселощам казкового Брегельленда протистоїть смертельно і жахливо серйозний Некроцарь, для якого і веселощі, і радість, і свобода становлять головну загрозу його владі. І тільки весела стихія карнавалу рятує цю країну від загибелі. В такій карнавальній стихії, як годиться у карнавалі все стає до гори дригом. Те, що в зричайному житті є сутто негативними явищами туг обертається на позитив: рятувними засобами порятунку країни від влади Мертвіарха для мешканців Брегельленда стають корупція, пияцтво та розпушта. У музиці опери іронічно обігрується як традиційні оперні кліше класиків жанру (Моцарта, Россіні, Верді, Оффенбаха), так і раціоналістично серйозні висловлювання його сучасників – авангардистів (Штокхаузена, Булеза). Композитор використовує незвичні і шокуючі публіку музичні прийоми: на початку опери, наприклад, звучить какофонічний хор безлічі автомобільних клаксонів. У трактуванні сучасного американського режисера Пітера Селларса смішне – музичне хуліганство

Лігеті, що наповнене шокуючим лихослів'ям і витонченою дотепністю лібрето – розкриває апокаліптичний виворіт сучасного постіндустріального світу і лунає як застереження про можливу ядерну катастрофу.

Трендом сучасної оперної та балетної режисури стає актуалізація сюжетів, перенесення дії в реалії сучасної культури, покликані епатувати глядача. Наприклад, в 2008 році на Зальцбурзькому фестивалі була здійснена Клаусом Гутом і Брайаном Ларджем постановка опери Моцарта «Дон Жуан», де всі події розгорталися в просторі сміттєзвалища і де Дон Жуан, донна Анна та інші аристократичні персонажі з'являлись в образах бомжів. Дії персонажів при схожих режисерських рішеннях підкреслено вступають в дисонанс з традиційним текстом лібрето, що лунає зі сцени. Таке навмисне зіткнення аудіо- та відеоряду виштовхує «традиційного» глядача зі звичних добрих консервативно-академічних очікувань, продукуючи народження нових сенсів. Головною метою аналогічних провокацій є введення глядача в стан повної невизначеності та естетичного шоку. Глядач виявляється подібним учаснику сократичної бесіди, що описана в діалозі «Менон» Платона. Співрозмовник Сократа, введений в ступор його питаннями, скаржиться, що відчуває себе як ніби ужалений скатом [Платон 1990: 587–588]. Для платонівського Сократа – це, мабуть, єдиний можливий шлях пізнання істини і, відповідно, пізнання самого себе.

Така ж модель досягнення істини в художньої рецепції застосовується в сучасній арт-критиці та філософії мистецтва. Наприклад, С. Сонтаг, розмірковуючи про еротичність мистецтва, відтворює цю ж модель наступним чином: об'єкт мистецтва повинен безпосередньо постати перед рецепієнтом, позбавлений будь-яких інтерпретаційних одерж [Sontag 2013: 10]. Така «оголеність» вводить глядача в ступор, коли він, «ужалений скатом», не може ні дивитися на об'єкт мистецтва, ні відвести від нього погляд. Але саме такий ступор неминуче виводить людину на зустріч з істиною мистецтва і внаслідок цього дарує можливість нового розуміння самого себе.

Цей стан естетичного шоку, як ми вважаємо, перебуває саме на межі смішного та серйозного. Провокація виступає як трансгресія, тобто подолання кордонів і деконструкція класичних бінарних опозицій: високе – низьке; духовне – тілесне, серйозне – смішне. Згідно з концепцією трансгресії, трансгресія – це поняття, що «фіксує феномен переходу непрохідної межі, і перш за все – кордони між можливим і неможливим: “трансгресія – це жест, який звертається до граничності” (Фуко), “подолання непереборної межі” (Бланшо)». З цієї концепції, «світ емпірично даного, що окреслює сферу відомого людині “можливого”, замикає його в своїх кордонах, припиняючи для нього будь-яку перспективу новизни. Цей

обжитий і звичний відрізок історії лише множить вже відоме; в цьому контексті трансгресія – це неможливий (якщо залишатися в даній системі відліку) вихід за її межі, прорив того, хто належить емпіричному, назовні» [Грицанов 2001: 842].

Сучасне музично-драматичне мистецтво функціонує саме в такому режимі. Наприклад, в постановці опери М. І. Глінки «Життя за царя» трагічні обставини загибелі Івана Сусаніна від рук польських окупантів, пояснюються нарочито приземленими сутто повсякденними причинами: виявляється, в лісі, куди він завів поляків, відсутня зона покриття мобільних телефонів. Цей режисерський хід вступає в конфлікт з очікуваннями публіки, що задає можливість іронічного прочитання відомого наративу, руйнуючи героїчний пафос вихідного музичного джерела.

Як результат, сучасна музична вистава транспонірується з семіотичного простору вихідного жанру в поле смислів і знаків, що вагаються, є нестійкими, відкритими, такими, що містять в собі і передбачають безліч інтерпретацій, в тому числі і іронічних.

Характерне для сучасного мистецтва іронічне обігрування, в першу чергу, спрямоване їм на себе і виступає як самоіронія. Наприклад, в міні-моноопері «Сьогодні ввечері Борис Годунов» (2008) одеської композиторки Кармелли Цепколенко дія відбувається за лаштунками сцени. Герой – оперний співак, який готується до виходу на сцену в партії Бориса Годунова. Він розмірковує про історичну долю свого персонажа, вибудовуючи аналогію між його і своєю особистою долею. Виокремимо два ігрових моменти. По-перше, піддається іронії традиційна миметична модель, згідно з якою художня реальність відображає дійсність. У виставі ж, навпаки, художня реальність сама визначає дійсність: роль, що виконується, задає можливі лінії долі актора. Актор приміряючи на себе долі основних персонажів – Годунова, самозванця, Шуйського, юродивого – в результаті відмовляється від таких ігрових ідентичностей і від участі в грі. Іронічний ефект подвоюється подоланням традиційної дихотомії, актор – персонаж, ігровим їх переплетенням, анекдотичним сплутуванням, коли актор приміряє ідентичність персонажа, а персонаж привласнює ідентичність актора.

Така гра розхитує романтичний пафос примата художньої реальності над емпіричною дійсністю. Впевненість Актора в тому, що його доля може повторити долю персонажа, піддається іронічному зниженню. Ця ж іронія простежується і в музичному тексті: в музичну тканину міні-моноопери майстерно вплетені з пародійної метою цитати оригінального музичного тексту М. П. Мусоргського.

Вистава стає атракцією із занурення глядача в шоківий стан і

розхитування його власної ідентичності.

При цьому сміх в сучасній культурі виступає як тінювий механізм, що забезпечує найкоротший шлях до філософського розуміння серйозних проблем, артикуляція яких без комедійного елемента виявляється неможливою.

Види комічного, такі як гумор, іронія, сарказм, (само)пародія сьогодні піддаються трансформації, вписуючись в стилістику абсурду, піддаючи деконструкції кордон між смішним і серйозним. Власне засобом цього і виступають провокації. Це неминуче виводить глядача на нову інтерпретацію об'єкта мистецтва і створює можливість конструювання нового (само) наративу.

Така провокація виступає як трансгресія, тобто подолання кордонів, що змінює відносини між актором і глядачем, серйозним і смішним, етичними і естетичними цінностями, емпіричною дійсністю і художньою реальністю.

Таке розмивання кордонів ставить питання про межі дозволеності свободи як авторських, так і глядацьких інтерпретацій. Адже при такій настанові виникає хибне враження, що автор вистави не повинен обтяжувати себе детальним знайомством з першоджерелом і тим більш культурним контекстом, в якому він створювався. Це, в свою чергу, може народжувати ситуацію ненавмисно абсурдистську, коли режисерське слабке розуміння культурного контексту або буквалістське прочитання першоджерела входить в клініч з глядацькими очікуваннями. Наприклад, особливо «щастить» в цьому плані постановкам опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін». У постановці німецької режисерки Андреа Брет на Зальцбургському фестивалі 2007 р. перша картина відкривається абсурдною сценою. Глядач спостерігає чоловіків, що вишикувалися в чергу перед Ларіною. Вона за допомогою машинки для стрижки волосся виголоє їм половину голови. А поруч акуратно складені великі купи волосся. До такого сценічного рішення режисера спонукало буквальне прочитання місця з поетичного першоджерела («...брила лоби», що насправді має значення – «віддавати на 25-річну солдатську службу» [Пушкін 1950: 51]). У глядачів, які добре уявляють реалії онегинської доби, такий режисерський хід народжував острах. Тобто, ситуація абсурда виникала не як навмисний прийом, а як результат зіткнення глядацьких і авторських інтерпретацій. Такий абсурд не сприяє нарощуванню смислів і виникає питання про його правомірність та межі авторського свавілля.

Вихідним розумінням комічного і смішного завжди було спотворення, переставлення, розрив звичного і усталеного. Саме ці характеристики комічного ефективно використовуються сучасним мистецтвом, роблячи

провокацію його ефективним і невід'ємним елементом. Найсмійніше в цій ситуації втрачає і свою стійку визначеність, і чіткість своїх кордонів, просочуючись в усі пори культури.

Список використаної літератури

- Грицанов, А. (2001) *Трансгрессия*, в: *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, с. 842.
- Кан, А. (2017) *Le Grand Macabre – опера для эпохи Трампа*, 19 января 2017. Дата звернення: 2.04.2020. Режим доступу: <https://www.bbc.com/russian/features-38669895>.
- Плагон (1990) *Менон*, в: *Платон. Сочинения в 4 тт.*, т. 1, Москва: Мысль, сс. 575–612.
- Пушкин, А. С. (1950) *Евгений Онегин*, в: *Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти тт.*, т. 5, Москва-Ленинград, Изд-во Академии наук СССР, сс. 9–214.
- Самохвалова, А. (2011) *Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*. Москва. Дата звернення: 2.04.2020. Режим доступу: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom>.
- Artaud, A. (1994) *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press.
- Camus, A. (1955) *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*. Translated from the French by Justin O'Brien. Retrieved October 1, 2019, from <https://postarchive.files.wordpress.com/2015/03/myth-of-sisyphus-and-other-essays-the-albert-camus.pdf>
- Sontag, S. (2013) *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Нина Ковалева, Виктор Левченко

АБСУРДИ ОПТИКА КОМИЧЕСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

В статье проанализирована современная художественная деятельность музыкального театра, базирующаяся на идее абсурда. Абсурдистская установка рассматривается как эстетическая позиция, предусматривающая в качестве неотъемлемой составляющей ироническую компоненту. Исследованы актуальные арт-практики, с помощью трансгрессии трансформирующие эстетические каноны рационализма, ставя этим под сомнение основы традиционного конституирования зрительской идентичности. Выявлены последствия новой оптики комического, базирующейся на деконструкции традиционного эстетического бинара «смеховое – серьезное». Анализ сделан на материале актуальных музыкальных спектаклей и

композиторского творчества второй половины XX в. и начала XXI века.
Ключевые слова: абсурд, комическое, музыкальный театр, зрительская идентичность, трансгрессия, деконструкция, ирония, эстетический шок, гротеск.

Nina Kovaleva, Viktor Levchenko

**ABSURD AND OPTICS OF COMIC IN THE MUSICAL
 THEATER OF THE XXth CENTURY**

The article analyzes the contemporary artistic activity of the musical theater, which based on the idea of absurdity. The absurdist attitude is viewed as an aesthetic position that includes an ironic component as an integral part of it. New artistic practices rejected the aesthetic canons of rationalism, the means of universal logic, exposed the inside of meaning and opened the absurd sides of man's existence through laughter. Throughout the twentieth century absurd ideas were in a great demand and found themselves in a variety of embodiments in the practice of the musical theater.

*Absurd motifs that provoke the audience are accompanied by the musical theater throughout the twentieth century. The spectator is given a new optics of perception of the performance, forcing him/her to participate, to be involved in an exciting quest, which puts into the question not only the system of well-established dispositions, but also the idea of the self stability. The absurdity is etymologically connected with deafness (*ad absurdum*), impossibility to perceive sense, and in this respect it borders with nonsense. The absurd is thus capable to provide a transgressive transition from the intolerable emptiness of nonsense to the acquisition of new meanings.*

The article explores the actual art practices that transform the aesthetic canons of rationalism with the help of transgression, thus calling into question the foundations of the traditional constitution of the viewer's identity. The author reveals the consequences of the new optics of the comic, based on the deconstruction of the traditional aesthetic binar «laughter – serious». The analysis is made on the basis of the material of current musical performances and composer creativity of the second half of the 20th century. and the beginning of the XXI century.

Keywords: *absurdity, comic, musical theater, audience identity, transgression, deconstruction, irony, aesthetic shock, grotesque.*

References

- Gritsanov, A. (2001) *Transgressiya* [Transgression], in: *Postmodernizm. Entsiklopediya*. Minsk: Interpressersvis; Knizhnyiy Dom, p. 842.
 Kan, A. (2017) *Le Grand Macabre – opera dlya epokhi Trampa* [Le Grand

- Macabre - Opera for Trump era], 19 yanvarya 2017. Retrieved April 2, 2020, from <https://www.bbc.com/russian/features-38669895>.
 Platon (1990) *Menon* [Menon], v: *Platon. Sochineniya v 4 tt.*, t. 1, Moskva, Mysl, pp. 575–612.
 Pushkin, A. S. (1950) *Evgenij Onegin* [Eugene Onegin], v: *Pushkin, A. S. Poln. sobr. soch. v 10-ti tt.*, t. 5, Moskva-Leningrad, Izd-vo Akademii nauk SSSR, pp. 9–214.
 Samohvalova, A. (2011) *Fenomen teatra absurda na muzykalnoy stsene. Opera A. Shnittke «Zhizn s idiotom»* [The phenomenon of the absurd theater on the music scene. Opera A. Schnittke «Life with an Idiot»], Moskva. Retrieved April 2, 2020, from <https://www.dissercat.com/content/fenomen-teatra-absurda-na-muzykalnoi-stsene-opera-shnitke-zhizn-s-idiotom>.
 Artaud, A. (1994) *The Theater and Its Double*, New York, Grove Press.
 Camus, A. (1955) *The Myth Of Sisyphus And Other Essays*. Translated from the French by Justin O'Brien. Retrieved April 2, 2020, from <https://postarchive.files.wordpress.com/2015/03/myth-of-sisyphus-and-other-essays-the-albert-camus.pdf>
 Sontag, S. (2013) *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2020

Стаття прийнята 28.05.2020

Розділ 3.

КАРИКАТУРИ ТА МЕМИ ЯК
ВИМІРИ СМІШНОГОDOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211981](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211981)

УДК 38:2

Сергей Троицкий

ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ В
ПОЛИТИЧЕСКОЙ КАРИКАТУРЕ НА СТЫКЕ XIX–
XX ВЕКОВ (1890–1905): ЗООФИЗИОГНОМИКА
КАК ИНСТРУМЕНТ ВИЗУАЛЬНОЙ РИТОРИКИ

В статье исследуются политические карикатуры, опубликованные в изданиях Российской империи в 1890–1905 гг. Объектом исследования являются карикатуры, в которых образ Чужого представлен зооморфно, а в качестве самого Чужого представлено другое государство (Германия, Англия, Австрия, Япония, Турция). Автор не дает подробное описание конкретных карикатур, акцентируя внимание на том, что эти бестиарные образы являются общими для всех сатирических журналов, в том числе и иностранных, и представляют собой сложившуюся иконографию Чужого. По мнению автора, представление антропоморфного образа в виде животного (монстра) является сложившимся тропом визуальной риторики, а карикатура – ее жанром.

Ключевые слова: визуальная риторика, карикатура, бестиарий, зоофизиогномика, риторические тропы, Чужой, имагология.

Образ Другого на стыке XIX и XX веков, через который формировалась коллективная ментальная карта достаточно хорошо изучена в рамках исследований по имагологии [Вульф 2003], но нас интересует здесь специфическая репрезентация Другого – это Чужие-чудовища. Наша задача воссоздать культурную карту короткого периода истории русской культуры, когда идеология романтического национализма была на пике, т. е. последнего десятилетия XIX века, завершившегося фактически в политической истории России русско-японской войной (1904) и началом первой русской революции (1905). Российские медиа, подверженные цензурированию, поэтому особенно показательны. Манифест 17 октября 1905 года как уступка революционно настроенной общественности, который фактически декларировал свободу печати, стимулировал мало контролируруемую издательскую активность. Теперь запрещение журнальных публикаций и журналов делалось по факту (после) публикации, а не до нее. Нас здесь интересует именно период до журнального «взрыва». Кроме того, период 1890–1905 гг. характеризуется значительным расцветом изобразительного искусства, стимулируемым, с одной стороны, тотализацией интереса к искусству, а с другой, стремлением самих художников к сближению «высокого» искусства и общественно-политической (повседневной) жизни. Нарботанные и общепринятые

механизмы формирования образа видоизменялись и обновлялись. Возможности полиграфического распространения образа, отработанные на лубке, активно использовались в развитии карикатуры: журнальной, газетной, плакатной, открыточной. Хоть каждый из носителей по отдельности обладал собственными техническими ограничениями, определяющими особенности построения образа, вместе с тем в медиапространстве конца XIX века уже складываются общие принципы визуальной риторики карикатуры. Несмотря на то, что в русскоязычном научном дискурсе исследование карикатуры этого периода строится на исторических методах [Голиков 2011] со всеми их имеющимися ограничениями и проблемами, мы предлагаем расценивать политическую карикатуру, отражающую внешнеполитические моменты конкретного исторического периода, как жанр визуальной риторики Чужого [Аксенов 2016], а следовательно, в исследовании обращаться больше к культурной географии в имагологическом ракурсе. Такой подход позволяет выявить не только генетические связи географии с естественной историей, но и стереотипные ожидания от конкретных народов и их представителей, что создает основу рассматривать карикатуру в целом, независимо от исторического периода и конкретных обстоятельств, объединяя в единый иконографический корпус дореволюционную и, скажем, советскую карикатуру. Кроме того, карикатура в данном ракурсе оказывается включена в состав риторических жанров, способов говорения о себе и Другом, а значит возможно производить исследование пространства через его визуализацию. Вместе с тем литературные тропы письменных источников, в том числе и официальных документов, находят свое объяснение в зоофизиогномической образности.

Карикатура работает со стереотипами ничуть не меньше тех самых образов из географических атласов. Стереотипность карикатурного образа именно потому и вызывает смех, что целенаправленно передает культурные стереотипы, гиперболизируя их или помещая в непривычный контекст. Изучавшие карикатуры 1900–1905 гг. в русских изданиях «Русское слово» и «Новое Время» Захари Хоффманн отмечает: «Стереотипные представления закрепляли эти изображения, но также создавали повествования о якобы типичном европейском и азиатском поведении [...] эти визуальные нарративы выражали для читателей российских газет специфические представления о европейскости и азиатскости» [Hoffman 2020: 87]. В то же время карикатура является продолжением культурного или политического дискурса, чьи установки она транслирует. Поэтому именно карикатурные визуальные образы и позволяют исследователю выявить типическое (стереотипное) в повседневной культуре (на уровне обыденного сознания)

и определить черты культурного и политического дискурса [Артемова 2002] того периода, а также зафиксировать какие-либо изменения в стереотипах (правда, такие изменения могут произойти только под воздействием каких-то глобальных событий, таких как революция [Moores 2015]).

В интересующий нас период (конец XIX – начало XX вв.) российские журналы и газеты охотно разбавляют свои серьезные сообщения карикатурными изображениями, кроме того, издаются специальные сатирические журналы, на страницах которых большое внимание уделяется унижению чужих («Развлечение», «Будильник», «Шут», «Стрекоза» и др). Наряду с уже сложившейся карикатурной иконографией прежних оппонентов России на внешнеполитической арене, появляется потребность найти место на карте Чужих новым образам. Расширение европейской, в целом, и российской, в частности, карты мира – главным образом, на Восток (Япония, Китай, Корея) – а также «сокращение» пространства за счет технического совершенствования средств коммуникации повлекли за собой поиск новых способов описания.

Дискурс Чужого раскрывается через локальные визуальные образы врага в отношении таких народов, как англичане, немцы и австрийцы, турки, японцы, формирующиеся в результате жесткой геополитической конкуренции [Хофбауэр 2018]. Идентификационные процессы, построенные на различии Я и Другого и радикализации Другого через образ Чужого (врага), в этот период находят яркое визуальное воплощение. «Анимализация противника периодически усиливается во время сильнейших напряжений, внутренних или внешних по отношению к обществу» [Baratay 2003: 16]. Карикатуристы-зоофизиогномисты работают с двумя основными способами построения образа Чужого: 1) деконструкции героической семантики уже имеющегося образа за счет комической гиперболизации, диссиметризации, снижения, сатирического высмеивания, и 2) конструирование образа (поиск языка визуализации, построения дискурса).

Распространенные в национальных дискурсах «ментальные характеристики» народов в целом, описание их через особенности, якобы присущие всем представителям от рождения, строились частично на предрассудках в отношении Чужого. В отношении некоторых народов эти представления были достаточно стабильны (немцы, англичане, французы, турки), в отношении других – дискурс только формировался, и на протяжении нескольких десятков лет (с 1860-х по 1914) эти характеристики были достаточно подвижны (азиатские народы, такие как китайцы, японцы). Вместе с тем, стереотипы эти не всегда совпадали со стереотипами, сложившимися у других народов, равно как и не обязательно были взаимно

отрицательными или взаимно положительными. Культурное (ментальное) картографирование ориентировалось в ориенталистском делении мира на Восток и Запад (Азию и Европу), но в отличие от европейского представления о том, что Азия (Восток) начинается на границе России (точнее на границе между Польшей и остальной частью Российской империи, тянущейся далее на восток), то сами русские видели эту границу между Востоком и Западом значительно глубже в континенте, преимущественно в юго-восточном направлении, а себя причисляли как раз к Западу (Европе), что отражается в русской карикатуре, где Япония и Китай репрезентируются как «дикие» азиаты, варвары.

Образы Чужого, с такой любовью выписанные в карикатурах, обязательно соответствуют конкретным «идеальным тварям» из классических бестиариев. Каждая из «идеальных тварей» имеет свои «психологические» характеристики, которые при совпадении со стереотипными «ментальными» характеристиками конкретного народа могут стать основанием для перенесения визуального зооморфного образа чудовища на антропоморфный объект, который является репрезентацией как коллективного (народа в целом), так и усредненного индивидуального тела (каждого конкретного представителя народа). При этом, основанием такой репрезентации не является передача всего комплекса характеристик, но одной или двух только, наиболее ярких и отличительных, черт [Salamanca, Rodrigues 2015], что делает карикатуру очень похожей на механизм построения (национальных) стереотипов [Попков 2002]. Каждый новый прецедент такого перенесения «зооморфного» образа на антропоморфный объект создает новую репрезентацию ментальных характеристик, способную расширить иконографический ряд, в рамках которого возможны сюжетные развития и любое сочетание элементов. Такой визуальный троп является аналогом литературного (речевого), тесно с ним связан, хотя и развивается по собственным законам, как и визуальная риторика по отношению к классической риторике в аристотелевском ее понимании. Если проводить аналогии между жанрами изобразительного искусства и жанрами литературы, то карикатура, особенно с зооморфными образами, аналогична басне, они используют те же тропы, те же технические средства, имеют сходную образность, обращаясь к стереотипизованным по отдельным приписываемым чертам образам животных.

Комический эффект для снижения образа достигался, когда художник (как это делал Леонардо да Винчи в своих карикатурах) «акцентировал аналогии человека со звериными чертами» [Symonds 1907: 156]. Развитие комического потенциала зооморфных образов осуществляется благодаря стереотипизации связки образа и представителя национальности,

вариативного повторения этой связки. Представители подобного «бестиария» или же основные зооморфные образы Чужого – спрут (осьминог), орел, собака (волк), змея, обезьяна. Вся эта фауна вполне соответствует сложившемуся к тому времени дискурсу зоофизиогномики [Балтрушайтис 2018; Wechsler 1982]. В отличие от античной или даже средневековой физиогномики, в которой качества животного переносились на человека, а задачей было изобразить зооморфного антропоса, к началу XIX века происходит обратный «коперниканский переворот», и «животные признаки в человеке больше не важны. Образ человека накладывается образ животного и выявляет характер последнего, подчас при помощи контраста» [Балтрушайтис 2018: 231; Stahl 1877]. Труды физиогномистов конца XVIII столетия П. Кампера [Camper 1792a; Camper 1792b], И. К. Лафатера [Lavater 1806/1809], Ф. Й. Галля [Gall 1810], соединяющие человека, тварей и Бога в одну линию, в рамках которой трансформация из одного состояния в другое, из одной формы в другую, достаточно легка.

Карикатура развивается с конца XVIII века как один из главных инструментов социальной критики и протеста, а в XIX веке институализируется настолько, что выпускаются специальные труды по истории [Швыров 1903; Champfleury 1865; Fuchs 1901–1903; Wright 1875]. Основным тропом карикатуры является озверинивание человека, благо к тому времени зоофизиогномические таблицы, где путешествие форм из животного в человека и обратно проработаны были достаточно тщательно (рис. 1). На протяжении XIX века политическая фауна в публицистике занимает свое место, анималистическая карикатура фактически реализует идею «романтиков» о сопоставлении «фауны с народом или с социальной группой, с «реалистическим» образом человека» [Балтрушайтис 2018: 239; Naywood 2013]. Особенно это характерно для периода Французской революции, когда серьезное и патетическое (пафосное) сравнение его сторонниками, какого-то общественного деятеля с «героическим» животным мгновенно развивается его противниками в пародийном ключе, в виде карикатуры [Blum 1916; Taws 2011]. Таким образом, создается виртуальное царство звероподобных персонажей реальной истории, для поддержания и развития которого необходимы специалисты визуальной (риторической) «войны» – карикатуристы. Для облегчения работы карикатуриста даже пишутся и публикуются специальные рекомендации и правила [Grose 1788].

Благодаря развитию этого тропа визуальной риторики были сформированы национальные языки фиксации Чужого и его трансформаций в отношении к его пространственному распределению на ментальной карте. В контексте романтического национализма такая

отстройка была особенно важна для национальной самоидентификации, формирования модели стабильной идентичности. Социальный спрос на юмористические (сатирические) образы условного Чужого стимулировали расцвет искусства карикатуры во Франции, Великобритании, США, России и др. [Алентьева 2020; Porterfield 2011; Kenney, Merriman 1991; George 1959; Klingender 1944; Журавлева 2007] и значение ее для фиксации и закрепления национальных стереотипов. Благодаря карикатуристам журналов «Puck» (США), «La Caricature» (Франция), «Punch» (Великобритания) и других складывается иконография, отражающая фауну мировой политики XIX века, закрепляется образный ряд за каждой из стран. Несмотря на то, что в карикатурах, как правило, есть указывающая на принадлежность образа поясняющая подпись, он прочитывается из-за своей стереотипности и без подписи. Если учесть, что сюжеты из журнала в журнал карикатуристы заимствуют друг у друга, а также повторяют с небольшими изменениями прежние сюжеты, неудивительно, что образный ряд является общим и узнаваемым, независимо от журнала и страны издания журнала. Несмотря на то, что карикатурная война была достаточно ожесточенной [Голиков, Рыбачёнок 2010; Журавлева 2007; Курас, Кальмина 2019; Рыбаченок 2009; Рыбаченок 2004; Рыбаченок 2006], журналы пользовались общим визуальным оружием, собранном на одной глобальной «фабрике» стереотипных образов. Там есть сложившиеся стабильные (или относительно стабильные) образы: медведь – Россия, белоголовый орел – США, орел – Германия, галльский петух – Франция, двуглавый орел – Австрия, дракон – Китай (рис. 2). Также присутствуют образы, которые выстраиваются в зависимости от сюжетной линии истории, запечатленной в карикатуре, особенно это характерно для игроков мировой политики, роль которых меняется в силу каких-то обстоятельств, или нестабильна в принципе: обезьяна, собака, волк – Италия, леопард – Япония, индейка – Турция, собака, лис – Франция (рис. 3), осел – Испания, собака, кабан, лис – Германия (рис. 4), кошка – Австрия (рис. 5). Освоение азиатского региона, в особенности Японии и Китая, добавляет их образы к уже сложившимся к концу Наполеоновских войн. «Насмешка над людьми приводит к социальной критике с созданием человеческих историй, разыгранных зверями, служащими ширмой и зеркалом. Они допускают более ожесточенную сатиру, поскольку освобождаются от опасности цензуры или возмутительности благодаря комичности ситуации» [Baratay 2003: 16].

В отличие от антропоморфных карикатурных образов, отличающихся ситуативностью, зооморфным свойственна стабильность. Иконография Чужого, сложившаяся к концу XIX века, представляет собой уже готовый

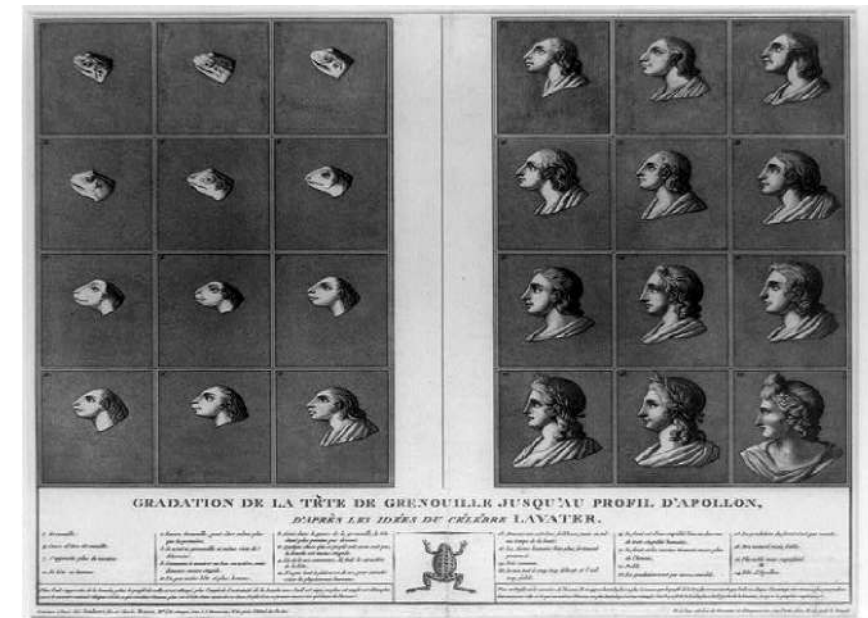


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

ряд образов, которые используются на протяжении всего дальнейшего времени. Отдельно необходимо отметить, что каждый новый образ народа, появляющийся и осваиваемый карикатуристами, не вытесняет, а дополняет корпус предыдущих, в результате чего каждый из игроков «карикатурной войны» обладает несколькими стабильными образами, отражающими различные качества, закрепленные за конкретным носителем. Такой набор визуализированных характеристик отражает(ся) в стереотипах.

Список изображений

Рис. 1 - таблица Лафатера (Gradation de la tête de grenouille jusqu'au profil d'Apollon, d'après les idées du célèbre Lavater, [between 1793 and 1810], Aquatints, Etchings, Library of Congress Prints and Photographs Division, 49.5 x 58.8 cm).

Рис. 2 – Keppler U. J. The real trouble will come with the “wake”. Color lithograph; sheet 35 x 51 cm. Illus. from: Puck, v. 48 (1900 August 15), centerfold.

Рис. 3 – Pughe J. S. “Sour grapes!” Chromolithograph. Illus. in: Puck, v. 51, no. 1307 (1902 March 19), centerfold.

Рис. 4 – Pughe J. S. (John S.) The dog in the manger. Chromolithograph. Illus. in: Puck, v. 48, no. 1245 (1901 January 16), centerfold. Illus. from: Punch, or the London charivari, November 17, 1888, p. 235.

Рис. 5 – Pughe J. S. The vacant plate. Chromolithograph. Illus. in: Puck, v. 54, no. 1395 (1903 November 25), centerfold.

Список использованной литературы

- Аксенов, В. Б. (2016) *«Враги России» в журнальной карикатуре*, в: *Российская история*, № 5, Москва, сс. 216–222.
- Алентьева, Т. (2020) *Разящее оружие смеха. Американская политическая карикатура XIX века (1800–1877)*, СПб.: Алетейя, 458 с.
- Артемова, Е. А. (2002) *Карикатура как жанр политического дискурса. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Волгоград.
- Балтрушайтис, Ю. (2018) *Зоофизиогномика*, в: *Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры*, СПб.–Москва: Новое издательство, сс. 217–240.
- Вульф, Л. (2003) *Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения*, Москва: Новое литературное обозрение, 560 с.
- Голиков, А. Г. (2011) *Проблемы источниковедческого изучения политической карикатуры (вторая половина XIX – начало XX в.)*, в: *Вестник Московского университета. Сер. 8: История*, № 4, Москва, сс. 51–71.
- Голиков, А. Г., Рыбачёнок, И. С. (2010) *Смех – дело серьёзное. Россия и мир*

- на рубеже XIX–XX веков в политической карикатуре*, Москва: Ин-т российской истории РАН, 328 с.
- Журавлева, В. И. (2007) *«Давид против Голиафа»: образ России в американской политической карикатуре периода русско-японской войны*, в: *США и Канада: Экономика – Политика – Культура*, № 10, Москва, сс. 66–84.
- Курас, Л. В., Кальмина, Л. В. (2019) *Карикатура как отражение российской Дальневосточной политики на рубеже XIX–XX вв.*, в: *Вестник БНЦ СО РАН*, вып. 2(34), Улан-Удэ, сс. 43–58.
- Попков, В. Д. (2002) *Стереотипы и предрассудки: их влияние на процесс межкультурной коммуникации*, в: *Журнал социологии и социальной антропологии*, вып. 5 (3), СПб., сс. 178–191.
- Рыбачёнок, И. С. (2009) *Международные отношения в конце XIX – начале XX в. в политической карикатуре*, в: *Труды Института российской истории*, вып. 8, Москва, сс. 154–189.
- Рыбачёнок, И. С. (2004) *Россия и Франция: союз интересов и союз сердец, 1891–1897 гг.: Русско-французский союз в дипломатических документах, фотографиях, рисунках, карикатурах, стихах, тостах и меню*, Москва: РОССПЭН, 278 с.
- Рыбачёнок, И. С. (2006) *Русско-французский союз конца XIX в. в политической карикатуре*, в: *Россия и Франция XIII–XX веков*, вып. 7, Москва: Наука, сс. 213–235.
- Хофбауэр, Х. (2018) *Россия: образ врага. История одной демонизации*, Краснодар: Экоинвест, 496 с.
- Швыров, А. В. (1903) *Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. История карикатуры в России написана С. С. Трубачевым*, СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева, 404 с.
- Baratay, E. (2003) *Le zoo, lieu politique, XVIe–XXe siècles*, in: *Bacot P. et alii. L'animal en politique*, Paris: L'Harmattan, pp. 15–36.
- Blum, A. (1916) *La caricature révolutionnaire*, Paris: Jouve et Cie., 232 p.
- Camper, P. (1792a) *Discours prononcés par feu Mr. Pierre Camper, en l'Académie de dessein d'Amsterdam ...*, Utrecht.
- Camper, P. (1792b) *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens ages: suivie de réflexions sur la beauté, particulièrement sur celle de la tête: avec une manière nouvelle de dessiner toute sorte de têtes avec la plus grande exactitude*, Paris.
- Champfleury. (1865) *Histoire de la caricature antique*, Paris: F. Dentu, 248 p.
- Fuchs, E. (1901–1903) *Die Karikatur der europäischen Völker*, 2 Bände, Berlin: Hofmann & Comp.

- Gall, F.-J. (1810) *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnoître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux, par la configuration de leurs têtes*, Paris: F.Schoell.
- George, M. D. (1959) *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda*, Oxford: Clarendon Press.
- Grose, F. (1788) *Rules for drawing caricatures: with an essay on comic painting*, London: Samuel Hooper, 24 p.
- Haywood, I. (2013) *Romanticism and Caricature (Cambridge Studies in Romanticism)*, Cambridge: Cambridge University Press, 242 p.
- Hoffman, Z. (2020) *Drawing Stereotypes Europe and East Asia in Russian Political Caricature, 1900–1905*, in: *Sibirica*, vol. 19, № 1, Spring, pp. 85–118.
- Kenney, E. K., Merriman, J. M. (1991) *The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature*, Michigan: Mount Holyoke College Art Museum, 120 p.
- Klingender, F. D., ed. (1944) *Hogarth and English Caricature*, London: Transatlantic Arts, 72 p.
- Lavater, J. C. (1806–1809) *L'Art de connaître les hommes*, Paris: L. Prudhomme, Levrault, Schoell et C. nie.
- Moore, J. R. (2015) *Revolution*, in: *Representations of France in English Satirical Prints 1740–1832*. War, Culture and Society, 1750–1850, London: Palgrave Macmillan, pp. 151–176.
- Porterfield, T., ed. (2011) *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Burlington, VT: Ashgate, 244 p.
- Salamanca, D. G., Rodrigues J. R. (2015) *The Drama of Caricature: Simplification and Deformation as Avant-Garde Rhetorical Devices*, in: *Claudio E. & Cañero J. (ed.) On the Edge of the Panel: Essays on Comics Criticism*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 94–108.
- Stahl, P. J. (1877) *Public and Private Life of Animals*, London: S. Low, Marston, Searle, & Rivington, 387 p. (the first publishing in French – 1844).
- Symonds, J. A. (1907) *Caricature, The Fantastic, The Grotesque*, in: *Symonds J. A. Speculative and Suggestive. Essays. Third edition*, London: SMITH, ELDEE, & CO, pp. 155–164.
- Taws, R. (2011) *The Currency of Caricature in Revolutionary France*, in: *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Aldershot: Ashgate, pp. 95–115.
- Wechsler, J. (1982) *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century*, Paris: Thames and Hudson, 208 p.
- Wright, T. (1875) *A history of caricature and grotesque in literature and art*, London: Chatto & Windus, 562 p. (the first publishing – 1890).

Сергій Тройцький

**ІМАГОЛОГІЧНИЙ БЕСТІАРІЙ У ПОЛІТИЧНІЙ КАРИКАТУРІ НА
МЕЖІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ (1890-1905): ЗООФІЗІОГНОМІКА ЯК
ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ РИТОРИКИ**

У статті досліджуються політичні карикатури, які були надруковані у виданнях Російської імперії в 1890-1905 рр. Об'єктом дослідження є карикатури, в яких образ Чужого представлений зооморфно, а в якості самого Чужого представлено іншу державу (Німеччина, Англія, Австрія, Японія, Туреччина). Автор не дає докладний опис конкретних карикатур, акцентуючи увагу на тому, що ці бестіарні образи є спільними для всіх сатиричних журналів, в тому числі і іноземних, і являють собою сформовану іконографію Чужого. На думку автора, уявлення антропоморфного образу у вигляді тварини (монстра) є сформованим тропом візуальної риторики, а карикатура - її жанром.

Ключові слова: візуальна риторика, карикатура, бестіарій, зоофізіогноміка, риторичні тропи, Чужий, імагологія.

Sergey Troitskiy

**THE IMAGOLOGICAL BESTIARY IN THE POLITICAL
CARICATURE AT THE TURN OF THE XIX–XXTH CENTURY,
1890-1905: ZOOPHYSIOGNOMY AS THE INSTRUMENT OF
VISUAL RHETORIC**

The article researches political caricatures that was published by the Russian-Empire magazines and newspapers during the period since 1890 until 1905. Special object of study is complex of caricatures where image of the Strange was zoomorphically presented and the Strange itself was another country (people) such as Germany, Great Britain, Austrian-Hungary Empire, Japan, Turkey. There is described no concrete caricature in the paper because iconography of the Strange is implied that the images are common for all satiric and humoristic media-resources including foreign ones. According to the article, showing the anthropomorphic person as animal (bestie) is the trope of the visual rhetoric and caricature is its genre. Despite some variation in representations, the main zoomorphic images of States are still used in caricature and other genres of mass culture. These visual markers are the lion for Great Britain, the bear for Russia, the rooster for France, the dragon for China, and the bald eagle for the US. The attached illustrations allow the reader to see how the principles described in the article were implemented in practice.

Keywords: visual rhetoric, caricature, bestiary, zoophysiology, rhetoric trope, the strange, imagology.

