

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

Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ

ВИП. 1 (25)

СМІХ У СВІТІ СМISЛУ



Одеса
2016

Редакційна колегія:

докт. філософії,
проф. М. Вішке (Гетинген);
докт. філос. наук,
проф. І. В. Голубович (Одеса);
докт. філос. наук,
проф. О. А. Довгополова (Одеса);
докт. філос. наук,
проф. В. Ю. Жарких (Одеса);
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,
проф. О. К. Соболевська (Одеса);
докт. філос. наук,
проф. О. І. Хома (Вінниця).

Редакція випуску – В. Л. Левченко

Рецензенти:

докт. філос. наук, проф. Е. А. Гансова (Одеса);
докт. філос. наук, проф. В. Б. О कोरोков (Дніпропетровськ);
докт. філол. наук, проф. В. Д. Нарівська (Дніпропетровськ);
докт. філол. наук, проф. А. О. Ткаченко (Київ).

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 1 від 29 вересня 2016 р.).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.
Постановою президії ВАК України збірник внесено до переліку наукових видань, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських і філологічних наук (постанова №1-05/8 від 22.12.2010).

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2, Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, філологічний факультет, Одеса, 65026, Україна;
e-mail: kulturaod@yandex.ua

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2016

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2016

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

Випуск 25 збірника «Докса» продовжує започатковану одеськими науковцями традицію вивчення сміху і сміхової культури. Він містить результати досліджень різних проявів сміху в філософському, культурологічному, філологічному, мистецтвознавчому вимірах.

В розділі 1 «Смішне в бутті та пізнанні людини» розглядається низка питань, пов'язаних з семантичними засадами сміху як певного смислового ефекту. Автори статей вдаються до аналізу, по-перше, різних концепцій сміху – від античності до сучасності, по-друге, різних варіантів смішного, коли треба встановити механізми сміхової творчості, нарративні засади смішного і закономірності реагування людини через сміх на виклики буття. Автори звертають увагу на трансформацію архаїчних форм, які реалізують певні універсальні структури, на гендерні аспекти репрезентації смішного в житті, форми іронічного ставлення до екзистенційних проблем буття.

Другий розділ «Сміх і форми комічного в літературі» об'єднує статті, в яких акцентовані різні моменти сміхового і комічного в цьому виді мистецтва. Зокрема, надаються ґрунтовні розвідки щодо дослідження чорного гумору, сучасної поезії, драматургії Гоголя та інш. Також в розділі досліджується діалог свідомостей в філософії і літературній творчості Достоєвського, спираючись на ідеї М. Бахтіна і Е. Левінаса.

Розділ 3 присвячено дослідженню сміху в мистецтві та соціумі. Він дає приклади аналізу комічного, по-перше, в різних видах мистецтва – кіно, сучасному музичному театрі, в соціальних сітях. Зокрема розглядаються особливості прагматики сучасних арт-практик, виявляються причини та наслідки зміни культурних норм у відносинах «митець – реципієнт». Цікавим є дослідження місця перетону карнавального та героїчного у мистецтві. Також в розділі розглядаються можливості медичної гелотології та лікарняної клоунади, а також особливості так званого «одеського гумору».

В розділі 4 «Філософські есеї» ми публікуємо текст Олени Соболевської, в якому на прикладі різних випадків в області поетичної і філософської творчості розглядається потік свідомості людини, що несподівано відчула себе чужою у механістично упорядженому соціальному співтоваристві.

Редакційна колегія й автори запрошують читачів до діалогу і роздумів про сміх, його властивості і прояви.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АФАНАСЬСВ Олександр – докт. філос. наук, професор кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

БІЛЯНСЬКА Олена – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

БОРОДІНА Наталія – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

ВАК Максим – докт. філософії, професор кафедри філософії Лонг-Айлендського університету (м. Нью-Йорк, США).

ВАСИЛЕНКО Ірина – канд. філос. наук, доцент кафедри політології, соціології та соціфільних комунікацій Одеської національної академії зв'язку.

ЗВИНЯЦЬКОВСЬКИЙ Володимир – докт. філол. наук, заст. директора приватної школи “Афіни” (м. Київ).

КИРИЛЮК Олександр – докт. філос. наук, професор, завідувач Одеською філією Центру Гуманітарної Освіти НАН України.

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

КОЖЕМ'ЯКІНА Оксана – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Черкаського державного технологічного університету.

КРИШЕВСЬКА Ліана – аспірантка кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

ЛАВРЕНТЬСВ Олександр – канд. філол. наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Удмуртського державного університету. (м. Іжевськ, Росія).

ЛАНОВА Дарія – студентка Одеського національного політехнічного університету.

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

МИХАЙЛЮК Олександр – докт. іст. наук, професор, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національної металургічної академії України (м. Дніпро)

ПОЛЯКОВА Алла – канд. філол. наук, доцент кафедри іноземних мов Чернігівського державного інституту економіки та управління

РАЙХЕРТ Костянтин – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології пізнання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

РИБКА Наталія – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

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

ТИХОМІРОВА Фаріда – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології пізнання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ШЕВЦОВ Сергій – докт. філос. наук, професор кафедри філософії та методології пізнання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ЯНУШЕВИЧ Ірина – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

Розділ 1.

СМІШНЕ В БУТТІ ТА ПІЗНАННІ ЛЮДИНИ

УДК 009:168.522 *Александр Афанасьев, Ирина Василенко*
ИРОНИЯ И СМЕХ

Отражая реальные свойства объектов, ирония всегда остается субъективной. На пути становления иронии как категории, стиля, метода она не утрачивала своего смехового содержания. Любое определение вида или формы иронии должно включать смеховую составляющую, поскольку смех остается неустранимым элементом иронии во всех ее проявлениях.

Ключевые слова: *ирония, смех, трагическая ирония, эпическая ирония, объективная ирония, философская ирония, ирония истории.*

Ирония – один из самых ярких феноменов человеческой культуры. Трудно указать ту сферу деятельности или исторический период нашей цивилизации, когда это явление не играло важной роли. От античной комедии до современного искусства, от обыденной разговорной речи до литературных и философских изысков – везде ирония находила себе место. Но если в прошлом ирония использовалась как вспомогательное средство наряду с другими для достижения некоторой цели, то в последнее время она превращается в определяющий фактор, в преобладающий стиль или метод: в литературе, в философии, в быту, становясь порой самоцелью. Не случайно говорят, что XX век стал веком иронии [18; 9, с. 108], хотя точнее было бы сказать – конца XX века. Это справедливо и для XXI века, когда ирония выступает не только основой литературных или философских направлений [17], но часто становится жизненной позицией и способом мышления, хотя, разумеется, встречаются и противники иронической картины мира [9, с. 107–139].

Ирония достаточно хорошо изучена, особенно в литературоведении, философии, эстетике [20; 11, с. 326–360] и, тем не менее, этот феномен остается весьма загадочным, особенно в силу своего бесконечного многообразия. Для теории смеховой культуры весьма актуальна проблема соотношения иронии и смеха, как в силу разнообразия точек зрения по данному поводу, так и в плане построения собственно теории смеха. Действительно, если относительно многих культурных явлений существуют хорошо разработанные теории, и даже сам смех в ряде концепций, например, в эстетике комизма представлен весьма обстоятельно, то относительно собственно феномена смеха теории не создано и даже предпосылок к ее созданию не так много [7; 1, с. 168–175]. Между тем, путь к уяснению сущности смеха во многом определяется его соотношением с сопутствующими феноменами, каковым, безусловно,

является ирония. Вопрос о соотношении иронии и смеха и станет целью данной статьи.

Внешне ирония отличается серьезностью высказываний, но по сути это всегда насмешка: добрая или злая, мягкая или жесткая, юмористическая или саркастическая.

Ирония делает акцент не на объекте повествования или изображения, а на субъекте, который оценивает указанный объект. В этом смысле ирония всегда субъективна. «Увидеть нечто ироническое в жизни означает представить себе это как ироническое. Это активность, которая предполагает кроме широкого жизненного опыта и высоты жизненной мудрости искусство, соединенное с остроумием, которое включает в себя видение сходного в вещах несхожих, раздельного – в вещах, которые кажутся одинаковыми, исключение неуместного, умение видеть дрова несмотря на то, что это пока дерево, и быть готовым к коннотации и вербальным отголоскам. Это означает, что, строго говоря, ирония есть потенциальное в феномене, и актуализируется оно только, когда иронический наблюдатель представляет ее себе или когда иронический автор представляет ее другим» [24, р. 39].

Итак, ирония не может быть объективной. Выражение «объективная ирония» означает особую разновидность иронии, в отличие, например, от «эпической иронии». «Объективная» ирония в литературе, искусстве, философии подразумевает неизбежный ход событий, независимый от субъекта – участника данных событий, из-за чего создается впечатление объективного, закономерного и даже фатального течения процесса. Ее часто называют «иронией судьбы». Так, в пьесе Софокла «Царь Эдип», как и в соответствующем мифе про Эдипа, отцу Эдипа, провинившемуся перед богами, былауготована гибель от руки ни в чем не повинного сына, который, к тому же, еще вынужден был жениться на собственной матери. Существенно, что субъект должен знать о предназначенной ему судьбе и пытаться ее изменить, что и рождает смеховую коллизию. Так отцу, а позже и достигшему совершеннолетия Эдипу, пифия предрекла их судьбу. Смешное в данной истории, с точки зрения отстраненного, равнодушного, независимого наблюдателя, состоит в том, что герои делают все возможное, чтобы изменить судьбу, но совершаемые поступки точно реализуют предназначенное судьбой. В частности, Эдип убивает своего отца и женится на своей матери, естественно, до поры до времени не зная, что это отец и мать. По-человечески судьба Эдипа, как и его родителей, трагична, почему Софокл и назвал свою пьесу трагедией. Но с позиции «объективной» судьбы, творящей, по сути, произвол, его борьба с предначертанием смешна. Отсюда и выражение «ирония судьбы».

Аналогично «объективная» ирония реализуется в философии, например, как неизбежная закономерность исторического процесса в результате разнообразной, порой противоположно направленной деятельности людей. Так проявляется «ирония истории» в философии истории Гегеля, когда участники описываемых исторических событий, в отличие от самой истории, как реализации абсолютной идеи, которая, разумеется, знает все, не знают, что результаты их действий будут не такими, как ими планировались, а другими, и часто прямо противоположными замыслу. Поэтому исторические агенты, от простолюдинов до могущественнейших государей, оказываются смешными игрушками в руках Провидения. «Объективная» ирония часто завершается гибелью или страданиями участников событий, из-за чего такую иронию называют трагической. Между тем, в основе трагической, как и любой другой иронии, всегда лежит смех – насмешка: злая, добрая, саркастическая, снисходительная, лирическая и пр. Характер насмешки определяется как автором, развернувшим перед читателем историю, так и интерпретатором, в том числе и самим читателем.