References

- Aksenov, V. B. (2016) «*Vragi Rossii*» v zhurnalnoj karikature [«The enemies of Russia» in journals' cartoons], v: *Rossijskaya istoriya*, № 5, Moskva, pp. 216–222.
- Alentyeva, T. V. (2020) *Razyasheye oruzhie smeha. Americanskaya politicheskaya karikatura XIX veka (1800–1877)* [A striking weapon of laughter. American political caricature of the nineteenth century (1800–1877)], Spb., Aletya.
- Artemova, E. A. (2002) *Karikatura kak zhanr politicheskogo diskursa. Dissertatsiy ana soiskanie uchyonoy stepeny kandidata filologicheskikh nauk* [Caricature as genre of political discourse. The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philological Sciences], Volgograd.
- Baltrushaitis, Iu. (2018) *Zoofiziognomika* [Zoophysiology], v: *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovaniy vizualnoi kultury*, Spb., Novoe izdatelstvo, pp. 217–239.
- Vulf, L. (2003) *Izobretaya Vostochnuyu Evropu: karta civilizacii v soznanii epohi Prosvesheniya* [Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 560 p.
- Golikov, A. G. (2011) *Problemy istochnikovedcheskogo izucheniya politicheskoy karikatury (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.)* [Problems of source studies of political caricature (second half of the XIX – early XX century)], in: *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 8: History, № 4, Moskva, pp. 51–71.
- Golikov, A. G., Rybachyonok I. S. (2010) *Smeh – delo ser'eznoe. Rossiya i mir na rubezhe XIX–XX vekov v politicheskoy karikature* [Laughter is a serious business. Russia and the world at the turn of the XIX–XX centuries in political caricature], Moskva, Izd-vo IRI RAN.
- Zhuravleva, V. I. (2007) «*David protiv Goliafa*»: obraz Rossii v amerikanskoj politicheskoy karikature perioda Russko-yaponskoj vojny [“David vs Goliath”: the image of Russia in American political cartoons during the Russian-Japanese war], v: *SShA i Kanada: Ekonomika – Politika – Kultura*, № 10, Moskva, pp. 66–84.
- Kuras, L. V., Kalmina, L. V. (2019) *Karikatura kak otrazhenie rossijskoj Dalnevostochnoj politiki na rubezhe XIX–XX vv.* [Political Caricature As Reflection Of Far-Eastern Russian Policy At The Turn Of XIX–XX Centuries], v: *Vestnik BNC SO RAN*, vyp. 2(34), Ulan-Ude, pp. 43–58.
- Popkov, V. D. (2002) *Stereotipy i predrassudki: ih vliyanie na process mezhkulturnoy kommunikatsii* [Stereotypes and prejudices: their influence

- on the process of intercultural communication], v: *Zhurnal Sotsiologii i Sotsialnoy Antropologii*, № 5 (3), Spb., 178–191.
- Rybachyonok I. S. (2009) *Mezhdunarodnye otnosheniya v kontse XIX-nachale XX vekah v politicheskoy karikature* [International relations in the late XIX – early XX century in political caricature], v: *Trudy Instituta Rossiyskoy istorii*, vyp. 8, Moskva, pp. 154–189.
- Rybachyonok, I. S. (2004) *Rossiya i Frantsiya: soyuz interesov i soyuz serdets, 1891–1897 godov. Russko-frantsuzskiy soyuz v diplomaticheskikh dokumentakh, fotografiiyah, risunkah, karikaturah, stihah, tostah i menu* [Russia and France: Union of interests and Union of hearts, 1891–1897: Russian-French Union in diplomatic documents, photographs, drawings, cartoons, poems, toasts and menus], Moskva, ROSSPEN.
- Rybachyonok, I. S. (2006) *Russko-frantsuzskiy soyuz kontsa XIX veka v politicheskoy karikature* [The Russian-French Union of the late XIX century in political caricature], v: *Rossiya i Frantsiya XIII–XX vekov*, vyp. 7, Moskva, Nauka, pp. 213–235.
- Hofbauer, H. (2018) *Rossiya: obraz vraga. Istoriya odnoj demonizacii* [Russia: the image of the enemy. The story of one demonization], Krasnodar: Ekoinvest, 496 p.
- Shvyrov, A. V. (1903) *Illyustrirovannaya istoriya karikatury s drevneyshykh vremyon do nashykh dney. Istoriya karikatury v Rossii napisana S. S. Trubachyovym* [An illustrated history of caricature from ancient times to the present day. The history of caricature in Russia is written by S. S. Trubachev], Spb., Tipografia P. F. Panteleyeva.
- Baratay, E. (2003) *Le zoo, lieu politique, XVIIe–XXe siècles*, in: *Bacot P. et alii. L'animal en politique*, Paris: L'Harmattan, pp. 15–36.
- Blum, A. (1916) *La caricature révolutionnaire*, Paris: Jouve et Cie., 232 p.
- Camper, P. (1792a) *Discours prononcés par feu Mr. Pierre Camper, en l'Académie de dessein d'Amsterdam ...*, Utrecht.
- Camper, P. (1792b) *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens ages: suivie de réflexions sur la beauté, particulièrement sur celle de la tête: avec une manière nouvelle de dessiner toute sorte de têtes avec la plus grande exactitude*, Paris.
- Champfleury. (1865) *Histoire de la caricature antique*, Paris: F. Dentu, 248 p.
- Fuchs, E. (1901–1903) *Die Karikatur der europäischen Völker*, 2 Bände, Berlin: Hofmann & Comp.
- Gall, F.-J. (1810) *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnoître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme*

- et des animaux, par la configuration de leurs têtes*, Paris: F. Schoell.
- George, M. D. (1959) *English Political Caricature: A Study of Opinion and Propaganda*, Oxford: Clarendon Press.
- Grose, F. (1788) *Rules for drawing caricatures: with an essay on comic painting*, London: Samuel Hooper, 24 p.
- Haywood, I. (2013) *Romanticism and Caricature (Cambridge Studies in Romanticism)*, Cambridge: Cambridge University Press, 242 p.
- Hoffman, Z. (2020) *Drawing Stereotypes Europe and East Asia in Russian Political Caricature, 1900–1905*, in: *Sibirica*, vol. 19, № 1, Spring, pp. 85–118.
- Kenney, E. K., Merriman, J. M. (1991) *The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature*, Michigan: Mount Holyoke College Art Museum, 120 p.
- Klingender, F. D., ed. (1944) *Hogarth and English Caricature*, London: Transatlantic Arts, 72 p.
- Lavater, J. C. (1806-1809) *L'Art de connaître les hommes*, Paris: L. Prudhomme, Levrault, Schoell et C.nie.
- Moore, J. R. (2015) *Revolution*, in: *Representations of France in English Satirical Prints 1740–1832. War, Culture and Society, 1750–1850*, London: Palgrave Macmillan, pp. 151–176.
- Porterfield, T., ed. (2011) *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Burlington, VT: Ashgate, 244 p.
- Salamanca, D. G., Rodrigues J. R. (2015) *The Drama of Caricature: Simplification and Deformation as Avant-Garde Rhetorical Devices*, in: *Claudio E. & Cañero J. (ed.) On the Edge of the Panel: Essays on Comics Criticism*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 94–108.
- Stahl, P. J. (1877) *Public and Private Life of Animals*, London: S. Low, Marston, Searle, & Rivington, 387 p. (the first publishing in French – 1844).
- Symonds, J. A. (1907) *Caricature, The Fantastic, The Grotesque*, in: *Symonds J. A. Speculative and Suggestive. Essays. Third edition*, London: SMITH, ELDEE, & CO, pp. 155–164.
- Taws, R. (2011) *The Currency of Caricature in Revolutionary France*, in: *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Aldershot: Ashgate, pp. 95–115.
- Wechsler, J. (1982) *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century*, Paris: Thames and Hudson, 208 p.
- Wright, T. (1875) *A history of caricature and grotesque in literature and art*, London: Chatto & Windus, 562 p. (the first publishing – 1890).

Стаття надійшла до редакції 25.04.2020

Стаття прийнята 25.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211982](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211982)

УДК 741.5

Seyran Nasirov (Seyran Caferli)

COVID-19 PANDEMIC AND LOCKDOWN THROUGH THE EYES OF A CARTOONIST

The article is devoted to cartoons of the COVID-19 pandemic and quarantine and year, as a source of reconstruction of the mass moods of urban residents in the spring of 2020. Using the model of Dr. E. K?bler-Ross, the most popular satirical subjects of the quarantine period are identified and the characteristics of an array of cartoons of the beginning of 2020 are indicated. The concept of the stages of denial, anger, bargaining, depression and acceptance is firmly rooted in popular culture. This scientific model is mentioned in articles and series, and the English artist and entrepreneur Damien Hirst created a series of paintings, calling them the abbreviation 'DABDA' (denial, anger, bargaining, depression, acceptance). Characteristic topics of coronavirus caricatures ('coronacartoons'), visualization methods that expand the semantics of the creolized text, including the plots of 2020, in the global eschatological discourse are examined. A review of the caricature contests of the beginning of 2020 is given. The author comes to the conclusion about the need for an interdisciplinary study of caricature as a genre. Systematic caricature research is an important community task. The problem of coronavirus is a global problem, the movement of 'coronacartoons' will lead to the beginning of other effective movements in the field of communication of visual art with society. Cartoonists must be effective in conditions of social crises, when the need for creativity and heurism, as well as for the social responsibility of the artist, is growing in art and media space.

Keywords: *cartoons, visual researches, 'DABDA', coronacartoons, mass consciousness. social responsibility.*

Caricature has a special place among the visual genres. Each country has its own traditions and priorities in the satirical allegorical reflection of reality by means of graphics. Caricature research is thus found at the junction of several scientific fields at once. These are actually visual research, imagology, social psychology, the history of everyday life, etc. Caricature historians claim that if we want to recall an event that has long since sunk into eternity, we only need to take modern cartoons, and it will appear before us in all its power and brightness [Shvyiryov 1903].

Very few works are devoted to caricature, which is complained by both the caricaturists themselves and the art historians and cultural experts, involved in this type of graphics. Very few works are devoted to caricature. In most of them, the range of research is extremely narrowed. We are talking either about the

political caricature, or about the historical factors of origin and existence. A strictly scientific comprehensive study of caricature doesn't exist.

The topic of COVID-19 pandemic dominates in all spheres of life now. Coronavirus has become a serious test for all mankind. Coronavirus isn't a fun topic at all. The coronavirus pandemic causes panic in millions of people.

Nevertheless, it is not worth falling into pessimism. But healthy optimism will not be superfluous now. It would seem inadequate to some that people are joking about a terrible disease that has already claimed the lives of hundreds of people. But laughter in this case is a kind of defensive reaction. People need something to tickle their nerves. So, to speak, you have to cling to something and scare yourself, each other. The human psyche is designed in such a way that we are looking for something disturbing, which we can talk about and express our negative emotions. Laughter helps to overcome fear and widespread panic. This is a way to deal with the unknown. If the enemy is ridiculous, then he is no longer terrible.

Thus, it turns out that this is a way to cope with aggression and stress. In the cartoons about the pandemic there is nothing wrong, as this is only a way to protect yourself from constantly growing stress against the background of the ongoing spread of the virus. However, it is worth remembering an important detail: there are no forbidden topics – there are bad jokes.

However, regardless of national characteristics and the wave of development, the caricature always directly or indirectly reflected the most important events and the history of mankind and the problems that were most relevant at the moment. For all its tragedy, coronavirus and lockdown became a source of special, especially visual, humor, 'coronacartoons' [Kazanevsky 2020].

The caricature language is universal and does not require translation, it promotes the unification of people, allows you to build bridges between different cultures and social groups, resists intolerance and extremism.

And if our descendants forget about what humanity was experiencing in 2020, then they only need to look at the cartoons of this time, and they will understand everything about us.

The coronavirus pandemic swept the minds of cartoonists around the world. Over the past six months, thousands of satirical figures have appeared, the main characters of which are coronavirus and related pandemic events. Such drawings flooded the Internet. They clearly show the crisis, which is increasingly manifested in the art of caricature in recent years.

In some countries, caricaturists have suggested ridiculing a malicious virus and thus bring victory closer to it [Dianov 2020]. The world is filled with caricatures. People start to laugh at what is happening around. Humor, irony and sarcasm are always needed, but now, amid anxiety, worries and isolation,

the opportunity to laugh has become an outlet and an element of psychotherapy.

In different countries, international caricature contests were held on the pandemic and its consequences. The solidarity action 'Covid-19' (continuation–22) of the 14th International Biennial of Humor Drawing 2020 – Jonzac – France has collected the works of artists from around the world to support the victims of the pandemic and all those struggling in first line for our survival.

Action Solidaire – Covid-19 virtual exhibition with 272 works. Gergely Bacsa (Hungary), Gao Ying (China), Ross & Glenda Thomson (England), Marilena Nardi (Italy) and Vladimir Kazanevsky (Ukraine) mostly joke about coronavirus, quarantine and their consequences.

The international competition 'We will defeat the coronavirus' was organized by the Shiraz Medical University with the assistance of the Center for Fine Arts, the Fateh Culture Fund and the Iranian Ministry of Culture. Cartoonists from 68 countries of the world applied for the competition, and the total number of works exceeded two thousand.

In June 2020, the results of the Youth Cup cartoon contest 'Longing for Spring' Anti-Coronavirus International Cartoon Competition (UYACC) China were announced. There are many similar works.

The competition aims to support the fight against the coronavirus pandemic and to draw public attention to compliance with medical recommendations to prevent the further spread of the epidemic. Cartoonists with their works cause fear and grief, but also hope for 'post-crown' times. You can see the cartoons of the participants on the websites of the competitions and in the profiles of cartoonists on social networks and Instagram:

<https://www.ecc-kruishoutem.be/en/corona.html>.

http://www.cartoonvirtualmuseum.org/i_noticias_f_i.htm.

<https://www.irancartoon.com/site/gallery/gallery-of-intl-cartoon-contest-we-defeat-coronavirus>.

<http://2143473974.bj.wezhan.cn/newsitem/278501392>.

<https://www.facebook.com/shk.hithi/>.

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100006037068779>.

<https://www.facebook.com/seyan.cafarli>.

<https://www.facebook.com/vladmir.kazanevsky>.

<https://www.facebook.com/milan.alasevic.9>.

<https://www.facebook.com/alirezapakdelcartoonist>.

A review of coronavirus cartoons was carried out by Ukrainian master Vladimir Kazanevsky [Kazanevsky 2020]. The author emphasizes that coronavirus was serious test for the art of cartoon. Coronavirus cartoons showed that in the works of witty artists in most cases there was practically no 'heuristic', they were mainly built on the expected stereotypical images

[Kazanevsky 2004].

In my opinion, the coronavirus caricature was a kind of protective reaction to the alarming situation in which we found ourselves.

In 1969, Dr. E. Kübler-Ross described the five stages of grief in her book 'On Death and Dying'. This model explains how to live after receiving disappointing news about a difficult diagnosis or incurable disease [Kübler-Ross 2005].

The notion of the stages of denial, anger, bargaining, depression and acceptance is firmly rooted in popular culture. These stages correspond to the normal feelings of a person when they are dealing with changes, both in personal life and at work. All changes incur losses to some extent. Therefore, we will use this model to understand the reaction of people to changes. How long each stage lasts it isn't specified, but it is believed that they should all go in a certain sequence [Morrow A. 2020].

This scientific model is mentioned in articles and series, and the English artist, entrepreneur and collector Damien Hirst created a series of paintings, calling them the acronym 'DABDA' (denial, anger, bargaining, depression, acceptance).

I will try to imagine a coronavirus pandemic and lockdown using cartoons drawn by me and colleagues during isolation. In this article, we will look at cartoons about the pandemic and lockdown in terms of conditions of denial, anger, bargaining, depression, acceptance. I was struck by the sheer number of deaths from coronavirus in Italy and in Europe as a whole and painted a caricature about it.

Denial. On December 31, Chinese authorities informed the World Health Organization (WHO) of an outbreak of unknown pneumonia in the city of Wuhan, located in the central part of the country. Experts have identified the causative agent of the disease – this is Coronavirus 2019-nCoV. WHO recognized the outbreak as an emergency of international concern.

At first, everyone thought that the coronavirus was just a local problem for the Chinese. Wuhan was far away. And the Chinese authorities were silent about the dangerous virus that was spreading there. They then placed the residents of the city and the entire affected province of Hubei under house arrest. The world watched and thought he was safe. Everyone argued something like this: 'I can't believe it', 'This does not happen', 'Not with us!', 'Just not again!'. Authorities isolated the 60 millionth province of Hubei, in which Wuhan is located (according to studies, after which the spread of infection began to decline). There were few cartoons at this point. In January 2020, a cartoonist Arcadio Esquivel from Costa Rica portrayed a lockdown in Wuhan.

Anger. The cartoonists turned the coronavirus into a modest tourist, he

began to travel the world from China to other countries. The coronavirus ignored the borders and went on a journey. Suddenly, more and more people began to get sick and die in other countries [fig. 1].

In April 2020, U.S. President Donald Trump sharply criticized the actions of the World Health Organization during the COVID-19 pandemic. In particular, the anger of Trump was caused by the 'China-centric' position of WHO and the objections of the organization against the introduction by America of a ban on the entry of foreigners. He recalled that the United States, as a majority participant, allocated WHO a huge part of the money, and promised to stop funding the World Health Organization. However, later, talking with reporters, the US president backtracked and said that he had in mind only to 'explore the possibility' of stopping payments to WHO [fig. 2].

Many countries have closed their borders because returnees are the source of the coronavirus. Anyone who now crosses the border is recorded and voluntarily agrees to self-isolation, is a non-contact temperature screened, and anyone who has certain symptoms of acute respiratory viral infections is referred to certain health care facilities. Such measures were taken in all countries and... paradise [fig. 3].

When the Wuhan first evacuation boards was taken, there was a lot of unknown about the virus that is now circulating. In some countries, compatriots arriving from abroad were greeted with hostility and even aggression. The famous French satirical magazine Charlie Hebdo devoted a caricature to the events in Novy Sanzhary related to protests of local residents against the placement of the Ukrainians evacuated from China to the sanatorium. A small village in Poltava region has gained worldwide fame [Charlie Hebdo razmestila 2020]. The figure has a caption: 'We left China in vain' [fig. 4].

Since coronavirus under an electron microscope has a spherical shape, many cartoonists gave its shape to various spherical objects. Russian cartoonist Sergey Yolkin hints at the Asian origin of the virus, portraying it between chopsticks for traditional food [fig. 5].

The outbreak of coronavirus has caused another epidemic – an outbreak of xenophobia and racism against the Chinese and people from other Asian countries.

Harassment, discrimination and victim blaming against the Chinese and people in other Asian countries are also reflected in the cartoons. Myths about the emergence of a new virus, and with them racism: from the assumption that the virus 'leaked' from a secret laboratory, to accusations that the culprit is 'uncivilized' the Chinese with their habits in food, hygiene and life.

China has demanded an apology from the Danish newspaper Jyllands-Posten for a cartoon about a new coronavirus. Jyllands-Posten editor-in-chief



fig.1



fig.2



fig.3

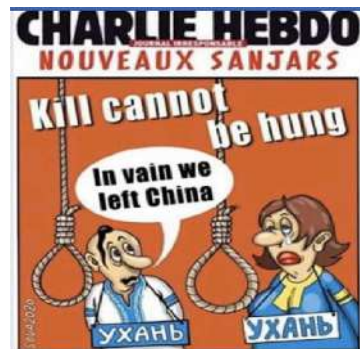


fig.4



fig.5

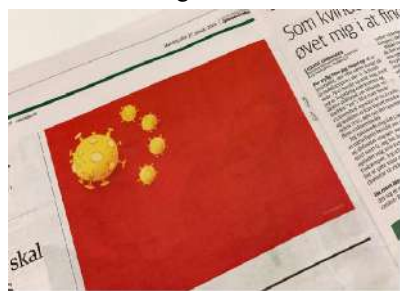


fig.6

Jakob Naibro said that the cartoon, which depicts the Chinese flag with something resembling viruses instead of ordinary stars, was not intended to ridicule China [fig. 6].

The Chinese embassy in Copenhagen expressed its ‘strong outrage’ and said the cartoon was an insult to China. The diplomats noted that the image ‘crossed the lower line of civilized society and the ethical limit of freedom of speech’. Naibro said his newspaper ‘cannot apologize for what we do not consider wrong’. The Prime Minister of Denmark, Mette Frederiksen, stated that freedom of expression in Denmark includes cartoons [Virus instead of stars 2020].

To protect their citizens, governments around the world have introduced quarantine – with devastating consequences for the economy. Many companies are on the verge of bankruptcy. Despite numerous assistance programs, millions of people no longer know what to pay for an apartment and food.

The pandemic has hit political life. Coronavirus began to be portrayed as a world evil. Surrounded by coronaviruses, you feel vulnerable around the world. There is no vaccine and no one knows what will happen next [fig. 7].

Cartoonists of Iran, together with the Ministry of Internal Affairs, the Department of Diplomacy of the Ministry of Foreign Affairs of the country and the municipality of Tehran, prepared 24 cartoons on the theme ‘Crown and Sanctions’.

Bargaining. The tragic figure of Death with a scythe appeared in the second wave of the ‘crown’. The coronavirus was painted as an attribute of various games with death: lottery, billiards, chess, bowling ...Only these are games which rules were not known to mankind. This is a race against time. The famous cartoonist KAP (Jaume Capdevilla) Berg spoke about the pandemic: ‘If we are not idiots, we can handle it’. On April 6, 2020, the Spanish edition La Vanguardia published KAP’s caricature in which he laughs at death [fig. 8].

Nicola Listes from Croatia drew ‘Billiards 2020’. Osmani Simanca from Brazil portrayed death taking out lottery balls. But as long as the deadly game between humans and disease continues, the outcome is unknown.

A pandemic was seen as a war on the enemy, a war on death. With hope, people looked at scientists and physicians. Many doctors gave their lives to save patients with coronavirus. Physicians were portrayed as real heroes, the whole world looked at them with hope. Other people who fought with coronavirus were not forgotten. I have drawn some cartoons on this subject. Research laboratories are developing a vaccine that would kill the coronavirus [fig. 9].

Coronavirus infection is transmitted mainly by droplets, so we generally have two main points that we can and should influence: the distance and our

hands, which we can touch both our face and other objects around. Restrictions on public life were not as severe everywhere as in southern Europe. For example, you can go outside, but you must keep a distance of at least 1.5 meters from others. Otherwise there is a risk of severe fines [fig.10].

Wash your hands, do not touch your face, stay at home to survive the war against the coronavirus – politicians and doctors repeat every day as a mantra. For Europeans and Americans, nine out of ten cartoons are a bravado, how great it is to sit at home.

And caricatures in all directions – in the form of a virus, on toilet paper, on disorganization, on old people who are in a hurry somewhere. It should be noted the lack of positive art in European civilization. Europeans joked and fantasized over masks, toilet paper, and even death.

Cartoonist Marian Kamensky, who became famous for painting for Playboy, Der Spiegel and Focus, showed a European man, who neglects to wear a mask in public places. His cartoons are distinguished by black humor [fig. 11].

And you know, what is surprising – almost always it was not vulgarity. Everyone has their own opinion, and who knows what exactly to say how to act in this situation.

Depression. Quarantine isolation resembles a conclusion. Yes, we are sitting in our apartment, but our freedom is very limited. Unfortunately, for many, isolation takes place alone. In a number of countries, solitary confinement is equated with torture – this is not even a matter of cramped conditions, but of social isolation [fig. 12].

Social isolation against the spread of coronavirus may not make sense in countries where a significant proportion of the population is in poverty. ‘Stay home’ is an order for the whole world not to get coronavirus [fig. 13].

Isolation of the population should not be carried out at the expense of human rights. Some cartoonists viewed isolation as a restriction of freedom. In poor countries, the «stay at home» order and other restrictions used in high-income countries may be ineffective. Many poor people, migrants, refugees already live in cramped conditions, with low resources, and little access to health services [fig. 14].

How to survive isolation when you depend on daily work to eat? News reports from around the world show how many people are in danger of running out of food. Millions of children cannot go to school because of their closure, which has deprived many of them of the opportunity to eat [fig. 15].

A pandemic accelerates technology development. Education and commerce go online, work becomes remote. The reverse side of the process is lonely and vulnerable people locked in an apartment without confidence in the future.

Lessons from past epidemics say stress, anxiety, and depression persist

many months after quarantine. Information hygiene is no less important than personal [fig. 16].

Cartoonists tried to figure out how the new reality will affect our psychological state after the pandemic. Social distance, restrictions on movement are new and unusual states. We are used to shaking hands or hugging at a meeting. Communicating with people, we do not think that we can become infected. When the established patterns of behavior have to be changed, this will certainly have psychological consequences. It is hard to say how severe it is, because the coronavirus pandemic has not yet ended. But we can study the experience of other epidemics. Cartoonists tried to portray what is happening in the heads of people now and what to expect when it all ends.

But the insidious virus often dominates the mind when you are at home. A new coronavirus infection is especially dangerous, and can be fatal, for older people and / or people with concomitant diseases. In particular, people over 65 are more at risk of getting sick and dying from a new coronavirus infection than younger ones [fig. 17].

For many cartoonists, the economic crisis is an even bigger monster than the virus. The trouble does not come alone: the coronavirus pandemic has led to unprecedented problems in the global economy, the consequences of which people around the world will feel over the next few years. The new economic crisis, the onset of which was announced at the International Monetary Fund, may be the largest and most powerful since the Great Depression of the 1930s. And its completion date and consequences are almost impossible to predict, since the coronavirus pandemic is still ongoing. What could be the consequences of the ‘coronacrisis’ for the world? The world economy was in a fever [fig. 18]. We see its consequences already, at the initial stage of the ‘disease’. Unemployment is rising worldwide, and soon this could lead to a record increase in the number of people living below the poverty line.

The peculiarity of the new crisis is not only that it creates unprecedented uncertainty, but also that it hurts the most in jobs, changes the chains of production and delivery of goods, destroys entire sectors of the economy, in particular the tourism sector (due to coronavirus without work in millions of people working in the tourism sector can remain in the world), transport and even energy (due to falling oil demand). The coronavirus pandemic revealed deficiencies in the social structure of democratic countries, especially totalitarian regimes.

Acceptance. There are things whose value is manifested in extreme situations. First of all, this is the relationship of people. Will they change? Will the world change? It’s hard to say now. Someone will understand and draw conclusions, someone – no, someone will quickly forget everything ...But, of

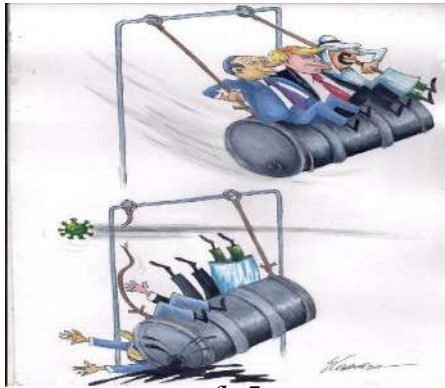


fig.7

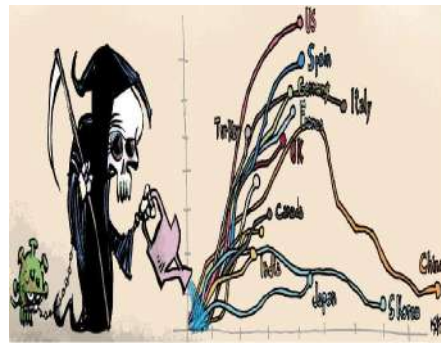


fig.8

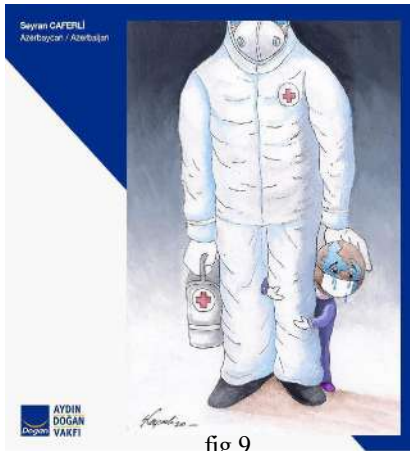


fig.9



fig.10



fig.11



fig.12

course, it would be nice for everyone to understand something for themselves.

Caricaturists from Eastern countries are dominated by such directions in creativity: praise of doctors and volunteers and grief for the dead. Cartoonist from the Iranian city of Mashhad, Alireza Pakdel creates powerful drawings, demonstrating how hard the work of doctors in general and in particular during the coronavirus pandemic every day. In his symbolic drawings, which he puts on Instagram, the artist emphasizes the importance of solidarity and love for each other during this crisis time. First of all, he emphasized by the courage and sacrifice of doctors and nurses who continue to fight the virus and save people while the population is forced to quarantine. Alireza Pakdel often resorts to allegory, depicting the virus either in the form of a labyrinth through which doctors must pass, or in the form of handcuffs that they must break into pieces, or in the form of a huge trap that blocks the road to the car. These images tell us about the ever-changing dangers that doctors and police have to overcome in order to defeat the epidemic.

This can turn into a creative state, because it forces people to explore and look for new opportunities. People discover new things in themselves, and it is always great to realize the courage that is necessary for acceptance. 'Let's get it after coronavirus' – the slogan of spring 2020. Coronavirus plunged the world into a new reality with closed borders, work from home and canceled contests, festivals, competitions. But people all over the world are not discouraged and are trying to find a way out of this situation [fig. 19].

The Italians, who have suffered the most from the pandemic in Europe, encourage each other. During the quarantine, they sang and played music on the balconies every night. And also applaud the heroes of the crisis – doctors and nurses [fig. 20]. This creates a sense of unity despite the demands of social distancing. This hope gives faith that change has a good end, and that everything that happens has its own special meaning, which we will understand with time.

The emergence of a new type of caricature, which can conditionally be called philosophical, has been outlined now. As a rule, it affects a person's suffering, having a psychological basis, or thoughts related to the inner, spiritual world of a person. The caricature has evolved from an exclusively visual genre into an instrument influencing public opinion, has become the original genre of printed graphics. The caricature is relevant not only in the political and social sense, as is most commonly said. It performs various functions and purposes – from purely commercial to psychological, providing the reader with both additional information and emotional release. Caricature is important in terms of education. The caricature allows people to convey important information with



fig.13



fig.14



fig.15

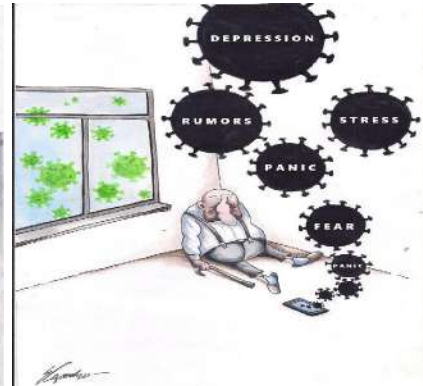


fig.16



fig.17



fig.18



fig.19



fig.20

fig.1 humor, for example, on preventive measures.

The pandemic once again pointed to an acute crisis in the art of contemporary satirical drawing, which has turned into a more or less successful juggling with stereotyped images and primitive messages for society. The caricature requires a character, exaggeration. Interdisciplinary studies of the satirical genre, sensitively reacting to changes in the socio-political situation, and a document reflecting the emotional state of society is necessary. An important task is the systematic research work in the field of caricature.

Cartoonists can be effective in conditions of social crises, and that is their presence in the art and media space strengthens both the artist's spirit and the artist's social responsibility. The problem of coronavirus is a global problem, the movement of the 'coronacarture' will lead to the beginning of other effective movements in the field of communication of visual art with society.

References

- Dianov, V. (2020) *Borba s koronavirusom v risunkah* [The fight against coronavirus in the drawings]. Retrieved April 8, 2020 from <http://dianov-art.ru/2020/04/08/borba-s-koronavirusom-v-risunkax/> (In Russian).
- Kazanevskiy, V. A. (2004) *Iskusstvo sovremennoy karikatury* [The art of modern caricature], Kiev, Alterpres, 154 p. (In Russian).
- Kazanevsky, V. (2020) *Vladimir Kazanevsky o pandemii coronacartoons* [Vladimir Kazanevsky about the coronacartoons pandemic]. Retrieved April 4, 2020 from http://www.hajnos.pl/nowiny/vladimir-kazanevsky-o-pandemii-coronacartoons/?fbclid=IwAR11MYTjptaJe101IxxKSEK_M37

- HWXoRbSFoCFJD6nP1yq5u6B1ZYIuySU4 (In Polish).
- Kübler-Ross, E. (2005) *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*. New York, Simon & Schuster, 208 p.
- Morrow, A. (2020) *DABDA: The 5 Stages of Coping with Death Understanding the Kübler-Ross Model*. Retrieved April 8, 2020 from <https://www.verywellhealth.com/dabda-the-five-stages-of-coping-with-death-1132148>.
- Shvyrygov, A. V. (1903) *Ilyustrirovannaya istoriya karikaturyi s drevneyshih vremen do nashih dnei* [The illustrated history of caricatures from ancient times to the present day]. SPb., 404 p. (In Russian).
- Virus instead of stars: a caricature of the Chinese flag provoked a scandal* (2020). Retrieved April 8, 2020 from <https://az.euronews.com/2020/01/28/china-denmark-flag> (In azeri).
- Charlie Hebdo razmestila na oblozhke karikaturu, posvyaschennuyu Novim Sanzharam* (2020) [Charlie Ebdó posted on the cover a caricature of the New Sanjars]. Retrieved from <https://www.dsnews.ua/world/charlie-hebdo-razmestila-na-oblozhke-karikaturu-posvyashchennuyu-novym-23022020122200> (In Russian).

Сейран Насиров (Сейран Джафарли)

ПАНДЕМИЯ COVID-19 И ЛОКДАУН ГЛАЗАМИ КАРИКАТУРИСТА

Статья посвящена карикатурам периода пандемии COVID-19 и карантину, как источнику реконструкции массовых настроений городских жителей весной 2020 года. На основании модели Э. Кюблер-Росс выявлены наиболее популярные сатирические сюжеты периода карантина и обозначены характеристики массива карикатур начала 2020 года. Понятие стадий отрицания, гнева, торга, депрессии и принятия прочно укоренилось в массовой культуре. Эта научная модель упоминается в статьях и сериях, и английский художник, предприниматель и коллекционер Дэмиен Херст создал серию картин, назвав их аббревиатурой «DABDA» (отрицание, гнев, торг, депрессия, принятие). Рассматриваются характерные для коронавирусных карикатур («коронакарикатур») темы, методы визуализации, которые расширяют семантику креолизованного текста, включая сюжеты 2020 года, в глобальном эсхатологическом дискурсе. Дан обзор конкурсов карикатуры начала 2020 года. Автор приходит к выводу о необходимости междисциплинарного исследования карикатуры как жанра. Систематическая исследовательская работа в области карикатуры является важной задачей сообщества. Проблема коронавируса является глобальной проблемой, движение

«коронакарикатур» приведет к началу других эффективных движений в области коммуникации визуального искусства с обществом. Карикатуристы должны быть эффективными в условиях социальных кризисов, когда в искусстве и медиа-пространстве усиливается потребность, как в креативности и эвристичности, так и в социальной ответственности художника.

Ключевые слова: карикатура, визуальные исследования, «DABDA», коронакарикатура, массовое сознание. социальная ответственность.

Сейран Насиров (Сейран Джафарли)

ПАНДЕМИЯ COVID-19 І ЛОКДАУН ОЧИМА КАРИКАТУРИСТА

Статья посвящена карикатурам периода пандемии COVID-19 и карантину, як джерела реконструкції масових настроїв городян навесні 2020 року. Спираючись на модель Е. Кюблер-Росс виявлені найбільш популярні сатиричні сюжети періоду карантину і позначені характеристики масиву карикатур початку 2020 року. Поняття стадій заперечення, гніву, торгу, депресії і прийняття міцно вкоренилося в масовій культурі. Ця наукова модель згадується в статтях і серіях, і англійський художник, підприємець і колекціонер Демієн Херст створив серію картин, назвавши їх аббревіатурою «DABDA» (заперечення, гнів, торг, депресія, прийняття). Розглядаються характерні теми коронавірусних карикатур («коронакарікатур»), методи візуалізації, які розширюють семантику тексту, включаючи сюжети 2020 року, в глобальному есхатологічному дискурсі. Даний огляд конкурсів карикатури початку 2020 року. Автор приходять до висновку про необхідність міждисциплінарного дослідження карикатури як жанру. Систематична дослідницька робота в області карикатури є важливим завданням спільноти. Проблема коронавірусу є глобальною проблемою, рух «коронакарікатур» започаткує інші ефективні рухи в галузі комунікації візуального мистецтва з суспільством. Карикатуристи повинні бути ефективними в умовах соціальних криз, коли в мистецтві та медіа-просторі посилюється потреба, як в креативності та евристичності, так і в соціальній відповідальності художника.

Ключові слова: карикатура, візуальні дослідження, «DABDA», коронакарикатура, масову свідомість. соціальна відповідальність.

Стаття надійшла до редакції 25.04.2020

Стаття прийнята 25.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211983](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211983)

УДК 741.5

Владимир Казаневский

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КАРИКАТУРЫ

Карикатура «без слов» возникла в тридцатых годах прошлого века в США и Франции и стала популярной во всем мире. Целью статьи является обзор новых тенденций развития визуальных воплощений и смысловых содержаний таких карикатур в XXI веке.

Ключевые слова: карикатура, развитие, абсурд, юмор, сюрреализм.

Карикатура «без слов», которая появилась в тридцатых годах прошлого века во Франции и США, претерпела заметные изменения в XXI веке. Характерны ли этому жанру и сейчас «гротеск, ирония, буффонада», «юмор парадоксов, странностей и причуд»? Такими свойствами наделяла карикатуру «без слов» на стадии ее возникновения исследователь Н. Дмитриева [Дмитриева 1973: 256].

Целью этой статьи является попытка показать новые тенденции развития современной карикатуры «без слов». Изменился ли образный мир карикатур? Преобразился ли сам «абсурдный дух» карикатур, их философские основы? И наконец, каково место искусства карикатуры в современном обществе? В последние десятилетия начали меняться не только визуальные воплощения, но также и смысловые содержания карикатур. Это связано с радикальными общественными явлениями, а также с появлением новых средств коммуникации. Что случилось с «юмором парадоксов, странностей и причуд»?

Уже почти ушел в небытие одинокий карикатурный человек, приютившийся на островке, весьма популярный среди карикатуристов в XX веке. Таких человечков развелось слишком много и они уже не казались такими уж одинокими, им перестали верить. Однако на этом не завершилась экзистенциальная тоска одиночества художников. На смену необитаемому островку приходят другие современные символы одиночества.

Удар дубиной из-за угла по голове прохожего уже перестал быть столь неожиданным. Художники поняли это, перестали прятать своих коварных героев за углы. Они начали искать другие способы «ошарашить» зрителя. Примерно то же самое произошло и с банановой кожурой, на которой поскальзывались карикатурные прохожие. Такой карикатурный прием, как «удар тортом по лицу» также устарел. Склоненная Пизанская башня упадет только тогда, когда карикатуристы устанут ее рисовать. Вечные «помощники» карикатуристов Дон Кихот и Санчо Панса, которых выдумал гениальный Сервантес, уже реже стали скитаться по графическим листам

сатирических художников. Карикатурный страус все реже прячет свою голову в песок. Так постепенно уходят за горизонт устаревшие карикатурные мифы.

Стойким борцом за мир остается белый голубь, нарисованный П. Пикассо в 1949 году. Сразу после явления белой птицы как эмблемы мира, она резво перекочевала в карикатуры. До настоящего времени голубь с оливковой веткой в клюве остается самым верным приверженцем пацифизма, борцом с милитаристами всех мастей. Иногда карикатуристы высматривают в этом образе лицемерие. В своих произведениях они вооружают голубя, тем самым намекая, что мир вовсе не зависит от голубя, а от людей.

Уже в древности Смерть изображали в виде костлявой старухи в черном плаще, с косой. Апофеозом парадоксальности являются карикатуры с изображениями беременной старухи (рис.1). Существует множество карикатур, которые так или иначе связаны со смертью. В основном такие карикатуры относятся к области черного юмора, главная цель которого, по мнению З. Фрейда, «избежать неудовольствия из внутренних источников» [Фрейд 1997]. Как отмечал В. Пигулевский, позиция художников при этом – «не насмешка и притворство (это остается на стороне жизни), не игра и юмор, а серьезная озабоченность своим уделом, усилие или даже геройство» [Пигулевский 1989: 121].

Бостонский «Словарь мировых литературных терминов» определяет черный юмор как «юмор, обнаруживающий предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей, вызывающих мрачную усмешку». Там же говорится о том, что черный юмор является циничным способом реагирования на зло, и абсурдность жизни. Как утверждают сторонники черного юмора, он «обладает психотерапевтическим эффектом. Черный юмор вызывает смех там, где всякий другой способ описания пробудит лишь плач» [Dictionary of World Literary Terms 1979: 83]. Черный юмор уверенно поселился в карикатурном мире.

Мрачный Сизиф продолжает катить свой камень к вершине горы, Троянский конь упрямо стоит у ворот крепости, роденовский мыслитель все также позирует ироническим художникам... И еще много смешных, печальных, гордых или злобных литературных, кинематографических, анимационных, живописных, скульптурных, театральных героев и символов обосновались в карикатурах. Увы, «удобные» для карикатуристов образы уже стали стереотипами. Эксплуатация одних и тех образов, использование типичных приемов достижения комических эффектов, привели к тому, что карикатуристы невольно начали повторять предшественников. «Эвристичность» карикатур начала угасать. Отсюда – масса карикатур-

клонов, которые в конце XX века начали регулярно появляться на страницах газет и журналов.

Место карикатурных стереотипов начали занимать новые образы. В конце прошлого тысячелетия участились случаи угонов самолетов вооруженными террористами. Прессу заполонили карикатуры, в которых героями выступали угонщики самолетов. Затем угнанные террористами самолеты врезались в башни-близнецы в Нью-Йорке. Войны, «цветные революции», террористические акты породили новых героев карикатур: вооруженных людей в камуфляжной форме. Одним из главных героев карикатур современности стал ужасный Террорист, скрывающий свое злобное лицо под черной маской. Начал царствовать черный юмор: мир обречен быть взорванным фатальным Террористом. Это он огромным карикатурным ножом перерезает карандаш, словно горло пленнику на карикатуре кубинца Ареса (рис. 2).

Еще одними излюбленными персонажами карикатуристов стали беженцы. Уверенно «въехала» в мир карикатур тележка из супермаркетов. Она стала убедительным символом общества потребления. Карикатуристы обратили свои критические взоры на всемирную сеть Интернет, они подружились с символом социальной сети Фейсбук в виде буквы F. Это популярное средство коммуникации вновь заставило вспомнить художников экзистенциальные истины одиночества. Подменяя настоящее общение между людьми, Фейсбук и другие подобные средства коммуникации, отрицают прямое человеческое общение.

Экзистенциальная тоска, которая исходила от карикатур с одиноким человеком на необитаемом острове, воплотилась в современных символах. Возникли и другие новомодные сюжеты, образы и символы, из которых черпают свое вдохновение современные карикатуристы. Однако все это касается лишь мифов, на которых строятся смысловые содержания карикатур, куда закладывается «смеховой заряд», философские и прочие авторские идеи. Но изменились ли их визуальные воплощения или, говоря словами З. Фрейда, «фасадные образования»?

В тридцатые годы прошлого века в подавляющем большинстве карикатуры были графическими произведениями. «Наивно-упрощенным», стилизованным под детские рисунки карикатурам был присущ «линейный» стиль. Тонкая, вибрирующая линия, легко отражающая пространство и формы, вдруг нервно образовывала темные массы, или внезапно обрывалась. Или же линия была строгой, «сухой», стремительными короткими движениями пера художник словно вырывал формы из плоского пространства... В своих исследованиях Н. Дмитриева упомянула Г. Фишера, С. Стейнберга, Дж. Тэрбера, М. Сине, С. Гросса... [Дмитриева 1973: 255].

Рисунки этих художников публиковались на страницах журнала «The New Yorker». Многие исследователи карикатуры, например Ж. Лефевр, считают, что именно в творческом коллективе этого журнала впервые возникла и сформировалась современная карикатура, о которой мы сейчас говорим [Дмитриева 1973: 256].

Первую четверть века существования журнала «The New Yorker» называют его «золотым веком». Метод отбора карикатур для публикации в журнале был таким. Редколлегия отбирала лучшие из предложенных рисунков. Последнее слово было за главным редактором Г. Россом, который имел беспрекословный авторитет. Однажды он сознался Дж. Тэрберу, что «женат на этом журнале и постоянно думает только о нем» [Stokes 2015]. Именно по требованию Г. Росса художники сокращали подписи под рисунками, пока не появились карикатуры «без слов». Сам Г. Росс в шутку сказал: «Все говорят о том, что благодаря искусству журнала «The New Yorker», имеется в виду иллюстрациям, его можно считать лучшим журналом в мире для тех, кто не умеет читать» [Stokes 2015]. Так постепенно складывался «фирменный» стиль журнала «The New Yorker».

У. Хэвисон несколько тенденциозно писал: «Мальчики Росса разорвали старую формулу карикатуры на куски и выбросили многие из них на помойку, те, которые были тяжелыми, натуралистическими, перегруженными. Они стремились к простоте, направленности и движению. Они по существу отдавали предпочтение юмору легкому и визуальному. Можно предположить, что каждая из карикатур, которая создается сегодня в Британии, Европе или где-либо, является прямым наследованием графического юмора журнала «The New Yorker» этого периода» [Stokes 2015]. В Европе же подобная карикатура явилась публике в 1938 году в юмористическом журнале «l'Os à Moëlle», который имел подзаголовок «Официальный орган свихнувшихся» [Дмитриева 1973: 255].

Еще несколько десятилетий «линейный» стиль явно доминировал в мировой карикатуре. Тут можно вспомнить творчество Ж.-Ж. Семпе, Ж.-М. Боска, Ж.-А. Кардона, К. Серре, Р. Топора... (рис. 3). «Некоторые люди не любят, когда я показываю им, что у них в голове», – так любил высказываться Р. Топор, который проповедовал философию «бегства от скуки». А еще этот мастер карикатуры говорил: «Общество управляется страхом. Я тоже боюсь, но я хочу освободиться от ненужных страхов. Физически я трус и, хотя общество постоянно давит на меня, не хочу связывать себя обязательством быть героем» [Sabo 1994: 48]. Издатель Мировой энциклопедии карикатуры М. Хорн написал: «Топор – мастер черного юмора, который помещает рядом далеко отстоящие, раздражающие друг друга образы в обманчиво классическом стиле» [Sabo

1994: 49].

В послевоенные годы продолжала доминировать «черно-белая» карикатура. Однако художники в своем творчестве также использовали «цвет». Часто делали они это намеренно, потому что иногда «цвет» является в карикатурах квинтэссенцией юмора, абсолютным смысловым содержанием, знаковым инструментом, который обозначает нарушение ожидаемых стереотипных цветовых отношений. Краски становятся как бы «говорящими». Например, одним из «цветовых» героев в карикатурах является хамелеон, другой «завсегдашней» – уличный светофор. Если все огни в светофоре сделать красными, этим в карикатуре можно обозначить, например, «экзистенциальный запрет без тени надежды». Кроме того, красный цвет символизирует жизненную силу, страсть, предприимчивость и сексуальность, которая особенно соблазнительна для карикатуристов. Все, что «ниже пояса» особенно смешило, смешит и будет веселить зрителей. Однако «цвет» используется в карикатуре и как вспомогательный элемент. Например, для привлечения внимания зрителя к главному компоненту карикатуры, на котором строится комический эффект.

К концу прошлого тысячелетия «цвет» постепенно начал завоевывать карикатуру. «Живописные» карикатуры все чаще начали соседствовать с «линейными». Появились блестящие карикатуристы-живописцы, такие как К. Гомэс, А. Гатто, Г. Шумовски, Р. Драгостинов (рис. 4). А в Болгарии возникло такое понятие, как «живописатира». Причин того, что «цвет» начал доминировать в карикатуре несколько. Одной из таких причин является появление сети Интернет и персональных компьютеров. Возник волшебник, имя которому «Фотошоп». Некоторые карикатуристы стали буквально виртуозами компьютерной живописи и графики, например колумбийка Е. Ospina. Кроме этого, художники получили легкий доступ в сети Интернет к визуальной информации. Это помогло насыщать карикатуры детализировкой, использовать прием «фотографической точности». «Фасадные образования» карикатур стали ближе к реализму. Художники, например, П. Кучиньски, А. Сулэй, П. Дальпонтэ, начали создавать более убедительную окарикатуренную реальность.

Итак, в XXI веке появилась тенденция насыщения изобразительного ряда карикатур «цветом», а также наметился дрейф от графики к живописи, смещение к реализму. В этой связи можно говорить еще и о метаморфозах смысловых содержаний карикатур. Здесь речь идет не о сюжетах, не о появлении новых карикатурных персонажей, не о новых карикатурных мифах, а о сути карикатур. Процесс создания карикатур подчинен своим законам. В дискуссии о «комическом» творчестве А. Кестлер писал: «Неожиданная бисоциация идеи или события с двумя обычно

несовместимыми матрицами производит комический эффект...» [Koestler 1964: 39]. Эта модель «комического» легко применима в искусстве карикатуры. Как применима и «Генеральная Теория Вербального юмора» В. Раскина и С. Аттардо, в которой высказываются подобные идеи. В работе «Почему так смешно?: концептуальная интеграция в юмористических примерах» С. Кулсон сделала попытку анализа карикатур, в частности политических, используя теорию концептуальной интеграции Г. Фауконнье и М. Тернера, а также тезисов Д. Хофстадтер и Л. Габора о смешивании рамок абстрактных структур [Coulson 2003]. Вспомним еще и высказывание издателя «Мировой энциклопедии карикатуры» М. Хорна: «Топор... помещает рядом далеко отстоящие, раздражающие друг друга образы в обманчиво классическом стиле». Творческие методы создания карикатур являются достаточно универсальными. Именно с помощью таких методов создавались карикатуры, которым присущи «гротеск, ироническая буффонада». В своей теории анализа юмора карикатур Д. Оуэн предлагал методы «заманивания» зрителей [Owen 1988: 137], а Дж. Салс рассматривал «двухступенчатую модель оценивания шуток в карикатурах» [Suls 1972].

А. Камю считал, что абсурд рождается из сравнения противоречащих друг другу понятий, и «чем шире разрыв между членами сравнения, тем выше степень абсурда» [Камю 1999: 37]. Так возникал абсурдный мир карикатур, который отрицал здравый смысл. Можно говорить о том, что карикатурный абсурд, также как и юмор вообще, появляется при смешивании двух различных концепций. Отсюда – «юмор парадоксов, странностей и причуд». То есть, карикатура является одним из отражений мира абсурда. Недаром ярким героем множества карикатур стал Сизиф, толкающий к вершине горы свой камень. Подножие горы, огромный камень, одинокая фигура Сизифа, вершина горы – предполагают широкие возможности для создания графических острот. Однако в первую очередь карикатуристов интересует трагичность судьбы героя, его самоутверждение в безысходности и отсюда – абсурдность. Вот что писал А. Камю: «Его изможденное лицо едва отличимо от камня. Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня» [Камю 1990: 79]. Сизиф – это самый абсурдный герой (рис. 5).

Вспомним еще и социальный абсурд, феномен обезличивания человека. А. Шопенгауэр полагал, что история человечества представляется как мир, где «постоянно являются одни и те же лица с одинаковыми замыслами и одинаковой судьбой» [Шопенгауэр 1901: 189].

Олицетворением общества по Ф. Ницше является «толпа», а ее представитель – «маленький, жалкий, серый человек массы, утративший духовность, стремящийся к равенству» [Ницше 1990: 361–362]. Лебон в книге «Психология масс» характеризовал толпу так: «В психологической массе самое странное следующее: ...одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности чувствовал, думал и поступал бы». Кроме этого, Лебон отмечал явное снижение интеллектуальных достижений человека при растворении его в массе [Лебон 2011: 238]. Мак Дугал уточнил, что «более незначительные интеллекты снижают более высокие до своего уровня...» [McDugall 1920]. А В. Троттер в тенденции к образованию масс вообще видел «биологическое продолжение многоклеточности всех высших организмов» [Trotter 1916: 88]. Примерно в это же время, в первой половине XX века, процесс нивелировки личности нашел свое отражение в различных жанрах искусства, в том числе и в карикатуре.

Персонажи традиционных карикатур прошлого имели всегда ярко выраженные индивидуальные черты. Совсем иначе к своим героям начали относиться карикатуристы с тридцатых годов прошлого века. Они стали прибегать к стилизации образов, использовать приемы примитивизма. Герои карикатур превратились в маленьких человечков толпы, условные знаки абсурдного мира, «близнецов», путешествующих из одной карикатуры в другую. Все они как бы пришли не из реального мира, а выскользнули из абсурдного подсознания художника, чтобы существовать в обезличенном мире. Обезличивание человека прослеживается в карикатурах, где присутствует толпа. Скопление людей изображается карикатуристами как масса подобных человечков с «низведенным» интеллектом. Художники стремятся отразить «лицо психологической массы», имеющей «коллективную» душу, маску «высшего многоклеточного организма», абсурдное чудовище.

Еще раз можно заметить, что во многом карикатура близка философии экзистенциализма, который насыщен духом абсурда. А как же сюрреализм, который, по сути, был рожден абсурдом? Насколько он близок карикатуре? Ведь уже предшественник сюрреализма И. Босх в загадочных картинах использовал «странности и причуды» при парадоксальных смещениях форм. Этими же методами пользовались и С. Дали, П. Дельво, И. Танги, М. Эрнст и Р. Магритт, который в своем творчестве был ближе всех из сюрреалистов к нашей карикатуре. В XX веке в искусстве карикатуры в соревновании между сюрреализмом и абсурдом победил последний. Абсурд, как и карикатура, имеет опосредованную связь с реальным миром.

Абсурд не признает законы мира, он существует на их отрицании, при этом создавая свои собственные законы. Сюрреализм же не признает никаких законов, существует сам по себе.

Как мы заметили выше, в конце XX века живописная карикатура начала постепенно завоевывать комическое пространство. Именно в таких произведениях можно наблюдать проявления сюрреализма, где не применялся метод смешиваний двух концепций. Смешивались их множество. Такие карикатуры не строятся по законам юмора, они просто «странные», словно пародии на сюрреализм. Но это не заставляет говорить о таких карикатурах, что они лишены «гротеска, иронической буффонады». С этой точки зрения можно вспомнить отдельные карикатуры таких художников как А. Гатто, А. Попов, Е. Глушек, М. Короглу и других (рис. 6).

Вернемся ко времени появления карикатуры, ее роли в обществе. Говоря о плюсах и минусах карикатур, которые «ширились во всех направлениях, включая политику, искусство, массовые коммуникации, рекламу, популяризацию знаний», Н. Дмитриева отмечала: «Минусы – в обескровливании сатиры, которая растворяется и рассеивается в сплошном потоке юмора; в понижении значения смеха как разящего оружия, метко поражающего именно ту цель, что достойна ударам» [Дмитриева 1973: 262]. Целевая сатира уступила место абсурду. Карикатуристы начали отображать как абстрактного собирательного человечка, так и обобщенный мир. Апофеозом торжества карикатуры можно считать настенное панно С. Стайнберга, которое представляло собой ироническую панораму американского общества на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году [Динов 1986].

В начале шестидесятых годов XX века, в период хрущевской «оттепели», в СССР появились ростки свободомыслия. Партийные функционеры окрестили пришлую карикатуру «юмором молодых» [Златковский 2002]. Когда в семидесятых годах XX века брежневский режим ужесточил цензуру, было уже поздно. «Фига в кармане» – так охарактеризовал творчество карикатуристов – неконформистов С. Тюнин. «Аллегория универсальна потому, что она похожа на математическую формулу: если она точна и изящна, то применима всегда и везде. Только подставляй в «формулу» любые значения и наслаждайся остроумием художника, как своим собственным» [Тюнин 2003: 25]. КГБ обратил свое пристальное внимание на творчество неугодных партии «молодых» карикатуристов, которые начали устраивать подпольные выставки карикатур, создавать неформальные клубы. «Бывают времена, когда сатире приходится восстанавливать то, что разрушил пафос», – так высказался С. Е. Лец. После падения «пафосного» режима компартии новые символы и образы начали

волновать карикатуристов. Например, героями карикатур стали флаги. Безголовый человек несет флаг, напоминающий топор, которым была отрублена его собственная голова. Это один из самых известных рисунков М. Златковского с героем-флагом (рис. 7).

Продолжая разговор о роли карикатуры в обществе, необходимо вспомнить религию. Корейский профессор Ч. С. Лим назвал свою диссертацию «Христианское образование с использованием карикатуры и анимации». Автор утверждает, что в Библии широко использованы «элементы, которые присущи искусству карикатуры и анимации, то есть притча, символ, сон, видение, сатира, юмор и аллегории» [Lim 2003: 46]. Исследователь словно пытается «подружить» карикатуру и религию. В датской газете «Jyllands-Posten» в 2005 году были опубликованы карикатуры, изображающие исламского пророка Мухаммеда. Эти публикации зажгли межкультурный конфликт между мусульманами и представителями западной культуры. В 2015 году исламские фанатики расстреляли четырех карикатуристов журнала «Charlie Hebdo». Вопреки трагедии, роль карикатуры в обществе стала более заметной.

Итак, карикатура «без слов» очаровывает человечество уже скоро сто лет. Отвечая ожиданиям недовольной социальной несправедливостью публики, она возникла во времена Великой депрессии под влиянием новаторских идей в изобразительном искусстве, литературе, театре, философии. Так же как устарели некоторые популярные раньше карикатурные образы, символы и сюжеты, возникли и новые. В последние десятилетия стали заметными тенденции изменений визуальных воплощений карикатур, а также их смысловых содержаний. Рисунки начали насыщаться цветом, становиться более убедительными с точки зрения реалистичности. Все чаще встречаются живописные карикатуры, в некоторых из которых заметны проявления сюрреализма. Однако по-прежнему карикатура продолжает тяготеть к духу абсурда. Абсурдный юмор карикатур все чаще пересекается с сатирой. Искусство карикатуры по-прежнему остается ироническим, остроумным проявлением мятежного духа.

Список использованной литературы

Динов, Т. (1986) *Говорящее молчание*, в: *A PROPOS*, c/o Jusautor, Sofia
 Дмитриева, Н. (1973) *Юмор парадоксов*, в: *Иностранная литература*, № 6, Москва, сс. 253–262.
 Златковский, М. (2002) «Юмор молодых»: из истории карикатуры в России 1953–2000 гг., в: *Феноменология смеха. Карикатура. пародия. Гротеск в современной культуре*, Москва, М-во культуры РФ, Ин-т

культурологии, 272 с.
 Камю, А. (1999) *Бунтующий человек*, пер. с фр.; Москва, Терра –Книжный клуб; Республика, 144 с.
 Камю, А. (1990) *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде*, в: *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*, Москва, Политиздат, сс. 24–100.
 Лебон, Г. (2011) *Психология народов и масс*, Москва, Академический проект, 238 с.
 Ницше, Ф. (1990) *По ту сторону добра и зла*, в: *Ницше, Ф. Сочинения в 2 т.*, т. 2, Москва, Мысль, сс. 361–362.
 Пигулевский, В. (1989) *Символ, пародия и парадокс в неклассической философии*, в: *Эстетические категории и искусство*, Кишинев, Штиинца, сс. 115–135.
 Тюнин, С. (2003) *Золотая фи́га в кармане*, в: *Афористика и карикатура*, Москва, ЭКСМО, Просвещение, сс. 16–19.
 Фрейд, З. (1997) *Остроумие и его отношение к бессознательному*. Санкт-Петербург, Москва, Университетская книга, АСТ, 317 с
 Шопенгауэр, А. (1901) *Полное собрание сочинений Артура Шопенгауэра*, пер. и ред. Ю. И. Айхенвальд, в 4-х т., т. 1, Москва, Типолит. т-ва И. Н. Кушнерев и К.
 Coulson, S. (2003) *What's so funny? Conceptual integration in humorous examples*, in: *Cognitive*, 2(3), pp. 67–78. Retrieved March, 11, 2020 from <http://www.cogsci.ucsd.edu/~coulson/funstuff/funny.html>.
Dictionary of World Literary Terms: Criticism, Forms, Techniques (1979) Boston, Writer.
 Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*, London, Hutchinson, 751 p.
 Lim, C. S. (2003) *Christian Education Utilizing cartoon and Animation*, Tulsa, Oklahoma, Oral Roberts University.
 McDugall, W. (1920) *The group mind*, Cambridge.
 Owen, D. H. (1988) *An Affordance Theory Analysis of Cartoon Humor. At Last The Last*, in: *WHIMSY*, #8, pp. 134–139.
 Sabo, J. (1994) *Topor*, in: *Witty World International Cartoon Magazine*, № 17, pp. 33–37.
 Stokes, C. (2015) *The New Yorker's Ninetieth: Cartoons from 1925 to 1935*. Retrieved March, 11, 2020 from <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/new-yorker-ninetieth-cartoons-1925-1935>
 Suls, J. M. A. (1972) *Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis*, in: *The Psychology of Humor, Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, ed. by Jeffrey H. Goldstein, pp. 81–100. Retrieved March, 11, 2020 from <http://www.sciencedirect.com/science/book/9780122889509>.

Trotter, W. (1916) *Instincts of the Herd in Peace and War*, London, Retrieved March, 11, 2020 from <https://www.gutenberg.org/files/53453/53453-h/53453-h.htm>.

Володимир Казаневський

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ КАРИКАТУРИ

Карикатура «без слів» виникла в тридцятих роках минулого століття в США і Франції та стала популярною у всьому світі. Метою статті є огляд нових тенденцій розвитку візуальних втілень і смислових змістів таких карикатур у XXI столітті.

Ключові слова: карикатура, розвиток, абсурд, гумор, сюрреалізм.

Vladimir Kazanevsky

TRENDS OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CARTOONS

The cartoons 'without captions' are different from cartoons with texts. Such cartoons originated in the thirties of the last century in the USA and France. There are changes in the semantic content of such cartoons and their visual incarnations in recent decades. The purpose of this article is to show these changes and to analyze their principles. New images and characters are appeared in the cartoons to replace absolute of something one. Methods for creating the comic effects have remained the same. Changes in the visual incarnations of cartoons occurred with the advent of personal computers. Simplified access to visual information on Internet allowed cartoonists to saturate their works with realistic details. Cartoonists began actively to use color with the advent of technical capabilities of the personal computers. There was a drift in the cartoons from graphics to painting. All of these served as a change in the semantic content of cartoons. The absurdity began to coexist with surrealism. The cartoons characterized by 'humor of paradoxes' in the twentieth century. Cartoons began to gravitate more to satire in the twenty-first century.

Keywords: cartoon, development, absurdity, humor, surrealism.

References

- Dinov, T. (1986) *Govoryashee molchanie* [Talking silence], in: *A PROPOS*, Sofia, c/o Jusautor.
- Dmitrieva, N. (1973) *Yumor paradoksov* [Humor paradoxes], in: *Inostrannaya literatura*, № 6, Moskva, pp. 253–262.
- Zlatkovskiy, M. (2002) «*Yumor molodyih*»: iz istorii karikatury v Rossii 1953–2000 gg. [Young Humor: from the history of caricatures in Russia 1953–2000], МК RF, Institut kulturologii, Moskva, 272 p.
- Kamyu, A. (1999) *Buntuyuschiy chelovek* [Rebel man], Moskva, TERRA Knizhnyiy klub.

- Kamyu, A. (1990) *Mifo Sizife. Esse ob absurde*, Moskva, Politizdat, pp. 24–100.
- Lebon, G. (2011) *Psihologiya narodov i mass* [Psychology of peoples and masses], Moskva, Akademicheskii proekt.
- Nitzshe, F. (1990) *Po tu storonu dobra i zla* [On the other side of good and evil], in: Nitzshe, F. *Sochineniya v 2 t.*, t. 2, Moskva, Myisl.
- Pigulevskiy, V. (1989) *Simvol, parodiya i paradoks v neklassicheskoy filosofii* [Symbol, parody and paradox in non-classical philosophy], Kishinev, Shtiintsa.
- Tyunin, S. (2003) *Zolotaya figa v karmane* [Golden fig in your pocket], in: *Aforistika i karikatura*, Moskva, EKSMO, Prosveschenie, pp. 16–19.
- Freyd, Z. (1997) *Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatelnomu* [Wit and its relation to the unconscious], Sankt-Peterburg, Moskva, Universitetskaya kniga, AST, 317 p.
- Shopengauer, A. (1901) *Polnoe sobranie sochineniy v 4 t.* [Complete works in 4 t.], t. 1, Moskva, Tipolit. t-va I. N. Kushnerev i k.
- Coulson, S. (2003) *What's so funny? Conceptual integration in humorous examples*, in: *Cognitive*, 2(3), pp. 67–78. Retrieved March, 11, 2020 from <http://www.cogsci.ucsd.edu/~coulson/funstuff/funny.html>.
- Dictionary of World Literary Terms: Criticism, Forms, Techniques* (1979) Boston, Writer.
- Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*, London, Hutchinson.
- Lim, C. S. (2003) *Christian Education Utilizing cartoon and Animation*, Tulsa, Oklahoma, Oral Roberts University.
- McDugall, W. (2020) *The group mind*, Cambridge.
- Owen, D. H. (1988) *An Affordance Theory Analysis of Cartoon Humor. At Last The Last*, in: *WHIMSY*, #8, pp. 134–139.
- Sabo, J. (1994) *Topor*, in: *Witty World International Cartoon Magazine*, № 17, pp. 33–37.
- Stokes, C. (1994) *The New Yorker's Ninetieth: Cartoons from 1925 to 1935*, Retrieved March, 11, 2020 from <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/new-yorker-ninetieth-cartoons-1925-1935>.
- Suls, J. M. (1972) *A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis*, in: *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, ed. by Jeffrey H. Goldstein, pp. 81–100. Retrieved March, 11, 2020 from <http://www.sciencedirect.com/science/book/9780122889509>.
- Trotter, W. (1916) *Instincts of the Herd in Peace and War*, London. Retrieved March, 11, 2020 from <https://www.gutenberg.org/files/53453/53453-h/53453-h.htm>.

Иллюстрации

Рис. 1 Карикатура Златковского М. Шутки в сторону! Или время улыбнуться всерьез, составители В.Мохов, Ф. Рубцов, Москва: Прогресс, 1990, с. 8.

Рис. 2 Карикатура Ареса. https://www.google.com.ua/search?q=ares+cartoons&biw=1280&bih=678&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjUk_-58XOAhVDOhQKHvLDfEQ_AUIBigB&dp=1.5#imgc=8X_HS_OBCy7PmM%3A, 2016.

Рис. 3. Карикатура Топора Р. Международный журнал карикатуры «Witty World», № 17, 1994, с. 35.

Рис. 4. Карикатура Гомеса Л. Журнал «Grafica. Arte/Internacional, Ano25/61», Brasil, 2007-2008.

Рис. 5. Карикатура Ключика П. Международный журнал карикатуры «Witty World», № 19, 1995, с. 37.

Рис. 6. Карикатура Глушека Е. Каталог «International exhibition Satyrcon», Legnica, 2012, с. 85.

Рис. 7. Карикатура Златковского М. Михаил Златковский. Галерея мастеров карикатуры, вып. № 5, Санкт-Петербург: Гликон Плюс, 2009, с. 9.



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

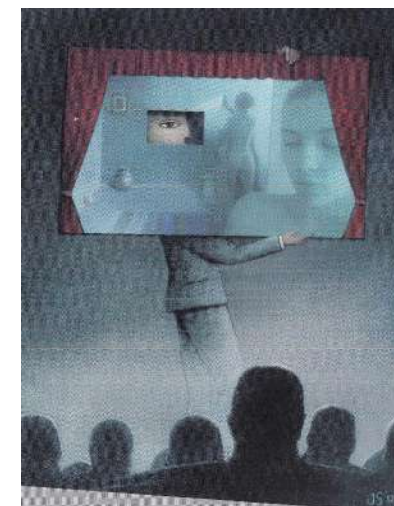


Рис. 6



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 7

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2020
Стаття прийнята 20.05.2020*

Розділ 4.
СОЦІАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ
СМІШНОГО

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211983](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211983)

УДК: 1(821.161.2.+316.614)

Михайло Бойченко

СМІХ І СОЦІАЛЬНА ДИСТАНЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИЛЕННЯ

У статті визначено сміх як універсальний засіб регулювання соціальної дистанції та сприяння народженню нових форм і змістів соціальної взаємодії. Водночас, сміх проаналізовано у його перфомативності, у вищих проявах якого проявляє себе істина ось-буття, у тому числі ось-буття людей у певних ієрархічних, горизонтальних, симетричних чи асиметричних соціальних позиціях. У статті виявлено соціальні функції сміху, пов'язані із встановленням чи втратою, підтвердженням чи спростуванням певної соціальної дистанції як фізичного втілення духовних взаємин між людьми.

Ключові слова: сміх, соціальна дистанція, перфомативність, практики соціального дистанціювання, соціальний статус, соціальний простір.

На перший погляд, визначення сміху не пов'язано із темою соціальної дистанції – антропологічні, психологічні, соціологічні та інші визначення сміху, здавалося би, цілком успішно здійснюються і без звернення до поняття «соціальна дистанція». Однак, сучасний підхід до визначення понять потребує не стільки їхнього апріорного самодостатньо-аксіоматичного формулювання, скільки уважного і дбайливого, ретельного і систематичного вивчення конкретних практик використання поняття, а точніше – вивчення тих практик, які можливо успішно описувати за допомогою цього поняття, а відповідно мова має йти про обов'язкову прагматичну складову визначення понять. Виявлення того, як поняття сконструйоване, має відображати належним чином практики конструювання його об'єкту – тобто відображати адекватно щодо характеристик самого об'єкту опису і релевантно щодо інших понять, причетних до такого опису. Конструювання поняття базується на конструктивності самого явища, яке описують, і на конструктивності мови опису в цілому. Таким чином, тут задіяно різні площини функціональності, які має враховувати, узгоджувати і концептуалізувати у одне ціле функціональність самого поняття. Якщо функціональність ніколи не може бути вичерпною характеристикою реальних явищ і процесів (навіть для ідеальних моделей чи навіть математичних моделей вона не може бути вичерпною), то в усякому разі давати нині визначення поняття без урахування чи навіть без знання його функціональних характеристик є справою не те, щоби не дуже правильною (це і так самозрозуміло), але просто хибною прагматично – не можна навмання давати абстрактні визначення, розраховуючи на те, що їхня

функціональність якимось чином сама собою потім проявиться чи то «приклеїться» до їхнього «ідеального» значення. Випадок із зв'язком сміху та соціальної дистанції якраз і видається однією з нагод прояснити певні функціональні, а на цій основі і деякі сутнісні характеристики сміху – без претензії дати його остаточне визначення, але з наміром аргументованого уточнення і конкретизації, а можливо, і часткового заперечення і «розчаклування» визначень наявних.

Таким чином, спробуємо виявити певні соціальні функції сміху, звернувшись до випадку аналізу взаємозв'язку сміху з встановленням соціальної дистанції. Хоча в умовах карантину повсюдним став термін «соціальне дистанціювання», однак вживають його у надто вузькому сенсі – встановлення безпечної (достатньо великої) фізичної дистанції між членами суспільства під час соціальної комунікації, як і зменшення обсягу і інтенсивності такої комунікації. У такому визначенні соціальне дистанціювання більше нагадує психологічний термін для позначення особистого простору [Хміляр 2012], а самоізоляція – типові прояви деяких психічних хвороб, які провокують самоізоляцію як частину соціопатичної поведінки [Чабан і Франкова 2014]. Тоді як насправді соціальне дистанціювання є терміном, похідним від поняття соціальної дистанції і соціального простору, а відповідно позначає передусім динаміку їхніх змін. Таким чином, досліджуючи соціальну дистанцію у її стосунку до сміху варто все ж передусім звернутися до досліджень, які мають соціокультурний характер – праць дослідників соціального простору німецького філософа Георга Зимеля [Зимель 2019] і російсько-американського соціального теоретика Пітіріма Сорокіна [Сорокин 2017], дослідників культури німецького культуролога Норберта Еліаса [Еліас 2003], російського філософа культури Михайла Бахтіна [Бахтин 1990] і польсько-британського мислителя Зігмунта Баумана [Бауман 2013], дослідника соціальної онтології німецько-американського мислителя Ганса Ульриха Гумбрехта [Гумбрехт 2012], а також звертатися до прикладів світової літературної класики. Сучасні спеціальні дослідження, присвячені ролі сміху у встановленні соціальної дистанції, також трапляються, однак, вони не мають вираженого філософського характеру [Reichenbach 2015; Takovski 2019].

Нерідко сміх використовували для подолання соціальної дистанції і навіть руйнування соціальних ієрархій. Можна згадати античну комедію, яка збивала пиху з багатих, знатних та високоосвічених, можна згадати сміхову культуру Середньовіччя, досліджувану Михайлом Бахтіним [Бахтин 1990] та ще раніше Йоханом Гейзінгою [Хейзинга 2016]. З іншого боку, можна згадати як за допомогою сміху дистанціювалися від ганебної поведінки і тих, хто вперто її демонстрував – від веселої комедії в стилі Мольєра [Мольєр

1981] і до жорсткої і навіть у чомусь жорстокої соціальної сатири Джонатана Свіфта [Свіфт 1955]. І ті, і інші приклади свідчать, що сміх не є засобом лише подолання соціальної дистанції, або лише її встановлення. Правильніше буде казати, що сміх є одним із дієвих засобів регулювання соціальної дистанції. Якщо не завжди можна говорити про інституалізацію сміху як такого засобу, то не можна уявити собі суспільство, яке не використовувало би цей засіб. Відповідно, можна типологізувати певні найбільш уживані способи використання сміху як засобу регулювання соціальної дистанції.

Найчастіше сміх асоціюється з руйнуванням соціальної дистанції, зрівнянням завдяки гумору людей різного соціального статусу. Приклади цього знаходимо ще в комедіях Аристофана [Аристофан 1980] або Плавта [Плавт 1968]. Скнара чи рогносець смішні завжди, ким би вони не були, – якщо вони заслуговують на те, щоби їх покарали: скнару змусили витратити кошти, а надмірному і несправедливому ревнивцю наставили роги. Це завжди було, є буде так само смішно, як у ситуації, коли будь-хто, навіть найбільший авторитет, може отримати торт у обличчя. Більше того: чим бундючніше поводить той, хто потрапляє у смішну ситуацію або несподівано виявляється у смішній ролі, тим більше сміху він викликає – незалежно від свого соціального статусу. Так само єднає сміх тих, хто сміється: незалежно від свого соціального статусу вони вільні сміятися над смішним, вони стають солідарними завдяки тому, що одностайні у визнанні чогось смішним. Як правило, сміх встановлює соціальну дистанцію від того, над ким ми сміємося: зазвичай ми не хочемо бути схожими на об'єкт жартів, а тим більше кпинів, глузування, і зовсім не хочемо стати об'єктом сатири і нищівної критики. Хоча по-дружньому можна по черзі чи навіть водночас жартувати один над одним людям близьким – але це особливий випадок дуже доброго і конструктивного сміху. У більшості ж ситуацій сміх виступає як санкція, різновид неформального контролю, м'якого (чи не дуже) осуду дій інших, не таких як ми. Як соціальний феномен, який має значний вплив на здавалося би недотичні до нього соціальні процеси, сміх виявляв свою силу через інститут театру – у демократичних Афінах, а згодом у часи Відродження у Західній Європі, і, нарешті, у сучасних реінкарнаціях і аватарах сценічного мистецтва. Водночас, сміючись разом, ми переживаємо не просто високий ступінь порозуміння, але й спільні дуже позитивні емоції, відчуваємо велику радість перебування разом. Спільний досвід сміху дозволяє долати соціальні бар'єри і може бути початком дружби, або зміцнює її.

Однак, сміх дозволяє долати соціальну дистанцію саме тому, що він же допомагає її встановлювати. Ми сміємося, передусім, тоді, коли людина робить щось формально неналежне, або змістовно зовсім невідповідне

своєму соціальному статусу. Через сміх оточуючих ми навчаємося, що ми самі або хтось інший робить щось не так. Qui pro quo – один з класичних прикладів сміху через непорозуміння, незбіг соціальних позицій. Однак, як у загальній ситуації комічного, так і у конкретній ситуації непорозуміння ми визнаємо необхідність і законність, «правильність» самої соціальної структури, соціальної ієрархії, соціальних відмінностей. Питання соціальної дистанції – це завжди передусім питання соціальної стратифікації, тобто розташування у соціальному просторі, яке лише частково збігається з розташуванням у просторі фізичному: соціальний статус є значно більш розмаїтим і змінюється за іншими законами, аніж зміна положення фізичного тіла у фізичному просторі, як зауважував Пітірім Сорокін [Сорокін 2017]. Соціальна структура задає ті рамки соціальної комунікації, у яких відбувається більшість соціальних взаємодій. Соціальна дистанція є складовою того етосу поведінки, який утворюється на основі заданих соціальних параметрів, у тому числі й соціальної структури, а сміх може бути способом підтвердження само зрозумілості цієї дистанції і комічності спроб її не визнавати, або простого незнання або не розпізнавання цієї дистанції.

Сміх не лише знімає соціальну дистанцію або встановлює її, він може регулювати цю дистанцію в залежності від обставин – збільшувати чи зменшувати її на певний час. При цьому виявляється, що як соціальна дистанція визначається не лише соціальною структурою, але й іншими заданими соціальними параметрами – соціальними інститутами, соціальними практиками, усією повнотою соціального досвіду, так і соціальне дистанціювання не лише підтверджує чи корегує наявну соціальну структуру, але й сприяє більш ефективному функціонуванню і розвитку соціальних інститутів і соціальних практик, а також суттєвому збагаченню соціального досвіду. Сміх постає як один з найбільш доступних і легких у застосуванні, один з найбільш протейчних, гнучких і адаптивних механізмів коригування соціальної дистанції порівняно із заданими соціальними параметрами. Сміх виглядає ідеальним символом для позначення методології постмодерну у дослідженні суспільства і культури: сміх органічно передає ту принципову загальну релятивність і мінливість, яку вбачають у соціальній реальності теоретики постмодерну, як наприклад, Зігмунт Бауман [Бауман 2013].

Варто досліджувати практики соціального дистанціювання та їх зміни з урахуванням концепції культурної фігурації Норберта Еліаса: сміх сприяє легкому і безборонному поширенню фігурацій, які регулюють соціальне дистанціювання [Еліас 2003]. Але і самі окремі типові ситуації сміху пов'язані з можливими видами соціального дистанціювання, а точніше – з

соціальними практиками, кожна з яких потребує певної соціальної дистанції, більшої чи меншої. Можна припустити, що йде мова не лише про відсторонення за вдяки певним різновидам сміху (від жартів і іронії до сатири, тролінгу і булінгу) від тих, хто порушує певні усталені стандарти поведінки, але й про залучення до певних соціальних практик завдяки сміху. Сміх може не лише встановлювати бар'єри від тих, хто відрізняється, від Чужого, але й створювати атмосферу довірливості, інтимності, відчуття того, що ти знаходишся у вузькому колі «своїх», посвячених – загалом, сміх може бути одним з важливих і дієвих механізмів соціального залучення.

Хоча соціальна дистанція так чи інакше завжди знаходить своє вираження у дистанції фізичній, однак далеко не завжди таке вираження має характер прямої кореляції. Може бути збереження і навіть збільшення соціальної дистанції в результаті фізичного зближення (в усіх його сенсах). Коли феодал реалізовував своє дещо міфологізоване у переказах право «першої шлюбної ночі» чи здійснював інші взаємодії із залежними від нього людьми, цим він не опускався до простолудинів, а навпаки – ще більше вивершувався над ними. Так само, жертва згвалтування у результаті такої «близькості», надмірного і брутального фізичного контакту починає відчувати радикальне зростання соціальної дистанції від свого гвалтівника – раніше нейтральні або навіть доброзичливі взаємини заміщуються відразу, ненавистю і цілком зрозумілою усім ворожнечею, бажанням помститися кривднику, якщо не фізично, то хоча би зле і гостро висміявши його. І навпаки – цілком може бути, що виникнення фізичної дистанції змушує гостріше відчутти брак або обмеженість, частковість соціального спілкування, що надає йому цінності вищої, аніж це було при безпосередньому фізичному контакті. Показовою є класична, світла, хоча й сумна і малозрозуміла більшості сучасних людей історія кохання Данте Аліґ'єрі до Беатріче Портінарі, у якій поет втратив кохану, з якою він так і не мав близькості, але це лише загострило його почуття і спонукало до написання шедеврів світової літератури «Нове життя» і «Божественна комедія» [Данте Аліґ'єрі 1976]. Однак, навіть якщо не брати крайнощі, збільшення фізичної дистанції далеко не завжди призводить до ефекту, який описує прислів'я «очі не бачать – серце не болить». Прекрасні поетичні твори кількатисячолітньої історії людства були створені, як правило, саме у ситуації вимушеного фізичного дистанціювання. Таким чином, збільшитися чи ні соціальна дистанція в результаті збільшення дистанції фізичної – залежить, щонайменше частки, також і від особистих духовних якостей учасників соціальної комунікації. Хоча, звісно, у нормальній версії соціальної взаємодії фізична близькість лише збільшує і зміцнює близькість духовну, закріплює і збагачує її. Невипадково поширеною практикою сучасної глобальної культури, яка, попри усі технічні комунікативні

досягнення і поширення нових засобів масової комунікації, все ж спирається на множинні традиційні практики локальних культур, є прості людські обійми, які викликають легку і невимушену радісну посмішку.

Будучи універсальним засобом регулювання соціального дистанціювання, сміх не є водночас єдиним таким засобом: якщо не можна применшувати його значущість, то аж ніяк не можна її перебільшувати. Сміхом можна стримувати від одних дій як негідних і осудних, можна мотивувати до певних інших дій як прекрасних і приємних, однак сміхом не можна замінити самі дії. Лише у дуже специфічних випадках і ситуаціях сміх сам постає як перформативна дія, самодостатня самим фактом своєї події, того, що він трапився – більш чи менш очікувано. У більшості ж випадків сміх – лише медіатор, посередник, який може підсилувати, а може й ослаблювати інші, більш прагматично навантажені, більш «реальні» соціальні чинники, може викривати, а може й викривляти, тобто може виводити правду на світло, а може й незаслужено паплюжити. Як у випадку соціальної користі, так і у випадку соціальної шкоди від сміху, сам по собі сміх мало у чому є однозначно соціально корисним чи соціально шкідливим: сміх є більшою мірою чистою соціальною формою, поруч зі спілкуванням, фліртом та іншими естетизованими формами соціальної взаємодії, якщо згадати філософію Георга Зімеля [Зиммель 1996]. У цьому сенсі сміх сам по собі не може встановлювати жодної соціальної дистанції – окрім хіба тієї, яку можна позначити як необхідна для фізичної чи соціальної доступності дистанція сміху щодо тих, кому він призначався, або дистанції такої ж доступності об'єкта сміху тому, у кого він може бути викликаний. Однак, як і інший універсальний еквівалент – гроші [Зимель 2019], сміх може значно покращувати ефективність змін або встановлення соціальної дистанції. У такій якості він може бути використаним практично у будь-якій ситуації, хоча, звісно, кожна ситуація потребує свого різновиду сміху.

Але й справді, коли вже сміх народжується, він може бути більш або менш чистим, виразним – від нерішучого і невпевненого, боязкого і лякливого до нестримного і переможного, гомеричного, божественного і диявольського. Тут мова йде про перформативність сміху, яка має змістовно менше спільного із соціальним за походженням, зате дуже багато важить для утвердження або нищення того соціального явища чи процесу, які стали об'єктом сміху. Сміх може народжуватися, здавалося би, з нічого, його соціальні причини можуть бути доволі умовними або взагалі незначними, якщо не мізерними. З іншого боку, вкрай важливо, що народжує сміх, яким очікуванням він допомагає реалізуватися, отримати голос, емоцію і цінність – коротко, у чому полягає маєвтична сила сміху. Як і для Сократа сміх – не просто випадковий супутник істини, її іронічний вірний помічник, але не

меншою, якщо не більшою мірою, сміх є еротичною радістю від задоволення пізнавати істину. У цьому сенсі, здається, варто уважніше вивчити потенціал дослідження феномену перформативності Гансом Ульрихом Гумбрехтом [Гумбрехт 2012] для дослідження сміху як соціального феномену. Гумбрехт, зокрема докладно аналізує, як саме завдяки перформативності і розкривається якнайкраще ось-буття, Dasein, він показує, як народжується у перформативності повнота буття. Саме цю повноту буття відчуває людина, яка щиро і легко сміється – чистий і самодостатній сміх, не над кимось, і не для чогось і є надійним свідченням такої повноти буття.

Таким чином, сміх можна вважати універсальним, хоча і доволі специфічним засобом регулювання соціальної дистанції, як з використанням наявної структури соціальних відносин, так із можливою їх фігурацією, трансформацією, творенням – з використанням фізичного і духовного контакту, але без жорсткого підпорядкування їм, натомість через трактування їх у ігровому режимі вільної реалізації людського бажання соціального спілкування у всьому розмаїтті його проявів. Сміх постає як соціальне послання і як сигнал про отримання цього послання, може виступати як ефективний означник, і при цьому сам ставати означуваним за потреби. Сміх виступає однією з чистих форм соціалізації, універсальним медіатором, який допомагає ефективніше прояснити певні соціальні цілі. Водночас, сміх може стати цілком серйозним знаряддям досягнення важливих соціальних цілей – як деструктивних (наприклад, у політичній сатири), так і творчих (як у коханні і дружбі). Сміх є переживанням ось-буття, вловлення миттєвості його істинності. У такій якості він фіксує будь-яку соціальну дистанцію як належну у її істинності, її відповідності запитам учасників соціальної взаємодії.

Список використаної літератури

- Арістофан (1980) *Комедії*, пер. А. Содомора, Б. Тен, В. Свідзінський, Київ: Дніпро, 508 с.
- Бауман, З. (2013) *Плинні часи. Життя в добу невпевності*, Київ: Критика, 176 с.
- Бахтин, М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, Москва: Художественная литература, 543 с.
- Гумбрехт, Г. У. (2012) *Похвала спортивній красі*, Київ: Дух і Літера, 216 с.
- Данте Аліг'єрі (1976) *Божественна комедія*, пер. з італ. та прим. Є. Дроб'язка, Київ: Дніпро, 680 с.
- Еліас, Н. (2003) *Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження*, пер. з нім. О. Логвиненка, ред. Н. Цісик. Київ: Альтернативи, 672 с.

- Зиммель, Г. (1996) *Общение. Пример чистой, или формальной социологии*, в: *Зиммель Г. Избранное*: в 2-х тт., т. 2, Москва: Юрист, с. 486–500.
- Зимель, Г. (2019) *Філософія грошей*, пер. з нім. І. Андрущенко, В. Терлецького, Харків: Фоліо, 672 с.
- Мольєр, Ж. Б. (1981) *Міщанин-шляхтич*, в: *Мольєр Ж. Б. Комедії*, Київ: Дніпро, сс. 305–372.
- Плавт, М. Т. (1968) *Комедії. Уривки*, пер. Ф. Самоненка, в: *Антична література: Хрестоматія*, упор. О. І. Білецький, Київ: Радянська школа, (2 вид.), сс. 383–397.
- Свифт, Дж. (1955) *Скромное предложение*, пер. с англ. Б. Томашевского, в: *Свифт Дж. Памфлеты*, Москва: Государственное издательство художественной литературы, сс. 155–165.
- Сорокин, П. А. (2017) *Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, этики, права и общественных отношений*, пер. с англ., вступ. ст. и коммент. В. В. Сапова, Москва: Академический проект, 964 с.
- Хейзинга, Й. (2016) *Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*, сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова, СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 768 с.
- Хміляр, О. Ф. (2012) *Просторова регуляція відносин між людьми за допомогою символічних культурних засобів*, в: *Вісник Національного університету оборони України*. Вип. 5 (30), Київ, 289–295.
- Чабан, О. С., Франкова, І. А. (2014) *Клініко-психологічні особливості пацієнтів з гострою соціальною самоізоляцією на прикладі клінічного випадку*, в: *Psychological Counseling and Psychotherapy*. 1–12, сс. 116–124.
- Reichenbach, A. (2015) *Laughter in times of uncertainty: Negotiating gender and social distance in Bahraini women's humorous talk*, in: *Humor – International Journal of Humor Research* 28 (4), pp. 511–539. Retrieved May 5, 2020 from: <https://doi.org/10.1515/humor-2015-0098>.
- Takovski, A. (2019) *Representing Sexuality through Folklore: Erotic Folktales and Online Jokes as 'Mirrors' of Gender Hierarchies*, in: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, pp. 149–172. Retrieved May 5, 2020 from: <https://doi.org/10.7592/FEJF2019.75.takovski>.

Михаил Бойченко

СМЕХ И СОЦИАЛЬНАЯ ДИСТАНЦИЯ: ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

В статье определен смех как универсальное средство регулирования социальной дистанции и содействия рождению новых форм и смыслов

социального взаимодействия. В то же время смех проанализирован в его перформативности, в высших проявлениях которой проявляет себя истина вот-бытия, в том числе вот-бытия людей в определенных иерархических, горизонтальных, симметричных или асимметричных социальных позициях. В статье выявлены социальные функции смеха, связанные с установлением или потерей, подтверждением или опровержением определенной социальной дистанции как физического воплощения духовных взаимоотношений между людьми.

Ключевые слова: смех, социальная дистанция, перформативность, практики социального дистанцирования, социальный статус, социальное пространство.

Mykhailo Boichenko

LAUGHTER AND SOCIAL DISTANCE: PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING

The article identifies laughter as a universal means of regulating social distance and promoting the birth of new forms and contents of social interaction. At the same time, laughter is analyzed in its performativity, in the higher manifestations of which the truth of being-being manifests itself, including the being-being of people in certain hierarchical, horizontal, symmetrical or asymmetrical social positions. The article reveals the social functions of laughter, associated with the establishment or loss, confirmation or refutation of a certain social distance as a physical embodiment of the spiritual relationship between people. Some typical situations of laughter are associated with possible types of social distancing, or rather – with social practices, each of which requires a certain social distance, more or less close. Laughter is based on the existing structure of social relations, with their possible figuration, transformation, creation – using physical and spiritual contact, but without rigid subordination to them, but through their interpretation in the game mode of free realization of human desire for social communication in all its manifestations. Laughter appears as a social message and as a signal of this message receiving, it can act as an effective indicator, and at the same time become significant content if necessary.