Таким образом, деление иронии на смешную и трагичную, как представляется некоторым авторам [17], является не вполне точным. Ирония всегда смешна, но этот смех не всегда является жестоким, часто ирония смягчает трагизм. Трагичное, окрашенное иронией, уже не кажется таким страшным. Типичный пример наблюдаем в рассказе А.П.Чехова «Учитель словесности». Там один из героев, учитель Рыжицкий, все время говорил известные всем вещи. По ходу рассказа он неожиданно умирает, но даже эта трагедия не воспринимается трагично, благодаря авторской иронии, заставляющей героя и перед смертью, в бреду, твердить банальности: «Волга впадает в Каспийское море... Лошади кушают овес и сено...» [22].

Не лишне подчеркнуть, что в ходе категориального развития слово «ирония» никогда не утрачивало смехового аспекта. С самого начала ирония понималась как насмешка, осмеяние. Этого смысла она не теряла ни в скрытности Теофраста, ни в лстивости Аристона, ни в риторике Квинтилиана. Даже превращаясь в «серьезное» философское действо у Сократа, ирония включала в себя смех. Сократовская ирония позволяла довести мнение собеседника до абсурда (тем самым высмеив его!) и начать вместе с ним поиск истины. При этом Сократ нередко притворялся сторонником собеседника, лстя и поддакивая ему, что особенно смешно выглядело со стороны, особенно с позиции знавших сократовский метод иронии учеников и соратников. Тот факт, что ирония сопрягается с духовной свободой по отношению к прочно устоявшимся мнениям, превращается в эстетическую игру, приобретает методологическое

значение как путь к истине и т. д., не уничтожает смехового ее смысла. Это проявляется, в частности, в использовании таких риторических фигур, как «осмеяние, чтобы восхвалять» и «восхваление, чтобы осмеивать».

Именно из-за этого смехового качества в средние века наблюдается, в основном, негативное отношение к иронии, прежде всего, со стороны философского и теологического официального мировоззрения. Только в народной смеховой традиции ирония, как одна из форм смеха, выражает иную мировоззренческую позицию, характеризуя бытие как неоднозначное, как своеобразную игру.

Философский вид иронии в ходе своего развития переплетается с романтической иронией, которая не теряет из виду ее смеховое содержание. Разумеется, понимание иронии романтиками, которые широко развернули философское исследование иронии, далеко не ограничивается ее смеховой составляющей. На передний план выдвигаются не менее важные ее особенности. Романтики представляют иронию и как особый способ «живого» мышления, и как способ познания бесконечного универсума, и как способ познания истины, рассматривают ее и как интеллектуальную, и как чувственную способность. Особый интерес вызывают у них парадоксальные качества иронии. В иронии, – писал Ф. Шлегель, – все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез [10, с. 175–176]. То есть, подчеркивая парадоксальность иронии, Шлегель, естественно, не забыл о ее смеховой составляющей.

Г. Гегель, критикуя романтиков за субъективизм, тем не менее, ценил понимание иронии романтиками, особенно ее парадоксальность и отчетливую диалектичность, но, развивая свое диалектическое учение, не акцентировал внимание на смеховой стороне дела. У Гегеля, ирония обнаруживает «диалектический момент идеи, ... деятельность идеи, состоящую в том, что она отрицает себя как бесконечную и всеобщую, чтобы перейти в конечность и особенность, а затем в свою очередь снимает также и эту отрицательность и, таким образом, восстанавливает всеобщее и бесконечное в конечном и особенном» [4, с. 73]. Из этого вовсе не следует, что он исключал смешное из иронии, о чем свидетельствует его ирония истории, фактически насмехающаяся над историческими «деятелями», манипулируя которыми (и фактически насмехаясь над которыми) абсолютная идея творит ход истории.

Восприняв гегелевскую диалектику, К. Маркс усвоил и диалектическое понимание иронии, особенно его методологические возможности. Как подметили исследователи [3], Маркс, развивая концепцию социальной сущности человека, специально подчеркивает ее ироническое качество: действительным предметом описания там является не «эмпирический», а

«родовой человек», с адекватной последнему уже несколько иной основой, нежели та, которая характеризует видимое жизненное и социально-деятельное самоопределение отдельного эмпирического человека. Похоже, Маркс это осознал, поскольку отметил: «...всякий философ, отстаивающий имманентность против эмпирической личности, прибегает к иронии» [15, с. 199].

Однако, чему в этом случае отводится роль насмешника, если абсолютная идея, выполнявшая такую роль у Гегеля, марксизмом отвергается? По-видимому, – самой истории, которая восполнила смеховую составляющую иронии, зло посмеявшись над марксистами, когда социальная сущность человека реализовалась в античеловеческой сталинской тоталитарной социально-политической и экономической системе.

В этой связи представляется важным не забывать о смеховом содержании иронии, даже тогда, когда анализируют или используют одни ее качества, абстрагируясь от других. Поэтому следует считать неудовлетворительными те определения иронии, в которых отсутствует смеховой оттенок, когда ирония трактуется лишь как употребление слов в отрицательном смысле, прямо противоположном заявленному. Возможно, это связано с буквальным переводом слова «ирония» с греческого как притворства. Во всяком случае, у маститых авторов присутствует такое значение слова, правда, как одно из нескольких, ими представленных. Можно сослаться на В. Даля, у которого одно из толкований иронии не подразумевает смешное: «**ирония** – речь, которой смысл или значение противоположно буквальному смыслу слов». Но далее Даль дополняет это толкование, добавляя другую трактовку: «насмешливая похвала, одобрение, выражающее порицание; глум» [5]. В академических словарях можно обнаружить одно среди нескольких значений иронии, в котором не указана смеховая составляющая: «Стилистический оборот, фраза, слово, в которых преднамеренно утверждается противоположное тому, что думают о лице или предмете [12].

По-видимому, во избежание недоразумений, в любые определения иронии, которые могут и должны различаться в зависимости от сферы применения, обязательно нужно вводить смеховую составляющую.

Не будет преувеличением сказать, что настоящее царство иронии – литература. Именно здесь она реализуется практически во всех своих проявлениях, и в этой сфере человеческого духа она изучена наиболее полно. Один из крупнейших литературоведов мира Н. Фрай в теории литературных модусов подчеркнул, что, в отличие от четырех других (миф, легенда, героика, обыденность), пятый иронический модус способен

сообщить читателю чувство интеллектуального превосходства над объектом изображения [19]. Чувство превосходства напрямую связано со смеховым качеством иронии. Именно в смехе реализуется чувство превосходства над осмеянным, как свидетельствуют Платон, Аристотель, Гоббс, Ницше и другие адепты так называемой «теории превосходства» [16]. Впрочем, многообразные проявления смехового содержания иронии гораздо шире указанной теории.

Литература предоставляет, пожалуй, самые большие возможности для реализации бесконечно многообразных качеств иронии. Но полнее всего здесь проявляется так называемая эпическая ирония. Т. Манн, внесший наибольший вклад в изучение эпической иронии и выделивший огромное количество ее оттенков, полагал ее основным принципом реализма, и подчёркивал, что ирония обеспечивает взгляд с высоты свободы и объективности, но в то же время может быть не только злостно-насмешливой, но и лиричной, с грустной, щадящей улыбкой, наполняться любовью и нежностью [14, с. 278]. В этом смысле он определял иронию как пафос середины [13, с. 603–604]. В таком качестве эпическая ирония обнаруживает едва ли не все оттенки смеха, но особенно сочувственного и смягчающего (не опровергающего, как в обычной иронии) первоначальные оценки.

Настоящим мастером такой иронии был А. П. Чехов. В рассказе «Учитель словесности» он часто пользуется лирическо-эпической иронией, когда возвышенное слегка приземляется, оценки смягчаются и частично сохраняются, а не меняются на противоположные. Так, описывая возвышенное состояние влюбленности главного героя Никитина, Чехов в ряд поэтически-эстетических предметов типа огня или неба, включает неэстетический и непоэтический силуэт завода, причем пивоваренного, а не производящего, к примеру, шампанское или духи. Завод, а тем более пиво, во времена Чехова никак не принадлежали к классу утонченных эстетических объектов. Никитин «был так счастлив, что земля, небо, городские огни, черный силуэт пивоваренного завода – все сливалось у него в глазах во что-то очень хорошее и ласковое» [22].

Для Чехова весьма характерна такая мягкая «перечислительная» ирония. Лирический настрой того же Никитина иронично описывается перечислением «поэтических» объектов: «пахло полем, зеленели молодые рожь и пшеница, пищали суслики, каркали грачи». Если молодая зелень еще может претендовать на эстетичность, то карканье птиц, в отличие от их музыкальных трелей – вряд ли. Музыкальную идиллию восторженный Никитин ощутил, проходя через город: «Но не у одних только Шелестовых жилось весело. Не прошёл Никитин и двухсот шагов, как и из другого дома

послышались звуки рояля. Прошёл он ещё немного и увидел у ворот мужика, играющего на балалайке. В саду оркестр грянул попури из русских песен...». Здесь в одном перечислительном ряду оказались: рояль в богатом интеллигентном доме, балалайка в руках безграмотного мужика и казенный солдатский оркестр как ироническая характеристика высокой гармонии.

Особенностью чеховской иронии является повторяющаяся деталь в описании речи героев, чаще всего это повторяющиеся ими словосочетания или высказывания, однозначно выражающие иронические авторские характеристики. В рассказе «Ионыч» [21] Иван Петрович Туркин, глава «умной и интересной» семьи губернского города С. (как представляют ее обыватели) изо дня в день, а потом и из года в год повторяет одни и те же остроты: «здравствуйте, пожалуйста», «недурственно» и прочие. Такие чеховские повторы существенно корректируют заявленную в начале рассказа характеристику этой семьи как «самой образованной и талантливой», но не отменяют ее полностью. В рассказе «Учитель словесности» глава семейства Шелестов постоянно повторяет: «Это хамство. Хамство и больше ничего. Да-с, хамство-с!». Его старшая дочь, вечная спорщица Вера использует постоянно повторяющийся «решающий» аргумент: «Это старо!» или «Это плоско!» Ипполит Ипполитыч Рыжицкий, коллега Никитина, учитель географии и истории, говорил только о том, что всем давно уже известно. «Теперь май, скоро будет настоящее лето. А лето не то, что зима. Зимой нужно печи топить, а летом и без печей тепло...» Поздравляя Никитина с женитьбой, он прочувственно говорил: «До сих пор вы были не женаты и жили одни, а теперь вы женаты и будете жить вдвоем» [22].

Во многих рассказах Чехова присутствует ирония по поводу однообразия повторяющихся мотивов быта, особенно семейного. Описание однообразного, повторяющегося провинциального быта вообще характерно для русской литературы XIX века. Эту особенность М. М. Бахтин определил, как хронотоп провинциального городка. «Такой городок – место циклического бытового времени», там «нет событий, а есть повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жён, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-жизненное циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову» [2, с. 396].