Keywords: laughter, social distance, performativity, practices of social distancing, social status, social space.

References

- Aristophanes (1980) *Komediyi* [Comedies], Kyiv, Dnipro, 508 p.
Bauman, Z. (2013) *Plynni chasy. Zhyttya v dobu nepevnosti* [Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty], Kyiv, Krytyka, 176 p.

- Bakhtin, M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekoviya i renessansa* [Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance], Moskva, Hudozhestvennaya literatura, 543 p.
Gumbrecht, G. U. (2012) *Poxvala sportyvnyj krasi* [In Praise of Athletic Beauty], Kyiv, Dux i Litera, 216 p.
Dante Alighieri (1976) *Bozhestvenna komediya* [Divine comedy], Kyiv, Dnipro, 680 p.
Elias, N. (2003) *Proces cyvilizaciyi. Sociogenetychni i psyogenetychni doslidzhennya* [The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations], Kyiv, Alternatyvy, 672 p.
Zimmel, G. (1996) *Obshhenie. Primer chistoy, ili formalnoy sociologiyi* [Sociability: An Example of Pure, or Formal Sociology], in: *Zimmel G. Izbrannoe*, v 2 tt., t. 2, Moskva, Yurist, pp. 486–500.
Simmel, G. (2019) *Filosofiya groshej* [Philosophy of Money], Harkiv: Folio, 672 p.
Molyer, Zh. B. (1981) *Mishhanin-shlyaxtych* [Bourgeois gentleman], v: *Molyer Zh. B. Komediyi*, Kyiv, Dnipro, pp. 305–372.
Plauto, M. T. (1968) *Komediyi. Uryvky* [Comedies], in: *Antychna literatura: Hrestomatiya*, upor. O. I. Bileczkii, Kyiv, Radyanska shkola, (2 vyd.), pp. 383–397.
Swift, Dzh. (1955) *Skromnoe predlozheneye* [Modest Proposal], v: *Svift Dzh. Pamflety*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury, pp. 155–165.
Sorokin, P. A. (2017) *Socialnaya i kulturnaya dinamika: Issledovanie izmenenij v bolshyh sistemah iskusstva, etiki, prava i obshhestvennyh otnoshenij* [Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships], Moskva, Akademicheskij projekt, 964 p.
Huizinga, J. (2016) *Osen srednevekoviya: Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV vekah vo Francii i Niderlandah* [The Waning of the Middle Ages: a Study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth Centuries], Spb., Izdatelstvo Ivana Limbaha, 768 s.
Hmilyar, O. F. (2012) *Prostorova regulyaciya vidnosyn mizh lyudmy za dopomogoyu symvolichnyh kulturnyh zasobiv* [Spatial regulation of relations between people through symbolic cultural means], in: *Visnyk Nacionalnogo universytetu oborony Ukrainy*, vyp. 5 (30), Kyiv, pp. 289–295.
Chaban, O. S., Frankova, I. A. (2014) *Kliniko-psihologichny osoblyvosti paciyentiv z gostroyu socialnoyu samoizolyaciyeyu na prykladi*

- klinichnogo vpadku* [Clinical and psychological features of patients with acute social self-isolation on the example of a clinical case], in: *Psychological Counseling and Psychotherapy*, 1–12, pp. 116–124.
- Reichenbach, A. (2015) *Laughter in times of uncertainty: Negotiating gender and social distance in Bahraini women's humorous talk*, in: *Humor – International Journal of Humor Research*, 28 (4), pp. 511–539. Retrieved May 5, 2020 from: <https://doi.org/10.1515/humor-2015-0098>.
- Takovski, A. (2019) *Representing Sexuality through Folklore: Erotic Folktales and Online Jokes as 'Mirrors' of Gender Hierarchies*, in: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, pp. 149–172. Retrieved May 5, 2020 from: <https://doi.org/10.7592/FEJF2019.75.takovski>.

Стаття надійшла до редакції 6.05.2020

Стаття прийнята 6.06.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211985](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211985)

УДК 130.2: 316.6

Оксана Кожем'якіна

АКСІОЛОГІЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ РЕФРЕЙМІНГУ В СМІХОВІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена аналізу концептуального поля визначення аксіологічних детермінант рефреймінгу в сміховій культурі, з урахуванням специфіки функціонального навантаження сміху та його маніпулятивного потенціалу в сучасному суспільстві. Звертаючись до характеристик психотехнологій смислового переформатування в сміховій культурі як втілення мистецтва рефреймінгу, розглядаються аксіологічні чинники інтерпретативних взаємодій в різноманітних дискурсивних контекстах та смислових інваріаціях (на прикладах політичного сміху, актуальних карантинних анекдотів та вірусних мемів). Концептуальні інверсії, які в сміховій культурі мають відчутну ціннісну динаміку, досліджуються в аспекті їх маніпулятивних та актуалізаційних спроможностей в моделюванні соціальних взаємодій.

Ключові слова: рефреймінг, сміхова культура, цінність, контекст, підтекст, маніпуляція.

Розмаїта природа сміхової культури в аналізі співвідношення сміхового аспекту світу та світу дійсності потребує нових досліджень як частини культури свого часу. З урахуванням зростання маніпулятивних можливостей сучасного інформаційного суспільства, появи феномену постправди та засилля некритичності і розважальності в масовій культурі актуалізуються питання амбівалентності інтерпретативних контекстів сміхових комунікацій, насамперед в аспекті дієвості прихованих впливів та метафоричної аналітики реалій повсякденності. Сміхова культура має як давні традиції обрядовості, маргінальності та карнавалізації, так і набуває нових форм, які інституалізуються в сучасному суспільстві в численних конфігураціях, репрезентуючи в комунікативних характеристиках реальності її наявний стан та трансформаційні тенденції.

Незважаючи на поважну традицію вивчення проблеми сміху, що бере початок ще в працях Платона і Аристотеля та отримує подальший розвиток в концепціях І. Канта, А. Шопенгауера, З. Фрейда, А. Бергсона, М. Фуко, М. Бахтіна, В. Проппа, С. Аверинцева та ін., відкриваються все нові й нові контексти гелологічних досліджень, актуалізуючи їх міждисциплінарний характер та сприяючи формуванню цілісної картини світу. Серед дослідників соціокультурних та аксіологічних засад сміхової культури варто виокремити Ю. Борєва, А. Дмитрієва, Л. Карасьова, О. Козінцева, М. Мюлкея, А. Сичова та ін., в працях яких здійснюється різнобічний аналіз природи та соціальних

функцій сміху, чинників комічного, конструювання та деформацій поведінкових схем, співвідношення смішного та серйозного, об'єктивного та суб'єктивного, доброзичливого та агресивного, маніпулятивного та актуалізаційного тощо. З урахуванням інтерпретативного потенціалу сміху та його принципової незавершеності в якості одного з дієвих прийомів утворення комічного та досягнення сміхового ефекту доречно виокремити рефреймінг як техніку спрямованої роботи зі смислами, що змінює відношення до події, впливаючи загалом на ціннісні компоненти світосприйняття.

Відтак метою цієї роботи є окреслення концептуального поля визначення аксіологічних детермінант рефреймінгу в сміховій культурі, звертаючи увагу на функціональне навантаження сміху та його маніпулятивний потенціал в сучасному суспільстві.

Поняття «сміхової культури» в традиціях запропонованої М. Бахтінін концепції народної сміхової культури зазвичай використовується для позначення альтернативних панівному світогляду точок зору у поєднанні комічного та смішного. Сміхова культура в її загальному розумінні у всьому розмаїтті проявів сміху задає світоглядні рамки ціннісних орієнтирів своєрідного осмислення, перетворення та створення реальності, постаючи важливим елементом загальнонародської культури. Сміх в його позаофіційних форматах має, за влучним спостереженням М. Бахтіна, «глибоке світоспоглядальне значення, це одна із форм правди про світ в цілому, про історію, про людину, це особлива універсальна точка зору на світ, яка бачить світ інакше, але не менш (якщо не більш) суттєво, ніж серйозність» [Бахтин 1990: 78]. Сміх виконує насамперед звільнювальну функцію (від догматів, внутрішніх цензорів, авторитетів, священного, авторитарних законів тощо), сміх «не створює догматів та не може бути авторитарним», «знаменує не страх, а усвідомлення сили», «пов'язаний з актом виробництва, народженням, оновленням» [Бахтин 1990: 109], що по суті розкриває трансгресивний ресурс сміху у спрямованості до осмислення кордонів та їх можливого подолання.

В інтерпретативному аспекті інтуїтивного поєднання смислів сміх забезпечує розуміння тонких граней світу та відтінків значень, що увиразнює конструктивні та деструктивні ефекти сміху. Розглядаючи сміх як одночасно і руйнівний, і створювальний чинник, А. Бергсон розвиває думку про вплив сміху на корекцію соціальної поведінки людини, виокремлюючи функцію загального вдосконалення суспільства, що тримає в напрузі та взаємодії ті види діяльності, які ризикували згаснути [Бергсон 1992: 21].

Зважаючи на поширеність «несерйозних» конотацій сміху, М. Мюлкей говорить про важливу соціальну роль гумору в синергійному аспекті

продукування непослідовності та внутрішньої суперечливості, які відокремлені від серйозного, але водночас можуть бути використані в доволі серйозних цілях, демонструючи різноманіття інтерпретацій [Mulkaу 1988].

Звертаючи увагу на викривальний ресурс сміху, Д. Ліхачов зауважує, що важливою функцією сміху є оголення правди, виявлення справжньої сутності, наголошуючи на спроможності сміхової культури (а точніше, сміхового світу) створювати власний світ, своєрідний антисвіт, світ-навиворіт, який оголює проблемність наявних відносин та вибудовує власні, уявні та бажані [Лихачев 1984: 3].

Дотепність як важливий аспект сміхової культури розглядає З. Фрейд, який наголошує на компенсаторній та захисній функціях сміху, які дозволяють обійти ментальних цензорів завдяки наявності у жартів подвійних смислів [Фрейд 2006].

Спираючись щонайменш на три загальні теорії сміху (*суперечності, критики та звільнення*), виокремимо насамперед такі загальні ознаки сміху, як амбівалентність, динамічність, соціальність, діалогічність, солідарність, конвенціональність, інтерпретативність, соціальна значущість та креативність. Сміх завжди містить в собі якийсь парадокс, оскільки передбачає множини реакцій на різноманіття інтелектуальних та емоційних стимулів, актуалізуючи також рефлексивність та аксіологічність сміху, що дозволяє означити сміхову культуру загалом як мистецтво рефреймінгу. Важливим аспектом аксіології сміху є соціокультурно зумовлене відношення до цінностей та антицінностей, що може поставати засобом відображення альтернативних точок зору на світ, породжуючи нові контексти «жартівливого» розуміння дійсності в ігрових конфігураціях соціально-ситуативних ролей і взаємодій традиційних та нових сміхо-концептуальних персонажів. В результаті з'являються нові когнітивні метафори, які не лише влучно фіксують проблемність життя, актуалізують певні світоглядні моделі чи активують потрібні шаблони, а й сприяють трансформації системи цінностей, критичній оцінці та переосмисленню реальності, дають розрядку негативній енергії та стають способом боротьби з віджилим і застарілим.

Уявлення про когнітивну теорію сміху та теоретичні основи рефреймінгу були закладені М. Мінським, Дж. Лакофом, І. Гофманом, Ч. Філмором, В. Раскіним, С. Агтардо, Г. Бейтсоном, Р. Бендлером, Дж. Гріндером та ін., які пов'язують рефреймінг насамперед зі зміною смислових контекстів та, як наслідок, зміною аксіологічних настанов щодо сприйняття значущості певного явища, події, ситуації тощо. Рефреймінгові техніки працюють як зі змістом, так і з контекстом та стилями, що трактується в

термінах смислових інваріацій взаємозамінних «рамкових» перспектив відносно фокусованої зміни знань, реакцій та поведінкових настанов. В теорії В. Раскіна та С. Аттардо сміховий ефект досягається шляхом бісоціативного перетину незвичних, але контекстуально виправданих асоціацій, які стимулюють сміх завдяки раптовому когнітивному дисонансу [Salvatore 1994].

Практики рефреймінгу, які вдало використовуються в психотерапії, маркетингу, коучингу, бізнесі та ін., детально досліджуються в теоріях нейролінгвістичного програмування, де рефреймінг розглядається насамперед в аспекті позитивного переосмислення та конструювання альтернативної поведінки [Бендлер 1995]. Завдяки рефреймінгу стає можливим швидкий вплив на сприйняття та подальші дії людини, що позначає процес зміни поведінки, оцінки (переоцінки) ситуації тощо внаслідок зміни ракурсу бачення та появи іншої точки зору, що присутнє в багатьох прикладах сміхової культури.

Як один зі способів представлення стереотипної для даної культури ситуації, фрейми як ментальні структури світогляду співіснують в численних зв'язках та системних конотаціях, організуючи простір концептуальних взаємодій у структурах комунікативного досвіду завдяки функціонуванню концептуальних рамок, метафор та їх сумішей. Відомий американський лінгвіст Дж. Лакоф визначає рефреймінг через процеси концептуального перегляду або повторного мислення, що по суті є процесом аксіологічної реконцептуалізації, коли відбувається перенесення визначеної в певній системі цінностей мети в абсолютно іншу, відмінну систему, застосовуючи зміни смислових обрамлень в різноманітних сферах суспільства, зокрема, в політиці [Lakoff 2004]. В політичній комунікації вчений досліджує вплив фреймінгу та рефреймінгу метафоричних моделей певної політичної системи на електоральну поведінку та процеси формування громадянської ідентичності, наголошуючи на значенні метафоризації політичного дискурсу в конструюванні системи цінностей та моделей поведінки завдяки використанню бінарних когнітивних метафор.

Згідно Дж. Лакофу, ми мислимо саме за допомогою фреймів, метафор, наративів, які й зумовлюють появу певних світоглядних систем та моральних цінностей, постаючи рушіями соціальних змін. Метафоризація базується на процесах обробки знань у вигляді фреймів та сценаріїв, які породжуються взаємодією когнітивних структур «джерела» та «мети», переструктурування яких призводить до «метафоричної проекції» та «когнітивних відображень»

[Лакофф 2004]. В «гіпотезі інваріантності» дослідник концептуалізує можливе часткове відтворення структур джерела в структурі мети, здійснюючи фокусування на окремих властивостях джерела в кордонах мети з подальшим відтворенням необхідних, але неявних структур очікувань (сприйняття народу як стада чи родини - потребує актуалізації постаті пастуха чи батька, та перенесення цієї метафори на образ правителя).

Таким чином, особливим прийомом рефреймінгу є використання метафор, які актуалізують потрібні когнітивні параметри завдяки несподіваним концептуальним іграм з бінарними опозиціями, смисловими підтекстами та відкритим метафоричним профілюванням, що має потужний ефект прихованого впливу в моделюванні соціальної взаємодії. Задля фіксації емоційної та інтелектуальної сміхової реакції на несподівані смислові переключення використовується поняття концептуальної інверсії, що позначає порушення передбачуваності у звичному (стереотипному) порядку подій, що закріплюється у експресивній сміховій реакції завдяки ефекту зміщеного очікування та його несподіваного заміщення у рефлексивній грі смислових переходів як частини когнітивних структур фокусованого сприйняття.

Значний інтерес в контексті аналізу прихованих впливів стратегій рефреймінгу являє собою розуміння специфіки функціонування політичного сміху та тенденцій політизації сміхової культури, що відчутно проявляється в кризові та трансформаційні періоди розвитку суспільства, репрезентуючи проблемні ситуації та актуалізуючи потребу і спрямованість переоцінки цінностей («Диван – не предмет меблів, а життєва позиція» - для ілюстрації так званої «диванної демократії»). На відміну від практик рефреймінгу в нейролінгвістичному програмуванні, яке зорієнтоване насамперед на позитивне переосмислення ситуації, політичний сміх може використовувати рефреймінг як «мову ненависті» та пропаганду ворожості, формуючи в масовій свідомості «образ ворога» та актуалізуючи негативні стереотипи, що є доволі поширеною практикою в анекдотах з персонажами різних національностей. Відтак політичний сміх здатний ставати як дієвим інструментом зміни, боротьби та критики, так і пропаганди та маніпуляції суспільною думкою завдяки потужному ресурсу уявного конструювання реальності, що поступово формує фільтри сприйняття інформації, змінюючи ціннісні рамки розуміння світу.

Анекдоти як приклади народної сміхової культури доволі яскраво демонструють дієвість смислових диверсій та концептуальних інверсій у практиках рефреймінгу, постаючи селективним виразником аксіологічних детермінант у соціокультурних проявах народження нових світоглядних

настанов. Зокрема, В. Малахов говорить про анекдот як «м'який захисний шар» та «надпотужний апарат розуміння світу», який зароджується на началах «духовної солідарності та свободи» [Малахов 2003: 180–181], забезпечуючи людині можливість створення власного поля світовідношення та дистанціювання від офіційної ідеології. Типовим прикладом для визначення ситуаційно-рольової та тактико-стратегічної моделей рефреймінгу є анекдоти про раптову зміну стереотипної оцінки поведінкових та світоглядних звичок у критичні періоди, наприклад, в карантинних умовах («До карантину – ледачий соціопат, під час карантину – добропорядний громадянин»). Логіка зворотності, властива карнавальній сутності анекдоту, працює з бінарними опозиціями, граючи несподіваними взаємозамінниками смислових протилежностей («жаба в принцесі»), «... *проте* ми гарно співаємо»). Водночас рефреймінг контексту виходить за межі очікуваних пар бінарних опозицій, надаючи ситуації нових смислових акцентів та розширюючи горизонти інтерпретацій, руйнуючи застарілі стереотипи та шаблонні міркування.

Відносно новим явищем сучасної сміхової культури є практики породження та використання мемів (як когнітивної одиниці інформації про фрагмент світу, що породжує появу своїх інваріантних копій в дискурсі підтекстів та впізнаваних подієвих ознак), набуваючи рис медіавірусних реакцій на події, які мають суспільний резонанс, постаючи також ефективним способом медіаманіпуляції в контексті політичної комунікації. Своєрідною соціальною санкцією стає публічне осміяння в сучасних практиках мемів та «фотожаб», які з'являються як суспільні реакції на актуальні, сенсаційні чи скандальні події та починають жити власним життям у народній інтернет-творчості. Яскравим прикладом такої масової реакції є нещодавня ситуація з одним з політиків від партії влади, який запропонував пенсіонерці продати собаку, щоб заплатити за комунальні послуги. Меми із зображеннями занепокоєних собак в різноманітних кумедних контекстах стали впізнаваними та медіавірусними, демонструючи полілого різноманітних варіантів рефреймінгу **змісту** (за когнітивною формулою «*насправді це...*») та **контексту** (за когнітивною формулою «*проте...*») концепту домашнього улюбленця, який постає в додаткових форматах (*це й як ...* – платіжний засіб, засіб заощадження та ін.). Поступово в жорстких карантинних умовах меми та анекдоти про собак почали доповнюватись ще й новим «сервісом» – оренди собак як офіційної підстави дозволу для прогулянок, що також вдало ілюструє розширення кола когнітивних

метафор та впровадження нових концептуальних персонажів. Карантинний період породив також серію сміхових активностей щодо жартівливого переосмислення обмежень соціальних контактів, масового поглядання, переходу у онлайн-роботу та навчання, пандемічних загроз тощо, яскраво демонструючи потенціал сміху як дієвого засобу боротьби зі страхом і панікою та потужного мотиватора для саморозвитку.

Таким чином, сміхова реакція уможливорюється завдяки порушенню комунікативних очікувань, коли стандартний набір дійових осіб, їх стереотипних рис, шаблонних ролей чи поведінкових стратегій несподіваним чином гіперболізується, переміщується згори до низу і навпаки, розкриваючи нові підтексти та підмінюючи мотивацію, зміст, семантичні контексти. Рефреймінг як емпірична модель несподіваних смислових переформатувань є частиною сміхової традиції загалом, беручи початок з іронічного діалогу античності і народної сміхової культури та вдало продовжуючись в сучасних різновидах іронії та самоіронії. Пошуки та актуалізація прихованих сміхових смислів та бісоціативних контекстів сприяють появі нових ракурсів бачення та оцінки ситуації, нових її інтерпретацій та висновків. Рефреймінг передбачає також спроможність розуміти та використовувати різноманітні точки зору відносно одного і того ж предмету розмови, але відповідно до солідарно визнаних типів дискурсу та зрозумілих асоціативних підтекстів. Комічний ефект створюється шляхом неочікуваного переміщення мети з однієї системи цінностей в іншу, постаючи своєрідним концептуальним аранжуванням згідно зі зміненими контекстами та дисонансами смислових конфігурацій.

Список використаної літератури

- Бахтин, М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Худож. лит., 543 с.
- Бендлер, Р., Гриндер, Дж. (1995) *Рефрейминг: ориентация личности с помощью речевых стратегий*, Воронеж: НПО «МОДЭК», 256 с.
- Бергсон, А. (1992) *Смех*, Москва: Искусство, 128 с.
- Лакофф, Дж., Джонсон, М. (2004) *Метафори, которыми мы живем*, Москва: Едиториал УРСС, 256 с.
- Лихачев, Д. С., Панченко, А. М., Поньрко, Н. В. (1984) *Смех в Древней Руси*. Л.: Наука, 295 с.
- Малахов, В. (2003) *Феномен прикол*, в: *Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса: ОНУ ім. Мечнікова, вип. 3, с. 179–186.

- Фрейд, З. (2006) *Остроумие и его отношение к бессознательному*, Москва: АСТ, 480 с.
- Lakoff, G. (2004) *Don't Think of an Elephant! Know Your Values and Frame the Debate*. The Essential Guide for Progressives. White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 124 p.
- Mulkay, M. (1988) *On Humour: its Nature and its Place in Modern society*, Cambridge, UK: Polity Press; Oxford, UK; N.Y.: B. Blackwell, 232 p.
- Salvatore, A. (1994) *Linguistic Theories of Humor*, New York: Mouton de Gruyter, 426 p.

Оксана Кожемякина

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ РЕФРЕЙМИНГА В СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Статья посвящена анализу концептуального поля обозначения аксиологических детерминант рефрейминга в смеховой культуре, исследуя специфику функциональной нагрузки смеха и его манипулятивного потенциала в современном обществе. Обращаясь к характеристикам психотехнологий смыслового переформатирования в смеховой культуре, рассматриваются аксиологические факторы интерпретативных взаимодействий в различных дискурсивных контекстах и смысловых инвариациях (на примерах политического смеха, актуальных карантинных анекдотов и вирусных мемов). Концептуальные инверсии когнитивных метафор, которые в смеховой культуре имеют ощутимую ценностную динамику, исследуются в аспекте их манипулятивных и актуализационных возможностей в моделировании социального взаимодействия.

Ключевые слова: рефрейминг, смеховая культура, ценность, контекст, подтекст, манипуляция.

Oksana Kozhemiakina

AXIOLOGICAL DETERMINANTS OF REFRAMING IN LAUGHTER CULTURE

The article is devoted to the analysis of the conceptual field of designation of axiological determinants of reframing in a laughing culture, exploring the specifics of the functional load of laughter and its manipulative potential in contemporary society. Addressing to the characteristics of the psychotechnology of semantic reformatting in a laughing culture, the axiological factors of interpretive interactions in various discursive contexts and semantic invariations are examined (examples of political laughter, actual

quarantine jokes and viral memes). Conceptual inversions, which in tangible culture have tangible value dynamics, are studied in the aspect of their manipulative and actualization capabilities. It is proved that the laughable effect in reframing techniques is achieved due to an unexpected and sudden change in the stereotypical course of events based on the logic of recurrence and breakdown of expected patterns, based primarily on a change in the value perception of a particular event or phenomenon, as well as its contextual rethinking and creation of cognitive metaphors. Accordingly, the use of metaphors is defined as a special means of reframing, which actualizes the necessary cognitive parameters due to unexpected conceptual games with binary oppositions, semantic subtext, and open metaphorical profiling, which has a powerful effect of latent influence in modeling of social interaction. An analysis of the mutual influence of traditional laughing theories (contradiction, criticism and liberation) allows us to highlight such common signs of laughter as ambivalence, paradox, sociality, solidarity, conventionality, creativity, dialogism, dynamism, reflexivity. An important aspect of the axiology of laughter is defined as a focused attitude to values and anti-values, which can be a means of displaying alternative points of view on the world, giving rise to new contexts of "comic" understanding of reality in game configurations of socially-situational roles and characteristics of conceptual characters of laughter culture.

Keywords: reframing, laughter culture, value, context, subtext, manipulation.

References

- Bakhtin, M. (1990) *Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa* [Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance], Moscow, Hud. lit, 543 p.
- Bandler, R., Grinder, J. (1995) *Refreyming: oriyentatsiya lichnosti s pomoshchyu rechevykh strategiy* [Reframing: personality orientation through speech strategies], Voronezh, NPO «MODEK», 256 p.
- Bergson, H. (1992) *Smekh* [The Laughter], Moskva, Iskustvo. 128 p.
- Lakoff, G., Johnson M. (2004) *Metafori, kotorymi my zhivem* [Metaphors we live by], Moskva, Editorial URSS, 256 p.
- Lihachev, D. S., Panchenko, A. M., Ponyrko, N. V. (1984) *Smekh v Drevnej Rusi* [Laughter in Ancient Rus], Leningrad, Nauka, 295 p.
- Malakhov, V. (2003) *Fenomen prikol* [Phenomenon of Practical Joke], v: *Δόξα*

- / Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filosofiyi ta filolohiyi, Odesa, ONU im. Mechnikova, vyp. 3, pp. 179–186.
- Freud, S. (2006) *Ostroumye i ego otnosheniye k bessoznatelnomu* [Wit and it's relation to the unconscious], Moskva: AST, 480 p.
- Lakoff, G. (2004) *Don't Think of an Elephant! Know Your Values and Frame the Debate*. The Essential Guide for Progressives. White River Junction, Vermont, Chelsea Green Publishing, 124 p.
- Mulkay, M. (1988) *On Humour: its Nature and its Place in Modern society*, Cambridge, UK, Polity Press; Oxford, UK; N.Y., B. Blackwell, 232 p.
- Salvatore, A. (1994) *Linguistic Theories of Humor*, New York, Mouton de Gruyter, 426 p.

Стаття надійшла до редакції 16.04.2020
Стаття прийнята 16.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211986](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211986)

УДК 128:316.6

Фаріда Тихомірова

ПАНДЕМІЯ У ВЕЛИКОМУ МІСТІ: ПАРАДОКС КОРОНАВІРУСНОГО СМІХУ

Амбівалентність природи сміху зумовлює інтерес до дослідження можливостей гумору об'єднувати людей та допомагати в епоху пандемії коронавірусу, виступаючи як регулятор стресу. Стаття присвячена дослідженню коронавірусного гумору у міській культурі. Метою статті є аналіз кейсів коронавірусного гумору з різних країн, його місця у соціально-філософській маніфестації та концептуалізації сміхової культури з точки зору «соціоантропорятівних» та «соціоантропурійнівних» чинників та модусів сміху.

Ключові слова: *гелологія, «коронавірусний гумор», модуси сміху, чорний гумор, «гумор шибеника».*

Пандемії впродовж існування людства впливали на, соціальне життя, економіку, формували психологію та культуру городян. Саме такий етап глобальної трансформації та зсувів соціального буття у містах ми переживаємо зараз. Пандемія, яка охопила планету, стала приводом не тільки для тривоги, але й рятівного сміху. Особливості сучасної пандемії – наявність спілкування у віртуальному просторі. Поширення COVID-19 породило у всьому світі сплеск особливого гумору, який вже одержав назву «коронавірусного».

На тлі майже апокаліптичних новин стрічки соцмереж наповнюються жартами, піснями, мемами, карикатурами. З кожним сплеском трагічних новин екрани наших гаджетів наповнюються новими мемами: про жертву коронавірусу, на яку впав стелаж з туалетним папером, Квентина (Твентіна) Карантино, Наташу та її котів. Наскільки доречним є такий «бенкет під час чуми»? Чи є сміх та жарти пристойною, етичною, нормальною реакцією на події останніх місяців? Чому ми сміємося, коли ситуація несе загрозу? Гумор як міждисциплінарний феномен включає кілька аспектів його розгляду фахівцями з різних областей – лінгвістами, соціологами, психологами, етологами, культурологами та філософами.

У Стародавній Греції поважали бога сміху – Гелоса, у Римі бога сміху Різуса. Був також і бог глузування і критики – Мома. Святилище Гелоса знаходилося по сусідству з храмами Танатоса, бога смерті, Фобоса, бога страху і інших подібних їм божеств. Дослідження природи сміху, як характеристики людини, закладене ще в працях Аристотеля.

Зараз відбувається справжній сплеск інтелектуальної активності в

теоретичному осмисленні феномену сміху, розмаїття його форм і модусів. Теоретичною базою для розробки даної теми є роботи К. Юнга, Й. Хейзинги, Ю. Лотмана, Л. Іоніна, М. Кагана. Радянськими дослідниками М. Бахтіним, Д. Лихачовим та О. Панченком проведені класичні дослідження ціннісно-світоглядних моментів сміху у культурному просторі. Кожна епоха і кожен народ має особливий, специфічне для них почуття гумору і комічного, яке іноді незрозуміле і недоступне для інших епох. Отже, феномен сміху підлягає вивченню в контексті історико-культурної заданості.

Оригінальну версію філософії сміху розробив Саймон Крічлі, автор світового інтелектуально-сміхового бестселера Про гумор та «мютюаліст», тобто прихильник ідеї суспільства, заснованому на ідеях солідарності та взаємодопомоги [Critchley 2002].

При характеристиці концепції ліберального іронізму Ричарда Рорти, як правило, вказують на розроблену ним специфічну спрямованість життєдіяльності, що визначається як іронічна. У Р. Рорти іронія розуміється в широкому соціокультурному контексті, виступаючи програмою «перепису лібералізму як надії». Він наголошує на тому, що «теорія іронії – драбина, яку треба відкинути відразу, як тільки з'ясується, що саме привело наших попередників до теоретизування» [Рорти 1996: 113].

Один з фахівців в області психології гумору Р. Мартін (2009) нарікає на те, що результати експериментальних лабораторних досліджень пом'якшують вплив гумору на стрес, «не завжди можна відтворити», а «їх доволі штучний характер не дозволяє перенести отримані результати на повсякденні переживання» [Lefcourt & Martin 1986: 326].

Російський дослідник А. А. Сичов, розрізняє два види сміху, розглядаючи сміх виключно як соціальне явище. Антитезою сміху виступає страх як наповнений протилежним змістом емоційно-афективного стану [Сичев 2003].

Український філософ В. А. Малахов, імплементавав у вітчизняний гелологічний дискурс «феномен приколу», глибоко і тонко пов'язавши це явище з ситуацією постмодерну. Він показав не випадковий характер експансії «прикольного» сприйняття світу і пов'язаних з цим особливостей сучасних процесів комунікації. Як одну з сутнісних характеристик «приколу» В. А. Малахов виділив те, що він є феноменом поверхневим. «При-кол», як феномен гострий, але поверхневий, задає поколює, не пронизує рух [Малахов 2003: 183–184].

Оригінальна соціально-філософська концепція сміху, представлена сучасною українською філософією Ольгою Мальцевою. Авторка вказує на активізацію сміхової стихії як закономірне явище перехідних періодів, зосереджуючись саме на універсальних вимірах людського буття, єдності

соціокультурного процесу: «Сміх як феномен межі не тільки маркує певні границі, але й здатен трансгресувати, переходити «за кордони», перетікати у пограничні зони. Межа між людським життям і смертю також опанована сміхом» [Мальцева 2018b: 71]. Сміх постає як агент змін у нелінійній системі «природа-індивід-суспільство-культура» [Мальцева 2018a].

Відомий дослідник феноменології гумору та чорного гумору В. Кебуладзе виділив три основних модуси сміху [Кебуладзе 2001: 126–128]. Негації напруги – модус задоволення – зняття будь-якої напруги тягне за собою задоволення. Цієї модальності відповідають варіанти сміху, яким може бути приписаний предикат «веселий». Це, наприклад, посмішка, мимовільний смішок, веселий сміх тощо.

Негації того, що викликає напругу – модус іронії, зловтіхи – анігіляція зовнішнього сприяє утвердженню власної сутності. Цієї модальності відповідають посмішка, хихикання, знущальний сміх, тобто всі варіанти сміху яким можна співвіднести визначення «злий».

Негації напруженої свідомості – модус самоіронії – усвідомлення можливості небуття самого себе викликає у вигляді захисної реакції іронізацію за своєю суттю. Цієї модальності відповідають всі види сміху з предикатом «гіркий» і спорідненими йому [Кебуладзе 2004: 73].

Отже, формується вітчизняна гелологія – міждисциплінарна дослідницька царина, в якій відбувається плідна наукова комунікація, пошук теоретико-методологічних засад, поняттєво-термінологічного каркасу, особливої мови. Але поки мало робіт, які демонструють компенсаторні можливості гумору в силу складності його вивчення, пов'язаної із ситуативністю (те, що смішно в одній ситуації, необов'язково буде смішним в іншій), індивідуальними відмінностями в сприйнятті та створенні смішного.

Амбівалентність природи сміху зумовила наш інтерес до дослідження можливостей гумору об'єднувати людей та допомагати в епоху пандемії коронавірусу, виступаючи як регулятори стресу.

Метою статті є аналіз кейсів коронавірусного гумору з різних країн, його місця у соціально-філософській та міждисциплінарній концептуалізації сміхової культури з точки зору «соціоантропорятівних» та «соціоантропоруйнівних» чинників та модусів сміху [Табачковський 2003: 140].

Завжди війна, смерть, хвороби були негласно забороненими темами для жартів [Вершина, Михайлюк 2004]. Але під час катастрофічних подій в якійсь момент включається «масове виробництво» жартів, мемів, пісень, анекдотів [Левченко 2003]. З початку пандемії було проведено чимало міжнародних конкурсів карикатури, присвячених боротьбі з коронавірусом.

Ми спостерігаємо досить цікаве явище, коли гумор стосується в

основному не загрози епідемії. Жартують про карантин, гігієнічні практики, віддалену роботу або навчання.

По суті, зараз виникають тексти, які реагують не стільки на саму епідемію, скільки на ті способи захищатися від неї, які ми з вами зараз виробляємо. На наших очах виникає норма, а оскільки вона нова, ми не все з нею згодні, і незрозуміло поки, як жити в цих нових умовах. А гумор стає способом їх опрацювати. Після закінчення карантину ці тексти можуть залишити потужний слід – не тільки в цифровому, а й в звичайному, повсякденному житті.

Існує поняття «disaster humor» – гумор катастроф. І цей гумор включається, коли є певна дистанція між катастрофою і нами [Philips 2015]. Навряд чи хтось стане сміятися, коли від якоїсь зовнішньої загрози загинули його близькі, – занадто це близько, болісно і гостро. Стрессова ситуація провокує бажання слухати і поширювати гумористичні тексти.

Цей гумор життєво необхідний свідкам катастрофи – він допомагає справлятися з жахом і болем, і тому жарти досить швидко і широко поширюються. У ситуації, коли об'єктивна реальність страшна і впоратися з нею дуже важко, мозок запускає когнітивні механізми, які послідовно спотворюють сприйняття реальності і перетворюють загрозу в щось менш небезпечне. Цим можна пояснити дивне на перший погляд явище – поширення жартів і іншого «фольклору катастроф» (folklore of disaster, або disaster lore) після катастроф з великим числом людських жертв [Brown 2020]. Пов'язані вони з тим, що коли відбувається біда, нам всім хочеться об'єднатися.

Також є таке поняття – «гумор шибеника», його запропонував соціолог та фольклорист Антонін Обрдлік у 1942 році [Obrdlik 1942: 712]. Чорний гумор, або його різновид гумор шибеника – це сміх і жарти на тему трагедії і смерті. Ставлення до чорного гумору ділить людство на два табори. Досвід говорить, що сміх і горе живуть поруч, і чорний гумор був притаманний людям завжди.

Гумор шибеника (gallows humor) багато хто вважає різновидом чорного гумору, мало не синонімом. Якщо чорний гумор – це жарт з приводу чужої ситуації, то гумор шибеника – жарт людини, що стоїть на порозі власної смерті, або небезпеки. Як буквально передає сенс саме словосполучення, це гумор приреченого, виражений його останньою дією або словом. На відміну від чорного гумору сміх людини, що стоїть на порозі смерті, не викликаний страхом. Навпаки, сміх шибеника звучить тоді, коли страху вже немає. Він іде, поступившись місцем усвідомленню неминучості загибелі.

Отже, гумор запобігає відходу в депресивні та інші патогенні стани.

Спільне в тих і інших полягає в співвіднесенні гумору ні з будь-якими важкими ситуаціями, а з так званими повсякденними, разовими або хронічними, стресорами. Відносно більш сильних стресорів, що змінюють або руйнують життєвий уклад людини, дієвість гумору виявляється зниженою. Це положення дозволяє пояснювати динаміку соціальних «гумористичних» настроїв, популярність тих чи інших гумористів: люди сміються, або похмуро агресивні в залежності від характеру пережитих труднощів і збереженого запасу захисних сил.

Сміх об'єднує, він допомагає людям сміятися частіше і скористатися перевагами гарного настрою. Комічне – це потужний спосіб зміцнення соціальних зв'язків, підвищення групової згуртованості за рахунок спільного переживання сильних позитивних емоцій, висміювання недоліків «чужий» групи і підкреслення переваги «своєї». Піднявши настрої людей навколо себе, ми скорочуємо рівень стресу, поліпшуємо якість взаємодії з ними. Сміх знижає рівень стресу, створює відчуття задоволення, але це задоволення ми використовуємо в різних цілях. Раніше ми розповідали анекдоти друзям і кожен оповідач ставав нібито співавтором історії. А тепер ми просто пересилаємо жартівливі картинки та повідомлення. Побачили, посміхнулися, переслали колегам, родичам, або в якійсь дружній чат – і забули. Але ж якщо ти сам не взяв участь в жарті як оповідач, то не отримав свою дозу сміхотерапії. Отже, розглянемо модуси коронавірусного сміху.

Модус задоволення відстежується у побутових жартах, симпатичних побутових мемах: «У кожної жінки в гардеробі має бути маленька чорна маска»; «Гендер місяця – хоумсексуал»; «Так що ви знаєте про самоізоляцію?!» – кричав Робінзон Крузо; «Собака має право вигулювати одну людину. Людина повинна бути в наморднику, з документом і поводком»; «Собаки у захваті – всі люди у намордниках»; «Собаки вимагають посилення карантину – їм набридло вигулювати всіх сусідів свого господаря»; «Настав час для романтиків: вони можуть вибирати дівчат по очах»; «Доля розкидала нас по різних диванах...».

«Куплю гречку», «Маскі є?», «Квентін карантину», «Directed by Robert V. Weide», «Чур, не мене», «36,6» «Режим самоізоляції», «#Доситьщастать» «#наудаленке», «Хватить тарить гречку, ще пельмешки є», «don't panic» – такі написи та різні малюнки усмішки можна побачити на чорних масках, які раптово стали популярними.

Модус іронії. Сьогодні, коли людство, поставили на паузу, природа дає нам знаки і допомагає усвідомити обмеже західної концепції «ідеального світу», «ідеальної людини», «ідеальної родини». «Ідеальність» в режимі карантину починається руйнуватися. А почуття гумору допоможе висміяти світ глянцевого «стандартів», який нами був створений, і допоможе

будувати новий.

Коли ми всі опинилися розділеними – кожен в своєму будинку, відрізаний від друзів, від батьків, – потрібно навколо чогось об'єднуватися. Набагато більш дієвим засобом від стресу на тлі поганих новин стали все ж таки не меми, а інтернет-проект «Ізоляція», в якому тисячі людей з різних куточків світу, сидячи вдома, відтворювали відомі твори мистецтва. Моделями стають родичі, діти, домашні улюбленці, та звичайні речі. Люди витрачають час, щоб вийшла одна репродукція. І весь цей час і ініціатору, і всій родині дуже весело.

«2020 рік – рік шура, сидимо по домівках і вибігаємо з нори тільки за їжею, щоб в норі було що поїсти, тікаємо побачивши людину...»; «Коронавірусокосний рік»; «З понеділка країни ОПЕК домовилися добувати імбир»; «Внаслідок відсутності людей у супермаркети почала повертатися гречка. Природа оживає!!!»; «Я вас запевняю, якщо школи будуть закриті надовго, то батьки знайдуть вакцину від коронавірусу раніше вчених».

«Ми закупили тести на коронавірус. Питання не складні» – так підписаний стоп-кадр з брифінгу Віталія Кличка. Але мер Києва на «фотожаби» не ображається. Користувачі підписують смішні фото з Віталієм як «Квентін карантин». А він реагує селфі в футболці зі своїм портретом і написом Quentin.

А побажання президента «Всім – 36,6» розійшлося по Мережі як прогноз підвищення курсу долара по відношенню до гривні.

«Найгірше, що можна зробити після того, як чхнув, сказати «Mi scusi» (італійською «вибачте мене»); Подібні фрази на тему «італійців» в Україні зараз витіснили навіть такі саркастичні жарти про новий вірус в Піднебесній, як, наприклад, «Коронавірус не протримається довго, тому що зроблений в Китаї» або «Прийшли мої посилки з Китаю, все добре, але коронавірус не покладали»; «Туристична агенція на карантині пропонує екскурсію по квартирних пам'ятках. О 8.30 - відвідування ванної кімнати з наступним візитом до кухні, де вам буде поданий сніданок. Потім за програмою передбачена екскурсія по кімнатах. Там ви зможете взяти участь в майстер-класі з прибирання. О 13.00 у вітальні для вас буде накритий обід, а також подано чай з бісквітом, після чого ми перейдемо до наступного етапу екскурсійної програми: сієста на дивані. В кінці дня у вас буде вільний час для прогулянки по коридорах і фотографування. Гарної подорожі!»; «Мем з видом на порожнє місто з вікна будинку і напис «Режисер Девід Лінч»; «Сказали тримати дистанцію два метри один від одного. Ширина нашого ліжка 1,8 метра. Чоловік відмовляється спати на підлозі. Що робити?»; «Поки ти сидиш вдома на карантині зі своєю дружиною, хтось спить з твоєю коханкою»; «Міністерство охорони здоров'я попереджає, що весілля

скасовуються. Але для тих, хто вже перебуває у шлюбі, все – в силі. Так що, тримайтеся, пані та панове!»; «Ті, у кого намічене весілля в цьому місяці, знайте, що життя дає вам другий шанс»; «Найжахливіше в цій історії те, що знову покарані чоловіки: закінчилися походи в бари, ресторани і на футбол. А ось жінки як і раніше можуть продовжувати свої звичні заняття: прибирання, прасування, прання»; «Цей вірус точно придумала жінка. Одним ударом вона закрила бари, перервала футбольні чемпіонати та змусила чоловіків сидіти вдома»; «Вражаючі речі відбуваються: кількість подружніх зрад скоротилося на 99%».