Некоторые авторы считают, что мотив однообразия восходит у Чехова к ветхозаветной Книге Экклезиаста, оказавшей сильное воздействие на Чехова [6]. Иногда исследователи даже полагают, что мироощущение чеховских героев обусловлено формулой «возвращение на круги своя»: «нет ничего нового под луной» — это безотрадное изречение, кажется, рождено для героев Чехова» [8, с. 461, 463]. Действительно, в Книге Экклезиаста говорится о вечном круговороте: «Идёт ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги свои <...> Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» [23]. Однако там нет пессимистического (как и оптимистического) подтекста. Интерпретация указанных изречений может быть вполне оптимистической, в духе циклического возрождения жизни. У чеховских же героев наблюдается неудовлетворенность пошлостью повторяющегося бытового однообразия, повторяющегося «бывания». Чеховская сочувственная ирония позволяет увидеть, что они сами творцы этой пошлости и ничего менять не будут. Тот же Никитин, однажды, устыдившись, что не читал Лессинга, решил было, что обязательно надо восполнить этот пробел. Но тут же отказался от этой идеи. Однообразие «бывания» для них не такое уж трагичное, как это могло бы показаться. Даже финал рассказа «Учитель словесности», где кажется, что Никитин готов на себя руки наложить из-за осознания пошлости своей жизни, не воспринимается столь трагично, поскольку перед этим Никитин приятно улыбался и говорил с коллегами о пустяках, а чуть позже приятно улыбался и помогал жене угощать гостей, хотя и коллеги, и родственники не были ему приятны. Чеховский повтор о приятной улыбке не случаен: очевидно, что Никитин всегда будет приятно улыбаться и влачить свое «бывание».

Таким образом, ирония имеет неустранимое смеховое содержание. Многообразные оттенки объективной, трагической, романтической, философской, эпической иронии сопряжены с бесчисленными смеховыми оттенками: от саркастического смеха до сочувственной улыбки. Поэтому любое определение многообразных форм иронии должно включать указание на смеховую составляющую.

Список использованной литературы

1. Афанасьев А. И. На пути к науке о смехе // ДОХА. ДОКСА. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип.1 (22).– Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2012.– С. 1–10.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.– М: Худ. лит, 1975.– 504 с.
3. Борисов Б. П. Ирония концепции социальной сущности человека К. Маркса. Автореф. дисс. д-ра филос. наук.– Краснодар, 2001.– 35 с.

4. Гегель Г. Лекции по эстетике // Гегель Г. Сочинения.– Т. 12.– М.: Соцэкгиз, 1938.– 480 с.
5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-11612.htm>
6. Капустин Н. В. Чеховский герой в мире идиллии [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200700809>
7. Криштафович И. А. Теория юмора [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.humortheory.com/index.php/teoriya-yumor/464>
8. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов.– М: Сов. писатель, 1963.– 569 с.
9. Левит-Броун Б. На Бога надейся.– СПб: Алетейя, 1998.– 355 с.
10. Литературная теория немецкого романтизма.– Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.– 329 с.
11. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. Истрия эстетических категорий.– М.: Искусство, 1965.– 373 с.
12. Малый академический словарь русского языка [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-11612.htm>
13. Манн Т. Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т.– Т. 9.– М.: Худ. лит., 1961.– С. 487–607.
14. Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч.: В 10-и т.– Т. 10.– М.: Худ. лит., 1961.– С. 272–278.
15. Маркс К. Тетради по истории эпикурейской, стоической и скептической философии // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений.– М.: Госполитиздат, 1956.– С. 99–215.
16. Мельников С. С. Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного // Вестник экономики, права и социологии.– 2015.– Вып.1.– С. 213–217.
17. Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму.– Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002.– 418 с.
18. Трегьякова Е. Ирония в структуре художественного текста [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles>
19. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова.– М.: Изд-во Московского университета, 1987.– С. 232–263.
20. Черданцева И. В. Ирония: от метода философствования к концепту «Я-философ-ироник».– Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006.– 312 с.
21. Чехов А. П. Ионыч // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.– Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903.– М.: Наука, 1977.– С. 24–41.

22. Чехов А. П. Учитель словесности // Чехов А. П. Сочинения: В 18 т. /АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.– Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892–1894.– М.: Наука, 1977.– С. 310–332.
23. Экклезиаст. 1:6, 9.
24. Muecke D. C. Irony and the ironic.– London and New York: Methuen & Co., 1982.–110 p.

Олександр Афанасьєв, Ірина Василенко
ІРОНІЯ І СМІХ

Відображаючи реальні властивості об'єктів, іронія завжди залишається суб'єктивною. На шляху становлення іронії як категорії, стилю, методу вона не втрачала свого сміхового змісту. Будь-яке визначення виду або форми іронії повинно включати сміхову складову, оскільки сміх залишається непереборним елементом іронії у всіх її проявах.

Ключові слова: іронія, сміх, трагічна іронія, епічна іронія, об'єктивна іронія, філософська іронія, іронія історії.

Alexandr Afanasyev, Irina Vasilenko
IRONY AND LAUGHTER

Externally, the irony is distinguished by statements seriousness, but in fact it is always a mockery: good or bad, soft or hard, humorous or sarcastic. The irony does not focus on the object of the narrative or image, but on the subject, which evaluates the specified object. In this sense, the irony is always subjective. The term «objective irony» in literature, art, and philosophy implies an inevitable course of events, because of what there is an impression of fair and even fatal course of the process. It is often called «the irony of fate». «Objective» irony often ends with death or suffering of participants in the events, which is why it is called a tragic irony. Meanwhile, a base of the tragic irony, like any other irony, is always a laugh - a mockery. Character of a mockery is defined by the author who has unfolded a story to the reader, and by the interpreter; reader.

The definitions of irony, where there is no shade of humor, should be regarded as unsatisfactory. The irony has unavoidable content of laughter. The many shades of objective, tragic, romantic, philosophical, epic irony are paired with countless shades of laughter from sarcastic laughter to a sympathetic smile. Therefore, any determination of diverse forms of irony should include an indication of laughter component.

Keywords: irony, laughter, tragic irony, the irony of epic, objective irony, philosophical irony, the irony of history.

References

1. Afanasev A. I. (2014) Na puti k nauke o smehe [On the way to the science of laughter] // *DOKSA. Zbirnik naukovih prats z filozofiyi ta filologiyi*. Vip.1 (22), Odesa, ONU Im. I. I. Mechnikova, dd. 1–10.
2. Bahtin M. M. (1975) Voprosy literatury i estetiki [Questions of literature and aesthetics], Moscow, Hud. lit, 504 d.
3. Borisov B. P. (2001) Ironiya kontseptsii sotsialnoy suschnosti cheloveka K. Marksa. Avtoref. diss. d-ra filos. nauk. [Irony concept of social essence of the person of Karl Marx. Author. diss. Dr. Philosophy Sciences], Krasnodar, 35 d.
4. Gegel G. (1938) Lektsii po estetike [Lectures on aesthetics], Sochineniya, T.12, Moscow, Sotsekgiz, 480 s.
5. Dal V. Tolkoviy slovar zhivogo velikorusskogo yazyika [Explanatory dictionary of russian language], available at: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-11612.htm>
6. Kapustin N. V. Chehovskiy geroy v mire idilii [Chekhov's hero in the world of idyllic], available at: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200700809>
7. Krishtafovich I. A. Teoriya yumora [Theory of humor], available at: <http://www.humortheory.com/index.php/teoriya-yumor/464>
8. Lakshin V. Ya. (1963) Tolstoy i Chehov [Tolstoy and Chekhov]. Moscow, Sov. pisatel, 569 d.
9. Levit-Broun B. (1998) Na Boga nadeysya [In hope of God], SPb, Aleteyya, 355 d.
10. (1934) Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma [The literary theory of German romanticism]. Leningrad, Izd-vo pisateley v Leningrade, 329 d.
11. Losev A. F. Shestakov V. P. (1965) Istoriya esteticheskikh kategoriy [The history of aesthetic categories], Moscow, Iskusstvo, 373 d.
12. Malyiy akademicheskii slovar russkogo yazyika [Small academic dictionary of the russian language], available at: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-11612.htm>
13. Mann T. (1961) Gete i Tolstoy. Fragmenty k probleme gumanizma [Goethe and Tolstoy. Fragments of a humanity problem], *Sobr. soch.* V 10 t., T. 9, Moscow, Hud. lit., dd. 487–607.
14. Mann T. (1961) Iskusstvo romana [Art of novel], *Sobr. soch.* V 10-i t. T. 10, Moscow, Hud. lit., dd. 272–278.
15. Marks K. (1956) Tetrady po istorii epikureyskoy, stoicheskoy i skepticheskoy filosofii [Notebooks on the history of the epicurean, stoic and skeptical

- philosophy]. Marks K., Engels F. *Iz rannih proizvedeniy, Moscow, Gospolitizdat*, дд. 99–215.
16. Melnikov S. S. (2015) Sotsiologiya yumora: k kritike treh fundamentalnykh teoriy smeshnogo [Sociology humor: to criticize the three fundamental theories ridiculous], *Vestnik ekonomiki, prava i sotsiologii*. Vyp.1, дд. 213–217.
 17. Pigulevskiy V. O. (2002) Ironiya i vyimysel: ot romantizma k postmodernizmu. [The irony and fiction: from romanticism to postmodernism: Scientific publication], *Rostov-na-Donu, Foliant*, 418 д.
 18. Tretyakova E. Ironiya v strukture hudozhestvennogo teksta [Irony in the structure of a literary text], available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=443&level1=main&level2=articles>
 19. Fray N. (1987) Anatomiya kritiki [Anatomy of criticism], *Sarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX-XX vv. Traktaty, stati, esse*. Sost., obsch. red. G. K. Kosikova, *Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta*, дд. 232–263.
 20. Cherdantseva I. V. (2006) Ironiya: ot metoda filosofstvovaniya k kontseptu «Ya-filosof-ironik» [Ironically: from philosophizing method to the concept of “I-philosopher-ironist”]. *Barnaul, Izd-vo Alt. un-ta*, 312 д.
 21. Chehov A. P. (1977) Ionyich [Ionyich]. *Sochineniya: V 18 t. / AN SSSR. In-t mirovoy lit. im. A. M. Gorkogo. T. 10. [Rasskazy, povesti], 1898–1903. Moscow, Nauka*, дд. 24–41, available at: <http://chehov.niv.ru/chehov/text/ionych.htm>
 22. Chehov A. P. (1977) Uchitel slovesnosti [Teacher of literature]. *Sochineniya: V 18 t. / AN SSSR; In-t mirovoy lit. im. A. M. Gorkogo. T. 8. [Rasskazy. Povesti], 1892–1894. Moscow, Nauka*, дд. 310–332, available at: <http://chehov.niv.ru/chehov/text/uchitel-slovesnosti/uchitel-slovesnosti-1.htm>
 23. Ekkleziasht. [Ecclesiastes] 1:6, 9.
 24. Muecke D. C. (1982) Irony and the ironic [Irony and the ironic]. *London and New York, Methuen & Co*, 110 p.

УДК159.942.3+316.77+128

Сергей Шевцов

СМЕХ КАК СМЕРТЬ

Предметом статьи является рассмотрение функции смеха в процессе коммуникации. Смех обрывает коммуникацию, исключая возможность ее продолжения. Это оказывается осуществимым за счет того, что смех вскрывает в сообщаемой информации более глубокий онтологический уровень и наглядно демонстрирует несовместимость формы дискурса с подобной онтологической характеристикой. Сделать нечто смешным в сфере идеологии означает тем самым разоблачить онтологические притязания идеологических форм. Отказ от признания за тем или иным явлением онтологического статуса означает обращение его в ничто. В художественной и в повседневных сферах ничто традиционно предстает как смерть.

Ключевые слова: смех, коммуникация, смерть, знание, отрицание, уничтожение, убеждение, представление.

Сопряжение этих понятий не имеет парадоксального характера: В. Я. Пропп, установивший тождество смеха и жизни для архаического сознания¹, в своей книге «Русские аграрные праздники» назвал шестую главу «Смерть и смех» [11, с. 81–123]; «Смех и смерть» назвал раздел своей статьи «О метафизике смеха» Л. Н. Столович [14, с. 253 и сл.]. Хотя в обоих случаях смех понимается как утверждение жизни, речь в этих двух случаях идет о вещах близких, но различных. В. Я. Пропп пишет о присутствии смеха при обрядовом убийстве или обрядовых похоронах мифических существ, чья смерть должна обеспечить воскресение и повышение/сохранение уровня плодородия («древние славяне... приписывали смеху особую магическую силу – способствовать поднятию и усилению производительных сил природы...» [14, с. 123]). Л. Н. Столович пишет о метафизическом уровне – свойстве смеха утверждать жизнь, разоблачая отжившее, устаревшее в современной жизни, при этом на самых разных уровнях, от шуток в отношении жизни отдельного частного человека до революционных преобразований всего общества.

Связь смеха со смертью в рамках изучения культуры уходит глубоко в архаику, где находит различные проявления. Выражение «сардонический смех» (σαρδάνιος) стало поговоркой, относящейся главным образом к людям, смеющимся в момент своей смерти/гибели. Оно встречается у Гомера в «Одиссее», где отнесено к несущему возмездие Одиссею, отвечающему сардонической улыбкой на брошенную в него в качестве «подарка» коровью ногу со стороны одного из женихов Пенелопы². То,

что данное выражение отнесено не к жертве, говорит о давности его существования в культуре, достаточной для переосмысления начального значения. Сам термин, как объясняет Павсаний, возник от растения, которое существует на острове Сардиния: кто его съест, умирает от смеха (X, 17, 13) [9, с. 436]³. Есть другая версия возникновения термина: до появления на Сардинии римлян там жили пунийцы – Sardi или Sardoni (VI–III вв. до Р. X.), считавшие смерть началом перерождения и потому стремившиеся встречать ее с улыбкой или смехом; их культура предписывала убийство стариков, ставших обузой, ритуал убийства сопровождался смехом как исполнителей, так и жертв⁴.

Это не единственный пример ритуализации смеха при обрядах, связанных со смертью. Комическое и смешное было составной частью ряда римских торжественных процессий – как триумфального шествия, так и похоронного, в последнем случае скорбь и торжественность по отношению к памяти усопшего сплетались с «чисто римской, часто непонятной нам потребностью соединять трагическое с веселой шуткой, иногда с шутовством» [13, с. 201]. В. Я. Пропп приводит цитату из С. Рейнака: «Сарды смеялись, принося в жертву своих стариков; троглодиты – побивая камнями своих мертвецов; финикийцы – когда умерщвляли своих детей; фракийцы – когда кто-нибудь из них был при смерти» [10, с. 189]⁵. Соломон Рейнак указывает на свидетельство Геродота о фракийском племени травсов, которые «усаживаются вокруг новорожденного младенца и горюют о том, сколько бедствий ему предстоит еще перенести в жизни. При этом перечисляют все людские горести и заботы. Напротив, погребение покойников у них проходит с шутками и весельем» (V, 4) [7, с. 328–329]. С. Рейнак приводит свидетельства культур и более позднего времени – до XVII века, в которых смерть понималась как переход в лучший мир и сопровождалась улыбками и смехом [21, с. 598(18)–599(19)].

Приведенные свидетельства несколько не противоречат выводу о понимании смеха как жизненной силы, отличительной черте живого, а потому в определенной мере как раз противостоящему смерти. Данная работа также никоим образом не претендует ни на пересмотр теории смеха в целом, ни даже на открытие новых черт или свойств этого феномена. Я хотел бы лишь привлечь внимание к одной из сторон смеха, как представляется, недостаточно раскрытой. Само по себе рассматриваемое свойство достаточно известно, но его механизм и возможности реализации остаются обычно вне внимания исследователей, а потому получают иногда, как представляется, превратное истолкование.

В приведенных выше примерах можно видеть, что смех способен выступать как форма коммуникации – это средство выражения

представлений о своем месте в универсуме (здесь условно назовем этот уровень коммуникации первым – I). Иначе он предстает в речевой коммуникации, которую соответственно обозначим как второй уровень (II). На этом уровне смех одной из сторон (обычно, но не обязательно, адресата) прерывает повествование и делает невозможным его продолжение в той же форме. Это справедливо даже для случаев, когда повествование продолжается и смех учтен как планируемая реакция, например, при выступлении юмористов или сатириков. Говорящему приходится не только пережить смех, но и как бы заново восстанавливать акт коммуникации, даже при продолжении связного изложения. Смех ставит некое подобие многоточия там, где синтаксически оно не предполагается, делит связное повествование на несколько относительно независимых актов коммуникации, пусть и связанных единством темы.

Таким образом, **предметом** данной работы является смех внутри повествовательного дискурса, **проблемой** же выступает способность смеха обрывать нарратив. **Задача** данной статьи может быть представлена как раскрытие способности смеха своим вторжением в повествование (коммуникацию второго уровня) обрывать его. Смерть в данном случае понимается не как прекращение и полная остановка биологических или/и физиологических процессов функционирования вступившего в коммуникацию организма, а как прерывание акта коммуникации второго уровня, при возможном сохранении уровня I.

Будет совершенно правомерным, но слишком прямолинейным свести обозначенную проблему к простому механическому или просто инородному воздействию – вроде вмешательства некой посторонней силы, прерывающей коммуникацию. При смехе одной из сторон коммуникация как целое сохраняется, смех носит в рассматриваемом случае исключительно реактивный характер и является непосредственным ответом, но при этом исключает (убивает) возможность продолжения ее в предшествующем ключе (на уровне II). Оставляя в стороне особые случаи – выступления юмористов или сознательное помещение в повествование шуток или острот – рассмотрим для лучшей постановки проблемы предельно простую модель: А и В находятся в процессе коммуникации, А (донор) в качестве адресанта что-либо сообщает В (реципиенту) как адресату, что вызывает у В смех (что не предполагалось со стороны А). Обычная реакция адресанта в такой ситуации – удивление и возможная обида: то, что говорю я, очень серьезно и совсем не смешно. Не лишне заметить, что чем выше претензия адресанта А на серьезность и важность сообщаемой информации, тем выше уровень обиды в результате подобной реакции. Здесь и удивление и в еще большей степени обида как раз служат

указателем на факт невозможности продолжения повествования в том же ключе. Обида связана с истолкованием реакции собеседника (реципиента) как отказа признать важность и серьезность излагаемой информации. Такая реакция сама по себе не несет угрозы коммуникативному уровню I, но для уровня II она оказывается убийственной: повествование и его тональность оказываются, если не оборваны, то радикально изменены.

Иллюстрацией такой модели может служить фрагмент главы 18 книги Бытия, где говорится о посещении девяностодевятителетнего Авраама и девяностолетней Сарры Господом в виде трех мужей: «И сказал один из них: Я опять буду у тебя в это же время и будет сын у Сарры, жены твоей. А Сарра слушала у входа в шатер, сзади его. Авраам же и Сарра были стары и в летах преклонных; и обыкновенное у женщин у Сарры прекратилось. Сарра внутренне рассмеялась, сказав: мне ли, когда я состарилась, иметь сие утешение? и господин мой стар. И сказал Господь Аврааму: отчего это рассмеялась Сарра, сказав: «неужели я действительно могу родить, когда я состарилась»? Есть ли что трудное для Господа? (...) Сарра же не призналась, а сказала: я не смеялась. Ибо она испугалась. Но Он сказал: нет, ты рассмеялась» (Быт. 18: 10–15).

Здесь достаточно наглядно показано, что смех Сарры не уместен в ответ на слова Бога, так как он ставит их под сомнение. Стоит несколько задержаться, чтобы обозначить роль смеха в данном эпизоде более полно. Он здесь играет важную роль, если не ключевую. Например, В. Я. Пропп толкует его как магический смех, но теперь не вполне понимаемый «вследствие изменения исторической обстановки» [10, с. 187]. С. Рейнак указывает, что имя будущего сына – Исаака – означает «смеющийся», и добавляет, что «Современные (исследователи. – С. Ш.) считают, что имя Yishak было уменьшенной формой имени богоносца Ishakel, означавшего «Бог смеется» и говорят в этой связи о смехе солнца в летнем небе» [21, с. 597 (17)]. При этом С. Рейнак рассматривает смех как элемент ритуала нового рождения в результате жертвы во время римских луперкалий, и видит в библейской истории более древний аналог этого ритуала, хотя и признает наличие неясности в случае с Исааком (смеющимся) и прерванной жертвой Авраама. Он отмечает, что в библейском повествовании представлены три смеха: смех Авраама в ответ на слова Бога о рождении у него сына (Быт. 17: 17), смех Сарры по тому же поводу, но прозвучавший позже (Быт. 18: 12), и смех людей, узнавших, что девяностолетняя женщина родила (Быт. 21: 6) [21, с. 597 (17)]. Если прибавить к этому значение имени Исаака («смеющийся») и наличие жертвы, то едва ли смех здесь случаен. В. Я. Пропп, принимая часть наблюдений С. Рейнака, обращается к смеху Исаака (Исаак не смеется в тексте, его смех – только в значении имени),

толкуя его как смех магический, создающий мир, и, говорит исследователь, «если это так, то Исаак смеется не только как рожденный, но и как родитель, как родоначальник» [10, с. 187].

Исаак получает свое имя по прямому велению Бога (Быт. 17: 19) – это происходит почти сразу после того, как Авраам падает на землю и смеется от слов, что Бог даст ему сына (Быт. 17: 17). Если отвлечься от многочисленных толкований научного и теологического толков, можно предположить, что ребенок Авраама – шутка Бога, а имя его и история с жертвоприношением – ответ на выражение сомнения в виде смеха, так сказать, смех за смех. Бог обиделся. И только полной серьезностью и трагической решимостью Авраам искупает свою оплошность, а Сарра свою – покорностью и ужасным ожиданием. И после этого Бог смеется – Yishak остается жить.

Теперь мы можем вернуться к предложенной модели. Что ужасного заключает в себе смех как ответ на чьи-либо слова? Можно обратиться к современным исследованиям, например, к статье Э. Холт, где предложен анализ действия смеха с точки зрения серьезного и несерьезного по отношению к позиции реципиента и донора в повседневных взаимодействиях. «Смех – самая очевидная манифестация несерьезности во взаимодействии», утверждает автор [18, с. 71] и вместе с тем признает, вслед за многими другими, что очевидность такой манифестации покоится на фундаментальной серьезности самой реакции смеха. Очевидность такого вывода не дает серьезных оснований для сомнений в нем, скорее, вызывает удивление применение для него специальных методов анализа и проверки.

Смех как реакция, безусловно, чрезвычайно серьезен, точнее, искренен, неподделен, и всегда выражает отношение реципиента к донору или предложенной им информации на очень глубоком уровне (конечно, искренний смех). Произвольным жестом и словом всегда можно скрыть истинное отношение, смех, как и произвольный жест его обнажает. Смех выступает как своего рода «детектор лжи», отделяя подлинное от фальшивого, существо от этикетной обертки вежливости.