«Цікаво, що перемаже після карантину - число розлучень або народжуваність?» «Сьогодні думаю про всіх тих хлопців, які обіцяли своїм дівчатам щось зробити, коли у них з'явиться час»; «Увага, у фільмі використовуються сцени рукостискань, дотиків до лиця і перебування на вулиці без поважної причини»; «Хто підкаже, а яке вино найкраще підходить до гречки?») Вибирайте до гречки правильне вино! Гречка з грибами – Chardonnay Ca “del Bosco 2015; Гречка зі шпинатом – Chateau Lafite Rothschild 2010; Гречка з тушонкою – Barolo Conteisa Gaja 2014; Гречка з курчам – Chateau Gazin Pomerol 2015; Гречка з пармезаном – Cervaro Della Sala Magnum 2015».

«Чоловік з запасом гречки і макаронів, познайомиться для самоізоляції з жінкою, з запасом цукру і туалетного паперу»; «Всіх мучить питання, чому люди купують саме гречку. Відповідь проста: рис з Китаю, а макарони з Італії»; «Якщо ти скупий, то саме час запрошувати в гості».

В Італії проходив масштабний музичний флешмоб, коли люди виходили щовечора на свої балкони і співали та грали на музичних інструментах. Слідом з'явився мем з кадром з фільму «Титанік», коли музиканти під час катастрофи вийшли на палубу і стали грати для пасажирів, не даючи розвинути паніці. «Я хотів як в Італії. Вийшов на балкон виконати арію. Сьогодні ввечері повторю номер, щоб отримати другий черевик».

За останні десятиліття ми перетворювалися на «суспільство одинаків», а тепер знову почнемо приходити до суспільства спільноти. До нас і до цього епідемії приходили: останнім був «свинячий грип» в 2009-му. Тоді жарти були зовсім іншими. Вони демонстрували певний страх того, що загроза присутня в самому нашому суспільстві: не спадає ззовні з якимось чужинцем, а живе всередині.

Напевно, багато хто пам'ятає карикатуру тих часів, на якій герої казки А. Мілна відштовхують П'ятачка від берега. Це прояв страху того, що кожен всередині нашої групи може виявитися зараженим. І треба його виділити, вивести на периферію і відмовитися від будь-яких взаємодій з ним. Зараз такого роду жартів немає. І це добра ознака – побоювання перед

оточуючими, пошук загрози всередині своєї групи, напевно, не так актуальний зараз, як в 2009 році. Ми зараз менше один одного боїмося і менше схильні відмовлятися від будь-якої взаємодії, швидше схиляємося до практик солідарності. Так, солідарність розквітає, оголошення з пропозицією допомоги людям з «групи ризику» висять майже в кожному під'їзді.

Страх як метод управління рішуче застарів: він діє тільки при живому спілкуванні. Зараз керівникам без почуття гумору і таланту оповідача важко керувати своїми командами. Те ж саме відбувається з викладачами та вчителями, які ведуть заняття дистанційно. У дистанційному режимі, якщо ти не цікавий, учні вимикають відеозв'язок.

Модус самоіронії. «У мене починається паніка через відсутність у мене паніки під час загальної паніки»; «Мій карантин проходить добре: я почала готувати фаршировані зерна сочевиці. Це, правда, займає багато часу, але мені все одно нема чого робити». «Коли ця історія закінчиться, то найближчі півроку друзі будуть запрошувати вас на вечерю, щоб пригостити макаронами, а ви їм в подарунок принесете туалетний папір»; «Я заморозив туалетний папір. Хтозна, мало що буде...»; «Мені сказали, що для входу в магазин маски і рукавичок буде достатньо. Я прийшла туди і побачила, що мене обдурили. Інші покупці були одягнені»; «У моєму мобільному телефоні стільки інформації про коронавірус, що тепер замість дзвінків він кашляє»; «Коли все це неподобство закінчиться, я на пару днів залишуся вдома спокійно відпочити»; «Я попросила чоловіка зняти з обличчя маску і виявила, що вже три дні живу із сусідом»; «На третій день карантину дружина настійно порадила мені піти прогулятися і пообіцяла заплатити за мене штраф»; «Сьомий день карантину: я ніколи не міг подумати, що буду заздрити мухам. Ось одна вилетіла в вікно. Зараза!»; «Шукаю квартирний велосипед, щоб дістатися до своєї дистанційної роботи»; «Час від часу не забувайте переодягатися в джинси, піжама може бути оманлива»; «Я сховав у кожній кімнаті по пляшці пива, сьогодні ввечері з дружиною влаштуємо барний тур»; «Зважилася! Сьогодні винесу сміття. Я так схвильована. У що б мені причепуритися?»; «А чим ви будете займатися після карантину? – Як чим? Як і всі нормальні люди буду готуватися до Різдва».

Гумор служить підтримці порядку. Наш світ тримається на людях з почуттям гумору, саме вони помічають протиріччя в світі і оцінках і підносять це з комічної точки зору. І поки ми ще можемо сміятися над собою і один над одним, ми зможемо пройти крізь цю кризу з найменшими втратами для своєї психіки. Сміх, з одного боку, допомагає долати стресові (напружені) ситуації, зміцнювати соціальні зв'язки за рахунок поліпшення емоційної атмосфери, підвищувати особистісний статус людини, що використовує гумор, а з іншого, – ускладнює ситуацію спілкування у

випадках неприйняття гумору, відсутності почуття гумору у співрозмовників, використання стратегії висміювання інших людей, що заважає приймати конструктивні рішення в складних обставинах внаслідок «відходу» в гумор.

Гумор залишається відображенням життя суспільства. Люди в усьому світі в ці дні намагаються не вдаватися до смутку, допомагати один одному і вірити в перемогу над хворобою. Про коронавірус поки що «приколи» у нас йдуть обережно. А ось іспанці з італійцями на цю тему чомусь уже не жартують. Коли перший шок проходить, стає ясно, що треба щось з цим робити, опрацьовувати всередині суспільства те, що відбулося. Тому гумор завжди знаходиться на невеликій відстані, полегшує загальну інтерпретацію подій, підкреслює розуміння між членами команди і створює відчуття рівності, допомагає знизити тривожність і страх в критичних ситуаціях.

На загальну загрозу, ажіотаж навколо туалетного паперу, особливості дистанційної роботи та навчання, самоізоляцію та її наслідки, нові правила поведінки городяни у різних куточках світу відреагували спалахом народних жартів.

Коли ми хворіємо, нам не до жартів, ми намагаємося вилікуватися. А коли немає впевненості: захворіли чи ні, коли незрозуміло, що відбувається, і чи є загроза для нас і наших близьких, гумор стає важливим засобом взаємодії, реакції на цю загрозу. Перед обличчям зовнішньої загрози ми починаємо жартувати, тому що, з одного боку, це – компенсація нашої невпевненості. А з іншого боку, гумор – це те, що дозволяє нам об'єднуватися. Він підсилює нашу солідарність, коли ми всі разом сміємося над одним і тим же. Це означає, що всі ми знаємо одні і ті ж факти - поділяємо одну повістку, а це важливо. У нас спільні цінності, спільні норми – ми сміємося над одним і тим же. Отже, гумор – це не просто потреба «засміяти» свій страх, але й показник та чинник нашої соціальності.

Список використаної літератури

- Вершина, В. А., Михайлюк, А. В. (2004) *Смех в контексте несмешного*, в: *Дóџа / Докса. Зб. наук. праць з філософії та філології*, вип. 5, Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, сс.125–134.
- Кебуладзе, В. И. (2001) *Феноменология смеха и смех феноменологии: Феноменология: рецепция у славянской Европе*, Київ: Тандем, сс. 122–130.
- Кебуладзе, В. (2004) *Феноменология черного юмора*, в: *Дóџа / Докса. Зб. наук. праць з філософії та філології*. Вип. 5. *Логос і праксис сміху*, Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, сс. 71–79.
- Левченко, В. Л. (2003) *Защитная функция смеха*, в: *Дóџа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 3. *Гносеологічні та*

- антропологічні виміри сміху, Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, сс. 148–153.
- Малахов, В. А. (2003) *Феномен прикол*, в: *Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 3: Гносеологічні та антропологічні виміри сміху, Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, сс. 179–185.
- Мальцева, О. В. (2018a) *Метаморфози сміху в динаміці соціокультурного простору*, Маріуполь: ДВНЗ «ПДТУ», 320 с.
- Мальцева, О. В. (2018b) *Модуси сміху в соціокультурній динаміці*. Дис... на здобуття наук. ст. д. філос. наук за спец.: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історія, Дніпро: Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 546 с.
- Мартин, Р. (2009) *Психология юмора*, Спб.: Питер, 480 с.
- Рорти, Р. (1996) *Случайность, ирония и солидарность*; пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. Москва, Русское феноменологическое общество, 282 с.
- Сычев, А. А. (2003) *Природа смеха или Философия комического*, Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 176 с.
- Табачковський, В. Г. (2003) *Сміх як антропорятівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії*, в: *Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 3: Гносеологічні та антропологічні виміри сміху, Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, сс. 139–148.
- Brown, K. (2020) *The Pandemic Is Not a Natural Disaster*. Retrieved April 13, 2020 from <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-pandemic-is-not-a-natural-disaster>.
- Critchley, S. (2002) *On Humour. Thinking in Action*, London-New York: Poutledge, 132 p.
- Lefcourt, H. M., & Martin, R. A. (1986) *Humor and life stress: Antidote to adversity*. New York: Springer-Verlag.
- Obrdlik, A. J. (1942) «Gallows Humor» – *A Sociological Phenomenon*, in: *American Journal of Sociology*, vol. 47, No. 5 (Mar., 1942), pp. 709–716.
- Phillips, W. (2015) *Laugh It Off? Dark humor about high-profile tragedies isn't new, but the Internet has transformed it*. Retrieved April 17, 2020 from <https://slate.com/technology/2015/05/rip-trolling-how-the-internet-has-transformed-dark-humor.html>.

Фарида Тихомирова

**ПАНДЕМИЯ В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ: ПАРАДОКС
КОРОНАВИРУСНОГО СМЕХА**

Амбивалентность природы смеха вызывает интерес к исследованию

возможностей юмора объединять людей и помогать в эпоху пандемии коронавируса, выступая как регулятор стресса. Статья посвящена исследованию коронавирусного юмора в городской культуре. Целью статьи является анализ кейсов коронавирусного юмора из разных стран, его места в социально-философской манифестации и концептуализации смеховой культуры с точки зрения «социоантропоспасающих» и «социоантропоразрушающих» факторов и модусов смеха.

Ключевые слова: *гелология, «коронавирусный юмор», модусы смеха, черный юмор, юмор висельника.*

Farida Tykhomirova

PANDEMIC IN THE BIG CITY: PARADOX CORONAVIRUS LAUGHTER

The ambivalence of the nature of laughter causes interest in exploring the possibilities of humor to unite people and help in the era of the coronavirus pandemic, acting as a stress regulator. The article is devoted to the study of 'coronavirus humor' in urban culture.

War, death, and disease have always been secretly forbidden topics for jokes. But during catastrophic events at some point the 'mass production' of jokes, memes, songs, anecdotes. Since the beginning of the pandemic, many international cartoon competitions have been held to combat the coronavirus.

The purpose of the article is to analyze the cases of 'coronavirus humor' from different countries, its place in the socio-philosophical manifestation and conceptualization of laughter culture from the point of view of 'socioanthropo-saving' and 'socio-anthropo-destructive' factors and modes of laughter.

Citizens in different parts of the world reacted to the general threat, the excitement around toilet paper, the features of distance work and learning, self-isolation and its consequences, new rules of behavior in different parts of the world.

When we are sick, we are not kidding, we try to heal. And when there is no certainty: sick or not, when it is unclear what is happening, and whether there is a threat to us and our loved ones, humor becomes an important means of interaction, reaction to this threat. In the face of an external threat, we begin to joke, because, on the one hand, it is a compensation for our insecurity. On the other hand, humor is what allows us to unite. It strengthens our solidarity when we all laugh at the same thing together. This means that we all know the same facts - we share the same agenda, and this is important. We have common values, common norms - we laugh at the same thing. So, humor is not just a need to 'laugh' at your fear, but also an indicator and factor of our sociality.

Keywords: *gelology, 'coronavirus humor', modes of laughter, black humor,*

gallows humor.

References

- Vershina, V. A., Mihaylyuk, A. V. (2004) *Smeh v kontekste nesmeshnogo* [Laughter in the context of unfunny], v: *Doksa. Zb. nauk. prats z filozofii ta filologii*, vyp. 5. Odesa: ONU im. I. I. Mechnikova, pp. 125–134. (rus).
- Kebuladze, V. I. (2001) *Fenomenologiya smeha i smeh fenomenologii* [The phenomenology of laughter and the laughter of phenomenology], v: *Fenomenologiya: retseptsiya u shidniy Evropy*, Kyiv, Tandem, pp. 122–130. (rus)
- Kebuladze, V. (2004) *Fenomenologiya chernogo yumora* [The phenomenology of black humor], v: *Doksa. Zb. nauk. prats z filozofii ta filologii*, vyp. 5. *Logos i praksis smihu*, Odesa, ONU im. I. I. Mechnikova, pp. 71–79 (rus).
- Levchenko, V. L. (2003) *Zatshitnaya funktsiya smeha* [The Laughter Protective Function], v: *Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filozofii ta filologii*, vyp. 3. *Hnoseolohichni ta antropolohichni vymiry smikhu*, Odesa, ONU imeni I. I. Mechnikova, pp. 148–153 (rus).
- Malahov, V. A. (2003) *Fenomen prikol* [Phenomenon prikol], v: *Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filozofii ta filologii*, vyp. 3. *Hnoseolohichni ta antropolohichni vymiry smikhu*, Odesa, ONU imeni I. I. Mechnikova, pp. 179–185 (rus).
- Maltseva, O. V. (2018a) *Metamorfozy smikhu v dynamitsi sotsiokulturnoho prostoru* [The metamorphoses of laughter in the dynamics of socio-cultural space: a monograph], Mariupol: DVNZ «PDTU», 320 p. (ukr).
- Maltseva, O. V. (2018b) *Modusy smikhu v sotsiokulturnii dynamitsi* [Modules of laughter in socio-cultural dynamics]. *Dys. na zdobuttia nauk. st. d. filos. nauk za spets. 09.00.03 – «Sotsialna filozofii ta filozofii istorii»*, Dnipro: Dniprovskiy natsionalnyi universytet imeni Olesia Honchara, 546 p. (ukr).
- Martin, R. (2009) *Psihologiya yumora* [Psychology of humor], Spb, Piter, 480 p. (rus).
- Rorti, R. (1996) *Sluchaynost, ironiya i solidarnost* [Chance, Irony, and Solidarity], per. s angl. I. Hestanovoy, R. Hestanova, Moskva, Russkoe fenomenologicheskoe obschestvo, 282 p. (rus).
- Sychev, A. A. (2003) *Priroda smeha ili filozofiya komicheskogo* [The nature of laughter or the philosophy of comic], Saransk, Izd-vo Mordov. un-ta, 176 p. (rus).
- Tabachkovskiy, V. H. (2003) *Smikh yak antroporiativnyi chynnyk ta yak osoblyva forma krytychnoi refleksii* [Laughter as an Anthroporative Factor and as a Special Form of Critical Reflection], v: *Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filozofii ta filologii*, vyp. 3: *Hnoseolohichni ta antropolohichni*

- vymiry smikhu*, Odesa: ONU imeni I. I. Mechnikova, pp. 139–148 (ukr).
- Brown, K. (2020) *The Pandemic Is Not a Natural Disaster*. Retrieved April 13, 2020 from <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-pandemic-is-not-a-natural-disaster>.
- Critchley, S. (2002) *On Humour. Thinking in Action*, London-New York: Doutledge, 132 p.
- Lefcourt, H. M., & Martin, R. A. (1986) *Humor and life stress: Antidote to adversity*. New York: Springer-Verlag.
- Obrdlik, A. J. (1942) «Gallows Humor»-A Sociological Phenomenon, in: *American Journal of Sociology*, vol. 47, No. 5 (Mar., 1942), pp. 709–716.
- Phillips, W. (2015) *Laugh It Off? Dark humor about high-profile tragedies isn't new, but the Internet has transformed it*. Retrieved April 17, 2020 from <https://slate.com/technology/2015/05/rip-trolling-how-the-internet-has-transformed-dark-humor.html>.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2020

Стаття прийнята 18.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211987](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211987)

УДК: 398.23; 811.161.1; 13

Екатерина Еремеева

ПОЧЕМУ ШУТКИ ПРО COVID-2019 – ЭТО НЕ ЧЕРНЫЙ ЮМОР?

В статье рассматривается вопрос, в какой мере шутки про COVID-2019 соотносятся с черным юмором. Проводится сравнение семантического поля понятия черного юмора в англоязычной и русскоязычной научной литературе. В русскоязычной литературе черный юмор чаще определяется его тематической направленностью, а в англоязычной – стилистическими особенностями. Шутки про COVID-2019 практически не имеют отношения к черному юмору, так как касаются в основном социального контекста пандемии и не соответствуют определению комедии энтропии.

Ключевые слова: *черный юмор, COVID-2019, комедия энтропии, контент-анализ.*

Весна 2020 года внесла значительные коррективы в повседневную жизнь многих государств. COVID-2019 и карантинные меры из-за него увеличили роль онлайн-коммуникаций, ухудшили эмоциональное состояние многих граждан, изменили режим работы многих профессиональных сообществ, привели к ревизии многих ключевых вопросов религии, образования, общения и пр. [Thelwall 2020]. Все это обусловило потребность в переосмыслении сложившейся ситуации, в том числе с помощью юмора.

Юмор, как способ справиться со стрессом, нивелировать конфликт, переосмыслить реальность, сделать ее более понятной, установить социальные связи всегда сопровождал общество, даже во время таких трагических событий, как Холокост [Steir-Livny 2018] или теракты 11 сентября 2001 года [Gournelos 2011]. Возникает потребность осмыслить появившийся массив шуток про COVID-2019 и соотнести его с определенным видом юмора. Это позволит выявить существенные черты подобного юмора, уточнить его социальную и психологическую природу.

Шуткам про COVID-2019 уже посвящена статья Луки Бишетти, Паоло Канала и Валентины Бамбини [Bischetti 2020]. Анализируя эмоциональное восприятие шуток про COVID-2019, исследователи определили их как «шутки про бедствия» (disaster jokes), которые имеют общие черты с черным юмором. С точки зрения авторов, черный юмор вызывает больше отвращения, нежели «шутки про бедствия», которые более приятны. В других исследованиях, если юмор про COVID-2019 и упоминался, то исключительно в контексте анализа распространения информации про пандемию без какой-либо попытки классифицировать его [Thelwall 2020].

Итак, можно ли назвать шутки про COVID-2019 черным юмором? Мы выдвигаем рабочую гипотезу, относительно того, что это далеко не так. В отличие от итальянских исследователей, мы попробуем оттолкнуться не от эмоционального восприятия шуток про COVID-2019, а от их тематической направленности и стилистических особенностей. Таким образом, это исследование посвящено актуализации дискуссии относительно определения черного юмора, что поможет выявить психологическую, культурную, общественную роль шуток про COVID-2019.

Как отмечают практически все исследователи юмора, дать однозначное определение этому явлению очень сложно из-за многочисленных контекстов его возникновения, самых разнообразных социальных, психологических и др. функций. Как отмечает Дж. Торсон, попытки ученых коллективными усилиями определить, что такое юмор, разрушает это понятие: «проанализированный юмор – это разрушенный юмор» [Thorson 1985: 202]. Р. Мартин в своем исследовании психологии юмора дает наиболее широкое определение этого явления: юмор – это широкое понятие, которое относится ко всем словам или действиям людей, воспринимающимся как забавные и обычно вызывающие смех у других [Мартин 2009: 25].

Если юмор – явление, которое с трудом поддается определению, то определение границ понятия черного юмора становится еще большим камнем преткновения. Исследователи относили черный юмор либо к определенному временному промежутку, либо стране (например, США 1960-х годов); часть исследователей утверждали, что весь юмор – черный, что стремление к нему – неотъемлемая черта человека, проявление его «некрофилии» [Фромм 1994]. Время от времени возникает вопрос: а юмор ли это? Н. Масленникова же заметила, что до сих пор попытки дать определение черному юмору вообще не носили научного характера из-за того, что даже в бостонском словаре литературных терминов это явление объясняют с помощью метафор [Масленникова 2015: 143]: «...черный юмор вызывает смех там, где всякий другой способ описания пробудит плач».

Для того, чтобы приблизиться к пониманию черного юмора, был проведен контент-анализ определений этого явления в англоязычной и русскоязычной научной литературе. Итак, как в русскоязычной, так и в англоязычной литературе при определении черного юмора понятие смерти ожидаемо доминирует. Даже в случае оспаривания автором ограниченности такого подхода, все равно последующее исследование касается в основном шуток про смерть, насилие, безумие и пр. [напр.: Шмелева 2009: 210].

Однако дальнейший анализ вскрывает различия в определении черного юмора в русскоязычной и англоязычной литературе. Если в первом случае

черный юмор чаще всего определяют с помощью предмета высмеивания (смерть, страх, горе, жестокость, болезнь и др.), то в англоязычной литературе чаще уделяют внимание стилистическим особенностям «мрачных шуток» (абсурд, бессмыслица, гротеск, парадокс и др.). Итак, что является более корректным для определения черного юмора: его предметное поле или некие стилистические особенности?

Дж. Торсон однажды уже выделил отдельный тип юмора: юмор про смерть, отказавшись однозначно относить его к черному юмору, объединив массив шуток лишь их предметом [Thorson 1985: 204]. Автор задался вопросом, какова социальная и психологическая природа шуток про смерть? Дж. Торсон приходит к выводу, что шутки про смерть помогают преодолеть стресс, связанный со страхом перед кончиной, возможность манипулировать группой, которая столкнулась со смертельной опасностью. Кроме того, юмор – это не только защитный механизм, но и атакующий, причем в случае с юмором про смерть – атакующий сам концепт смерти. Человек пытается таким образом контролировать неконтролируемое.

В своем наиболее полном на момент 1983 года обзоре теорий черного юмора О'Нилл подчёркивает, что это явление нельзя определять только его предметом, следует смотреть на способ его существования, гаммы того, что считается черным юмором: от чего-то легкомысленного до ужасного [O'Neill 1983: 154]. Многие исследователи делят юмор на «добрый» и «злой». О'Нилл выдвигает теорию, что и «добрый», и «злой» юмор имеют общую черту: они происходят из упорядоченного мира. Это юмор тех, кто внутри системы ценностей и норм, а не снаружи и потеряян. Таким образом, черный юмор – это юмор потерянных норм, потерянной уверенности, юмор дезориентации, хаос в системе. Поэтому О'Нилл называет свой вариант черного юмора комедией энтропии, обязательными атрибутами которой являются ирония и гротеск [O'Neill 1983: 158].

Следовательно, в отличие от предыдущих определений черного юмора исходя из предмета высмеивания (смерть, насилие и пр.), можно выделить новый критерий для определения: наличие/отсутствие норм, с позиции которых говорит адресант юмора.

В юморе про смерть адресант юмора может противопоставить себя, свою воображаемую группу явлению, которое выбивается из русла нормативности. Например:

В карпатском селе умирает старый гуцул:

– Сынку, зови парторга, хочу перед смертью в партию ступить!

– Бать, всю жизнь против коммунистов боролся – зачем тебе это?!

– Э, сынку, вот помру – одним коммунистом меньше станем! [История СССР...: 25].

В этом случае нормативность может выражаться как с позиции персонажа-адресанта гуцула, для которого коммунисты являются врагами и смерть еще одного будет небольшой победой для него, так и с позиции адресанта, для которого такая последовательная ненависть является чем-то ненормальным.

В «комедии энтропии» происходит отбрасывание нормативности. Адресант юмора не противопоставляет себя кому-либо, происходит отказ от борьбы в попытке навести порядок. Ярким примером являются знаменитые садистские детские стишки. Например:

Маленький мальчик нашел пулемет.

Больше в деревне никто не живет [Белоусов 1998: 545].

Итак, можно выделить два типа юмора, которые имеют своим предметом смерть: юмор, в котором будет нормативность, и юмор, в котором моральных норм нет (комедия энтропии). Можем ли мы отнести шутки про COVID-2019 хотя бы к одному из видов юмора?

Для данного исследования было собрано 612 шуток в период с марта до конца мая 2020 года. Средой распространения этих шуток стали украиноязычная и русскоязычная версии Facebook. Для определения наиболее значимых тем в шутках про COVID-2019 был проведен их контент-анализ с помощью создания базы данных в рамках Ms Access.

Контент-анализ заданной выборки мемов показал, что шутки про COVID-2019 – это чаще всего шутки не про смерть, а про социальные изменения, которые сопровождают пандемию. В общей сложности мемов, связанных с карантинными мерами как новым контекстом повседневности в выборке – 79 %. Тематическая направленность и динамика шуток про карантин менялась по мере актуализации определенных тем в общественном дискурсе. Это объясняется такой функцией юмора, как ответ или сопротивление какому-либо дискурсу, чаще всего официальному [Chovanec 2019].

Так, изначально подавляющее количество мемов обыгрывали ношение защитных средств и частое мытье рук, покупка продуктов про запас, затем – возрастает доля шуток, посвященных онлайн-общению и образованию. Усиление карантина спровоцировало ряд шуток про выгул собак (причем, как это часто бывает в юмористических произведениях, происходила инверсия, когда собака и человек менялись местами в качестве субъекта и объекта). В конце апреля увеличилась доля сюжетов, связанных с лишним весом и алкоголизмом как следствие самоизоляции.

Показательно, что сперва доля шуток, посвященных непосредственной возможности заболеть в начале пандемии была больше, нежели несколько недель спустя, когда тема вируса как угрозы себя исчерпала. В дальнейшем

иногда обыгрывалась лишь специфическая шарообразная форма вируса COVID-2019, что помогало вписать этот объект в социальную реальность: как COVID-2019 изобразили бы разные художники, COVID-2019 в виде «черного лебедя» современности и т. д. Периодически авторы мемов бросались в другую крайность, отражая COVID-диссидентские настроения. В целом, заболеванию коронавирусом посвящено всего 7 % всех шуток.

Сюжеты, связанные со смертью составляют всего 3 %. Однако, даже в этих нескольких случаях пандемия становится только триггером для шуток про смерть по другой причине. В качестве примера можно привести диалог между мужем и женой:

– Дорогой, я, кажется, поправилась!

– Дорогая, да ты никогда худенькой не была!

Время смерти – 17:00. Причина смерти – коронавирус.

В отдельных случаях переосмысляется сам стереотипный образ смерти, которая пытается дезинфицировать свою косу, либо «удалять» людей онлайн с помощью клавиши Delete. Следовательно, в этом случае понятие смерти – это фон для актуализации темы гигиены или жизни онлайн. С другой стороны, согласно теории Фрейда [Freud 1960] относительно психологических функций юмора, пока мозг пытается разрешить несоответствие в шутке про гигиену и жизнь онлайн, субъект опосредованно присматривается к другому, более ужасному и возможному объекту юмора – смерти.

В целом, шутки про смерть и угрозу заболеть коронавирусом составляют не более 10 % от всей выборки, что не позволяет в полной мере отнести весь массив мемов к черному юмору, если определять таковой исходя из его тематической направленности. Можем ли мы отнести шутки про COVID-2019 к черному юмору, исходя из того, передает ли свое послание адресант с позиций некой (не)нормативности?

Шутки про коронавирус – это попытки борьбы с хаосом, переосмыслить изменившуюся реальность. Даже в случае с мемом про смерть, которая дезинфицирует свою косу, адресант юмора переосмысляет ненормальное для обычной жизни внимание к гигиене. Следовательно, это не комедия энтропии. Что же обусловило подобную особенность шуток про COVID-2019? Подобное могло произойти в случае неосознания опасности пандемии. Это могло также стать частью сопротивления медиа, в которых реальность пандемии постоянно акцентировалась. Вторых, практически полное отсутствие смерти и «энтропии» в шутках про COVID-2019 могло быть вызвано, наоборот, повышенным страхом перед новой угрозой. В этом случае юмор про социальные аспекты пандемии временно отвлекал от тревожного состояния реципиентов. В то же время, тема карантина стала призмой для подспудного переосмысления этой новой

угрозы, возвышения над ней.

Таким образом, внутри массива всего юмор про смерть можно выделить две группы: юмор про смерть с позиций определенной нормативности, и юмор про смерть без таковой. Именно последняя группа наиболее ярко отражает предметное поле черного юмора (или комедии энтропии). Шутки про COVID-2019 практически невозможно отнести к черному юмору, учитывая, что это юмор не про болезнь или смерть, а про социальные аспекты пандемии, которые осмысляются с точки зрения определенной нормативности. Подобное явление можно объяснить как неосознанием угрозы пандемии, так и повышенным уровнем тревожности среди реципиентов исследуемого юмора. Перспективным направлением данного исследования является будущий сравнительный анализ шуток про COVID-2019, популярных в англоязычной среде.

Список использованной литературы

- Белоусов, А. (1998) *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов*, Москва: Ладомир, 744 с.
- Берестнев, Г., Цветкова, А. (2017) *Черный юмор как способ философствования*, в: *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*, Сер.: Филология, педагогика, психология, № 3, Калининград, сс. 13–27.
- Евстафьева, М. (2017) *Тематическое поле черного юмора*, в: *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*, Серия: Филология, педагогика, психология, № 9, Калининград, сс. 37–41.
- История СССР (1917–1991) в анекдотах* (1999) / Сост. М. Дубовский, Минск.
- Кебуладзе, В. (2004) *Феноменология черного юмора*, в: *Дóџа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, вип. 5. *Логос і праксис сміху*, Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечнікова, сс. 71–79.
- Мартин, Р. (2009) *Психология юмора*, СПб: Питер, 480 с.
- Масленкова, Н. (2015) *(Не)культурный формат черного юмора* в: *Studia culturae*, Вып. 12, СПб: РОО «Санкт-Петербургское философское общество», сс. 143–151.
- Фромм, Э. (1994) *Анатомия человеческой деструктивности*. Москва: Республика, 447 с.
- Шмелева, Н. (2009) *Понятие «черный юмор» и его функционально-стилистические особенности* в: *Альманах современной науки и образования*, № 8 (27), Тамбов: Грамота, сс. 210–212.
- Bischetti, L., Canal, P., Bambini, V. (2020) *Funny but aversive: A large-scale*

- survey on the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown. Дата звернення: 25.05.2020. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/341146030_Funny_but_aversive_A_large-scale_survey_on_the_emotional_response_to_Covid-19_humor_in_the_Italian_population_during_the_lockdown.
- Chovanec, J. (2019). *Early Titanic Jokes: A disaster for the theory of disaster jokes?* в: *Humor*, 32(2), 201–225. Дата звернення: 5.05.2020. Режим доступу: <https://doi.org/10.1515/humor-2018-0090>
- Freud, S. (1960). *Jokes and their relation to the unconscious*. New York: Norton, 368 p.
- Gournelos, T., Greene, V. (2011) *A Decade of Dark Humor: How Comedy, Irony, and Satire Shaped Post-9/11 America*. Jackson: University Press of Mississippi, 252 p.
- O'Neill, P. (1983) *The Comedy of Entropy: the Contexts of Black Humour*, in: *Canadian Review of Comparative Literature*, V. 10, № 2, Canadian Comparative Literature Association, pp. 145–166
- Steir-Livny, L. (2018) *Holocaust Jokes on American and Israeli Situational Comedies: Signaling Positions of Memory Intimacy and Distance*, in: *The Languages of Humor: Verbal, Visual and Physical Humor*, London: Bloomsbury Academic, pp. 70–85.
- Thelwall, M., Thelwall, Sh. (2020) *Retweeting for COVID-19: Consensus building, information sharing, dissent, and lockdown life*. Дата звернення: 5.05.2020. Режим доступу: <https://arxiv.org/abs/2004.02793>.
- Thorson, J. A. (1985) *A funny thing happened on the way to the morgue: Some thoughts on humor and death, and a taxonomy of the humor associated with death*, in: *Death Studies*, v. 9, Abingdon-on-Thames: Routledge, pp. 201–216.
- Willinger, U., Hergovich, A. (2017) *Cognitive and emotional demands of black humour processing*, in: *Cognitive Processing*, 18 (2), Berlin: Springer Nature, pp.159–167.

Катерина Єремєєва

ЧОМУ ЖАРТИ ПРО COVID-2019 – ЦЕ НЕ ЧОРНИЙ ГУМОР?

У статті розглядається питання, якою мірою жарти про COVID-2019 співвідносяться з чорним гумором. Проводиться порівняння семантичного поля чорного гумору в англомовній та російськомовній науковій літературі. В російськомовній літературі чорний гумор частіше визначається його тематичною спрямованістю, а в англомовній – стилістичними особливостями. Жарти про COVID-2019 практично не

мають відношення до чорного гумору, адже стосуються переважно соціального контексту пандемії та не відповідають визначенню комедії ентропії.

Ключові слова: чорний гумор, COVID-2019, комедія ентропії, контент-аналіз.

Kateryna Yermieieva

WHY COVID-2019 JOKES ARE NOT A BLACK HUMOR?

The article addresses the question of the extent to which jokes about COVID-2019 relate to black humor. The discussion on the subject field of black humor is being updated. The semantic field of this phenomenon is compared in English-language and Russian-language scientific literature. It is concluded that in Russian-language literature, black humor is more often determined by its thematic focus, and in English-language – by stylistic features. Two types of humor that have death as their subject can be distinguished: humor, in which there will be normativity, and humor, in which there are no moral norms (comedy of entropy). We cannot attribute jokes about COVID-2019 to black humor, given that these jokes are not about illness or death, but about the social aspects of the pandemic, which are conceptualized in terms of a certain normative character. This could happen if the danger of a pandemic is not understood. It could also become part of the resistance of the media, in which the reality of the pandemic was constantly emphasized. Secondly, the almost complete absence of death and “entropy” in jokes about COVID-2019 could be caused, on the contrary, by an increased fear of a new threat. In this case, the humorous social aspects of the pandemic temporarily distracted the recipients from the anxiety state. At the same time, the quarantine topic has become a prism for a latent rethinking of this new threat, its rise above it.

Keywords: black humor, COVID-2019, comedy of entropy, content analysis.

References

- Belousov, A. (1998) *Russkiy shkolnyy folklor. Ot “vyzyvaniy” Pikovoy damy do semeynykh rasskazov* [Russian school folklore. From the “summons” of the Queen of Spades to family stories], Moskva, Ladimir, 744 p.
- Berestnev, G., Tsvetkova, A. (2017) *Chernyy humor kak sposob filosofstvovaniya* [Black humor as a way of philosophizing], v: *Vestnik Baltiyskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta*, Ser. Filologiya, pedagogika, psikhologiya, № 3, Kaliningrad, pp. 13–27.
- Yevstafyeva, M. (2017) *Tematicheskoye pole chernogo yumora* [Thematic field of black humor], v: *Vestnik Baltiyskogo federalnogo universiteta im. Kanta*, Ser. Filologiya, pedagogika, psikhologiya, № 9, Kaliningrad, pp. 37–41.

- Istoriya SSSR (1917–1991) v anekdotakh* (1999) [History of the USSR (1917–1991) in jokes], sost. M. Dubovskiy, Minsk.
- Kebuladze, V. (2004) *Fenomenologiya chernogo yumora* [Phenomenology of black humor], v: *Δόξα / Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, vyp. 5, Lohos i praksys smikhu, Odesa, Odeskiy natsionalny universytet imeni I. I. Mechnikova, pp. 71–79.
- Martin, R. (2009) *Psikhologiya yumora* [Psychology of humor], St. Petersburg, Piter, 480 p.
- Maslenkova, N. (2015) *(Ne) kulturnyy format chernogo yumora* [(Non) black humor cultural format], v: *Studia culturae*, v. 12, Spb., ROO «Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo», pp. 143–151.
- Fromm, E. (1994) *Anatomiya chelovecheskoy destruktivnosti* [Anatomy of human destructiveness], Moskva, Respublika, 447 p.
- Shmeleva, N. (2009) *Ponyatiye «chernyy yumor» i yego funktsional'no-stilisticheskiye osobennosti* [The concept of “black humor” and its functional and stylistic features], v: *Almanakh sovremennoy nauki i obrazovaniya*, № 8 (27), Tambov, Gramota, pp. 210–212.
- Bischetti, L., Canal, P., Bambini, V. (2020) *Funny but aversive: A large-scale survey on the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown*. Retrieved May 5, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/341146030_Funny_but_aversive_A_large-scale_survey_on_the_emotional_response_to_Covid-19_humor_in_the_Italian_population_during_the_lockdown.
- Chovanec, J. (2019) *Early Titanic Jokes: A disaster for the theory of disaster jokes?* in: *Humor*, 32(2), 201–225. Retrieved May 5, 2020, from <https://doi.org/10.1515/humor-2018-0090>
- Freud, S. (1960) *Jokes and their relation to the unconscious*, New York, Norton, 368 p.
- Goumelos, T., Greene, V. (2011) *A Decade of Dark Humor: How Comedy, Irony, and Satire Shaped Post-9/11 America*, Jackson, University Press of Mississippi, 252 p.
- O'Neill, P. (1983) *The Comedy of Entropy: the Contexts of Black Humour*, in: *Canadian Review of Comparative Literature*, v. 10, № 2, Canadian Comparative Literature Association, pp. 145–166.
- Steir-Livny, L. (2018) *Holocaust Jokes on American and Israeli Situational Comedies: Signaling Positions of Memory Intimacy and Distance*, in: *The Languages of Humor: Verbal, Visual and Physical Humor*, London, Bloomsbury Academic, pp. 70–85.
- Thelwall, M., Thelwall, Sh. (2020) *Retweeting for COVID-19: Consensus building, information sharing, dissent, and lockdown life*. Retrieved May 5, 2020, from <https://arxiv.org/abs/2004.02793>.

- Thorson, J. A. (1985) *A funny thing happened on the way to the morgue: Some thoughts on humor and death, and a taxonomy of the humor associated with death*, in: *Death Studies*, v. 9, Abingdon-on-Thames, Routledge, pp. 201–216.
- Willinger, U., Hergovich, A. (2017) *Cognitive and emotional demands of black humour processing*, in: *Cognitive Processing*, 18(2), Berlin, Springer Nature, pp. 159–167.

Стаття надійшла до редакції 6.05.2020

Стаття прийнята 6.06.2020

Розділ 5.

ПАМ'ЯТІ НЕЛЛІ ІВАНОВОЇ-ГЕОРГІЄВСЬКОЇ

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211988](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211988)

УДК130.1:177

Ганна Нівня

НЕЗРЯЧИЙ ЯК ІНШИЙ

Дослідження націлене на виявлення специфічних особливостей досвіду незрячого як Іншого. Проілюстровано сприйняття незрячого як Чужого, зумовлене специфічністю світосприйняття людини, позбавленої зору, показано сприйняття звичайного індивіду як Чужого з позиції незрячого. Перехід з категорії Чужого до категорії Іншого пропонується здійснювати за допомогою комунікації, спрямованої на пошук спільних фрагментів досвіду.

Ключові слова: незрячий, Інший, Чужий, досвід, коеволуція.

В сучасному світі стрімко зростає тенденція до інклюзії. До активної суспільної взаємодії залучаються верстви населення раніше повністю або частково ізольовані від соціуму. Це, насамперед, люди з ментальними особливостями, вадами зору, слуху, опорно-рухової системи.

Подібний зсув у бік інтеграції зумовлений як розвитком цифрових технологій, що як буде показано нижче, відкриває нові шляхи для комунікації, так і загальними змінами у суспільній свідомості. Соціум готовий прийняти незвичайних людей, і останні, в свою чергу, відкриті для діалогу та співпраці.

Отже, сьогодні на перший план виходить питання порозуміння, без якого соціальна взаємодія не може бути успішною. В таких умовах ми вважаємо необхідним звернутися до феноменологічного підходу, оскільки саме у руслі даного напрямку глибоко досліджувалась проблема Іншого. Важливо провести розрізнення між Іншим та Чужим щодо людей з інвалідністю. Здійснена на теоретичному рівні, ця операція в перспективі сприятиме практичному переведенню незвичайних людей з категорії Чужих до категорії Інших або Інакших. Солідаризуючись з українським філософом В. І. Кебуладзе, на думку якого феноменологія як метод відмовляється шукати справжню реальність поза тою, що дана нам у досвіді [Кебуладзе 2011: 16], ми зусередимось на дослідженні проблем, зумовлених розбіжностями у досвіді звичайних людей та людей з інвалідністю.

Розглядаючи людину із особливостями крізь призму взаємовідношення «Я – Інший», ми пропонуємо не забувати про той факт, що у діалозі між звичайною людиною та людиною з особливими потребами остання так само перебуває в центрі власного універсуму та сприймає як Іншого або Чужого здорового індивіда.

У фокусі нашої уваги в даному дослідженні є незрячий. Проблема діалогу між звичайними людьми та незрячими є гострою і актуальною. Окрім природного непорозуміння між звичайними людьми, та людьми

позбавленими зору, спричиненого вищезгаданими суттєвими розбіжностями у досвіді та світосприйнятті в цілому, має місце шей стала символіка сліпоти, через яку досвід незрячого або містифікується та підноситься, або знецінюється та зневажається.

Незважаючи на зазначену актуальність, дана проблема залишається мало дослідженою. Взаємовідношення «Я – Інший» ми знаходимо у працях Е. Гусерля, Е. Левінаса, Ж.-П. Сартра та ін. Феноменологічні концепції Іншого в сучасній філософії досліджує О. Марчук; феномен інтерсуб'єктивної позиції розглядає О. Бутова; явище віртуальної інтерсуб'єктивності висвітлює Д. Соколова. Проте в подібних роботах увага акцентується на взаємодії звичайних людей, досвід яких не має таких суттєвих розбіжностей, як досвід незрячого та індивіда, домінантою світосприйняття якого є візуальний канал. Проблема інакшості та інакшого досвіду стає предметом дослідження таких українських філософів як А. Єрмоленко, В. Кебуладзе, Т. Лютий та ін. Так зазначена тема плідно обговорювалася в ході круглого столу «Інакший досвід: збагнути незбагненне» [Бондар, Балашова, Білий та інші: 2019]. Однак специфічні особливості світосприйняття незрячого залишаються недостатньо висвітленими.

Метою даного дослідження є виявлення специфічних особливостей досвіду незрячого як Іншого. Відповідно до мети, автор ставить перед собою завдання проаналізувати стереотипи, пов'язані з інтерпретацією досвіду незрячої людини; дослідити труднощі взаємодії з незрячим, зумовлені відсутністю зорового контакту; показати сприйняття звичайного індивіду як Чужого з позиції незрячого.

Людина в своїй екзистенції обдарована і, водночас, проклята власною тілесністю. Тіло як провідник чуттєвого досвіду, являє собою водночас подобу в'язниці для свідомості. Можна сказати, що певною мірою тіло диктує свої правила духу. В будь-якому разі, тіло є спільним для всіх людей способом буття у світі або ж володіння світом [Мерло-Понті 2001: 180–188]. Таким чином, людина, тіло якої має певні вади, сприймається іншими як така, що володіє світом не повною мірою або перебуває з ним в певних незвичайних, навіть містичних стосунках.

Незрячим, як тим, що позбавлені зорового зв'язку зі світом, здавніх-давен приписувався певний надприродний досвід, і, водночас, їх власний досвід знецінювався як неповний або навіть хибний. Так, у традиційній культурі закриття очей символізувало припинення контакту зі світом людей. Отже, незряча людина вважалася, в певному сенсі, потойбічною істотою. Звідси вираз «сліпий духом Бога бачить» [Байбурин 1993: 106, 206]. Подібні міфологічні уявлення і сьогодні зберігаються у вигляді приписування людям, позбавленим зору, надприродних, екстрасенсивних здібностей або повної

свободи від мирських спокус.

Ще одним стереотипом, пов'язаним із символічним розумінням сліпоти, є неупередженість та підкорення долі. Юстиція вершить правосуддя із зав'язаними очима, не дивлячись, свої дарунки розкидає Фортуна [Бидерман 1996: 55, 248]. Але незважаючи на всі згадані цілком позитивні символічні значення сліпоти, цей стан загалом пов'язаний із негативним смисловим навантаженням. В першу чергу це проявляється у негативних конотаціях слів «сліпий», «сліпота», що нерідко вживаються як метафори необізнаності, зашореності або душевної черствості. Абстрагувавшись від лексичних тонкощів, і звернувшись до сфери буденної свідомості, ми неминуче зіштовхнемось з тим фактом, що втрата зору є найбільшим страхом більшості людей. Боючись втратити зір, людина ніби боїться втратити світ або себе у світі.

Сукупність уявлень, що ґрунтуються на синтезі символічних сенсів сліпоти, визначає сприйняття незрячих звичайними людьми. Тобто вперше зустрічаючи незрячого, здорова людина вступає в діалог, сприймаючи співбесідника крізь призму стереотипних уявлень. Останній же, зі свого боку, починаючи діалог, розуміє, як саме його сприймають, що може спричинювати певну настороженість, ворожість незрячого щодо здорової людини.

Прибічники феноменологічного підходу наголошують на сприйнятті Іншого як людини особливої, а не як такої, що виконує певну роль, а це можливо лише через діалог, в якому розкривається особистість учасників [Марчук 2008: 5]. В ракурсі нашої проблематики учасникам діалогу слід вчитися абстрагуватись від дихотомії ролей зрячий-незрячий, позбавлятися стереотипів та кліше, шукати шляхів до осердя досвіду співбесідника, проявляти емпатію.

Суттєвою перепорою для взаємодії із незрячим є відсутність зорового контакту. В аспекті феноменології свідомість Іншого для мене завжди залишається непрозорою [Соколова 2015: 55]. Внутрішній світ незрячого здається ще більш таємничим та замкненим саме через відсутність зорового контакту. Дзеркало душі є за навішеним, і через це людина, позбавлена зору, здається захованою сама в собі. Нерідко, звертаючись до незрячого, співбесідник мимоволі підвищує голос, намагаючись таким чином компенсувати відсутність діалогу очей, і ніби прагнучи «докричатися» до реципієнта.

Відсутність зорового контакту нерідко підсилюється слабкою вираженістю міміки та жестів у людини, яка не бачить. Не вміючи висловити емоції та почуття загальноприйнятими способами, незрячий сприймається як такий, що позбавлений почуттів, або як такий, що навмисне їх приховує.

Однак подібна обмеженість невербальної комунікації зумовлена не бідною емоційною сферою, а обмеженістю невербального досвіду. Не бачачи жестикуляцію та міміку інших, незрячий не включає її у власну картину світу, не пов'язує той чи інший рух з певною емоцією і, в кінцевому підсумку, вважає невербальні знаки зайвими та позбавленими сенсу. Можна сказати, що з позиції незрячого спеціально навчаючись основним жестам та імітації зорового контакту, він скоріше приймає правила соціально комунікативної гри, ніж компенсує щось.

Оскільки психічне життя Іншого не може бути нам дано безпосередньо, ми розуміємо як він керує своєю психічною тілесністю за аналогією із власним досвідом. «За аналогією з тим, як Я конституую сенс оточуючої предметності у ньому, я розумію, яким чином їх може конституувати Інший» [Звягинцева 2014]. У ситуації сприйняття незрячого як Іншого аналогія як метод є неспроможною. Прагнучи проникнути у внутрішній світ незрячого, сконструювати його досвід, людина заплющує очі. Проте даний шлях є помилковим, оскільки таким чином звичайний індивід ніби втрачає себе і світ, залишившись наодинці із давнім жахом сліпоти, в той час як незрячий не бачачи світ, концентрується на сприйнятті інших його граней. Щоб збагнути досвід незрячого, слід відкинути загальноприйнятну настанову, сформульовану М. Мерло-Понті, як «світ є тим, що ми бачимо, і водночас тим, що нам ще належить навчитися бачити» [Аветисян 2018: 95]. Більш доречним було б спробувати сприймати реальність, абстрагуючись від візуальних образів, сфокусувавши увагу на даних слуху, дотику, і вербальному аспекті спілкування.

Повертаючись до питання зорового контакту згадаємо вислів Ж.-П. Сартра: «Інший – це той, хто на мене дивиться» [Сартр 2000: 279]. Через погляд Інший об'єктивує мене, оскільки погляд є посередником, що відсилає мене до мене. За Сартром бути тим, на кого дивляться, означає бути пізнаваним Іншим, і можливість бути побаченим є основою такого переживання як сором [Сартр 2000: 279–283]. Тема зв'язку сорому та стороннього спостерігача за допомогою художніх засобів розкривається португальським письменником Ж. Сарамого в романі-притчі «Сліпота». В межах змодельованої автором ситуації всі люди з невідомих причин втрачають зір. Одним з аспектів роману є втрата сорому як результат засліплення та відсутності стороннього зрячого спостерігача [Сарамого 2013]. Однак за межами художнього простору коли в ролі Іншого постає незрячий можливі два шляхи: за першим – Я справді позбавляється сорому; за другим – Я ніби наділяє цього Іншого своїм поглядом. Проте якому способу буде віддано перевагу визначають скоріше соціальні, а не феноменологічні чинники.

Цікавою здається ситуація, в якій незрячий виступає і в ролі Я, і в ролі Іншого. В цьому випадку об'єктивація відбувається не через погляд, а через слух. Інший вслухається в мене, в мої кроки, мої інтонації і, головне, у слова. Примітно, що багато таких діалогів могли б слугувати контраргументом твердженню Сарамого про відсутність сорому у середовищі незрячих.

Ймовірно, витоки цього явища слід шукати в зв'язку досвіду та соціальності. Оскільки досвід має соціальне походження [Звягинцева 2014], а незрячі спочатку живуть у світі, що «належить» зрячим, навіть люди, які не бачили з народження, мають в своїй свідомості великий масив інформації, пов'язаної із візуальними проявами буття. Так, поняття про кольори засвоюється незрячими на рівні асоціацій із тактильними або звуковими образами, а поняття про припустимість чи неприпустимість, естетичність або неестетичність певних дій – на рівні соціальних норм. Таким чином, у незрячого ніби є два рівні сорому: сором, який виникає, коли Іншим для нього постає незрячий, і сором, викликаний спрямованим на нього поглядом. Так само жінка буде менше соромитися погляду іншої жінки, і більше, коли в ролі Іншого постане чоловік. Але спілкування двох незрячих в жодному разі не можна вважати повністю позбавленим сорому.

Досвід незрячих є настільки специфічним і відмінним від досвіду звичайних людей, що під час діалогу, як правило, мова йде про взаємодію з Чужим, а не з Іншим. Чужого ми розуміємо як нескінченно Іншого, справді інакшого, зовсім відмінного «від мене», тобто такого, «чий переживання ніколи не будуть доступними мені» [Марчук 2007: 75–77]. Орієнтація сучасної культури на візуальні образи посилює чужинність незрячого. Не маючи змоги ознайомитись із колосальним об'ємом візуальної інформації, органічно включити її у власний досвід, він часом є подібним інопланетянину із фантастичного роману. Найвідоміші зразки живопису і архітектури, меми, логотипи, нові віяння у моді, зовнішній вигляд інших, відтінки поглядів – всі ці елементи візуальної реальності людина, позбавлена зору, повинна опановувати як незнайому мову. Цей процес є тривалим, потребує активності незрячого і, в кінцевому підсумку, засвоєння візуального культурного коду ніколи не може бути повним. Незрячий, що нехтує ознайомленням із візуальною складовою культури залишається для звичайних людей Чужим.

Зі свого боку, звичайний індивід виступає як Чужий для незрячого. Природною реакцією на чужорідний об'єкт є уникнення контакту. Так звичайні люди можуть свідомо обмежувати спілкування з незрячими, уникати інформації, пов'язаної з ними, абстрагуватися від теми. В даному

випадку настороженість перед чужим посилюється страхом власної сліпоти.

Незрячі, зі свого боку, будують власне життя таким чином, щоб уникнути взаємодії із звичайними людьми. В цій ситуації провідними мотивами є страх бути незрозумілим, певний ступінь заздрості до тих, кому доступний значно більший шар інформації та інші чинники.

Проте Чужий окрім загрози несе із собою привабливість [Марчук 2007: 79–81]. Саме ця амбівалентність Чужого зумовлює протилежно спрямовану тенденцію, а саме взаємне тяжіння та спроби порозумітися. Прагнучи зрозуміти незрячих, звичайні люди проявляють інтерес, цікавлячись як питаннями побуту, так і тонкощами світосприйняття незрячих. Відсутність зору може вабити як засіб абстрагуватися від зовнішніх переживань та сконцентруватися на внутрішньому, духовному житті.

Незрячі ж намагаються розширити межі власного досвіду, якомога більше дізнавшись про візуальний бік реальності. Розвиток цифрових технологій, і, зокрема, програм екранного доступу сприяє прилученню незрячих до візуального шару сучасної культури. Доступ до електронних текстів, технології розпізнавання графіки, інтернет ресурси із текстовими описами відео та графічного контенту: все це допомагає незрячим збагатити палітру досвіду.

Для подальшого розкриття теми слід звернутися до феномену віртуальної інтерсуб'єктивності, тобто такої, що зароджується у процесі віртуальних комунікацій. Віртуалізація сприяє розширенню поля інтерсуб'єктивних сенсів і помітному ускладненню комунікації. Так, у комунікацію між Я та Іншим залучаються віртуальні суб'єкти, що привносять у взаємодію нові значення [Соколова 2013: 54–55].

В умовах віртуальної інтерсуб'єктивності Діалог, що здійснюється через комп'ютер або смартфон зовсім стирає межі між зрячим і незрячим співбесідниками. Акцент на вербальній складовій бесіди, відсутність жестикуляції, міміки та зорового контакту, використання смайлів, що виражають певні емоції: все це є запорукою вдалого діалогу. На жаль, саме тому деякі незрячі віддають перевагу віртуальному спілкуванню, уникаючи традиційної комунікації. Анонімність, яку гарантує віртуальний простір, дозволяє людині із проблемами зору приховати власну особливість, та прикинутись такою, як усі, якщо завгодно, пограти в таку.

З іншого боку, інтернет-середовище налаштовує на певну розкутість. Саме на віртуальних майданчиках незрячі готові ділитися особливостями власного досвіду, висвітлювати специфіку світосприйняття, вільно розкривати теми, які є табуованими по цей бік екрану. Сьогодні поширюється кількість відео та текстових блогів, присвячених даній тематиці, автори яких є незрячими.

Отже, зустріч з Чужим, як контакт із незбагненим, слугує для обох сторін смисловим струсом [Марчук 2007: 127–129]. Через обопільний страх та відторгнення, через заздрість та захоплення, через привабливість та природну цікавість приходить порозуміння. Елементи досвіду взаємопроникають, і Чужий, припинивши буди незрозумілим, незбагненим, перетворюється на Іншого.

На думку українського дослідника А. Єрмоленка необхідною умовою для створення спільного життєсвіту, котрий забезпечує порозуміння, є емпатія, тобто «здатність відчутти те, що відчуває інший» [Бондар, Балашова, Білий та інші 2019: 9–11]. Тож важливою віхою на шляху від Чужого до Іншого є пошук спільних фрагментів досвіду. Намагаючись збагнути досвід незрячого, людина, орієнтована на візуальне світосприйняття, нерідко доходить висновку, що незрячий, позбавлений можливості осягнути світ очима, позбавляється у такий спосіб можливості бути щасливим, відчувати радість життя, повноту буття, закохуватись, захоплюватися пристрасно, шукати і знаходити прекрасне і под. Таким чином, здається, що досвід незрячого є край убогим та незрозумілим. Художнім виразом таких хибних уявлень є цитата з вище згаданого роману Ж. Сарамаго: «Почуття, якими ми жили, і які нам допомагали бути такими, як ми були, були почуттями людей зрячих, у незрячих почуття будуть зовсім іншими» [Сарамаго 2013: 339]. Незрячі сьогодні намагаються довести суспільству не лише власну працездатність, незалежність або проголосити свої права. Головним чином вони намагаються показати, що вміють і можуть бути щасливими, прагнуть до самореалізації та самовдосконалення, здатні кохати, дружити, проявляти емпатію, захоплюватися пристрасно, помилятися, піддаватися спокусам, одним словом, їх універсум включає до себе ті самі складові, як і у звичайних людей. Більше того, це саме ті складові, що становлять осердя досвіду. Незрячі сьогодні заперечують власну чужість та проголошують власну інакшість.

Результати подібної взаємодії ми можемо спостерігати вже зараз. Публіка проявляє інтерес до блогів, які ведуть незрячі, що свідчить про готовність прийняти інший досвід. Ознайомившись за допомогою подібних блогів зі світосприйняттям незрячих, звичайні люди перестають сприймати незрячих як Чужих. Зрячі, зі свого боку, вчать відкривати незрячим світ візуальних образів через асоціації та вербальний опис. Це відбувається як на інтернет-майданчиках, так і в сфері буденного спілкування. Також набувають поширення інклюзивні проекти, в ході яких звичайні та незрячі люди займаються певною спільною діяльністю, підтримують, мотивують одне одного. Таким чином народжується діалог, спрямований на порозуміння, пошук спільного та дослідження відмінного. У світосприйнятті

це діалог як в вузькому сенсі (міжособистісний), так і в широкому сенсі (соціальний).

Кінцевою метою такого руху має бути реалізація принципу коеволуції, тобто мистецтва «жити разом», сталого сумісного розвитку, партнерства, стимулювання толерантності до інших людей, іншого образу життя [Бурова 2016: 50]. Ступінь реалізації даного принципу визначає рівень прогресивності суспільства.

Наступним етапом подібної взаємодії нам здається формування нової інтрасуб'єктивної множинності. Під інтрасуб'єктивною множинністю ми, погоджуючись із О. Буровою, розуміємо «досвід спілкування з «Іншим собою», (діалог між мною і мною самим)... на відміну від рефлексії, не лише схильність до аналізу своїх внутрішніх станів, але збирання людиною в одне внутрішнього досвіду» [Бурова 2016: 51]. Тобто в ході подальшого діалогу і пошуку порозуміння між звичайними та незрячими людьми, не лише незрячі матимуть в своєму досвіді «внутрішніх зрячих», а й зрячі віднайдуть у власному досвіді внутрішніх незрячих. Так і перші і останні збагатять власний універсум досягненнями інших, досі прихованих і недоступних граней буття.

Резюмуючи викладене вище, підведемо підсумок. Сприйняття незрячих звичайними людьми визначається сукупністю уявлень, що ґрунтуються на синтезі символічних сенсів сліпоти. До подібних міфів належать з одного боку уявлення про надприродні здібності незрячих, їх свободу від мирських спокус, з іншого боку – шаблони щодо зашореності і необізнаності людей, позбавлених зору. В таких умовах для ефективного діалогу важливо абстрагуватися від стереотипів та кліше.

Взаємодія з людиною, що має проблеми зору ускладнюється через відсутність зорового контакту та неповне володіння незрячим невербальною мовою, що спричинено обмеженістю візуального досвіду. У діалозі з незрячим на перший план виступає вербальне спілкування. Стирання меж між зрячим та незрячим співбесідником відбувається у віртуальному просторі, який являє собою специфічну текстову реальність.

Специфічність досвіду людини, позбавленої зору, зумовлює сприйняття незрячого як Чужого. В свою чергу, незрячий сприймає як Чужого звичайну людину. Комунікація, спрямована на пошук спільних фрагментів досвіду спричинює зняття тавра чужинності та переведення співбесідників в розряд Інших або Інакших. Саме такий відкритий діалог, учасники якого прагнуть порозумітися та прийняти одне одного веде, в кінцевому підсумку, до реалізації принципу коеволуції, комфортного співбуття та відкриває для обох сторін нові способи світорозуміння.

Отже подальші дослідження теми в перспективі сприятимуть ефективній

взаємодії та комунікації звичайних людей і людей, позбавлених зору та, як наслідок, забезпечать практичну реалізацію принципу інклюзії.

Список використаної літератури

- Аветисян, А. (2018) *Феноменологічне дослідження візуального досвіду: погляд художника (за творами Мориса Мерло-Понті)*, в: *Філософська думка*, № 1, Київ, сс. 94–105.
- Байбуурин, А. К. (1993) *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*. Санкт-Петербург: Наука, 240 с.
- Бидерманн, Г. (1996) *Энциклопедия символов*, пер. с нем. В. М. Валькова, Ю. Ю. Вейнгольда, В. С. Гринько, А. П. Дурилова, Л. Б. Шульца; общ. ред. и вст. сл. к русск. изд. А. С. Свенцицкой. Москва: Республика, 335 с.
- Бондар, А., Балашова, О., Білий, О. та ін. (2019) *Інакший досвід: збагнутине збагнення*, в: *Філософська думка*, № 3, Київ, сс. 6–59.
- Бурова, О. Е. (2016) *Философские подходы к определению сущности интрасубъективной позиции*, в: *Ярославский педагогический вестник*, вып. 6, Ярославль, сс. 47–54.
- Звягинцева, Е. И. (2014) *Тематизация Другого в трансцендентальной феноменологии Э. Гуссерля и феноменологической социологии А. Шюца*, в: *Вестник КазГУКИ*, № 1, Казань. Дата обращения: 21.12.19. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tematizatsiya-drugogo-v-transsentsidentalnoy-fenomenologii-e-gusserlya-i-fenomenologicheskoy-sotsiologii-a-shyutsa>.
- Кебуладзе, В. І. (2011) *Феноменологія досвіду*. Київ: Дух і Літера, 280 с.
- Марчук, О. В. (2007) *Феноменологічні концепції Іншого в сучасній філософії*, дис. на здобут. вченого ступеня кандидата філос. наук, спец. 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. Київ, 175 с.
- Мерло-Понті, М. (2003) *Видиме й невидиме: Зробочими нотатками*, пер. з франц. Є. Марічева. Київ: КМ Академія, 268 с.
- Мерло-Понті, М. (2001) *Феноменологія сприйняття*, Пер. з франц., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 552 с.
- Сарамаго, Ж. (2013) *Сліпота*, пер. з португ. В. Й. Шовкуна. Харків: Фоліо, 442 с.
- Сартр, Ж.-П. (2000) *Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии*, пер. с франц., предисл. В. И. Колядко. Москва: Республика, 638 с.
- Соколова, Д. М. (2015) *Виртуальная интрасубъективность: социальный и экзистенциальный аспекты анализа*, в: *Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология*, вып. 3 (23),

Пермь, сс. 50–56.

Анна Нивня

НЕЗРЯЧИЙ КАК ДРУГОЙ

Исследование нацелено на выявление специфических особенностей опыта незрячего как Другого. Проиллюстрировано восприятие незрячего как Чужого, обусловленное специфичностью мировосприятия человека, лишённого зрения, показано восприятие обычного индивида как Чужого с позиции незрячего. Переход из категории Чужого к категории Другого предлагается осуществлять с помощью коммуникации, направленной на поиск общих фрагментов опыта.

Ключевые слова: незрячий, Другой, Чужой, опыт, коэволюция.

Hanna Nivnya

BLIND AS ANOTHER

The study identifies specific features of the blind's experience as Another. According to the study's goal, the author aims to analyze the stereotypes associated with the interpretation of the experience of a blind person; to investigate the difficulties of interaction with the blind due to lack of eye contact; to show the perception of the ordinary individual as a Stranger from the position of the blind. The author uses phenomenological approach, which has been the basis of a profound analysis of Another's challenges.

By determining mythological conceptions and symbolic meaning of blindness, the author illustrates mystification stereotypes or impairment of the blind's experience, which causes a complication of dialogue between ordinary and blind people. In this regard, it is proposed to build a dialogue, abstracting from the dichotomy of the roles of "sighted" and "blind", searching for the core experience of the interlocutor.

Using phenomenology, the research highlights the complications in communication between sighted and blind people, caused by a lack of visual contact and non-verbal communication. The latter is due to the limited non-verbal experience of a blind. The failure of the analogy method is demonstrated. The author provides the situations in which visually impaired person acts both as Himself and Another. In this case, Himselfness is understood by Another through hearing and verbal components.

The study distinguishes the concepts of Another and Alien regarding people with disabilities. The perception of the blind as Stranger is exposed, due to the specific views of the sightless individual and the cultural code assimilation. The study features the perception of an ordinary individual as Stranger by the blind. Nowadays, the blurring of boundaries between sighted and blind takes

place in virtual reality as a specific textual space. The research demonstrates how digital technologies in general and screen access programs, in particular, contribute to the involvement of the blind in the visual layer of modern culture, which enriches the experience of the blind person, and, ultimately, eliminates its alienation. The transition from Alien to Another is proposed through communication, producing common fragments of experience. The ultimate goal of the interaction is the realization of co-evolution principle and open dialogue, enriching understanding between people.

Keywords: blind, Another, Alien, experience, co-evolution.

References

- Avetisyan, A. (2018) *Fenomenologichne doslidzhennya vizualnogo dosvidu: poglyad hudozhnika (za tvorami Morisa Merlo-Ponti)* [Phenomenological research of visual experience: an artist's opinion (according to Maurice Merlot-Ponti)], v: *Filosofska dumka*, № 1, Kyiv, pp. 94–105.
- Bajburin, A. K. (1993) *Ritual v tradicionnoj kulture. Strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavjanskih obryadov* [Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of East Slavic rites], Sankt-Peterburg, Nauka, 240 p.
- Bidermann, G. (1996) *Enciklopediya simbolov*. [Encyclopedia of Symbols], per. s nem. V. M. Valkova, Y. Y. Vejngolda, V. S. Grinko, A. P. Durilova, L. B. Shulca; obshch. red. i vst. sl. k russk. izd. A. S. Svencickoj, Moskva, 335 p.
- Bondar, A., Balashova, O., Bilij, O. ta in. (2019) *Inakshij dosvid: zbagnuti nezbagnenne* [Another experience: Understanding the incomprehensible.], v: *Filosofska dumka*, № 3, Kyiv, pp. 6–59.
- Burova, O. E. (2016) *Filosofskie podhody k opredeleniyu sushchnosti intersubektivnoj pozicii* [Philosophical approaches to determining the essence of intersubjective position], v: *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, vyp. 6, Yaroslavl, pp. 47–54.
- Zvyaginceva, E. I. (2014) *Tematizaciya Drugogo v transcendentalnoj fenomenologii E. Gusserlya i fenomenologicheskoy sociologii A. Schutz* [Thematicization of the Other in the transcendental phenomenology of E. Husserl and the phenomenological sociology of A. Schutz], v: *Vestnik KazGUKI*, № 1, Kazan. Retrieved December 21, 2019 from <https://cyberleninka.ru/article/n/tematizatsiya-drugogo-v-transtsendentalnoy-fenomenologii-e-gusserlya-i-fenomenologicheskoy-sotsiologii-a-shyutsa>.
- Kebuladze, V. I. (2011) *Fenomenologiya dosvidu* [Phenomenology of experience], Kiiv: Duh i Litera, 280 p.
- Marchuk, O. V. (2007) *Fenomenologichni koncepcii Inshogo v suchasnij filosofii* [Phenomenological concepts of Another in the contemporary philosophy],

- dis. na zdobut vchenogo stupenya kandidata filos. nauk, spec. 09.00.04 - filosofska antropologiya, filosofiya kulturi, Kyiv, 175 p.
- Merlo-Ponti, M. (2003) *Vidime j nevidime: Z robochimi notatkami* [Visible and invisible: With working notes], per. z franc. E. Maricheva. Kyiv, KM Akademiya, 268 p.
- Merlo-Ponti, M. (2001) *Fenomenologiya sprijnyattya* [Phenomenology of perception]. Per. z franc., pislyamova ta prim. O. Josipenko, S. Josipenka. Kyiv, Ukrainskij Centr duhovnoy kultury, 552 p.
- Saramago, J. (2013) *Slipota* [Blindness], per. z portug. V. J. Shovkuna, Harkiv, Folio, 442 p.
- Sartre, Z.-P. (2000) *Bytie i nichto. Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothing. The experience of phenomenological ontology], per. s franc., predisl. V. I. Kolyadko, Moskva, Respublika, 638 p.
- Sokolova, D. M. (2015) *Virtualnaya intersubektivnost: socialnyj i ekzistencialnyj aspekty analiza* [Virtual intersubjectivity: Social and existential aspects of analysis], v: *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psihologiya. Sociologiya*, vyp. 3 (23), Perm, pp. 50–56.

Стаття надійшла до редакції 16.03.2020

Стаття прийнята 16.04.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1\(33\).211989](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.1(33).211989)

УДК 165.322:141.132

Анна Ільїна

**ДЕКАРТ *SUB SPECIE TRANSCENDENTALIS*:
КАНТІАНСЬКА І ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА
РЕТРОСПЕКТИВИ**

Статтю присвячено дослідженню філософської концепції Декарта з погляду трансцендентальної перспективи. Аналіз стосунку, що виникає між Декартовою філософією і трансцендентальними проектами Канта, Гусерля і Деріда дозволяє авторці виявити аспекти і мотиви картезіанської думки, що відповідають засадничим принципам трансцендентального мислення. Демонструється амбівалентність оцінки Декартової філософії з боку трансцендентальних підходів Канта і Гусерля як джерела трансцендентального методу і водночас як осердя заперечуваної трансценденталізму «догматичної» метафізики. Виявляється сутнісний зв'язок між Декартовою настановою, визначеною Гусерлем як «я сам», з ідеєю іншості, що має фундаментальне значення для трансцендентального мислення.

Ключові слова: *cogito, трансцендентальне, субстанційність, відношення, інакшість, епохе.*

В дослідженні засад трансценденталізму неможливо залишити поза належною увагою філософську постать Рене Декарта, роль якого в конституюванні трансцендентальної думки є непересічною. Як відомо, Едмунд Гусерль вважав Декарта засновником «трансцендентального мотиву» [Husserl 1976: 100], радикалізація якого є справою феноменологічного вчення, і визначав феноменологію як «картезіанство ХХ століття» [Husserl 1973b: 3]. В текстах засновника феноменології знаходимо програмне твердження про те, що трансцендентальна філософія бере свій початок від Декарта [Husserl 1997: 187]; відповідно, трансцендентальна феноменологія може уважатися новим картезіанством [Husserl 1973a: 43].

Критична рецепція картезіанської філософії – одна із засадничих характеристик трансцендентально-феноменологічного проекту¹. При цьому потрібно зауважити, що феноменологічна філософія являє собою не просто один з багатьох трансцендентальних напрямків. Сам Гусерль фактично ототожнював феноменологію і трансценденталізм, розглядаючи феноменологію як радикальну, довершену, кульмінаційну версію трансцендентального мислення. Як зазначає Неллі Іванова-Георгієвська, «Феноменологію Гусерля слід сприймати як трансцендентальну філософію

par excellence» [Иванова-Георгиевская 2009с: 169].

На думку Гусерля, від Декартових «Медитацій», які знаменують новий початок в історії європейської філософії, походить згодом наскрізна для модерної філософії тенденція до трансценденталізації. Автор феноменології акцентує момент абсолютного радикалізму картезіанської думки: абсолютна (в сенсі, радикальна) новизна декартівської філософії полягає насамперед в тому, що в її основі лежить чисте (абсолютне) самопізнання [Husserl 2019: 8].

Але зауважимо, що, попри експліцитно заявлені моменти спадковості феноменології щодо картезіанського проекту, не менший наголос в рамках гусерлівського дискурсу отримує власне критичний аспект феноменологічного ставлення до концептуальної спадщини Декарта. Така амбівалентність оцінки стосується найпершим чином основного картезіанського винаходу: ідеї і принципу «*ego cogito*». Видатний феноменолог і декартознавець Жан-Люк Марйон зазначає, що і на сьогодні проблема інтерпретації формули «*cogito, ergo sum*» зберігає свою непересічну актуальність для феноменологічної філософії [Marion 1999: 96].

Мета цієї розвідки полягає у виявленні й дослідженні трансценденталістських аспектів картезіанської філософії. Досягнення цієї мети вимагає постановки і вирішення наступних задач: (1) дослідження стосунку, що виникає між декартівською концепцією і філософськими підходами Канта і Гусерля як взірцевими версіями трансценденталізму; (2) аналіз картезіанського поняття *cogito* в перспективі трансцендентального мислення; (3) тематизація формули «я сам» як вираження трансцендентальних імплікацій, що віднаходяться Гусерлем на ґрунті картезіанської концепції.

Питання трансцендентальності Декартової філософії здебільшого досліджується в контексті феноменологічного (конкретніше – гусерлівського) апелювання до картезіанської концепції як свого роду передтечі феноменології. Проблеми Гусерлевої критики Декарта на ґрунті феноменологічної радикалізації картезіанського поняття *ego* – тобто, його трансценденталізації – присвячено працю Жан-Марка Лапорта [Laporte 1963]. Пол МакДоналд порівнює філософські проекти Гусерля і Декарта як проекти «радикальних початків» [MacDonald 2000]. Томас Атіг фокусує увагу на проблемі амбівалентності Гусерлевого ставлення до Декарта і задається питанням, які саме картезіанські мотиви спонукають Гусерля визначати феноменологію як майже нео-картезіанство [Attig 1980: 17]. Зв'язок між феноменологічним і картезіанським проектом розглядає в своїх працях Неллі Иванова-Георгиевська. Зокрема, дослідниця аналізує проблеми,

з якими стикається трансцендентальне мислення, намагаючись уникнути небезпеки соліпсизму і при цьому прагнучи забезпечити виконання вимоги абсолютної достовірності безпередумовного знання, на яку претендує трансцендентальна суб'єктивність [Иванова-Георгиевская 2009с]. На цьому ґрунті виявляється аналогія між картезіанським і феноменологічним проектами, яким рівною мірою властивий пошук «надсуб'єктивних засад конституювання сенсу» [там само: 172], що у Декарта веде до постулювання властивої людській душі «ідеї досконалості» [там само: 170], а у Гусерля – до запровадження ідеї трансцендентальної інтерсуб'єктивності [там само: 172]. В означеному контексті Иванова-Георгиевська приходиться до питання картезіансько-феноменологічної тематизації ідеї Бога, що загалом виявляється для неї важливим сюжетом в рамках її феноменологічних студій (див. також [Иванова-Георгиевская 2009б], [Иванова-Георгиевская 2010]). Ще одним важливим акцентом феноменологічних досліджень Иванова-Георгиевської – в тому числі, дослідження стосунку феноменології до декартівського спадку – є онтологічні мотиви феноменологічної філософії.

Окремих аспектів трансцендентальності Декартової філософії торкається Деріда у своєму відомому тексті «*Cogito* та історія безуму» [Derrida 1967]. Важливість цього історико-філософського факту зумовлюється приналежністю самого Деріда до трансцендентально-феноменологічної традиції. Отже, подібно до Гусерля і Марйона, його рефлексія картезіанського трансценденталізму здійснюється зсередини самого трансцендентального дискурсу.

Окремо варто відзначити низку компаративних досліджень, присвячених темі стосунку між філософіями Декарта і Канта. Означеному питанню присвячені праці Фердінана Алк'є [Alquié 1975], Етьєна Балібара [Balibar 2012], Жан-Люка Марйона [Marion 1996a], Крістофа Бурйо [Bouglieu 2000], Кім Сан Он-Ван-Кун [Кім Сан Он-Ван-Кун 2014]. Балібар здебільшого присвячує свій аналіз саме кантівському «полосу» стосунку: зокрема, він акцентує момент амбівалентного ставлення Канта до картезіанської філософії і демонструє моменти хибності його тлумачення декартівської концепції. Натомість завданням Алк'є і Марйона, навпаки, є інтерпретація Декартової філософії, яку вони здійснюють на ґрунті або, точніше кажучи, крізь призму кантівської критичної концепції². Оригінальність підходу Кім Сан Он-Ван-Кун полягає в тому, що дослідниця водночас намагається – подібно до Алк'є і Марйона – оспорити історико-філософське упередження, що зумовило хибну інтерпретацію Кантом декартівської філософії (йдеться про те, щоб «зняти тяжке звинувачення в параголізмі субстанційності, висунуте проти картезіанського суб'єкта» [Кім Сан Он-Ван-Кун: 112]), і при цьому підважити ще одне упередження, що розглядає картезіанську

концепцію *ego* в річичі і з позицій трансцендентальної концепції суб'єкта: в полоні якого, в такому разі, перебувають і Алк'є, і Марйон – як і решта дослідників, які позиціонують декартівську філософію «щодо», «у стосунку до» трансцендентальної концепції (при цьому цей стосунок може оцінюватися і в позитивний спосіб, і в негативний: важливим є сам факт його наявності)³.

І, нарешті, невелика кількість праць поєднує філософії Декарта, Канта і Гусерля на ґрунті питань, в той чи інший спосіб пов'язаних з трансценденталістською проблематикою. Так, насамперед потрібно згадати здійснене Сартром почергове порівняння – однак об'єднане рамками одного тексту – егологічних підходів Канта і Гусерля, Декарта і Гусерля [Sartre 1960]. Певна систематизація Сартрового підходу (яка включає також і позицію самого Сартра) запропонована в праці Стефена Пріста [Priest 2002: 85]. Александру Петреску в своєму аналізі феноменологічної концепції інтерсуб'єктивності розглядає Декарта, Канта і Фіхте як авторів, завдяки впливам яких Гусерль постулює необхідність і дієвість «трансцендентального мотиву» у філософії [Petrescu 2013: 14]. Джордж Шредер відзначає здійснене Гусерлем повернення до Декарта «в обхід» кантівської філософії, відмову першого від трансцендентальної аргументації на користь картезіанської достовірності [Schrader 1983: 124–125]⁴.

Новизна даного дослідження полягає в спрямуванні до виявлення загальних (універсальних) трансцендентальних засад Декартового мислення: дослідницьким фокусом є трансцендентальний дискурс як такий, а філософські постаті Канта і Гусерля (а також, побіжно, Деріда) виступають не як самостійні об'єкти дослідження, але як представники трансцендентальної філософії – як автори найбільш репрезентативних трансцендентальних концепцій. Окремим моментом новизни (що стосується мого дослідження трансцендентальної філософії в цілому – один із аспектів якого розкриває дана розвідка) є позиціонування філософії Деріда як однієї з найбільш строгих і послідовних версій трансценденталізму. Незважаючи на те, що в даній статті я практично не вдаватимуся до сюжетних референцій до дерідианської філософії, деконструкційне мислення виступатиме загальним методологічним тлом дослідження і джерелом аналітичної настанови певного типу.

Картезіанське *cogito* між догматизмом і трансценденталізмом. Принцип *cogito* має визначальний вплив на трансцендентальні проекти Канта і Гусерля. Обидва філософи визнають, що своїми концепціями завдячують Декартовому «я мислю», котре можна характеризувати як фактор і маркер зсуву від метафізичного догматизму до трансцендентальної критики. Заслуга Декарта вбачається у віднайденні такого домену (його означеннями

в різних контекстах можуть бути Я, свідомість, трансцендентальна суб'єктивність), який, щодо критикованої з трансцендентального погляду філософії, відзначається радикальною новизною і може стати точкою відліку для філософського мислення нового типу. Разом з тим, як для Канта, так і для Гусерля власне картезіанське тлумачення *ego cogito* – так би мовити, висновки, зроблені Декартом з його революційного винаходу – виступають темою радикальної критики. В подібний спосіб згодом мішенню деконструкційної критики Деріда виявлятимуться Кантові і Гусерлеві положення, з огляду на їхню амбівалентність по відношенню до деконструкційної настанови (аналогічну амбівалентності Декартової думки щодо настанови трансцендентальної). І Кантова критика, і Гусерлева феноменологія виступають як водночас і її концептуальні попередники (навіть «спільники»), значною мірою близькі дерідианським інтенціям, і об'єкти деконструкції, якими вони стають з причини «недо-відповідності» деконструкційним засадам в тих чи інших ґрунтовних аспектах.

Що стосується моменту спадковості, то до Кантової критики і до Гусерлевої феноменології принцип *cogito* входить на правах конститутивного елементу. Так, у Канта «Я мислю» повинно бути спроможним супроводжувати всі уявлення трансцендентального суб'єкта і лежить в основі трансцендентальної єдності апперцепції [Kant 1998: 246–247]. Для Гусерля *ego cogito* слугує прототипом феноменологічної свідомості, зокрема і особливо взяте в аспекті «гіперболічного сумніву» – в свою чергу гіперболізованого в рамках феноменологічних редукції і *epoche* – для якого *ego cogito* виступає водночас результатом і умовою можливості⁵.

В той же час, основною причиною критики Декартової позиції як для Канта, так і для Гусерля виступає момент субстантивзації, якої зазнає *ego*, отримуючи статус «речі, що мислить». Трансцендентальна критика субстанційності базується на зсуві до, так би мовити, парадигми *відношення*, носієм якої виступає трансцендентальний суб'єкт⁶ (Я супроводжує множинні відмінні уявлення, координує їх тощо). Відповідно, обидва визначальні трансценденталісти заперечують валідність позірною силіогізму «*cogito, ergo sum*»⁷. Нагадаємо, що для Канта існування (буття) не є реальним предикатом⁸, а для Гусерля існування як визначальний атрибут «тези світу» є тим, що в першу чергу підлягає занесенню в дужки.

Подвійність Кантового ставлення до картезіанського *cogito* є прекрасно резюмована Балібаром: «З одного боку, Кант переймає в Декарта аргумент *cogito*..., він робить з нього концепт «я мислю» (*das Ich denke*), ототожнюваний з «самосвідомістю» або з трансцендентальною апперцепцією. ...З іншого боку, він робить Декарта відповідальним за

...«трансцендентальну ілюзію»..., що для нього полягає в мисленні себе як субстанції... Отже, потрібно водночас визнавати істину картезіанства і вичерпно критикувати його ілюзію.» [Balibar 2012: 22].

Кантівська асиміляція картезіанського *cogito* відбувається насамперед в рамках трансцендентальної аналітики (розділ про дедукцію категорій), де йдеться про «я мислю», що супроводжує всі уявлення і отже є умовою можливості функціонування трансцендентального суб'єкта і запорукою його ідентичності. Кант називає поняття – або радше, як він уточнює, судження «я мислю» засобом зв'язку всіх понять, в тому числі – трансцендентальних. Відтак, як зауважує Кант, воно і само є трансцендентальним [Kant 1998: 411]. Але я б додатково наголосила на його гіпер-трансцендентальному статусі, позаяк воно виконує трансцендентальну функцію зв'язку (як форми відношення) щодо вже самих по собі трансцендентальних понять і, крім того, виступає їхньою умовою можливості (в функції єдності апперцепції). Крім того, Кант зауважує, що «я мислю», попри свій трансцендентальний статус, не входить однак до шерегу трансцендентальних *понять*, оскільки його функція полягає винятково в уведенні мислення як такого, що належить до свідомості [ibid: 411–412]. Таке поєднання універсальності і обмеженості функції «я мислю» (визначимо його як *квазі*-поняття) також засвідчує його (гіпер)трансцендентальний статус.

Важливо наголосити на його не-субстанційному: функціональному характері «я мислю». Воно артикулюється (конститується) лише в ситуації досвідчування явищ як чинник синтетичного впорядкування розмаїття, а отже виявляється елементом трансцендентальної ситуації відношення-відмінності⁹. Крім того, така функціоналізація «я мислю» пов'язана з властиво трансцендентальним зсувом з природного на логічний порядок (зі «що» на «як»). «Я мислю» є «логічною формулою функції трансцендентальної або чистої апперцепції», – пише Фумітака Сузукі [Suzuki 2012: 79]. Втім, видатні декартознавці Алк'є і Марйон зазначають про те, що означений зсув відбувається вже і саме в рамках картезіанської думки. (Нижче я окремо повернуся до їхньої аргументації).

Отже в рамках трансцендентального дискурсу суб'єктність є функціональною¹⁰ (радикалізуючи, в деяких трансцендентальних контекстах можна навіть прирівняти суб'єктність до функціональності), і отже не підлягає субстантивізації: тобто, не може виступити в статусі об'єкту, речі. Трансцендентальний суб'єкт – навіть у позірному соліпсистському модусі «я сам» – постає джерелом або інстанцією реляційності¹¹. Зокрема йдеться і про засадниче відношення-розрізнення з об'єктом, в межах якого тільки і має сенс говорити про суб'єкт. Так, в рамках феноменологічної настанови

суб'єкт є елементом кореляційної структури (суб'єкт-об'єкт, свідомість-світ), котра, в свою чергу, є феноменологічною «деконструкцією» новочасної суб'єкт-об'єктної опозиції. Загалом можна зафіксувати такі модуси трансцендентальної функціональності, з якою є безпосередньо пов'язаною трансцендентальна суб'єктивність, як Кантове «я мислю» (що супроводжує всі уявлення суб'єкта), Гусерлева інтенційність свідомості і деридианське *differance*. При цьому зрозуміло, що в останньому випадку не може йтися про суб'єктивність як таку (принаймні в усталеному значенні цього поняття). Дана спадковість трансцендентальної функціональності (в сенсі, скерованості принципом відношення-відмінності) від Канта, через Гусерля до Деріда – разом з її статусом умови можливості щодо трансцендентальної суб'єктності або суб'єктивності (а не навпаки) – дозволяє зробити висновок про не-необхідність принципу суб'єктивності для трансцендентальної настанови¹².

Десубстантивізація і квазі-емпіризація *cogito* в Кантовому «я мислю». Кантова критика картезіанського *cogito* як субстанції значною мірою базується на звинуваченні в своєрідній підміні порядків. За влучним поясненням Девіда Ленді, Кант виступає «проти того, щоб рухатися від просто формального факту щодо репрезентації «я мислю» до онтологічного факту щодо суших, що мислять, взагалі ...Рациональний психологіст висновує з... простої «форми апперцепції» те, що він є ...ноуменальною субстанцією, що мислить» [Landy 2015: 247]. За словами Ейвері Голдмена, присвячений проблемі паралогізмів розділ першої «Критики» спрямований на демонстрацію помилки, пов'язаної зі «спробою трансформувати аналітичну єдність трансцендентальної апперцепції в об'єкт пізнання» [Goldman 2012: 134].

Показово, що Кантові заперечення стосуються раціональної психології, в рамках якої я, що мислить, субстантивуючись, ототожнюється з концептом душі¹³. Згадаємо, що саме відмежуванням від психологізму характеризується феноменологія Гусерля, застерігаючи від емпіризації трансцендентально-феноменологічного *ego* через його «хибне» розташування в світі природної настанови: як одного з елементів останнього, одного серед інших. Відтак за умови психологістського тлумачення я-душі втрачається специфіка трансцендентальної суб'єктивності, котра, згідно з трансцендентальним поглядом, відзначається абсолютною – радикальною інакшістю.

На протигагу метафізичному раціональному натуралізму, Кант називає «я мислю» *емпіричним* твердженням [Kant 1998: 453] (так само як і другий елемент Декартового квазі-силлогізму: «я існую» [ibid.: 326]). Але емпіричність, до якої апелює Кант, критикуючи субстанційність

картезіанського *cogito*, радикально відрізняється від такого її розуміння, яке передбачається протиставленням емпіричного і трансцендентального (і яке має місце у випадку гусерлівської критики емпіричності психологізму¹⁴). Радше навпаки: «емпіричне» тут означає таке, що є *спрямованим на досвід, стосується досвіду*¹⁵. Досвід, в свою чергу, виступає свого роду втіленням і в той же час метафоричним узагальненням ідеї іншого. І дійсно, цей аргумент, або радше ствердження (емпіричності я мислю) Кант використовує в контексті більш загальної думки про необхідність зовнішнього досвіду як пресупозиції (умови можливості) навіть для внутрішнього досвіду (безсумнівного з погляду Декарта) – що, в свою чергу, має обґрунтувати тезу про наявність у нас не лише виображення, але й досвіду зовнішніх речей [ibid.: 326]. Таку позицію варто розглядати в контексті Кантового розрізнення емпіричного пізнання та пізнання емпіричного взагалі (останнє вочевидь є трансцендентальним) [Kant 1998: 412]¹⁶. Тобто, емпіричність виступає як необхідний елемент трансцендентальної настанови¹⁷, на противагу Декартовому раціоналізму.