Это, безусловно, верно, но не приближает нас к сути дела. Значительно лучше направление поисков могут нам подсказать философские работы о смехе. Их много, о смехе высказывался уже Платон, а Аристотелю принадлежит первая теория смеха. (Конечно, теории смеха как таковой у Аристотеля нет, но она реконструируется по отдельным замечаниям в разных работах. Предполагают, что она более-менее полно нашла свое выражение при исследовании комического в недошедшей до нас второй части «Поэтики».) Можно было бы показать, что с точки зрения интересующего нас вопроса, почти все (во всяком случае, известные мне)

теории смеха очень близки. Мы остановимся на понимании смеха, предложенного Г. В. Гегелем, так она раскрывает интересующий нас момент с замечательной наглядностью. Здесь нет возможности излагать взгляды немецкого философа на смех и комическое (он их различает, но признает наличие общих черт [6, III, с. 579]), мы ограничимся лишь выделением нескольких удивительно тонко подмеченных им и интересующих нас черт (тем более удивительно, что смех, комическое и иронию в целом он оценивает невысоко). Гегель пишет, что смех «вызывается противоречием, непосредственно обнаруживающимся вследствие того, что нечто сразу превращается в свою противоположность, следовательно, в непосредственно само себя уничтожающее» [5, с. 122]⁶. Важная черта комического заключается в том, что оно уничтожает нечто само по себе ничтожное и пустое, показывает, «как человек или предметы разлагаются в самих себе» [4, с. 68], а ирония уничтожает не только это, но также все достойное и положительное, «в иронии содержится та абсолютная отрицательность, в которой субъект в своем уничтожении всех определенностей и односторонностей соотносится сам с собою» [6, I, с. 169]. Итак, перечислим выделенные черты: во-первых, смех вызывается противоречием, несоответствием, быстрым переходом чего-либо в свою противоположность и таким образом уничтожением себя, во-вторых, это должно быть противоречие между сущностью и ее явлением, объективным и субъективным, целью и ее средствами, в-третьих, смех, как субъективное начало, содержит в себе абсолютную отрицательность. Не очень ясно, и мне не удалось найти ясное выражение этого в работах других исследователей, предполагает ли Гегель отрицательную составляющую только в самом смехе или также в его объекте. Вероятно, отрицательное начало присуще в определенной мере самому объективному, духу, как элемент его собственного развития (нет свидетельств, что для смеха он вводит иную, особую отрицательность), а уже в силу этого его способно воспринимать и использовать субъективное, то есть человеческое сознание и его формы. Смешным оказывается, по Гегелю, обнаружение претензий на тождество с духом того, что от него отлично или даже противоположно ему. Разоблачение этой претензии составляет собственно комическое⁷. Ироническое же, часто не зная в своих претензиях меры, посягает на уничтожение самого духа и его форм (морали, нравственности, права, религии и т. д.), выставляя в качестве фундаментального начала свое собственное, субъективное начало, самого себя⁸. Смех подлинный (и в определенной степени вечный) присущ богам, спокойно наблюдающим осуществление духа⁹, смех менее онтологичный, но все же настоящий, присущ тем, кто оценивает осуществление разумного начала в истории

человеческого общества и культуры и смеется над попытками противостоять этому процессу или подменить его чем-то ничтожным вроде собственного «я», смех ничтожный может быть вызван чем угодно, он может быть направлен даже на значительнейшие и глубочайшие явления [6, III, с. 579]. Но в любом случае в основе смеха лежит познание истинного (разумного) и ложного, а механизм его построен на отрицании, устранении (как отказе в разумности).

Взгляд Гегеля на природу смеха в выделенных чертах оказывается близок теории смешного Жан-Поля, а также Шопенгауэра, при крайнем расхождении исходных позиций и совершенно различному пониманию природы смеха и возбуждающих его причин. «Смех всегда возникает только из неожиданного обнаружения несоответствия между понятием и реальными объектами, которые в каком-либо отношении мыслились в этом понятии, и сам смех – лишь выражение этого несоответствия», так формулирует А. Шопенгауэр природу смеха в тринадцатом параграфе первого тома своей главной работы [16, с. 194].

Теория Гегеля рассмотрена здесь с целью показать, что едва ли не всеми исследователями признавался тот факт, что смех несет в себе некое отрицательное, уничтожающее начало (возможно, это послужило основанием Платону в «Филебе» вложить в уста Сократа наименование смеха пороком (πονηρία), содержащим в себе зло (τὸ κακόν) (48с)). Вместе с тем это отрицающее или уничтожающее начало могло рассматриваться как преодоление отжившего, сковывающего, мертвого и утверждение жизни в ее полноте. Но нас здесь интересует именно само отрицающее начало в первую очередь. Несомненно, что смех обладает в своем разрушающем действии значительной силой, но остается неясным, за счет чего это оказывается возможным. Физиологическая природа смеха, как бы ее ни понимать, не наделяет его этим качеством хотя бы уже потому, что смех, как известно, может выражать эмоции вне взаимодействия и понимания.

Приблизиться к уяснению отрицающего начала в смехе, на наш взгляд, помогают философские теории смеха, начиная с Платона, увязывающие смех со знанием или пониманием. Здесь в самой терминологии есть некоторая двойственность, которой следует избежать: знание всегда субъективно и всегда направлено на внешний объект, но уровни достоверности его при этом отличаются, поэтому под «знанием» можно понимать очень различные степени соотношения представлений с объективным положением дел. Уже греки отличали терминологически достоверное научное знание (ἐπιστήμη) от представления (δόξα), и оба эти понятия как относящиеся к теоретическому знанию от знания практического

(τέχνη и ἐπιτερία), но это разделение не совсем годится для современных представлений о характере знания и его уровнях. Точное соответствие между знанием и объектом согласно традиционной модели приписывается одному только Богу (в этом иудеи, христиане, мусульмане согласны между собой и с рядом других религий¹⁰). Для человеческого познания можно выделить знания-умения (точные знания в четко очерченных областях) и разные степени знания-представления. Нас будут в данном случае интересовать последние.

С точки зрения самого субъекта, имеющиеся у него знания-представления могут быть разделены – введем для данного случая очень грубое схематическое разделение – на две составные: знание глубокого убеждения (ЗГУ) и знание разных форм обоснования (ЗРФО) (в качестве различия введем принцип наличия памяти субъекта об изменении второго вида знания). ЗГУ не обязательно является осознаваемым, но при определенной практике рефлексии может быть сформулировано. Процесс коммуникации как правило осуществляется на уровне ЗРФО, так как он выстраивается в рамках определенных культурных форм (при этом неважно, насколько искренен говорящий); ЗГУ оказывается доступно артикуляции только через специальные техники – на обладание ими претендуют, например, психоанализ, феноменология, иногда считают, что такое знание проявляет себя в искусстве и т. д.

С учетом такого разделения (при всей его условности) можно сказать, что смех возникает в тот момент, когда для собеседника (реципиента) становится очевидным несоответствие излагаемой донором информации на уровне ЗРФО уровню имеющейся у него ЗГУ. Неожиданность этого обнаружения предполагает, что уровень ЗГУ был до определенной степени скрыт для самого реципиента. Выявившееся несоответствие в силу разницы уровней знания лишает информацию, сообщаемую донором на уровне ЗРФО, соотносительности с референтом (объектом), делает ее бессмысленной. В том случае, если она до выявления своего несоответствия уровню ЗГУ реципиента представляла для последнего некоторую проблему, лишение ее такой соотносительности вызывает у него смех¹¹.

Смех, как проявление физиологической реакции в пространстве культурной коммуникации (уровня II), разрывает это пространство, устраняя тем самым возможность такой коммуникации. Подобная ситуация складывается и при проявлении других физиологических проявлений, если они являются (или рассматриваются) как ответные реакции на передаваемую информацию (зевание, храп, чихание и проч.). Смех выполняет в этом процессе двоякую роль: он обрывает коммуникацию уровня II, наглядно вторгая в нее более глубокий уровень, и недвусмысленно

выявляя некие глубоко фундированные (пред)убеждения реципиента на уровне ЗГУ. У самого реципиента подобное обнаружение собственных фундаментальных предпосылок знания, осознаваемых не как собственные (пред)убеждения, а как объективное положение дел, может вызывать чувство радости, удовольствия или облегчения [15, с. 77]. Продолжение коммуникации на уровне II оказывается невозможным, так как речевые формулы, посредством которых она выражена, утрачивают соотношение с референтом в силу несоответствия глубинным (часто невербализуемым) убеждениям реципиента и вместе с этим утрачивают также и смысл. Налицо ситуация, которую условно можно назвать «смертью коммуникации».

Это можно представить как противоречие (несоответствие) внешнего и глубинного, явления и смысла, культурного и онтологического, понятия и реального объекта, механического и живого, искусственного и подлинного. Так это обычно и представляют философы, используя для этого различную терминологию в зависимости от подхода, которого они придерживаются. В любом случае каждый из этих терминов несет на себе элемент метафоричности. Например, когда А. Шопенгауэр говорит о несоответствии понятия и реального объекта, он имеет в виду не обнаружение их различия (оно и так очевидно), а исключительно неправомерность речевой и логической характеристики представлений реципиента о некоем объекте посредством данного понятия (если рассматривать проблему в рамках его собственной философии). Учитывая, что, согласно философии Шопенгауэра, любой род объектов есть не что иное как формы объективации воли в представлении субъекта, несоответствие между понятием и реальными объектами неустранимо и может отличаться только по степени.

Следует отметить, что подобная разрушительность (отрицательность, Negativität – если говорить языком Гегеля) присуща смеху не только по отношению к коммуникации уровня II. В определенной мере она может выступать и как социальная сила, например, когда она служит основанием для сатиры¹². Но еще в большей мере она проявляет свою разрушительность, когда оказывается внешне облечена в форму простой дескрипции, когда сатирическое начало не заявлено открыто заранее, а представлено как реалистическое. Здесь узнаваемость реалий внешней стороны описания оказывается настолько тесно сплетена с несоответствием форм ее функционирования, действий и проч., что отрицанию (несоответствию уровню ЗГУ) может быть подвергнуто представление о правомерности существования того или иного конкретного общественного устройства или его институтов. Это и есть тот смех Ф. Рабле, о котором писал М. М. Бахтин.

Тот же механизм использовали и последующие сатирические изображения действительности – от Мольера и Гоголя до Гашека и Жванецкого. Бахтин совершенно верно высвечивает вторжение физиологии в пространство коммуникации и вызываемый этим смех как результат своего рода «онтологического очищения» – разоблачения претензий культурных напластований идеологии на естественный бытийный статус.