Сам Кант робить ремарку, в якій уточнює, що підтвердженням стосовно емпіричності пропозиції «я мислю» він має на увазі не емпіричний статус Я цієї пропозиції, але лише той факт, що «я мислю» як акт неможливий без емпіричного уявлення – такого, що єдино може надати мисленню матеріал, і таким чином емпіричне виявляється умовою застосування здатності, що сама по собі є чисто інтелектуальною [ibid.: 453]. Отже, емпіричне виконує трансцендентальну функцію.

Таким чином, завдяки зумовленості й уможливленості досвідом реалізується суто трансцендентальна настанова на відношення і відмінність. Вище ми побачили, що її конституюванню сприяє трансцендентально-критичний зсув від субстанційності до функціональності, що є визначальним у трансцендентальному тлумаченні судження «я мислю». І його квазі-емпіризація має закріпити цей результат, розташовуючи «я мислю» в самому осерді дискурсу відношення-відмінності.

В той же час Кант не забуває й про інше обмеження (почасти зворотне), яке він поділяє з раціональною психологією, але яке у випадку певної абсолютизації й вилучення з трансцендентального контексту розгляду (тобто, контексту спрямованості на можливий досвід) призводить до помилкових висновків (паралогізмів). Для Канта ж дане обмеження стоїть в одному ряду з його наведеним вище поясненням сенсу емпіричності «я мислю». Але якщо там акцентом слугує необхідність емпіричного матеріалу для функціонування мислення, то у фрагменті, про який мова йде тепер, Кант, навпаки, наголошує на тому, що «я мислю» є не досвідом, а *формою* апперцепції, від якої досвід є залежним. Але суто трансцендентальне

уточнення Канта полягає у необхідності стосунку цієї форми до можливого пізнання взагалі, а також про обмеженість її статусу умови пізнання лише внутрішнім «виміром», що означає нелегітимність позиціонування пропозиції «я мислю» як умови можливості пізнання зовнішніх об'єктів, оскільки вона є лише суб'єктивною умовою пізнання взагалі [Kant 1998: 419]. Цим уточненням, з погляду кантівської системи координат, нехтує Декартова філософія. Будучи нерозривно пов'язаним з досвідом, «я мислю» однак не може бути з ним ототожненим, залишаючись в трансцендентальному статусі форми апперцепції, що цей досвід уможлиблює.

Таким чином, Кантова критика дає можливість зрозуміти, що до помилки «уречевлення» *cogito* однаково призводитимуть як його винесення за межі царини емпіричного, так і ототожнення з досвідом. Трансцендентальна позиція «між» має застережну і запобіжну функцію від приставання на один з цих берегів, від вибору однієї з однаково хибних (або краще сказати, безперспективних) альтернатив.

Отже, можна відслідкувати два представлені в Кантовій критиці аспекти, або способи трансцендентальної «боротьби» з субстантивацією *cogito*: 1) артикуляція відношення «я мислю» до царини досвіду (квазі-емпіризм як трансцендентальний момент); 2) зсув з онтологічного на логіко-пізнавальний (функціональний) порядок (репрезентований насамперед тематизацією «я мислю» як єдності апперцепції). В обох випадках десубстантивація пов'язана з радикалізацією аспекту відношення-відмінності.

Критична радикалізація *ego cogito* у феноменології Гусерля.

Сполучення апологетики і критики Декарта є одним з визначальних аспектів феноменологічного вчення Гусерля. Посилання на Декартів спадок (більш чи менш експліцитні) зустрічаються в багатьох текстах засновника феноменології. Втім, найбільш потужно декартівська проблематика артикулюється в працях «Картезіанські медитації» та «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія». Важливо звернути увагу на те, що Гусерль не просто визнає спадковість власного проекту, який він визначає як трансцендентальний, стосовно картезіанського вчення, але й вбачає трансцендентальність безпосередньо в Декартовому дискурсі: по суті, характеризує його як трансцендентальну філософію.

На початку «Картезіанських медитацій» Гусерль стверджує, що феноменологію можна було б навіть вважати нео-картезіанством, незважаючи на – а точніше саме завдяки – запереченню мало не всього загальновідомого змісту філософії Декарта [Husserl 1973a: 43]. Мені видається коректним тлумачити це в такий спосіб, що найпершим чином під загальновідомим Гусерль розуміє загальноприйняте і

загальноприйнятне, експліцитне й «екзотеричне» з Декартового вчення, що відповідає його догматичному аспектові. Напротивагу цьому, Гусерль завдяки своїй критиці має на меті оприяднити і розширити невикористані можливості, зробити незроблені самим Декартом висновки і отримати відповідні феноменологічні наслідки картезіанського проекту.

Далі Гусерль стверджує, що Декартом започатковано філософію зовсім нового типу, пов'язуючи цю новизну з віднайденням (або, як каже Гусерль, «поверненням до») чистого *ego cogito* [ibid.: 46], а також говорить про феноменологічну рецепцію картезіанського принципу безсумнівності [нім, с. 56]. Останній виступає свого роду корелятом феноменологічного принципу «радикальної безпередумовності», прагнення якої Гусерль також віднаходить вже в картезіанському мисленні [ibid.: 63]. Новий рід філософії Декарта є, згідно з Гусерлем, результатом «радикального повороту від наївного об'єктивізму до трансцендентального суб'єктивізму» [ibid.: 46]. Цей «великий поворот», що «веде до трансцендентальної суб'єктивності», є «поворотом до *ego cogito* як аподиктивно безсумнівної і граничної основи суджень, на якій має ґрунтуватися будь-яка радикальна філософія» [ibid.: 58].

Разом з тим, в тексті «Картезіанських медитацій» Гусерль розгортає потужну критику на адресу Декарта. Виділимо три аспекти цієї критики, котрі безперечно є нерозривно пов'язаними.

Перший – основний аспект стосується вищевказаної субстантивної *ego*. Гусерль заперечує можливість такого напрямку мислення, «як нібито ми в нашому аподиктичному чистому *ego* врятували маленький шматочок світу» [ibid.: 63]. Поруч із поворотом до трансцендентальної суб'єктивності, котрий Гусерль схвалює і поділяє, Декарт, на його думку, зробив ще один, так би мовити «негативний» поворот, котрий робить з *ego* «*substantia cogitans*» і «людський *mens sive animus*» (звинувачення в «трансцендентальному реалізмі») [ibid.: 63]. На підставі цього ж декартівського визначення *ego* як «*mens sive animus sive intellectus*» Гусерль вибудовує критику так би мовити картезіанського «психологізму» (що виявляється зворотною стороною натуралізму). Як і Кант, Гусерль заперечує психологізацію *cogito*, яка відбувається через отождолення останнього з концептом душі (що вписується в загальну для гусерлівського дискурсу критику психологізму). Як вдало резюмує гусерлівську думку Іванова-Георгиевська, «Декарт не зміг провести справжній філософський аналіз трансцендентальної суб'єктивності, перетворивши *ego* на субстанцію, що мислить та у вихідну ланку умовиводів за каузальністю, в неприпустимий спосіб змішавши психологічне і трансцендентальне Я» [Иванова-Георгиевская 2009а: 346]. Концепт душі, який «підміняє» собою

трансцендентальне Я в умовах картезіанського субстанціалізму, є, згідно з Гусерлем розумінням, всього лише залишком абстракції чистого тіла, виконаної в рамках природної настанови – а не *epoche* – і відтак продовжує бути його (концепту тіла) доповненням, замість того, щоб внаслідок занесення в дужки перетворитися на один феномен серед інших [Husserl 1970: 79–80] і отже не сплутуватися з радикальною інакшістю *ego*.

Таким чином, пошукуване розрізнення (яке, власне, скеровує гусерлівську критику Декарта) між картезіанським суб'єктом – що в декартівському дискурсі концептуалізується як душа або *res cogitans* – і феноменологічним *ego* досягається і вмотивується за допомогою двох методологічних розрізень, фундаментальних з феноменологічної точки погляду, вкладених при цьому в один концептуальний «жест». Перше – це розрізнення між душею як субстанцією і як просто феноменом, яке ґрунтується на дистинкції природної і феноменологічної настанов. Друге, уможливлене цим першим (як переходом на засади феноменологічної настанови) – це розрізнення між душею як феноменом і феноменологічним *ego*, що перебуває на протилежному щодо феноменів полюсі.

Здавалося б, на противагу Кантовому звинуваченню в редукції зв'язку із зовнішнім досвідом (тобто, досвідом *par excellence*, досвідом іншого), гусерлівська критика *ego*-субстанції заходить з іншої сторони: Гусерлю йдеться про Декартове оречевлення, опредметнення – а отже радикальне «озовнішнення» Я, котре відтак починає розглядатися як емпіричне. Втім, феноменологічна редукція світу природної настанови («шматочком» якого Декарт робить *ego cogito*) саме і виступає умовою можливості конститування інтенційної свідомості, запровадження кореляційного апіорі і отже, реалізації трансцендентального принципу відношення-відмінності у формі досвіду як досвіду іншого¹⁸. Більш за те, досвід, власне, і виявляється тією трансцендентальною «середньою ланкою», на ґрунті якої уможливується «зустріч» або перекривання Я та Іншого¹⁹.

Таким чином, Декарту (з феноменологічного погляду) бракувало радикалізму для останнього кроку, що полягав би в повному й остаточному відмежуванні трансцендентального *ego* від світу (зрозумілого як світ «природної настанови») ²⁰. Володимир Молчанов у передмові до перекладу «Картезіанських медитацій» пише: «Якщо Декарт перетворює *ego cogito* на *substantia cogitans*..., то Гусерль намагається уникнути будь-якого субстанціалізму. Трансцендентальна суб'єктивність мислиться ним як нескінченне поле роботи по встановленню тих чи інших конфігурацій сенсу» [Молчанов 2010: 7]²¹.

Другий аспект пов'язаний з проблемою (не)повноти царини, що підлягає методологічному сумніву (або, в гусерлівській «редакції» – *epoche*).

Гусерль зазначає, що на противагу Декарту, позбавленими значливості і підваженими в процесі сумніву мають бути всі науки, включно з логікою²². Отже, Декарт (в гусерлівському тлумаченні) залишає поза редукцією (тобто, у світі природної настанови) як субстанційоване *ego*, так і науки, як нібито граничні в своїй достовірності.

І, нарешті, **тремтіння** аспект полягає у критиці певного обмеження: звуження Декартом *ego*-царини до самого по собі *ego cogito*, поза його *cogitationes*. Такій редукції, яку, в певному сенсі, можна визначити як анти-феноменологічну, сприяє субстанційність, «речевість» картезіанського *ego*. Натомість функціональність трансцендентально-феноменологічної свідомості унеможливило таке тлумачення, оскільки, як ми бачили ще на прикладі кантового «я мислю», останнє конститується в процесі своєї трансцендентальної діяльності. Отже, феноменологічне *cogito* «існує» як система і потік власних актів. «Не проста ідентичність «я є» являє собою абсолютно безсумнівну постійність трансцендентального самодосвідчування, але крізь всі окремі даності дійсного і можливого самодосвідчування простягається...універсальна аподиктична структура досвіду Я» [Husserl 1973a: 67]. Відповідно, Декарт критикується з феноменологічних позицій за те, що втрачає з виду можливість *ego* систематично й нескінченно витлумачувати себе через власний трансцендентальний досвід [ibid.: 69–70]: ця можливість є визначальною для феноменологічної філософії. Як пояснює Райнер Шефер, чергова помилка Декарта з гусерлівського погляду полягає в тому, що «він не усвідомив, що разом із *cogito* було встановлено апріорі кореляції, а саме, фундаментальне відношення...між *cogito*, *cogitatum* і *cogitatio*. Для Гусерля...ідентичність живої суб'єктивності виражається водночас апріорі і прямо у варійованому потоці *cogitationes*» [Schäfer 2012: 339] – котрі, власне, можна розглядати як «конфігурації сенсу» (в термінах Молчанова).

Тобто, з феноменологічного погляду, картезіанське *ego cogito* водночас і залишається елементом світу, який воно саме й намагається максимально підважити, і виявляється ізольованим в плані відсутності розбудови світу властиво трансцендентального, умову можливості конститування якого становить прийняття радикальної інакшості феноменологічно-трансцендентального *ego*²³. Останнє характеризується Гусерлем за допомогою метафори енігми, що передає водночас вимогу і очікування цієї інакшості – радикальної і навіть гіперболічної²⁴.

Свідомість vs Я: радикалізація феноменологічного *cogito* в рамках Сартрової критики трансцендентності *ego*. Отже, свого роду функціональність трансцендентально витлумаченого *ego cogito* унеможливило його тематизацію: воно не може стати об'єктом досвіду,

адже це вимагало би зміни його статусу з трансцендентального на емпіричний. Хоча, на відміну від акцентів кантівської критичної філософії, феноменологічний інтерес спрямований найпершим чином на конститування і оприявлення форм і способів само-досвідчування свідомості (що *de facto* принаймні частково співпадає з дослідженням досвіду феноменів, оскільки – нагадаю – феноменологічна свідомість є «свідомістю про...»). При цьому чисте Я як полюс ідентичності з одного боку і темпоральний потік свідомості-часу – з іншого встановлюють певний ліміт тематизації.

Версус «субстанційного» і «функціонального» тлумачення свідомості не обмежується історико-філософськими моментами Кантової та Гусерлевої критики картезіанського *cogito*, але створює підґрунтя для подальшого розгортання трансцендентально-феноменологічної думки.

Своєрідну радикалізацію розриву між картезіанським і феноменологічним підходами до ідеї (принципу) *cogito* пропонує Жан-Поль Сартр. При цьому «мішенню» його критики є поняття «трансцендентального Я», котре він, по суті, розглядає радше як результат картезіанського спадку в трансцендентальній філософії – при чому в тих аспектах Декартового *cogito*, котрі, здавалося б, і є предметом трансцендентальної критики. Так, Сартр зазначає, що перехід Декарта від *cogito* до субстанції, що мислить, зумовлений тим, що *Я* і *мислю* перебувають на одному рівні [Sartre 1960: 50]. Критика Сартра тут почасти дублює критику Гусерля, але останій опиняється об'єктом Сартрової критики на рівні з Декартом: Сартр зазначає, що в менш очевидний спосіб, але Гусерль підлягає тому самому звинуваченню [ibid.].

Сартр абсолютизує дві властивості феноменологічної свідомості (котрій вочевидь відповідає елемент «мислю», або «*cogito*» з Декартової формули), що визначають її своєрідність: інтенційність і самовідношення. Цим якостям свідомості протиставляється Я, взяте, зокрема, в аспекті синтетичної здатності. На думку Сартра, феноменологія не потребує «трансцендентального я», котре таким чином відзначається певною надлишковістю (в сенсі – зайвістю)²⁵ для феноменологічного дискурсу. Він пропонує відмовитись від концепту Я на користь чистої свідомості, якій, як стверджує Сартр, трансцендентальне Я підпорядковується [ibid.: 39–40]. Слідуючи Сартровій думці, можна дійти висновку, що альтернативою синтетичної єдності, пов'язаної з діяльністю Я, виступає парадоксальний синтез вищезазначених характеристик свідомості: інтенційності й самовідношення. Феноменологічна свідомість сягає самоєдності через самотрансцендування в інтенційності [ibid.: 38] (напротивагу, так би мовити, самостверджуванню Я в рамках його функції синтетичного поєднання),

або через взаємодію інтенційностей, що перекриваються [ibid.: 39] (коли мова йде про темпоральний – тобто, необ'єктний аспект функціонування свідомості).

Сартр відрізняє «чисту свідомість» (феноменологічну свідомість) від «трансцендентального Я» на підставі принципової несубстанційності й необ'єктності першої, на протипагу персональності, індивідуальності, об'єктності й трансцендентності другого. Але, власне, в підсумку виявляється, що саме свідомості (на відміну від Я, котре Сартр називає «трансцендентальним») в такому її тлумаченні виявляються властивими суто трансцендентальні характеристики, котрих бракує так званому «трансцендентальному Я».

Абсолютність свідомості (підкреслимо: несубстанційну – тобто, по суті, *трансцендентальну* абсолютність) Сартр пов'язує з її властивістю бути свідомістю себе [ibid.: 42]. В цьому пункті він вбачає відмінність гусерлівського *cogito* від картезіанського [ibid.]. Натомість Я постає об'єктом акту рефлексії, трансцендентним об'єктом [ibid.: 53], який, отже, не може належати свідомості за означенням²⁶. Так, Сартр не приймає концепцію монадичного Я «Картезіанських медитацій», обстоюючи ригористичність чистої інтенційної свідомості як автентичного феноменологічного винаходу. При цьому він підкреслює, що свідомість не може ставати власним об'єктом [ibid.: 41], що цілком узгоджується з трансцендентальними тлумаченнями *ego cogito* в рамках критики декартівського підходу. У боротьбі за чистоту свідомості, яку ми визначили як функціональну, Сартр протиставляє їй такі предикати «трансцендентального Я» як непрозорість, затемненість [ibid.]: тобто, ті предикати, котрі характеризують (трансцендентний) об'єкт, на протипагу свідомості. Остання, на відміну від об'єкту, що знаходиться перед нею, сама по собі є чистою і ясною²⁷, і при цьому є не опосередкованою свідомістю об'єкту, але насамперед (якщо не винятково) *свідомістю буття свідомістю* даного об'єкту [ibid.: 40]²⁸. Розрізнення Я і свідомості Сартр уявляє настільки значущою вимогою, що, на його думку, тлумачення Я як об'єкту для свідомості – на рівні зі світом – є умовою можливості збереження всього феноменологічного проекту [ibid.: 42].

Підбиваючи підсумки короткого аналізу сартрівської концепції, хотілось би відзначити наступне.

З одного боку, Сартр намагається виокремити шляхом своєрідної редукції і радикалізувати ті аспекти *cogito*-свідомості, які власне і специфікують її трансцендентальне тлумачення, на протипагу декартівському субстанціалізму. Тому сартрівське вживання терміну «трансцендентальне» щодо Я – як воно тематизується у сартрівському дослідженні – видається не зовсім коректним: радше, на мою думку, можна

(і доцільно) говорити про «залишок» догматичного мислення, який, попри всі трансценденталістські домагання, все ж залишається присутнім у філософіях Канта і Гусерля.

З іншого боку, при цьому, в рамках цього сартрівського «очищення» свідомості (яке за методологічною інтенцією виявляється абсолютно трансцендентальним) втрачаються певні її трансцендентальні аспекти, котрі, на мою думку, є не менш суттєвими для феноменологічного дискурсу як різновиду трансцендентальної філософії, ніж гіперболізовані Сартром несубстанційність, чистота і принципова необ'єктність феноменологічної свідомості (чистої, інтенційної). Так, фактично за лаштунками опиняється момент відношення до іншого, а отже артикуляція екстеріорного виміру. Відповідно, не береться до уваги принципова для феноменологічної свідомості функція досвідчування (реалізація якої аж ніяк не вимагає повернення до субстанційності Я). Втрачається властиво трансцендентальне балансування «на межі» іманентного і трансцендентного, об'єктного і необ'єктного, інтеріорного і екстеріорного тощо. Також проблематичним видається виведення з гри фундаментального для трансцендентального дискурсу принципу авто-референтності (який має особливу значущість для феноменологічного і деконструкційного трансценденталізму)²⁹.

Щодо трансцендентності трансцендентального Я, Сартр і сам вказує на аспекти її своєрідності: відмінності³⁰ від загального трансцендентально-феноменологічного уявлення про трансцендентність як характеристику об'єктної царини [ibid.: 50]. Але рішенням Сартра є такий спосіб радикалізації феноменології, згідно з яким *епохе* підлягатиме будь-яка трансцендентність [ibid.: 51]. Втім, Сартр тут пропускає щонайменше один важливий момент: підставою для надання Я трансцендентного статусу (трансцендентності в особливому, специфічному значенні) є та сама нетематизованість, необ'єктивованість, несхоплюваність трансцендентального Я, які для Сартра виступають так би мовити «позитивними» характеристиками феноменологічної свідомості. Отже, трансцендентність трансцендентального Я зокрема (і не в останню чергу) є наслідком його функціональності.

І, нарешті, в рамках сартрівської концепції, через спробу ліквідації однієї зі складових нівелюється одна з важливих дистинкцій, що конституують систему феноменологічного мислення (котра, як тип трансцендентального дискурсу, ґрунтується радше не на окремих концептах – а на концептуальних парах: фундаментальних дистинкціях). Йдеться про пару концептів Я-свідомість³¹, значущість якої для феноменологічної філософії звісно не має такого ступеню експліцитності, як, наприклад, пара ноеза-ноема, або свідомість-світ. Втім, глибинний аналіз структур феноменологічної думки з

необхідністю звертається до дистинкції трансцендентального Я і феноменологічної свідомості, що є джерелом численних парадоксів і водночас креативних рішень, які стосуються не лише інтерпретацій вже наявних текстів, але й перспектив подальшого розвитку феноменологічної філософії.

Таким чином, Сартрова критика трансцендентності *ego* являє собою один із численних проектів по «удосконаленню» трансцендентальної філософії взагалі і феноменології зокрема, котрі, прагнучи розв'язати закладені в цьому проекті суперечності шляхом вибору однієї з на позір несумісних, альтернативних позицій, не враховують засадничість апорії для трансцендентальної думки, котра прагне конституювання і аналізу (в тому числі у формі деконструкції) «середніх ланок»³² між царинами, принципами і концептами, котрі видаються протилежними і, отже, несумісними в рамках не-трансцендентальних підходів.

Феноменологічна деконструкція парадигми речі: Гусерль і Марйон.

Варто зазначити, що, порівняно з Кантом, для Гусерля значущість Декартової позиції є набагато вищою. По-перше, основний методологічний принцип феноменології – *epoche* та-або редукція³³ – є критичною гіперболізацією Декартового сумніву. По-друге, Гусерлеве гасло «назад до самих речей» виказує своєрідне повернення (звісно, на критичних засадах³⁴ і в результаті радикального переосмислення) до картезіанської парадигми речі: на відміну від Кантової «редукції» речей самих-по-собі, як відповідь на яку, по суті, можна розглядати означений заклик Гусерля, що має програмне значення для феноменологічного проекту в цілому. Гусерлеві намагання вписати до «трансцендентального мотиву» настанову на повернення «до самих речей» є припустими, можливими і плідними з феноменологічного погляду лише на новому ґрунті радикалізованого *epoche* і відтак радикально відрізняються від картезіанської речовості, під яку підпадає *ego* як, послуговуючись гусерлівською метафорикою, «шматочок світу».

Стосовно феноменологічного переосмислення парадигми речі варто згадати філософський підхід Марйона, афористично втілений у назві збірки його розмов з Даном Арбібом «Строгість речей». Марйон звертається до ідеї речі³⁵ в контексті проблематики подієвості і дару. Те, що трапляється, стається, пов'язується ним (в парадоксальний спосіб – адже подія є неврахованою і т. п.) із своєрідною строгістю, що походить від самих речей [Arbib, Marion 2017: xii] – а не від думки, що нав'язує речам певні диспозиції та схеми. Таким чином, Марйон так би мовити деконструє, гіперболізуючи, феноменологічний дискурс за двома вагомими векторами феноменологічного мислення: ригористичності і зверненості «до самих

речей». Його методологічний хід полягає насамперед у «деконструкційному»³⁶ перемиканні зв'язків: на відміну від строгості мислення, яке завдяки своєму ригоризму уможлиблює доступ «до самих речей», Марйон говорить про строгість, що від самих речей походить. Така позиція узгоджується з його тенденцією до гіперболізації даності за рахунок, умовно кажучи, зменшення вагомості домену свідомості. Дотичним моментом Марйонової концепції є гіперболізація присутності як характеристики речі.

Трансцендентальний мотив: суб'єктивність та інакшість.

Важливо наголосити, що незгода з Декартом дає можливість Канту і Гусерлю увиразнити властиво трансценденталістські прагнення і настанови: їхня критика картезіанського підходу водночас має стати утвердженням трансцендентальних засад. Тому, наприклад, Кантове знамените заперечення картезіанського «проблематичного ідеалізму»³⁷ водночас виступає ствердженням трансцендентальної необхідності досвіду як відношення з Іншим, що в свою чергу передбачає актуалізацію таких атрибутів трансцендентального мислення як принцип відмінності й ідея межі. Що стосується Гусерля, то окремі приклади тут навести неможливо: його посилання на Декарта (як на попередника, філософська концепція якого водночас підлягає критичному перегляду на феноменологічних засадах) фактично у всіх випадках мають на меті утвердження і радикалізацію «трансцендентального мотиву».

В трансцендентальному мисленні – яке відзначається свого роду апоретичністю (і певною мірою навіть на ній ґрунтується) – однією з важливих апорій виявляється протиставлення принципу відношення-відмінності, що *de facto* лежить в основі всіх методологічних патернів трансцендентального дискурсу, і принципу – або, радше, настанови – що у Гусерля виражається за допомогою формули «я сам» (яка, згідно з його думкою, лежить в основі «трансцендентального мотиву»). Самочинність суб'єкта і відношення до... (свідомість про...) як сутнісна риса трансцендентальної суб'єктивності (свідомості) – дві речі, фундаментальні для трансценденталізму, які нерідко входять у суперечність (котра «розв'язується» у нерозв'язності конституювання [Пльїна 2015: 131]). Тобто, принцип «я сам», здавалося б, є несумісним із принципом відношення-відмінності, котрий, згідно з концепцією даного дослідження, розглядається як щонайменше один із визначальних предикатів трансцендентального дискурсу.

Позірність цієї суперечності полягає в двох моментах: 1) враховуючи особливості трансцендентального підходу, дане напруження постає як не суперечність, але, радше, апорія (нерозв'язність); 2) феноменологічне

прийняття позиції «я сам» є умовою можливості *epoche*-редукції, котра, в свою чергу, є а) фактором розрізнення і розмежування двох настанов і б) умовою можливості феноменологічних принципів конституювання і кореляції, які обидва є безпосередньо пов'язаними із засадничим «архі»-принципом відношення-відмінності³⁸.

Важливий прецедент артикуляції означеної апорії віднаходимо в назві відомої роботи Рікера: «Я сам як інший». В перекладі не відображається принциповий лінгвістичний момент, використаний Рікером: «я сам» формулюється не як «*toi-même*», а як «*soi-même*» («*Soi-même comme un autre*»), що, завдяки непрямому відмінку, який вводить займенник *soi*, імплікує момент зворотності і таким чином відображає ідею визначальної позиції Іншого в конституюванні суб'єктивності Я. Ця ідея є спільною для феноменологій Марйона, Манусакіса, Рікера, Дерида. В Марйоновій системі координат вона почасти перекривається з фактором абсолютизації даності, яка стає активною. І саме на цю оберненість звертає увагу Марйон в аналізі картезіанського *cogito*: аналізі, що має на меті спростування соліпсистсько-субстанційної лінії, яка приписується Декарту історико-філософською традицією і значною мірою зумовлює критику Декарта з боку трансцендентальної філософії – як філософії відношення і відмінності *par excellence*³⁹. В рамках аналізу картезіанського *cogito* (а саме, у розділі другого тому праці «Картезіанські питання», що має назву «Вихідна інакшість [L'altérité originaire] *ego*»), Марйон виявляє момент його принципової зумовленості Іншим, який постає «під маскою Бога» і «оприявнюється [se déclare] зрештою в ідеї інфінітного» [Marion 1996b: 43–44]. Віднаходячи в Декартовій Другій Медитації прихований діалог (за допомогою аналогізації формул «*j'étais sans doute, si je me suis persuadé*» і «*point de doute que je suis, s'il me trompe*»⁴⁰ [ibid: 27] – остання є експліцитно діалогічною, в той час як перша оприявнює діалогічні конотації завдяки запропонованій автором аналогії), Марйон робить висновок, що «Цей діалог передбачає іншого мовця, який звертається з питанням до *ego* і йому передус: фактично, тоді як *ego* припускає, що воно є, воно одразу припускає, що воно є лише другим, що воно приходить після іншого» [ibid.: 28].

Перегуки з цією концепцією Декарта-Марйона віднаходимо в деридіанському тексті «Психея: винахід Іншого», де йдеться про так би мовити зворотне конституювання; уможливлення Іншим (зокрема через процедуру прийняття) не лише винаходів (*inventions*) Я-суб'єктивності, але і власне самого Я як такого [Derrida 1987–1998a: 10].

Повертаючись до проблеми гусерлівського картезіанства в контексті теми Декартового трансценденталізму, запитано: що ж зрештою являє

собою «трансцендентальний мотив», походження якого Гусерль переконливо і обґрунтовано пов'язує з іменем Декарта? Нагадаю, що Гусерль формулює його як «я сам». Але чи є таке визначення трансцендентального мотиву достатнім, або, радикальніше – чи є воно визначальним? Якщо трактувати його буквально – як абсолютизацію ролі трансцендентального Я в його самочинності⁴¹ – то вочевидь відповідь (принаймні з погляду даного дослідження) буде негативною. Адже, наприклад, «несуб'єктний» трансценденталізм Дерида не поступається ригористичністю кантівській і гусерлівській версіям трансцендентальної філософії у слідуванні її конститутивним принципам⁴². Крім того, сам Гусерль спростовував звинувачення власної концепції у соліпсизмі, зокрема за допомогою розбудови взаємопов'язаних сюжетів інтерсуб'єктивності та життєсвіту. І, нарешті, за умови Я-центричного тлумачення трансцендентального мотиву по суті спростовувалася б визначальна позиція трансцендентального мислення взагалі, що полягає насамперед у *відношенні*: відношенні до досвіду (а точніше, в рамках трансцендентальної настанови, сам досвід постає як форма відношення до..., в процесі якого власне і відбувається конституювання суб'єкту); відношенні між свідомістю і світом⁴³, яке в гусерлівському дискурсі фіксується за допомогою концепто-метафори «кореляційного апіорі». Отже, видається необхідним помислити цей мотив *інакше*.

Предикат «інакше» – навіть «зовсім інакше» (покликаючись на Емануеля Левінаса) – по суті виявляється тут ключовим. «Я сам» може бути зрозумілим як метафора-квінтесенція самої цієї альтернативності: альтернативного підходу, запропонованого трансцендентальною думкою, схопленого у метафорі «коперніканського повороту» і реалізованого за допомогою Декартового гіперболічного сумніву – який в свою чергу виявляється радикалізованим в рамках феноменологічного *epoche*. Ця інакшість точки відліку, «інкорпорована» в ідею (принцип) трансцендентальної суб'єктивності, є інакшістю непередметності, несубстанційності (така інакшість *ego*-суб'єкту-свідомості почасти запобігає можливим ефектам соліпсизму)⁴⁴: функціональна свідомість про... є відношенням, а не річчю; визначальним предикатом свідомості є інтенційність⁴⁵. На засадах первинної інакшості, зумовленої «трансцендентальним зсувом» (зі «що» до «як», від речі до відношення) конститууються дві корелятивні інакшості: (1) трансцендентально-феноменологічна свідомість, що не є емпіричною свідомістю світу природної настанови; (2) світ в феноменологічному розумінні, що не є світом природної настанови.

Отже, маємо розгалуження іншостей, отриманих за допомогою

засадничої інакшості, схопленої і приведенної в дію за допомогою мотиву «я сам». При цьому потрібно пам'ятати про принципове неподвоєння світу, властиве феноменологічній настанові: по суті, саме в недотриманні цієї умови Гусерль, зокрема, звинувачує Декарта. «Інакше» означає насамперед інакше по відношенню до метафізичної подвійності, з якою Кант бореться шляхом відмежування феноменів від речей самих-по-собі, Гусерль – за допомогою запровадження принципів редукції та інтенційності, а Дерида за рахунок радикалізації відношення-відмінності в фігурах апорії і нерозв'язності.

Нарешті, «я сам» постає елементом дискурсу відмінності, оскільки виступає джерелом трансцендентально-критичної настанови (зокрема такого її аспекту як феноменологічна безпередумовність), котра за означенням передбачає в тому числі авто-референтне застосування⁴⁶. В контексті картезіансько-феноменологічного дискурсу йдеться насамперед про трансцендентальну критику, представлену у формі сумніву або редукції. По суті, деконструкція з її радикалізмом, гіперболічністю, ширістю і послідовністю прагнення йти «до кінця» у своїх намірах може розглядатися як одна з модифікованих (деконструйованих) іпостасей мотиву «я сам», котрий втілює універсальну для трансцендентального мислення в цілому настанову радикальної критичності і неприйняття жодного упередження.

Результати дослідження можна узагальнити в наступних висновках:

– *Cogito* як засадничий принцип і концепт філософії Декарта виявляється одним з конститутивних чинників формування парадигми трансценденталізму, основними репрезентаціями якої є Кантова критика і Гусерлева феноменологія. При цьому як Кант, так і Гусерль свою критику картезіанського підходу ґрунтують на підважуванні висновків, зроблених самим Декартом стосовно його власного винаходу, а також пов'язаних із ними обмежень.

– Основною підставою критики Декарта, спільною для кантівського і гусерлівського підходів, є картезіанська субстантивация *ego cogito*, що відтак постає в статусі «речі, що мислить». Натомість трансцендентальна позиція передбачає зсув від субстанційності до функціональності, і отже радикалізацію значливості аспекту відношення (як альтернативи догматичної «філософії речі») і тісно пов'язаного із ним фактору відмінності. Чинником і носієм можливих відношень при цьому постає насамперед трансцендентальний суб'єкт, що зумовлює вагомість його статусу в трансцендентальному дискурсі.

– Трансценденталістське вмотивування несубстанційності *cogito* ґрунтується на факті конституювання останнього тільки в рамках процесу

досвідчування, в рамках якого *cogito* функціонує як чинник синтетичного впорядкування множини різноманітних досвідних даних. Також функціональна трактовка *cogito* в рамках трансцендентально-критичного дискурсу зумовлюється специфікою трансцендентального зсуву зі «що» мислення (пізнання) до його «як», з онтологічного порядку до логіко-пізнавального.

– У філософії Канта *cogito* («я мислю») отримує не лише трансцендентальні, але і гіпер-трансцендентальні конотації, оскільки воно 1) уможливує й забезпечує трансцендентальне відношення (зв'язок) між поняттями, що самі по собі мають трансцендентальний статус; 2) відповідно, не належить до царини трансцендентальних концептів, виявляючись щодо неї трансцендентальним.

– Гусерлівська феноменологія як один з найригористичніших різновидів трансцендентальної філософії не лише *de facto* виявляється в своїх суттєвих моментах своєрідною реінтерпретацією Декартового проекту, але і в експліцитний спосіб заявляє про своє картезіанське походження. Насамперед це стосується основного феноменологічного методу (принципу): редукції або *epoche*, що є своєрідним перетлумаченням і радикалізацією картезіанського сумніву. Втім, феноменологічна оцінка декартівського спадку є амбівалентною: безумовні свідчення слідування декартівській традиції сполучаються у Гусерля з моментами радикальної критики останньої.

– Відзначаючи і високо оцінюючи новизну започаткованого Декартом типу філософського мислення – йдеться, власне, про поворот до трансцендентального дискурсу – Гусерль при цьому критикує наступні аспекти картезіанського підходу: субстантивация *ego*, недостатній радикалізм сумніву-*epoche*, ізолювання царини *ego cogito* – неухважність до значущого (з феноменологічного погляду) виміру його *cogitationes*. Всі означені підстави феноменологічної критики на адресу Декарта стосуються моментів, в яких останній не сягає остаточно трансцендентального порядку мислення, залишаючись в рамках догматичної метафізики.

– Моменти розходження з Декартом виступають як для Канта, так і для Гусерля підставою (в трансцендентальних термінах – умовою можливості) для конституювання власних трансцендентальних позицій.

– Однією з фундаментальних суперечностей трансцендентального дискурсу постає сполучення настанови, яку Гусерль визначає за допомогою формули «я сам» і принципу відношення-відмінності, що виступає засадничим предикатом філософського мислення трансцендентального типу. Можливість розв'язання цієї суперечності полягає (1) у перекваліфікації її у статус апорії – принципової нерозв'язності, що виступає

креативним фактором перманентного напруження в процесі філософського міркування⁴⁷; (2) у тематизації мотиву «я сам» як умови можливості трансцендентально-феноменологічної редукції, котра, в свою, чергу є нерозривно пов'язаною з принципом (-ами) відношення-відмінності (як фактор розрізнення двох настанов і як умова можливості принципів конституювання і кореляції).

– Формула «я сам», окрім і понад можливими соліпсистськими конотаціями, що виникають на її ґрунті (і які, по суті, суперечать базовим предикатам трансцендентального типу мислення⁴⁸), в парадоксальний спосіб втілює ідею інакшості – як радикальної альтернативності, що привноситься за допомогою ідеї *cogito* у філософське мислення, створюючи підґрунтя для трансцендентального зсуву (або повороту). На основі і завдяки принципу «я сам» уможливується гіперболічний сумнів (і його в свою чергу гіперболізована версія – феноменологічне *epoche*) як джерело цієї радикальної інакшості: методологічної, а в рамках пізніших версій феноменологічної філософії – також і онтологічної (Деріда, Марйон, Левінас). Принципом «я сам» виявляється зумовленою трансцендентально-критична настанова – як не лише джерело, але й актуальне осердя функціонування трансцендентальних принципів відношення і відмінності.

В підсумку хотілося би зазначити, що сюжети даної розвідки не вичерпують дослідницького потенціалу, пов'язаного з проблематикою картезіанського трансценденталізму. Зокрема, межі статті не дозволили приділити увагу таким важливим питанням, як тема фінітного-інфінітного в картезіанській і трансцендентальній думці; трансцендентальна дистинкція об'єкту і речі самої-по-собі, засади якої віднаходяться в декартівській філософії; перехід від онтологічної до трансцендентально-критичної позиції, експліцитно приписуваний Кантовій філософії але імпліцитно здійснюваний на теренах картезіанського дискурсу. Дослідження цих проблем буде здійснено в наступних розвідках.

Примітки

¹ Щодо Канта, ставлення якого до Декартової філософії як до засновку трансцендентальної думки не є настільки експліцитним, Етьєн Балібар, однак, слушно зауважує: «Можна сказати, що відношення до Декарта знаходиться в центрі «Критики чистого розуму»» [Balibar 2012: 22].

² При цьому всі три автори демонструють однакості в аспекті постулювання іррелевантності кантівської інтерпретації істинним, автентичним засадам Декартової концепції (і навіть автентичному картезіанському тексту).

³ Олег Хома резюмує думку дослідниці наступним чином: «Кім Сан Он-Ван-Кун пропонує оригінальну концепцію картезіанського суб'єкта не як статичного носія атрибутів, а як динамічної «фігури переходу», зокрема – від внутрішнього до зовнішнього. Таким чином, модель картезіанського суб'єкта тлумачиться як несумірна з трансцендентальним суб'єктом кантіанства..., як певна альтернатива трансцендентальній філософії» [Хома 2014: 6]. В цілому, можна зазначити, що вихідні інтенції підходу дослідниці і мого власного є протилежними: в той час як Кім Сан Он-Ван-Кун прагне розмежування Декарта з трансцендентальною традицією, я намагаюся виявити моменти причетності картезіанської концепції до трансцендентального мислення; в той же час обидва підходи спираються насамперед на проблему суб'єктивності. При цьому виклад і обґрунтування моїх полемічних аргументів на адресу позиції Кім Сан Он-Ван-Кун вимагають окремого дослідження і, отже, не можуть бути вміщеними в рамки даної статті.

⁴ Цей концептуальний хід має характер «зворотного повороту»: цей термін я утворюю за аналогією до Гусерлевого «зворотного запитування» (*Rückfrage*) і в першу чергу застосовую для пояснення стосунку деконструкційного дискурсу до філософської традиції (в першу чергу – трансцендентальної) [Львіна 2015: 133-138]. Однак мені видається важливим відзначити наявність подібного кроку вже у Гусерля, що вчергове засвідчуватиме приналежність деконструкційної філософії до трансцендентально-феноменологічної лінії філософського мислення.

⁵ Така квазі-циркулярність є характерною рисою трансцендентально-феноменологічно-деконструкційного мислення і пов'язана, зокрема, з вельми суттєвим для трансцендентального дискурсу чинником автореферентності. У Гусерля дана особливість, що має вагоме методологічне значення, передається, наприклад, метафорами «зигзагу» і «зворотного запитування» (*Rückfrage*).

⁶ Так, «я мислю» трансцендентальної єдності апперцепції виступає конститутивним елементом синтезу і свого роду «засобом» розташування і впорядкування розмаїття досвідних відмінностей, в контексті яких воно власне щонайменше актуалізується (якщо взагалі не конститується). Феноменологічна ж свідомість за означенням є інтенційною свідомістю про...; навіть феноменологічне Я, взяте в модусі полносу ідентичності (що характеризується певною квазі-субстантивністю), все ж конститується як таке по відношенню до розмаїття відмінностей – переживань свідомості, що, в свою чергу, конститується в процесі досвідчування.

⁷ Помилковість приписування Декартові даного силізізму на сьогодні є поширеною темою декартознавчих досліджень, але з особливою

ретьельністю вона досліджується в роботах Марйона.

⁸ Кант в підрозділі «Критики чистого розуму», присвяченому темі неможливості онтологічного доведення існування Бога, стверджує, що вочевидь буття не є реальним предикатом, оскільки воно не є поняттям про щось, що можна додати до концепту речі [Kant 1998: 567]. Схвалюючи загалом Декартову редукцію сприйняття (у вузькому сенсі) до пропозиції «я є» [ibid.: 425] і водночас підкреслюючи емпіричний статус пропозиції «я мислю», Кант стверджує, що остання вже містить у собі пропозицію «я є», котра, отже, не є і не може бути висновком з судження «я мислю» [ibid.: 453].

⁹ Концептуалізуючи трансцендентальний тип філософського мислення, я визначаю принцип відношення-відмінності як його засадничий критерій [Пльїна 2015: 130]. Що надає йому універсального статусу згідно з природою властиво трансцендентальної універсальності – яка, по суті, також є функціональною, на противагу субстанційній орієнтації «догматичного» універсалізму.

¹⁰ Як слушно пояснює Анастасія Козирєва, трансцендентально-феноменологічна «свідомість може розглядатися не як вищий порядок, об'єктивуючий акт, ні як якість, що додається до досвіду; натомість свідомість може бути зрозумілою через її синтетичну функцію, яка дозволяє досвіду бути поєднаним і конгруентним» [Kozirjeva 2018: 217].

¹¹ Для феноменологічної версії трансценденталізму характерним є поєднання мотивів екзистенційності і функціональності: Так в роботі «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія» Гусерль, поруч із вимогою радикалізму – міра якого відповідає мірі справжності філософії, яка відтак виконує своє покликання – стверджує, що лише за умови сягання філософом чистоти саморозуміння в якості суб'єктивності як першоджерела філософія приходиться до свого актуального й істинного існування (Гусерль використовує слово *Dasein*) [Husserl 1976: 102]. Важливо звернути увагу на приписування предикату існування (в екзистенційно забарвленому модусі модусі *Dasein*) не суб'єкту філософування – а самій трансцендентальній філософії. Таким чином остання (в образі феноменології) мислиться невіддільно від феноменологічного суб'єкту і певною мірою редукується до суб'єктної практики (само)досвідчування. Таким є радикальний наслідок зумовленого Декартом трансцендентального повороту.