Представляется уместным отметить тут еще одну важную черту описания смеха у М. М. Бахтина, как представляется, упущенную исследователями. Книгу «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [3] обычно рассматривают как глубокое и разностороннее исследование исключительно средневековой и возрожденческой культуры. Поэтому и смех в ней рассматривают исключительно под этим углом зрения, как неотъемлемый и специфический элемент именно этой, конкретно-исторической формы культуры (хотя и имеющий корни в исторически более ранние периоды). Такое толкование основано, безусловно, на тексте самой книги, но представляется ошибочным. Карнавальная культура в буквальном смысле может быть и может быть отнесена к конкретно-историческому периоду, но никак не низовая культура, одной из исторических форм которой выступает культура карнавальная. Такой вывод позволяет сделать рассмотрение данной работы М. М. Бахтина в контексте всего его творчества и личности. Амбивалентность смеха и воспевание жизненной силы брутальности действительно присутствует в книге, но такое их представление не является самоцелью и собственным предметом замечательного исследователя. Поэтому замечания А. Ф. Лосева о карнавальном смехе, представленном в романе Франсуа Рабле («Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех» [8, с. 592]) и тем более его общую оценку реализма Рабле как сатанизма [8, с. 592], думаю, разделит бы и сам автор. Несомненно прав и С. С. Аверинцев, писавший о несоответствии идей М. М. Бахтина христианской культуре [1], но прав только отчасти, и совсем неправ, когда говорил об утопичности взглядов исследователя. И уж совсем далеки от истины выводы о теории смеха и карнавальной культуры тех, кто опирается на мнение этих авторов и стремится продвинуться по их пути еще дальше, как, например, М. Т. Рюмина [12]¹³.

М. М. Бахтин в своей работе о Рабле остается философом и философом христианским, даже православным, как это ни парадоксально. И книга его посвящена не смеху как таковому и не низовой культуре самой по себе, а осмыслению феномена революции и самой возможности уничтожения устойчивого православного мира. Можно сказать, это исследование причин возможностей победы тех «бесов», о которых писал Достоевский и которые

волновали Бахтина как теоретика и катком прошли по его жизни как человека. Но естественно, напрямую Бахтин сказать этого не мог. Правильность этой догадки заключается в глубоком проникновении принципов православного мировоззрения в его предшествующие работы¹⁴ и практически полного игнорирования всей проблематики средневековой культуры в его последующем творчестве (переделку текста для издания 1965 едва ли стоит принимать в расчет)¹⁵. Воспевание жизненной силы смеха, веселья и грубости в работе, и это можно было бы показать при текстуальном анализе, совершенно не носит характера любования или оправдания, напротив, автору очень присущ скорее отстраненный тон объективной фиксации наличного феномена, а стремление показать глубинные истоки этой культуры и сдержанные, точно выверенные отсылки к современности недвусмысленно свидетельствуют об универсальности и вечности этого типа культуры, хотя и приобретающего различные формы в соответствии с исторической эпохой. На самом деле это книга о возможности убийства одной культурой другой. Это исследование в рамках физиологии социального, вторжения физиологического в социальное, что в принципе кажется невозможным, но оказывается таковым за счет облачения их в языковые, поведенческие или обрядовые формы культуры. Именно исследование глубинных сущностей, стоящих за текстом и придающих ему ту или иную форму и станет предметом последующих исследований М. М. Бахтина. Здесь нет возможности говорить об этом подробнее.

Смех, таким образом, действительно амбивалентен. Он – до такой степени воплощение жизни, жизненной силы, выход на поверхность поведения глубинных геологических пластов сознания, что в осуществлении этой своей природы часто оказывается беспощаден и смертоносен. Он ничего не боится и ни к чему не знает жалости. Он запросто может убить. Высветление этой его черты и является главным **итогом** данной работы.

Примечания

¹ «Ранняя форма магии смеха основана на представлении, что мертвые не смеются, смеются только живые» [10, с. 203].

² μεῖδιζε δὲ θυμῷ σαρκάνιον μάλα τοῖον (Od. 20. 301–302): саркастически улыбнулся про себя на это. В переводе В. А. Жуковского: «... и страшной улыбкой // Стиснул он губы».

³ Вероятно, речь идет о *Oenanthe crocata*, водном сельдерее, настой которого ядовит и вызывает сокращение мышц лица.

⁴ В. Я. Пропп [10] приводит эту легенду со ссылкой на Е. Ферле [17], тот, в свою очередь, ссылается на К. Мюллера [19], приводящего фрагмент из словаря Суды (Σοῦδα), и Р. Петаццони [20].

⁵ Я нашел статью Соломона Рейнака в другом издании [21], во всяком случае с иной нумерацией страниц. Рейнак для каждого примера приводит соответствующий источник. Но не менее интересным кажется и опущенный Проппом дальнейший комментарий французского исследователя: «Древние объясняли эти странности двумя способами: иногда они утверждали, что жертва должна представляться добровольной, чтобы не испортить жертвоприношение; иногда они приписывали пострадавшим философский взгляд, что жизнь – это зло, а смерть – благо, добавляя, что рождение ребенка должно было восприниматься, как у фракийцев, с плачем, а не с весельем» [21, с. 599 (19)].

⁶ Ср.: «Смешон может быть всякий контраст существенного и его явления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе, а цель в своей реализации упускает себя» [6, III, с. 579].

⁷ Здесь разум посредством комического проделывает по сути ту же операцию, для которой призвана, согласно Канту, метафизика – разоблачать чрезвычайные претензии разума.

⁸ Что, согласно Гегелю, неизбежно ведет к саморазрушению: «Если “я” остается на этой точке зрения (речь идет о позиции иронии Ф. Шлегеля.– С. III.), то все кажется ему ничтожным и тщетным, все, кроме собственной субъективности, которая вследствие этого сама становится пустой и тщеславной» [6, I, с. 72].

⁹ Смех богов у Гомера [6, I, с. 168]. Любопытно, что для С. С. Аверенцева, рассматривающего проблему смеха с христианских позиций, вечный смех оказывается атрибутирован противоположным образом: «Здравомысленная традиция христианских народов может отыскать место для вечного смеха – разве что в Аду, а для непрекращающегося смеха – в непосредственном соседстве Ада, например, там, где адское существо принуждает человека хохотать до смерти» [1, с. 470].

¹⁰ Но не со всеми, так как в ряде религий и боги не обладают полнотой знаний, чему может служить примером Зевс, не знавший, как избежать появления своего преемника, и вместе с тем абсолютно уверенный, что это известно Прометею.

¹¹ Все сказанное здесь и далее не следует понимать как отказ признания автором существования реальных объектов вне субъекта. Но смех рождается и существует исключительно внутри субъекта. Наглядно это демонстрирует сцена из пушкинского «Моцарта и Сальери», где игра

старого скрипача вызывает у Моцарта смех, а у Сальери приступ ярости. В плане объективном, в плане реальных объектов они воспринимают одно и то же, они принадлежат одной культуре и одному времени, и у них, можно предположить, сходное восприятие музыки (музыкальный слух, представления о гармонии и т. д.), но реакции оказываются противоположными. Основная проблема в представлениях об онтологическом статусе: для Сальери музыкальная гармония – абсолют и ее искажение подрывает основы мира, для Моцарта музыка – одна из более-менее удачных форм выражения чего-то более глубокого, и демонстрация ее искажения только выявляет несовершенство музыки как формы выражения абсолюта.

¹² «Формой искусства, которую принимает образ обнаружившейся противоположности между конечной субъективностью и выродившимся внешним миром, является сатира» [6, II, с. 224]. То есть иначе говоря, сатира – это обнаружение несоответствия форм социального бытия человека его природе. На самом деле, может быть и наоборот: несоответствие устремлений и жизненной направленности человека тому, что обычно называют «велемием времени», а в гегелевской философии может быть охарактеризовано как мир объективного воплощения духа.

¹³ Разбор теории смеха Бахтина см.: [12, с. 210–237].

¹⁴ Здесь нет возможности раскрывать эту тему подробнее, поэтому ограничимся указанием только на одну, но фундаментальную черту – рассмотрение эстетического как онтологического.

¹⁵ Есть еще небольшая статья «Рабле и Гоголь» [2], но основная ее часть (концептуально) была написана еще в 1940 году, и только лишь оформлена в 1970. Едва ли она может свидетельствовать о продолжающихся исследованиях автора в данном направлении.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин: Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли.– Т. 1.– СПб.: РХГИ, 2001.– С. 468–483.
2. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. М. Собрание сочинений.– Т. 4 (2).– М.: Языки славянских культур, 2010.– С. 509–521.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собрание сочинений.– Т. 4(2).– М.: Языки славянских культур, 2010.– С. 7–508.
4. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии.– Кн. 2.– СПб.: Наука, 2001.– 424 с.

5. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т.– Т. 3.– М., 1977.– 471 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт.– М.: Искусство, 1968–1973.
7. Геродот. История.– М.: АСТ, 2009.– 672 с.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.– М.: Мысль, 1978.– 623 с.
9. Павсаний. Описание Эллады. В 2 т.– Т. 2. Репринт. Воспроизв. Изд. 1940 г.– М.: Ладомир, 1994.– 592 с.
10. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи.– М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976.– С. 174–204.
11. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования).– М.: Лабиринт, 2004.– 176 с.
12. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. Изд. 3-е.– М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010.– 320 с.
13. Сергеенко М. Е. Жизнь древнего Рима.– СПб.: Издательско-торговый дом «Летний Сад»; Журнал «Нева», 2000.– 368 с.
14. Столович Л. Н. О метафизике смеха // Столович Л. Н. Философия. Эстетика. Смех.– СПб.–Тарту, 1999.– С. 242–268.
15. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического.– Саранск: Изд-во Мордов. Ун-та, 2003.– 176 с.
16. Шопенгауэр А. О четвероюм корне... Мир как воля и представление.– Т. 1. Критика кантовской философии.– М.: Наука, 1993.– 672 с.
17. Fehrle E. Das Lachen im Glauben der Volker // Zeitschrift für Volkskunde. n.s. 1930.– Bd. II.– S. 1–5. Эл. ресурс: <http://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001929012/12/>
18. Holt E. “There’s Many a True World Said in Jest”: Seriousness and Nonseriousness in Interaction // Glenn P., Holt E. (Eds.). Studies of Laughter in Interaction.– L.: Bloomsbury, 2013.– P. 69–90.
19. Müller K. W. L. Fragmenta Historicorum Graecorum.– Bd. 1.– Parisii, 1841.
20. Pettazzoni R. La religione primitiva in Sardegna.– Piacenza, 1912.
21. Reinach S. Le rire rituel.– Bruxelles, 1911.– P. 585(5)–602(22). Эл. ресурс: http://www.tpsalomonreinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_112795/MOM_TP_112795_0001/PDF/MOM_TP_112795_0001.pdf

Сергій Шевцов

СМІХ ЯК СМЕРТЬ

Предметом статті є дослідження функції сміху у процесі комунікації. Сміх розриває комунікацію, роблячи її продовження неможливим. Умовою, за якою це може бути здійснено, є той факт, що сміх розкриває у інформаційної складової повідомлення більш глибокий онтологічний рівень та наочно демонструє несумісність запропонованої форми дискурса з подібною онтологічною характеристикою. Зробити щось смішним у сфері ідеології означає тим самим викрити неспроможність онтологічних домагань ідеологічних форм. Відмова від визнання за тим

чи іншим явищем онтологічного статусу означає звернення його в ніщо. В художній і в повсякденній сферах ніщо традиційно постає як смерть.
Ключові слова: сміх, комунікація, смерть, знання, відкидання, знищення, переконання, уявлення.

Sergey Shevtsov

LAUGHTER AS DEATH

The subject of the article is to examine the functions of laughter in a process of communication. Laughter breaks communication, making impossible its continuation. This is possible due to the fact that laughter opens a deeper ontological level in the reported information and demonstrates that ontological characteristics of the subject are incompatible with such forms of discourse. The effect of incompatibility is laughable on the sensual level and on the level of communication laughter interrupts the discourse. This function of laughter is the basis of satire, the purpose of which is to uncover the ontological inconsistency of certain artificially imposed cultural forms. To do something funny in the sphere of ideology means thereby to expose the ontological claim of the ideological forms. Taking away the ontological status of a phenomenon means converting it into nothing. In art and in everyday fields nothing is traditionally presented as death. Laughter is able to expose nothing in the place of being in these areas due to the fact that he realizes a similar function in the field of communication.

Key words: laughter, communication, death, knowledge, denial, destruction, conviction, opinion.

References

1. Averintsev S. S. (2001) Bahtin, smeh, hristianskaya kultura [Bakhtin, laughter, and Christian culture]. *M. M. Bahtin: Pro et contra. Lichnost i tvorchestvo M. M. Bahtina v otsenke russkoy i mirovoy gumanitarnoy myisli*, t. 1, SPb.: RHGI. p. 468–483.
2. Bahtin M. M. (2010) Rable i Gogol [Rabelais and Gogol]. *Bahtin M. M. Sobranie sochineniy*, t. 4 (2), Moscow, Yazyiki slavyanskih kultur, pp. 509–521.
3. Bahtin M. M. (2010) Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyia i Rennansana [Francois Rabelais and folk culture of the middle ages and Renaissance]. *Bahtin M. M. Sobranie sochineniy*. T. 4 (2). Moscow, Yazyiki slavyanskih kultur, pp. 7–508.
4. Gegel G. V. F. (2001) Lektsii po istorii filosofii [Lectures on the history of philosophy]. Kn. 2. SPb., Nauka. 424 p.

5. Gegel G. V. F. (1977) Entsiklopediya filosofskih nauk [Encyclopedia of philosophical Sciences]: V 3 t. T. 3. *Moscow*, 471 p.
6. Gegel G. V. F. (1968-1973) Estetika [Aesthetics]. V 4-h tt. *Moscow*, Iskustvo.
7. Gerodot. (2009) Istoriya [History]. *Moscow*, AST. 672 p.
8. Losev A. F. (1978) Estetika Vozrozhdeniya [The Renaissance Aesthetic]. *Moscow*, Myisl. 623 s.
9. Pavsaniy. (1994) Opisaniye Elladyi [Description Of Greece]. V 2 t. T. 2. Reprint, Vosproizv. Izd. 1940 g. *Moscow*, Ladomir, 592 p.
10. Propp V. Ya. (1976) Ritualnyiy smeh v folklore (Po povodu skazki o Nesmeyane) [Ritual laughter in folklore (On the tales of Nesmeyana)]. *Propp V. Ya. Folklor i deystvitel'nost. Izbrannyye stati*, *Moscow*, Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury. . pp. 174–204.
11. Propp V. Ya. (2004) Russkie agrarnyye prazdniki (Opyit istoriko-etnograficheskogo issledovaniya) [Russian agrarian holidays (historical and ethnographic research)]. *Moscow*, Labirint. 176 p.
12. Ryumina M. T. (2010) Estetika smeha: Smeh kak virtualnaya realnost [The aesthetics of laughter: Laughter as virtual reality]. Izd. 3-e. *Moscow*, Knizhnyiy dom «LIBROKOM». 320 p.
13. Sergeenko M. E. (2000) Zhizn drevnego Rima [The life of ancient Rome]. *SPb.*. Izdatel'sko-torgovyy dom «Letniy Sad»; Zhurnal «Neva». 368 p.
14. Stolovich L. N. (1999) O metafizike smeha [About metaphysics of laughter] // *Stolovich L. N. Filosofiya. Estetika. Smeh. SPb.–Tartu*. pp. 242–268.
15. Syichev A. A. (2003) Priroda smeha ili Filosofiya komicheskogo [The nature of laughter or the Philosophy of the comic]. *Saransk*, Izd-vo Mordov. Unta. 176 s.
16. Shopengauer A. (1993) O chetveroyakom korne... Mir kak volya i predstavlenie. T. 1. Kritika kantovskoy filosofii [On the Fourfold Root... The World as will and representation. Vol. 1. Criticism of the Kantian philosophy]. *Moscow*, Nauka. 672 s.
17. Fehrle E. (1930) Das Lachen im Glauben der Volker, in *Zeitschrift für Volkskunde*. n.s.. bd. II. pp. 1–5. See also: <http://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001929012/12/>
18. Holt E. (2013) “There’s Many a True World Said in Jest”: Seriousness and Nonseriousness in Interaction, in *Glenn P., Holt E.* (Eds.). *Studies of Laughter in Interaction*, *L.*, Bloomsbury. pp. 69–90.
19. Müller K. W. L. (1841) Fragmenta Historicorum Graecorum. Bd. 1. *Parisiis*.
20. Pettazzoni R. (1912) La religione primitiva in Sardegna. *Piacenza*.
21. Reinach S. (1911) Le rire rituel. *Bruxelles*, pp. 585(5)–602(22). See also: http://www.tpsalomonreinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_112795/MOM_TP_112795_0001/PDF/MOM_TP_112795_0001.pdf

УДК 009:168.522

Александр Михайлюк

СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СМЕХА (СТАТЬЯ 2)

Рассматривается проблема семиотичности смеха. Смех рассматривается как знак, указывающий на эмоциональное или когнитивное состояние человека, как процесс и результат интерпретации знака, реакция на знак. Возможность смешного заложена в самой природе знака.

Ключевые слова: смех, знак, семиозис, интерпретация, культура.

Действительность многообразна, она позволяет давать разные интерпретации одного и того же явления, что дает возможность представить явление и в смешном виде. Одно и то же явление, рассмотренное в системе различных образно-ассоциативных кодов, может эксплицитировать различные значения. Смех вызывает также неожиданная интерпретация знака. Нечто устоявшееся, признанное, понятное, само собой разумеющееся внезапно оказывается не тем, чем казалось, обнаруживается новый, скрытый смысл. Поэтому смех и есть «известное удивление» (Р. Декарт) или «превращение напряженного ожидания в ничто», вызывающее «на мгновение радость» (И. Кант).

В знаках заложена возможность не только лжи, но и истины; вне знаков нет не только «кривды», но и «правды». Предметом семиотики является обозначенный смысл» [10]. Смех построен не только на обмане, но и на правде (или на ее использовании), в том числе и нарушающей культурные конвенции. Правда заключается в том, чтобы «вещи называть своими именами». Правда сама по себе далеко не всегда смешна, но в силу своей «простоты» может вызвать «известное удивление» и «на мгновение радость» в результате *внезапного* понимания. Понимание всегда связано с означиванием, интерпретацией, семиозисом.

Интерпретация или процедура декодирования знака представляет собой переход от знака к его значению. Интерпретация – это осмысление, или приписывание смысла. Интерпретация может быть правильной или неправильной, успешной или неуспешной. Интерпретирование не обязательно заканчиваться успехом. Чтобы интерпретировать нечто, необходимо обладать презумпцией о знаковой природе этого предмета. Для интерпретации необходимо «фоновое знание», «предварительное знакомство с объектом» (Ч. Пирс). Здесь важна традиция культуры, в поле которой протекает любая интерпретация. Результат интерпретации зависит от «предшествующего опыта», «внутренней картины мира», тезауруса интерпретатора. Исходя из этих свойств интерпретатора, знаки им воспринимаются и интерпретируются. Интерпретация – не столько

«искусство рассматривания», сколько искусство «конструирования». Цель интерпретации в восстановлении утраченной и/или в поддержании имеющейся гармонии внутреннего мира интерпретатора и устранении когнитивного диссонанса [4, с. 48–51].

«Над чем именно и почему именно мы смеемся – это то так, то эдак раскрывается и поворачивается в самом процессе смеха, и здесь всегда возможна игра смысловых переходов и переливов; ею, собственно говоря, смех и живет» [1, с. 11]. В смехе проявляется бесконечность интерпретаций, бесконечность семиозиса, бесконечность ассоциаций. Условием семиозиса выступает никогда не прекращаемая отсылка от знака к знаку. Бесконечность семиозиса проистекает из асимметрии, несовпадения знака и референта [15].

Смех ситуативен, контекстуален, часто возникает на основе нарушения кода или применения неадекватного кода и, особенно, лексикода. Намеренное или непроизвольное нарушение конвенциональных стратегий и тактик приводит к комическому эффекту [9, с. 78]. Но и чрезмерное доверие коду, слишком буквальное восприятие знака, отождествление означающего и означаемого, смысла и значения выглядит наивным, смешным или абсурдным. Человек, не понимающий анекдот, шутку, воспринимает знаки слишком буквально, наивно. Например, в днепропетровской маршрутке висит объявление: «Остановки называть громко и заранее, а то водитель глухой еще и одноногий – не успеет поставить свой протез на тормоз». Пожилая женщина заходит и видит эту надпись. «А что, разве глухой может быть водителем? Разве таких можно брать?», – спрашивает она у соседа. Тот отвечает: «Сейчас всех берут – и глухих, и слепых, и безногих». Старушка в недоумении, но из маршрутки не выходит. Мифологическому сознанию свойственно слишком буквальное понимание знака, непонимание его условности, отождествление означающего и означаемого. Отождествление означающего и означаемого, знака и того, на что он указывает, свойственно архаическому сознанию, лежит в основе магии как ранней формы науки. Но миф смеха не вызывает. Миф неререфлективен, поскольку изначально несовместим с рационально-критическим подходом к любому явлению, отдавая преимущество эмоциональному созвучию и субъективной убежденности. Восприятие, переживание и волевой импульс здесь слиты воедино. Миф не содержит абстрактных понятий, образы представляют сами себя и не отсылают к понятиям. Миф рассказывается, переживается, танцуется, поется, скачется, входит в сознание, рисуется или скульптурно воплощается не как сухое описание, а как эмоциональное переживание.

Миф должен воплотиться, реализоваться (поскольку он выше т. н. реальности). Поэтому он чрезвычайно серьезен. По сути, при взгляде со стороны, миф смешен. Но человек, пребывающий в рамках мифа (независимо от его интеллектуального уровня) не в состоянии этого осознать. Отождествление означающего и означаемого создает угрозу редукции к архаике или патологии, не различающим иллюзии и реальности [12, с. 176].