¹² Втім, дана проблема є сюжетом для окремого дослідження, тому зараз можна лише її означити.

¹³ Балібар підкреслює, що, оскільки (за Кантом!) Декарт відкриває конститутивність суб'єкту пізнання саме в рамках субстанціалістської

метафізики, остання набуває форми раціональної психології, об'єктом якої є душа в аспекті її здатності (функції) самопізнання [Balibar 2012: 22].

¹⁴ Психологізм – в аспекті протиставлення трансцендентальній настанові – по суті, посідає для Гусерля ту ж позицію, що раціональна психологія для Канта.

¹⁵ Видатний кантознавець Генрі Елісон приділяє значну увагу аналізу проблеми Кантового позиціонування «Я мислю як емпіричної пропозиції». «Оскільки Кант робить це твердження тричі у В-паралогізмах, очевидно, що він надає йому значної вагомості. Однак також є очевидним, що це особливий рід емпіричної пропозиції ... здається, він призначає емпіричному дві відмінні ролі. Перша – наділяти пропозицію чуттєвим референтом ... Інша, яка передбачається твердженням про те, що без того, щоб емпірична репрезентація забезпечувала матеріал для мислення, акт мислення не міг би мати місця, передбачає, що емпіричне функціонує як тригер або привід для акту мислення, радше ніж джерело його емпіричного змісту» [Allison 2015: 400]. Один з аспектів специфіки емпіричності «я мислю» Елісон вбачає в його невизначеній природі: «єдина його репрезентація, яку ми маємо, є «невизначена інтуїція» або сприйняття [ibid.: 399]. В той час як постулювання Кантом «емпіричної природи» пропозиції «я мислю» Елісон розглядає як запобігання «референції на ноуменальне суще, що мислить», артикуляція її (цієї пропозиції) «невизначеної природи запобігає ґрунтуванню на ній будь-якого субстанційного твердження» [ibid.: 400].

¹⁶ Задля уникнення підозри в емпіризмі трансцендентального Я, Кант наголошує на його спонтанності [Kant 1998: 456] та чистій інтелектуальності [ibid.: 453].

¹⁷ В цьому контексті неможливо не згадати аргумент Джефрі Бенінгтона, згідно з яким трансцендентальне завжди вже є стосунком між трансцендентальним і емпіричним [Bennington 2000: 86], їхнім проблематичним («не-можливим») поєднанням, що лежить в основі деридианського концепту «квазі-трансцендентальне».

¹⁸ Зауважимо, що феноменологічна настанова по суті деконструє не лише дистинкцію суб'єкт-об'єкт, але й опозицію внутрішнього і зовнішнього досвіду. Досвід свідомості, що відкривається лише по проведенню редукції зовнішнього (як в сенсі неналежного свідомості – тобто, «світу» як світу природної настанови, так і в сенсі неавтентичного – передумов) і в цьому плані за означенням є внутрішнім досвідом свідомості, при цьому є досвідчуванням того «про», на яке спрямована інтенційна свідомість як на за означенням *інше*, і отже, в певному розумінні, принципово зовнішнє (послугуючись левінасівсько-деридианською термінологією –

екстеріорне). Треба зазначити, що певною мірою Гусерль – як і Кант – закріплює статус властиво внутрішнього досвіду (так би мовити «сюжетно» порожнього) за цариною часу, яка зрештою ідентифікується з самою свідомістю. Джерелом досвіду, отже, виявляються два радикально гетерогенні «начала»: річ і час.

¹⁹ Цей момент активно використовується й розвивається в рамках «феноменології Іншого», представлені іменами Левінаса, Марйона, Дерида та ін.

²⁰ Ця думка є почасти відтвореною в «Кризі», де йдеться про те, що *ego* не є «залишком» *svitu* [Husserl 1970: 79]. Натомість в Ідеях-I (§ 33) Гусерль визначає «чисту» або «трансцендентальну» свідомість як феноменологічний залишок: той що залишається після редукції.

²¹ Такий вихід на сенсові-значеннєву проблематику є вельми суттєвим: адже трансцендентальна десубстантивация у феноменологічному дискурсі не в останню чергу слугує утвердженню виміру смислу або значення, що приходить на зміну «парадигмі речі» (щодо домінантної ролі проблеми значення у феноменології див, наприклад, [Mohanty 1985: 214]).

²² Втім, в «Кризі» Гусерль приписує самому «картезіанському *epoche*» такий радикалізм, що охоплює не лише всі наукові сфери, але й сферу позанаукового життєсвіту [Husserl 1970: 76]. В цьому фрагменті тексту, здається, перекриваються інтенції самого Гусерля і їхній пошукуваний засновок у Декарта. Це часткове ототожнення відбивається в синтетичному, так би мовити феноменологізованому формулюванні «картезіанське *epoche*» (замість «картезіанський сумнів»).

²³ Хотілося би зробити певне уточнення, що в даному тексті часто-густо перекриваються і навіть ототожнюються, використовуються почасти як майже синоніми такі концепти, як Я, свідомість, *ego*, *cogito*. Загалом всі ці поняття мають значеннєву самостійність, важливу і суттєву в рамках трансцендентально-феноменологічного дискурсу. Однак вимоги даного дослідження дозволяють – а подекуди і вимагають об'єднати їх на ґрунті спільних характеристик: дана мережа концептів належить так би мовити спільному концептуальному полю, що слугує вираженню ідеї трансцендентальної суб'єктивності як маркера радикальної інакшості: несубстанційності, функціональності, з утвердженням яких відбувається зсув філософського запитування зі «що» на «як».

²⁴ Крім того, енігматичність трансцендентальної (трансцендентально-феноменологічної) свідомості можна пов'язати з її несхоплюваністю в якості об'єкта і феномена, що впливає з її непередметної – функціональної природи.

²⁵ Дане уточнення має на меті упередити хибне пов'язання цього розуміння

надлишковості із концептом надлишковості, що має фундаментальне значення для філософських дискурсів Марйона і Дерида.

²⁶ Можна заперечити, що трансцендентальне Я Гусерля і Канта в цілому відповідає Сартровій дефініції свідомості. Втім, низка проблем все ж має місце, які оприявнюються, зокрема, на ґрунті проблеми автореферентності.

²⁷ Непрозорість загрожує не тільки чистоті свідомості, але і її спонтанності [Sartre 1960: 41–42]: обидві ці характеристики є визначальними для свідомості не лише феноменологічної, але і загалом трансцендентальної.

²⁸ Останній пасаж вносить ту саму «непрозорість» в сартрівське міркування у вигляді непростоти, адже імпліцитно вводить певне розщеплення на рівні самої свідомості на квазі-суб'єкт і квазі-об'єкт – поза участю Я. Тим більше, що він сам говорить, що чиста свідомість – непозиційна і нерелексивна – є свідомістю першого ступеню [ibid.: 41], що передбачає певну шкалу рівнів свідомості (які, однак, продовжуватимуть утримувати відмінність від Я).

²⁹ У випадку свідомості авто-референтність тягне не об'єктивацию, а квазі-об'єктність, якою наділяється принципово необ'єктне. Тут ми по суті маємо справу з однією з трансцендентальних апорій, уникнення яких, на мою думку, унеможливує трансцендентальний проект – зокрема в його феноменологічному заломленні.

³⁰ Ця відмінність є важливою з огляду на загальну увагу до різного роду дистинкцій і нюансів, характерну для трансцендентально-феноменологічно-деконструкційного мислення. Так, окрім локальної значущості саме даного сюжету про трансцендентність Я (і, звісно ж, непересічної значущості його наслідків для феноменологічної концепції в цілому), вагомим є також власне аспект конституювання чергової відмінності: певного зсуву, що на цей раз пов'язаний з новим тлумаченням трансцендентності, яке відрізняється від стандартного значення поняття трансцендентного в рамках феноменології як трансцендентальної філософії, певним чином його «зміщує».

³¹ Власне, критикуючи трансцендентність Я, Сартр наводить аргументи, згідно з якими ця трансцендентність тягне відмінність Я від свідомості. Тобто, означена відмінність в його дискурсі артикулюється, але при цьому він ніби прагне занести у дужки феноменологічної редукції один з її елементів – трансцендентне Я. Втім, на мою думку, саме цей факт утворення так би мовити «іманентної» дистинкції (за непрямою аналогією до статусу «трансцендентного в іманентному», яким Гусерль наділяє феноменологічне Я) між трансцендентним Я і феноменологічною свідомістю (іманентною чи трансцендентальною? ретельний аналіз Сартрового тексту змушує залишити це питання відкритим), що є результатом первинного і нередукованого розщеплення *ego*-царини, є максимально важливим і потенційно плідним чинником для самої

феноменології.

³² Якщо скористатися кантівською метафорою з третьої «Критики».

³³ Завдання даного дослідження не вимагають окреслення відмінностей між цими методологічними процедурами, різниця між якими однак є вельми значливою в рамках феноменологічного мислення в цілому.

³⁴ Найважливішим уточненням тут має бути феноменологічне заперечення речового статусу для свідомості, в той час як картезіанським ходом було позиціонування *ego cogito* як «мислячої речі». Але чи залишається співмірним із традиційним (в тому числі, картезіанським) розумінням феноменологічне тлумачення «речей», повернення до яких лежить в основі експліцитної програми феноменології? «Повернення до самих речей» для Гусерля означає остаточну відмову від подвоєння світу, яка, по суті, відбувається «на користь» свідомості (разом з її життям у множині *cogitationes*) – відмову, що передбачається трансцендентальною настановою (на протигагу догматичній метафізиці), але у Канта імпліцитно утримується через дистинкцію «феномен» / «рiч-сама-по-собi». Однак, як не парадоксально, засади такого неподвоєння вбачаємо у самого Декарта, коли він називає *Я res cogitans* (на рівні з *res extensa*). Однак в цьому разі трансцендентальна феноменологія заперечує неподвійність, кваліфікуючи її як зміщення порядків (радикальним послідовником такої критики виявився Сартр). Тому варто зробити уточнення: феноменологічне неподвоєння квазі-онтологічного порядку є можливим і необхідним тільки після проведення редукції; натомість підставою і метою здійснення останньої є свого роду методологічне подвоєння настанов. Отже – як зазначалося вище стосовно розрізнення картезіанського *ego* як субстанції або душі і *ego* феноменологічного, йдеться про дві взаємодоповнюючі дистинкції: (1) між *ego* (свідомістю) з одного боку і річчю або феноменом з іншого і (2) між річчю в метафізико-догматичному розумінні і річчю у феноменологічній перспективі. Також хотілося б окремо звернути увагу на розрізнення двох вимірів феноменологічного неподвоєння: (1) неподвоєння на феномени і самі речі; (2) неподвоєння (в цьому випадку краще позначити його як неподвоєння) на свідомість і її феномени. Якщо перше з них є «абсолютним», тобто таким, що елімінується і делегітимується в рамках феноменологічної системи координат, то друге стосується радше моменту деієрархізації і, навпаки, пов'язане з утворенням феноменологічних дистинкцій, які виступають рушійною силою трансцендентально-феноменологічної думки. Таке трансцендентально-феноменологічне не-подвоєння ґрунтується на нередуковній відмінності, або, точніше кажучи, нею зумовлюється і уможливується. В підсумку (оприямиенню якого ми завдячуємо деконструкціоному мисленню) мова йде про відсутність бінарно-

ієрархічного подвоєння на «чорне» і «біле», «магістральне» і «маргінальне» тощо, яке саме і унеможливує зрештою принцип відношення-відмінності через принаймні потенційне зведення до Одного (кращого) шляхом репресії Іншого. Як альтернативу ієрархізму з боку трансцендентального мислення отримуємо принцип «середньої ланки» (який можна розглядати і як умову, і як чинник, і як наслідок зазначеного не-подвоєння), що отримує фундаментальне значення в трансцендентальному дискурсі. Крім того, слід ще раз підкреслити, що обидва типи феноменологічного неподвоєння виникають внаслідок трансцендентальної редукції. І якщо можна з обережністю говорити про своєрідний «монізм», що характеризує філософські підходи як Декарта, так і Гусерля, то, в той час як його Декартова версія полягала у позиціонуванні себе як речі, то феноменологічна умовна неподвійність (умовна, адже відмінність між свідомістю і феноменом, *ego* і світом залишається не просто нередуковним – але саме визначальним моментом феноменологічної доктрини: після редукції відкривається кореляційне апіорі) радше чинить зсув у бік свідомості, продуктом конституювання якої є її об'єкти (феномени) і в процесі конституювання яких вона сама конститується як така.

³⁵ Точніше кажучи, речей: загалом, множинність має істотне значення для трансцендентально-феноменологічного (зокрема, деконструкційного) підходу, що уникає скерованості думки єдиним «що», орієнтуючись натомість на загальні принципи відношення та відмінності і всі пов'язані з ними конкретніші методологічні засади: синтез, кореляцію, варіацію, *differance* і т. п.

³⁶ Я послуговуюсь тут терміном «деконструкція» в розширеному і відносно довільному сенсі – поза методологічною строгістю та-або прив'язкою до деридианського дискурсу.

³⁷ Звернімося ще раз до фрагменту «Критики чистого розуму» – згадуваного вище в іншому контексті – де Кант пише, що трансцендентальне доведення, яке могло би підважити позицію проблематичного ідеалізму, мало би встановити, що суб'єкт має стосовно зовнішніх речей не тільки виображення, але й досвід: а встановлення цього так би мовити трансцендентального факту, в свою чергу, вимагає доведення, що навіть внутрішній досвід (безсумнівний для Декарта) можливий тільки за умови досвіду зовнішнього [Kant 1998: 326].

³⁸ Щодо кореляції, зв'язок з відношенням (і, отже, відмінністю) є очевидним, а стосовно конституювання хотілося б навести пояснювальний аргумент. Конституювання завжди є конституюванням іншого – і утворена тут фігура «подвійного генетиву» не є випадковою. Мова йде про амбівалентність, притаманну конституюванню як водночас конструюванню (що є свого

роду трансцендентальним аналогом метафізичного створення) і проясненню: останнє вочевидь спирається на вже дане (на «завжди вже», якщо згадати відомий вислів Дериди), на ньому ґрунтується. Зазначена амбівалентність розкривається Дериди в апорії винаходу [Derrida 1987-1998b: 15] і радикалізується Марйоном та Манусакісом в концепції «зворотної інтенційності» (за Марйоном, феномен, що відбувається, стається, перегортає спосіб бачення, оскільки він походить з його власної «зворотної» інтенційності, а не з інтенції суб'єкта [Marion 2002: 113]).

³⁹ Не слід забувати однак і про звинувачення в соліпсизмі, що лунали на адресу самого Гусерля. Відповіддю на них, зокрема, постає концепція інтерсуб'єктивності, в рамках якої розробляється ідея Іншого – що стане визначальною для феноменологів пізнішої генерації.

⁴⁰ «Безсумнівно я є, якщо вже себе переконав» і «оскільки він ошукує мене, я, без жодного сумніву, є» (переклад Олега Хоми).

⁴¹ Що не відповідає автентично картезіанським інтенціям, як дозволяє зрозуміти наведена вище аргументація Марйона.

⁴² В цьому контексті ще раз звернуся до думки професора Лоя щодо конституювання суб'єкта у власних практиках, на противагу можливості трактувати трансцендентальну суб'єктивність як наперед даність.

⁴³ Йдеться про світ у феноменологічному розумінні – на противагу редукованому світу природної настанови.

⁴⁴ Суб'єкт протистоїть об'єкту не на однорідних засадах, але належить до цілком іншого виміру. Суб'єкт – це те, що присутнє *не об'єктом*. Про цей бік суб'єктивності в різний спосіб свідчать феноменологічний антинатуралізм, сама ідея (мета) методу редукції, принцип кореляційного апріорі і т.д. Деконструкційна філософія Дериди – не зважаючи на відмову від поняття суб'єкта (цей крок по суті є радикалізацією тої позиції, що в попередніх версіях трансценденталізму саме і вводилась за допомогою концепту суб'єкту) – також слідує цьому тренду, причому в радикальний спосіб. Місце суб'єкту посідає текст, а граничний антинатуралізм полягає в тому, що об'єктом філософії виявляється не світ, і вже навіть не свідомість «про світ», але сама філософія «про» таку свідомість.

⁴⁵ Що стосується неінтенційної свідомості, що починає тематизуватися у феноменології пізнього Гусерля, то вона також конститується відношенням, але таким, що протікає в пасивному модусі і, як дозволяє зворотним чином зрозуміти марйонівський підхід, почасти зумовлюється активністю даності.

⁴⁶ Яке, наприклад, імпліцитно закладено у формулі «критика чистого розуму».

⁴⁷ Питанню конститутивного і конструктивного статусу принципу апорії в

трансцендентальному мисленні присвячено працю [Льїна 2019].

⁴⁸ Їхній перелік подано у [Льїна 2015].

Список використаної літератури

- Іванова-Георгієвська, Н. (2010) *Феноменологія як неконфесійний шлях до Бога*, у: *Феноменологія і релігія*, Київ: Дух і Літера, сс. 60–73.
- Іванова-Георгиевская, Н. (2009а) *Картезианские размышления*, в: *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*, Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», сс. 346–348.
- Іванова-Георгиевская, Н. (2009б) *Предисловие к публикации статьи Э. Штайн «Что такое философия? Разговор Эдмунда Гуссерля и Фомы Аквинского»*, в: *Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса: ОНУ ім. Мечнікова, вип. 14, сс. 360–371.
- Іванова-Георгиевская, Н. (2009с) *Феноменологія Едмунда Гуссерля як строга наука на пути к Богу, или Уловки и ловушки трансцендентализма*, в: *Топос*, 2–3(22), Минск, сс.167–176.
- Льїна, А. (2015) *Деконструкційний поворот в трансцендентальному мисленні*, у: *Sententiae*, вип. 33(2), Вінниця, сс. 125–148.
- Льїна, А. (2019) *Дериди як об'єкт історії філософії: концепт апорії в ракурсі проблеми універсальності*, у: *Sententiae*, вип. 38(1), Вінниця, сс. 6–26.
- Кім, Сан Он-Ван-Кун (2014) *Чи ототожнював Декарт суб'єкт і субстанцію в ego?* (О. Хома, пер.), у: О. Хома (ред.). *«Медитації» Декарта у дзеркалі сучасних тлумачень*, Київ: Дух і літера, сс. 93–113.
- Молчанов, В. (2010) *Предисловие*, в: *Гуссерль Э. Картезианские медитации*. (В. Молчанов, пер.), Москва: Академический Проект, сс. 5–10.
- Хома, О. (2014) *Передмова*, у: О. Хома (ред.). *«Медитації» Декарта у дзеркалі сучасних тлумачень*, Київ: Дух і літера, сс. 5–6.
- Allison, H. E. (2015) *Kant's Transcendental Deduction: an Analytical-Historical Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Alquié, F. (1975) *Une lecture cartésienne de la Critique de la raison pure est-elle possible?*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, pp. 145–155.
- Arbib, D., Marion, J.-L. (2017) *The rigor of things: conversations with Dan Arbib*. (Ch. M Gschwandtner, Trans.) New York: Fordham University Press.
- Attig, Th. (1980) *Husserl and Descartes on the Foundations of Philosophy*, in: *Metaphilosophy*, 11(1), pp. 17–35.
- Balibar, É. (2012) *Kant, critique du «paralogisme» de Descartes. Le «je pense» (Ich denke) comme sujet et comme substance*, in: *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 57 (1), pp. 21–33.

- Bennington, G. (2000) *Interrupting Derrida*. London: Routledge.
- Bouriau, C. (2000) *Aspects de la finitude: Descartes et Kant*. Bordeaux: Presses Univ de Bordeaux.
- Derrida, J. (1967) *Cogito et histoire de la folie*, in: *Derrida, J. L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, pp. 51–98.
- Derrida, J. (1987–1998a) *Avant-propos*, in: *Derrida, J. Psyché: Invention de l'autre*. Vol. 1 (pp. 9–10) Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1987–1998b) *Psyché: Invention de l'autre*, in: *Derrida, J. Psyché: Invention de l'autre*, vol. 1, Paris: Galilée, pp. 11–61).
- Goldman, A. (2012). *Kant and the Subject of Critique: On the Regulative Role of the Psychological Idea*. Bloomington: Indiana University Press.
- Husserl, E. (1970) *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: an Introduction to Phenomenological Philosophy*. (D. Carr, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
- Husserl E. (1973a) *Cartesianische Meditationen*, in: *Husserl, E. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Den Haag: Nijhoff, SS. 41–184.
- Husserl, E. (1973b) *Die Pariser Vorträge*. in: *Husserl, E. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Den Haag: Nijhoff, SS. 1–40.
- Husserl, E. (1976) *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, in: *Husserliana*, Bd. VI. Haag: Nijhoff.
- Husserl, E. (1997) *Psychological and Transcendental Phenomenology and the Confrontation with Heidegger (1927–1931)*. Dordrecht: Springer Science & Business Media.
- Husserl, E. (2019) *First Philosophy. Lectures 1923/24 and Related Texts from the Manuscripts (1920–1925)*. (S. Luft, Trans.). Dordrecht: Springer.
- Kant, I. (1998) *Critique of Pure Reason*. (P. Guyer, A. Wood, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kozyreva, A. (2018) *Synthetic Unity of Consciousness in the Phenomenology of Edmund Husserl*, in: *Etudes phénoménologiques – Phenomenological Studies*, 2, pp. 217–247.
- Landy, D. (2015) *Kant's Inferentialism: The Case Against Hume*. London: Routledge.
- Laporte, J.-M. (1963) *Husserl's Critique of Descartes*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 23(3), pp. 335–352.
- MacDonald, P. S. (2000) *Descartes and Husserl: The Philosophical Project of Radical Beginnings*. Albany, NY: State Univ. of New York Press.
- Marion, J.-L. (1996a) *Constantes de la raison critique – Descartes et Kant*. in: *Marion J.-L. Questions cartésiennes II: sur l'ego et sur Dieu*, Paris: Presses universitaires de France, pp. 283–316.

- Marion, J.-L. (1996b) *L'altérité originnaire de L' ego*, in: *Marion J.-L. Questions cartésiennes II: sur l'ego et sur Dieu*, Paris: Presses universitaires de France, pp. 3–48.
- Marion, J.-L. (1999) *Cartesian Questions: Method and Metaphysics*. (D. Garber, Trans.), Chicago: The University of Chicago Press.
- Marion, J.-L. (2002) *In Excess: Studies of Saturated Phenomena*. (R. Horner, V. Berraud, Trans.), New York: Fordham University Press.
- Mohanty, J. N. (1985) *The Destiny of Transcendental Philosophy*, in: *Mohanty, J. N. The Possibility of Transcendental Philosophy*, Dordrecht: Nijhoff, pp. 213–222.
- Petrescu, A. (2013) *The Transcendental-Phenomenological Perspective on Intersubjectivity: Various Aspects*, in: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 71, pp. 14–20.
- Priest, S. (2002) *The Subject in Question: Sartre's Critique of Husserl in The Transcendence of the Ego*. London: Routledge.
- Sartre, J.-P. (1960) *The Transcendence of the Ego*. (F. Williams, R. Kirkpatrick, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Schäfer, R. (2012) *Les transformations de l'Erkenntnishteorie dans la critique husserlienne de Descartes*. (É.Mehl, Trad.), in: *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 32, pp. 325–341.
- Schrader, G. A. Jr. (1983) *Kant and Phenomenology*, in: *W. L. McBride, C. O. Schrag (Eds.). Phenomenology in a Pluralistic Context (Selected Studies in Phenomenology & Existential Philosophy)*, New York: State Univ. of New York Press, pp. 120–138.
- Suzuki, F. (2012) *The Cogito Proposition of Descartes and Characteristics of His Ego Theory*, in: *Bulletin of Aichi University of Education*, 61 (Humanities and Social Sciences), pp. 73–80.

Анна Ильина

**ДЕКАРТ SUB SPECIE TRANSCENDENTALIS: КАНТИАНСКАЯ И
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВЫ**

Статья посвящена исследованию философской концепции Декарта с точки зрения трансцендентальной перспективы. Анализ отношения, возникающего между Декартовой философией и трансцендентальными проектами Канта, Гуссерля и Деррида позволяет автору выявить аспекты и мотивы картезианской мысли, отвечающие основополагающим требованиям трансцендентального мышления. Демонстрируется амбивалентность оценки Декартовой философии со стороны трансцендентальных подходов Канта и Гуссерля как источника

трансцендентального метода и одновременно как средоточия отрицаемой трансцендентализмом «догматической» метафизики. Выявляется сущностная связь между Декартовой установкой, определяемой Гуссерлем как «я сам», с идеей инаковости, которая имеет фундаментальное значение для трансцендентального мышления.

Ключевые слова: *cogito*, трансцендентальное, субстанциональность, отношение, инаковость, эпохе.

Anna Ilyina

DESCARTES SUB SPECIE TRANSCENDENTALIS: KANTIAN AND PHENOMENOLOGICAL RETROSPECTIVES

Paper investigates Descartes' philosophical conceptions with regard to transcendental perspective. An analysis of relation between Cartesian approach on the one hand and transcendental conceptions of Kant and Husserl (and in part Derrida) on the other allows author lay bare such the aspects and motives of Cartesian thought that correspond to essential principles of transcendental thinking.

At the same time the moments of discrepancy between Descartes' and properly transcendental approaches are examined. Author focuses her attentions especially on such fundamental features of Cartesian philosophy – underlying transcendental reception and reinterpretation of Descartes – as, above all, principle of cogito, as well as peculiarity of philosophical attitude grasped and expressed by Husserl as “I-myself”.

Paper demonstrates an ambivalence of appraisal of Descartes' philosophy by Kantian and Husserlian transcendentalisms: the former is regarded as a source of transcendental method and as a center of “dogmatic” metaphysics. It is shown that Cartesian concept of cogito serves at once as constitutive factor of development of transcendental approach and as main “target” of transcendental critique.

Analyzing problematical congruence of “I-myself” with the “relation-difference” principle, positioned as fundamental for transcendental thinking, author shows the way to decide this inconsistency by uncovering of deep and inherent connection between attitude of “I-myself” and idea of otherness, the last being flow-through in transcendental discourse as a whole.

Keywords: *cogito*, transcendental, substantiality, relation, otherness, epoche.

References

Ivanova-Heorhiyevska, N. (2010) *Fenomenologiya jak nekonfesijnyj shliah do Boga* [Phenomenology as Undenominational Way to God], in: *Fenomenologiya i religiya*, Kyiv, Duh i Litera.

Ivanova-Geogriyevskaya, N. (2009a) *Kartezianskije razmyshleniya* [Cartesian Meditations], in: *Entsiklopediya Epistemologii i Filosofii Nauki*, Moskva, «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», pp. 346–348.

Ivanova-Geogriyevskaya, N. (2009b) *Predisloviye k publikatsii stati E. Shtajna «Chto takoje filosofiya? Razgovor Edmunda Gusserlya i Fomy Akvinskogo»* [Preface to Publication of E. Stein's Paper «What is philosophy? A Conversation of Edmund Husserl and Thomas Aquinas»], v: *Дóџа / Doksa. Zbirnyk naukovykh prats z filosofiyi ta filolohiyi*, Odesa, ONU im. Mechnikova, vyp. 14, pp. 360–371.

Ivanova-Geogriyevskaya, N. (2009c) *Fenomenologiya Edmunda Gusserlya kak strogaya nauka na puti k Bogu, ili Ulovki i lovushki transcendentalizma* [Edmund Husserl's Phenomenology as the Rigorous Science on the Way to God or Tricks and Traps of Transcendentalism], v: *Topos*, 2–3(22), Minsk, pp. 167–176.

Ilyina, A. (2015). *Dekonstruktivnyy povorot v transcendentalnomu myslenni* [Deconstructive Turn in Transcendental Thinking], v: *Sententiae*, 33(2), Vinnytsya, pp. 125–148.

Ilyina, A. (2019). *Derrida jak object istorii filosofii: kontsept aporii v rakursi problemy universalnosli* [Derrida as an object of the history of philosophy: the concept of aporia in terms of the universality problem], v: *Sententiae*, 38(1), Vinnytsya, pp. 6–26.

Kim, San On-Van-Kun (2014) *Chy ototojnuvav Dekart subject i substantsiju v ego?* [Did Descartes identify subject and substance in ego?], in: Khoma, O. (Ed.). *«Medytatsii» Dekarta u dzerkali suchasnykh tлумachen* [Descartes' «Meditations» in the mirror of contemporary interpretations]. Kyiv: Duh i Litera, pp. 93–113.

Molchanov, V. (2010) *Predisloviye* [Preface]. in: *Husserl, E. Kartezianskije meditatsii* [Cartesian Meditations], Moskva, Akademicheskij proekt, pp. 5–10.

Khoma, O. (2014) *Peredmovna* [Preface]. in: *«Medytatsii» Dekarta u dzerkali suchasnykh tлумachen* [Descartes' «Meditations» in the mirror of contemporary interpretations], Kyiv: Duh i Litera, pp. 5–6.

Allison, H. E. (2015) *Kant's Transcendental Deduction: an Analytical-Historical Commentary*. Oxford: Oxford University Press.

Alquié, F. (1975) *Une lecture cartésienne de la Critique de la raison pure est-elle possible?*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, pp. 145–155.

Arbib, D., Marion, J.-L. (2017) *The rigor of things: conversations with Dan Arbib*. (Ch. M Gschwandtner, Trans.) New York: Fordham University Press.

Attig, Th. (1980) *Husserl and Descartes on the Foundations of Philosophy*, in: *Metaphilosophy*, 11(1), pp. 17–35.

- Balibar, É. (2012) *Kant, critique du «paralogisme» de Descartes. Le «je pense» (Ich denke) comme sujet et comme substance*, in: *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 57 (1), pp. 21–33.
- Bennington, G. (2000) *Interrupting Derrida*. London: Routledge.
- Bouriau, C. (2000) *Aspects de la finitude: Descartes et Kant*. Bordeaux: Presses Univ de Bordeaux.
- Derrida, J. (1967) *Cogito et histoire de la folie*, in: *Derrida, J. L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, pp. 51–98.
- Derrida, J. (1987–1998a) *Avant-propos*, in: *Derrida, J. Psyché: Invention de l'autre*. Vol. 1 (pp. 9–10) Paris: Galilée.
- Derrida, J. (1987–1998b) *Psyché: Invention de l'autre*, in: *Derrida, J. Psyché: Invention de l'autre*, vol. 1, Paris: Galilée, pp. 11–61.
- Goldman, A. (2012). *Kant and the Subject of Critique: On the Regulative Role of the Psychological Idea*. Bloomington: Indiana University Press.
- Husserl, E. (1970) *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: an Introduction to Phenomenological Philosophy*. (D. Carr, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
- Husserl E. (1973a) *Cartesianische Meditationen*, in: *Husserl, E. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Den Haag: Nijhoff, SS. 41–184.
- Husserl, E. (1973b) *Die Pariser Vorträge*. in: *Husserl, E. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Den Haag: Nijhoff, SS. 1–40.
- Husserl, E (1976) *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, in: *Husserliana*, Bd. VI. Haag: Nijhoff.
- Husserl, E. (1997) *Psychological and Transcendental Phenomenology and the Confrontation with Heidegger (1927–1931)*. Dordrecht: Springer Science & Business Media.
- Husserl, E. (2019) *First Philosophy. Lectures 1923/24 and Related Texts from the Manuscripts (1920–1925)*. (S. Luft, Trans.). Dordrecht: Springer.
- Kant, I. (1998) *Critique of Pure Reason*. (P. Guyer, A. Wood, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kozyreva, A. (2018) *Synthetic Unity of Consciousness in the Phenomenology of Edmund Husserl*, in: *Etudes phénoménologiques – Phenomenological Studies*, 2, pp. 217–247.
- Landy, D. (2015) *Kant's Inferentialism: The Case Against Hume*. London: Routledge.
- Laporte, J.-M. (1963) *Husserl's Critique of Descartes*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 23(3), pp. 335–352.
- MacDonald, P. S. (2000) *Descartes and Husserl: The Philosophical Project of Radical Beginnings*. Albany, NY: State Univ. of New York Press.

- Marion, J.-L. (1996a) *Constantes de la raison critique – Descartes et Kant*. in: *Marion J.-L. Questions cartésiennes II: sur l'ego et sur Dieu*, Paris: Presses universitaires de France, pp. 283–316.
- Marion, J.-L. (1996b) *L'altérité originnaire de L' ego*, in: *Marion J.-L. Questions cartésiennes II: sur l'ego et sur Dieu*, Paris: Presses universitaires de France, pp. 3–48.
- Marion, J.-L. (1999) *Cartesian Questions: Method and Metaphysics*. (D. Garber, Trans.), Chicago: The University of Chicago Press.
- Marion, J.-L. (2002) *In Excess: Studies of Saturated Phenomena*. (R. Horner, V. Berraud, Trans.), New York: Fordham University Press.
- Mohanty, J. N. (1985) *The Destiny of Transcendental Philosophy*, in: *Mohanty, J. N. The Possibility of Transcendental Philosophy*, Dordrecht: Nijhoff, pp. 213–222.
- Petrescu, A. (2013) *The Transcendental-Phenomenological Perspective on Intersubjectivity: Various Aspects*, in: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 71, pp. 14–20.
- Priest, S. (2002) *The Subject in Question: Sartre's Critique of Husserl in The Transcendence of the Ego*. London: Routledge.
- Sartre, J.-P. (1960) *The Transcendence of the Ego*. (F. Williams, R. Kirkpatrick, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Schäfer, R. (2012) *Les transformations de l'Erkenntnishteorie dans la critique husserlienne de Descartes*. (É. Mehl, Trad.), in: *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 32, pp. 325–341.
- Schrader, G. A. Jr. (1983) *Kant and Phenomenology*, in: *W. L. McBride, C. O. Schrag (Eds.). Phenomenology in a Pluralistic Context (Selected Studies in Phenomenology & Existential Philosophy)*, New York: State Univ. of New York Press, pp. 120–138.
- Suzuki, F. (2012) *The Cogito Proposition of Descartes and Characteristics of His Ego Theory*, in: *Bulletin of Aichi University of Education*, 61 (Humanities and Social Sciences), pp. 73–80.

Стаття надійшла до редакції 6.03.2020

Стаття прийнята 6.04.2020

ЗМІСТ**Розділ 1. СМІХ ТА ГУМОР: ОНТОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА,
ГЕРМЕНЕВТИКА**

Більченко Є. (Київ) Онтологічна природа сміху в дискурсі критичної теорії	8
Павлова О. «Принципова іманентність котів» та інших елементів комічної ситуації інтернет-дискурсу: від метафори до метонімії	18
Довгополова О. Смішне та страшне (роздуми на полях графічного роману)	30
Гомілко О. Гумор як атрибут розуму чи тригер хайпу?	41
Кирилюк О. Трагедійно-одія та комос-одія як «пісні їжі та пияцтва» у реконструктивному семіозисі Ольги Фрейденберг	51
Райхерт К. Герменевтика анекдота, обыгрывающего различие между аналитической и континентальной философией	71
Кислов А. Барнумизм головоломок, или Как дурачиться мудро?	85

Розділ 2. СМІХ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВО СМІХА

Кашуба М., Сіниціна А. Український гумор на сторінках ранніх повістей Миколи Гоголя	99
Грибкова Ю. Романтична іронія Миколи Гоголя	108
Колесник О. Комічне в перекладі «Руслана і Людмили» В. Фокіна	118
Соболевская Е. Поэт как юридивый: поэзия как юродство	126
Щокіна О. Комічне в кінетичному мистецтві і метамашинах-бешкетниках Жана Тенглі	140
Ковальова Н., Левченко В. Абсурд та оптика комічного в музичному театрі ХХ ст.	149

Розділ 3. КАРИКАТУРИ ТА МЕМИ ЯК ВИМІРИ СМІШНОГО

Троицкий С. Имагологический бестиарий на стыке XIX–XX веков (1890–1905): зоофизиогномика как инструмент визуальной риторики	159
Nasirov Seyran (Seyran Caferli) COVID-19 pandemic and lockdown through the eyes of a cartoonist	175
Казаневский В. Тенденции развития современной карикатуры	190

...

Розділ 4. СОЦІАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ СМІШНОГО

Бойченко М. Сміх і соціальна дистанція: філософське осмислення	206
Кожем'якіна О. Аксиологічні детермінанти рефреймінгу в сміховій культурі	217
Тихомірова Ф. Пандемія у великому місті: парадокс коронавірусного сміху	227

Еремеева Е. Почему шутки про COVID-2019 – это не черный юмор? 240

Розділ 5. ПАМ'ЯТІ НЕЛЛІ ІВАНОВОЇ-ГЕОРГІЄВСЬКОЇ

Нівня Г. Незрячий як інший	251
Ільїна А. Декарт <i>sub specie transcendentalis</i> : кантіанська і феноменологічна ретроспективи	263

CONTENTS

Section 1. LAUGHTER AND HUMOR: ONTOLOGY, SEMIOTICS,
HERMENEUTICS

Bilchenko E. The ontological nature of laughter in the discourse of critical theory	8
Pavlova O. “Principal immanence of cats” and other elements of the comic situation of internet discourse: from metaphor to metonymy	18
Dovgopola O. Funny and scary (speculations on margins of graphic novel)	30
Gomilko O. Humor as an attribute of the mind or a trigger of hype	41
Kyrylyuk I. Tragedy-odia and komos-odia as “songs of food & rampant drunkenness” in the reconstructive semiosis of Olga Frejdenberg	51
Rayhert K. The hermeneutics of the anecdote about the difference between analytical and continental philosophy	71
Kislov A. Barnumism of puzzles, or How to fool wisely?	85

Section 2. LAUGHTER OF ART AND THE ART OF LAUGHTER

Kashuba M., Sinitsina A. Ukrainian humor on pages of early stories of Mykola Gogol	99
Hrybkova Y. The romantic irony of Mykola Gogol	108
Kolesnyk O. Comical in V. Fokin’s translation of “Ruslan and Ludmilla”	118
Sobolevskaja E. Poet as holy fool (jurodivyj): poetry as folly (jurodstvo)	126
Shchokina O. The comic in kinetic art and the hooligan metamachines of Jean Tangle	140
Kovalova N., Levchenko V. Absurd and optics of comic in the musical theater of the xx century	149

Section 3. CARTOONS AND MEMEMES AS DIMENSIONS
OF THE FUNNY

Troitskiy S. The imagological bestiary in the political caricature at the turn of the xix–xxth century, 1890-1905: zoophysiology as the instrument of visual rhetoric	159
Nasirov Seyran (Seyran Caferli) COVID-19 pandemic and lockdown through the eyes of a cartoonist	175
Kazanevsky V. Trends of the development of contemporary cartoons	190

Section 4. SOCIAL COMPONENTS OF THE FUNNY

Boichenko M. Laughter and social distance: philosophical understanding	206
Kozhemiakina O. Axiological determinants of reframing in laughter culture	217
Tykhomirova F. Pandemic in the big city: paradox coronavirus laughter	227
Yeremieieva K. Why covid-2019 jokes are not a black humor?	240

Section 5. IN MEMORY OF NELLY IVANOVA-GEORGIEVSKA

Nivnya H. Blind as another	251
Ilyina A. Descartes sub specie transcendentalis: kantian and phenomenological retrospectives	263

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

- ставити проблему в загальному вигляді і зазначити її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями;
- аналізувати останні досягнення і публікації, що розглядають зазначену проблему і становлять передумови цієї статті;
- виділяти ті частини загальної проблеми, що доки не знайшли розв'язання і що становлять завдання цієї статті;
- чітко формулювати цілі і завдання статті;
- викладати основний матеріал із обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- зазначити висновки із цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі;
- додавати **анотації** (3 речення), **ключові слова** (до 5 слів), **назву статті** та **П. І. Б.** двома мовами: українською та російською;
- додавати **анотації** (200 слів), **ключові слова** (до 5 слів), **назву статті** та **П. І. Б.** англійською мовою;
- УДК,
- шифр Times New Roman, кегль 14, інтервал 1,5;
- обсяг статті – 14,5 тис.–22 тис. знаків;
- ширина сторінки – 16,5 см;
- лапки використовувати такі: « »;
- в разі необхідності наголос зазначати курсивом: недоторканість – недоторканість;
- список літератури розміщати після тексту статті за абеткою із наданням **повного** бібліографічного опису (приклад опису різних типів посилань:

Ковалева, Н. (2013) *Современный хореографический театр: танец как «приглашение к Реальному»*, в: *Аркадия*, Одесса, № 1 (36), сс. 22–26.

Серкова, Н. (2019) *Запрещенный прием. Об ауре и порнографии искусства*, в: *Художественный журнал*, Москва, № 108. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1957>

Ямпольский, М. (2015) «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». *Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля*, в: *Постнаука*. 19 июня 2015. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.

Ortega y Gasset, J. (1972) *The Dehumanization of Art*, in: *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 65–83.

Sontag, S. (2013) *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.);

- посилання на джерела – у вигляді внутрішньотекстових посилань, у квадратних дужках: [Грицанов 2001: 842], – де першим іде прізвище автора джерела, потім рік видання, після двокрапки – номер сторінки з цього джерела;

- примітки поміщати у вигляді кінцевих посилань **перед** списком літератури;

- у кінці статті розміщати References, у яких назву джерела, зробленого кирилицею, транслітерувати латиницею; обов'язково додавати в квадратних дужках переклад назв статей, журналів та книг англійською мовою (наприклад, Kovaleva, N. (2013). *Sovremennyiy horeograficheskiy teatr: tanets kak «priglasenie k Realnomu»* [Modern choreographic theater: dance as an «invitation to the Real»], in: *Arkadiya*, Odessa, № 1 (36), pp. 22–26).

- сторінки **не** нумерувати, переноси **не** ставити;

- відомості про автора надсилати окремим файлом: повністю прізвище, ім'я, по батькові, посада, місце праці, вчений ступінь, звання, адреса (службова і домашня), телефони. Адреса електронної пошти автора – обов'язково.

Невиконання зазначених вимог дає підстави для відмови в прийомі статті до публікації.

Статті до редакції надсилати за електронною адресою: culturology.onu@gmail.com

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 1 (33).
Сміх як інтелектуальна розвідка: семантика та герменевтика смішного
- 1. Одеса: Акваторія, 2020, 306 с.

Це видання – тридцять третій випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемам філософської та культурологічної гелології, дослідженню феномена сміху у різних аспектах людського буття. В статтях розглядаються філософські, культурологічні, антропологічні, мистецтвознавчі та ін. аспекти вивчення феномена сміху.

Для фахівців з філософії та філології, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on Philosophy and Philology*. I. 1 (33). *Laughter as intellectual researching: semantics and hermeneutics of laughing - 1*. Odessa: Aquatoria, 2020, 306 p.

This edition is the thirty third issue of the collected scientific articles on philosophy and philology devoted to various problems of laughter researching. The articles consider the philosophical, cultural, anthropological etc. aspects of the laughter phenomenons researching.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wide circle of readers.

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2,
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,
факультет історії та філософії, Одеса, 65026, Україна;
e-mail: culturology.onu@gmail.com

Підписано до друку 20.06.2020 р.

Формат 60*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 14,5

Наклад 300 прим.

Надруковано ФОП Назарчук С. Л.

Свідоцтво ВО2 № 948403 от 10.09.2001 р.

65009, Одеса, Фонтанська дорога, 10, тел 795-57-15.

e-mail: selen_odessa@ukr.net