Понимание знака зависит как от кода, так и от контекста. Изменение контекста, выдергивание из контекста, помещение знака в другой контекст искажает смысл и значение знака и может вызвать смех. Здесь возникает смеховая ситуация, аналогичная знаковой ситуации (см.: [18]). Часто смеховая ситуация построена на омонимии и синонимии. Знаковая ситуация – это, в сущности, контекст, благодаря которому и в рамках которого нечто начинает функционировать (восприниматься) как знак, выступающий в качестве заместителя чего-то другого, указывающий на нечто другое. Вещь может стать знаком, только попав в знаковую ситуацию, так как быть знаком – это функция, а не природа вещи. Вне знаковой ситуации эта же самая вещь знаком служить не будет. Знак формируется контекстом и отсылает, прежде всего, к контексту. Когда мы говорим «знаковая вещь», «знаковое событие», «знаковое явление», тем самым мы выделяем его из ряда других событий и явлений, отмечаем его особенность, неординарность. В другом ряду (контексте), они, может быть, не стали бы знаковыми. Вернее, в другом контексте они приобрели бы другое значение и смысл. Так, «Черный квадрат» К. Малевича в другом контексте так бы и остался просто черным квадратом. «Джентльмен ... в хромовых ботинках с пуговицами, визиточных брюках, наглухо застегнутом пиджаке, при воротничке, галстук и часовой цепочке, а также в фетровой шляпе» не привлек бы внимания, если бы находился в таком одеянии не на пляже. Контекст, в рамках которого нечто привлекает внимание, выделяется субъектом из окружающей действительности, когда это нечто выступает в особом статусе. Условность должна замечаться, обращать на себя внимание, бросаться в глаза. Мы можем воспринимать нечто как знак, даже не понимая его значения и, тем более, смысла. Даже если это будет «знак отсутствующего у нас знания» [11, с. 98]. Контекст требует интерпретации – означивания, семиозиса. Происходит «узнавание знака». Это также может вызвать «известное удивление» и «на мгновение радость».

Выделяют принципы, формирующие феноменальность смеха – инконгруэнтность, амбивалентность и абсурд [9, с. 78]. Неоднократно делались попытки обоснования связи смеха с парадоксом, абсурдом, нонсенсом – ошибкой или бессмыслицей. «Смешное – это какая-нибудь

ошибка или уродство» (Аристотель). Юмор освобождает от бремени смысла и играет с «представлениями рассудка, посредством которых ничего не мыслится». «Во всем, что вызывает веселый неудержимый смех, должно заключаться нечто бессмысленное» [6, с. 205, 207].

Причину смешного усматривают в успешном распознавании абсурда, – осознании несовпадения между понятием и реальным объектом. Понимание несоответствия между понятием и реальным объектом, или, может быть, непонимание соответствия между понятием и реальным объектом?

Парадокс, абсурд, нонсенс, бессмыслица, конечно, могут стать поводом для смеха, но далеко не всегда смешны. Смех лежит в несколько иной плоскости. При этом смешным является не то, что бессмысленно, неправдоподобно, бестолково, с чем обыкновенно исключительно связывают абсурд, а то, что позволяет узнать, понять такое, чего не понимает сам делающий или говорящий это [9, с. 79].

Значение отсылает к коду и содержанию знака, а смысл отсылает к контексту, к внешнему окружению знака, к внешним отношениям, к знаковой системе, в рамках которой этот знак осмысливается. Смысл нейтрален к истине и лжи, он нивелирует их противоположность [13, с. 54]. Ложный знак тоже имеет смысл и значение. В симулякре есть смысл и значение, но нет содержания – он ни на что не указывает, ничего не представляет, кроме самого себя. Даже если понимается некоторый смысл, это еще не обеспечивает наличие значения [16, с. 31]. Значение и смысл должны коррелировать между собой, соответствовать друг другу. Иначе возникает основа для абсурда, нонсенса, парадокса, комической ситуации.

При недостатке осмысления, возникают различные уровни «бессмыслицы», или непонимания смысла. Непонимание смысла – еще не значит его отсутствие. Так «не знаками» можно считать и слова на иностранном языке (незнание кода) – отсюда «варвары», «немцы» и т. п. Знаки, имеющие смысл и значение в рамках кода, не связанные между собой в рамках контекста, превращаются в набор слов, имеющих значение, но не имеющих смысла. Знаки, не имеющие в отдельности значения и смысла, приобретают смысл (но не значение) в рамках контекста, в связи с другими знаками: «Гломкая кумздраштемко будланумла бомкра и курдямчит бокрѣнка» и т. п.

Парадокс, как правило, остроумен, но не всегда смешон. Абсурд редко бывает смешным, чаще всего он вызывает недоумение. Абсурды, созданные Кафкой, Ионеско, Беккетом так и вовсе не смешны. Нонсенс не имеет смысла, а смех возникает по поводу смысла, только тогда, когда есть смысл.

«Смысл – это несуществующая сущность, он поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом» [3]. Но нонсенс – не отсутствие смысла, а его отрицание, а, следовательно, тоже имеет свой смысл. Р. Барт писал: «Не следует забывать, что к «не-смыслу» (non-sens) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл – дело очень лёгкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл уже бесконечно сложнее, это поистине «искусство»; «уничтожить» же смысл – затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно» [2, с. 288–289].

Механизм юмора компенсирует недостаток понимания или осмысленности [5]. Юмор основан не на бессмыслице, не на отсутствии смысла, а, наоборот, на игре со смыслами и понимании этой игры. «Смех – это игра со смыслом. Все, что может быть осмыслено, может быть и обыграно, следовательно, потенциально и осмеяно. То, что непонятно, то и не смешно» [14, с. 107]. А как писал Г. Щедровицкий, понимать вообще можно только то, что выражено в знаках [19]. Юмор и остроумие часто воспринимаются почти как синонимы. Можно говорить о внутреннем родстве или, по крайней мере, о внешнем сходстве механизмов смыслообразования и чувства юмора, поскольку они имеют одинаковую цель – понимание и трансляцию понимания [5].

Чувство юмора предполагает не просто знание значения знака, но и интерпретацию его смысла. Юмор – одна из возможных интерпретаций. Родство психологических механизмов смыслообразования и юмора в том, что они выполняют «задачу на смысл», но делают это по-разному. Они по-разному восполняют пробелы формально-логического понимания [5]. А также понимания того, что реальность, и наше представление о ней – не совсем одно и то же, условности того, что мы называем «реальностью». Ч. Пирс писал: «Реальность вовсе не необходимо независима от мысли вообще, но только от того, что вы, или я, или любое конечное число людей может думать о ней» [17, с. 292].

«У юмора нет никаких объектов во внешнем мире (реальном или воображаемом). Подлинными его объектами – мысли, чувства и слова самого субъекта» [7, с. 58]. Но мысли и слова – это знаки. Ч. Пирс считал, что все мысли обязательно должны существовать в знаках, что всякая мысль есть знак. Когда, мы мыслим, то мы сами, каковые мы суть в данный момент, выступаем как знаки [17, с. 40–41, 67].

Смешное, комическое может трактоваться как «ситуация пересечения в сознании воспринимающего двух независимых, но логически оправданных ассоциативных контекстов», приводящая к «когнитивному

диссонансу», стимулирующему смех [8]. Но смех (юмор) выступает и как способ возвышения «над» ситуацией (возможно, иллюзорного), средство преодоления когнитивного диссонанса (любая интерпретация – это преодоление когнитивного диссонанса), позволяя «снять» противоречия, увидеть проблему под другим, неожиданным ракурсом. Смех заменяет простую плоскость многомерной фигурой, наделяет явление большим семантическим объемом.

Смех не всегда сопряжен даже с юмором. Возможен ведь и мрачный юмор. Тем более что юмор не всегда всем понятен, а смех возможен и без юмора. Серьезность также нельзя назвать в полной мере антиподом смеха. Ведь если что-то воспринимается как несерьезное, это еще не значит, что оно воспринимается как смешное.

Ю. А. Шрейдер предлагал рассматривать в качестве исходного понятия семиотики не знак, а «знаковую ситуацию» [18]. Ложь, игра, фантазия, инконгруэнтность, амбивалентность, парадокс, абсурд, нонсенс оксюморон и даже юмор сами по себе еще не вызывают смех, а являются лишь предпосылкой, условием, возможностью смеха. Они лишь создают смеховую ситуацию. Смех спонтанен и естественен, стихийен и непредсказуем. Но и без смеховой ситуации смех становится, скорее, признаком. Существует множество разновидностей, оттенков и нюансов смеха, видимо, не поддающихся универсальному определению и исчерпывающему семиотическому описанию.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ.– М.: Наука, 1992.– С. 7–19.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.– М.: Прогресс, 1989.– 616 с.
3. Делез Ж. Логика смысла (Первая половина) [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.libma.ru/filosofija/logika_smysla_pervaja_polovina/index.php
4. Демьянков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ.– М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989.– 172 с.– [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.infolex.ru/Int0.html>
5. Домбровская И. С. Юмор в контексте развития.– ТО «Неформат», 2014.– 280 с.– [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://psy.su/mod_files/additions_1/file_additions_1_3060.pdf
6. Кант И. Критика способности суждения.– М.: Искусство, 1994.– 367 с.
7. Козинцев А. Г. Антропология смеха: на пути к синтезу // Добѣа / Докса.– Вип. 13.– Одеса, 2008.– С. 58–66.
8. Кошелев А. Д. О сущности комического и природе смеха (когнитивный подход) [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=820&Itemid=52

9. Левченко В. Л. Смех как антропологическое измерение культуры // Добѣа / Докса.– 2011.– Вип. 16.– С.74–81.
10. Лотман М. Ю. Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе. Предварительные замечания // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры.– СПб., 2002.– С. 5–20.– [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html#T22>
11. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке.– М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.– [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mm-simvol_i_soznanie.pdf
12. Марков Б. В. Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации. – СПб.: Наука, 2011. – 667 с.
13. Маркова Л. А. Перспектива науки: смысл как альтернатива истине // Эпистемология & философия науки.– Т. XXII.– № 4.– 2009.– С. 48–56.– [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://journal.iph.ras.ru/sites/default/files/2009_4.pdf
14. Мартынова Е. А. Философия смеха // М. М. Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века: Тез. III Саранских международных бахтинских чтений: В 2 ч.– Саранск, Изд-во Мордовского ун-та, 1995.– Ч. 2.– С. 105–107.
15. Нёт В. Чарлз Сандерс Пирс // Критика и семиотика.– Вып. 3/4, 2001.– [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34net.htm>
16. Новоселов В. Г. Философское понимание и онтология знака: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Новосиб. гос. техн. ун-т.– Новосибирск, 2009.– 194 с.
17. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения.– М.: Логос, 2000.– 448 с.
18. Шрейдер Ю. А. Логика знаковых систем.– М.: Знание, 1974.– 64 с.
19. Щедровицкий Г. П. Я всегда был идеалистом...– М.: Путь, 2001.– 368 с.– Режим доступа: <http://lizard.jinr.ru/~tina/world/history/schedr/GP001.html>

Олександр Михайлюк

СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ СМІХУ (СТАТТЯ 2)

Розглядається проблема семиотичності сміху. Сміх розглядається як знак, що вказує на емоційний або когнітивний стан людини, як процес і результат інтерпретації знаку, реакція на знак. Можливість смішного закладена в самій природі знаку.

Ключові слова: сміх, знак, семіозис, інтерпретація, культура.

Alexandr Mykhailiuk

SEMIOTIC ASPECTS OF LAUGHTER (ARTICLE 2)

The problem of semiotics nature of laughter is examined. Laughter is examined as a sign that indicatives the emotional or cognitive state of a man, and as a process and result of interpretation of sign, reaction to sign. Possibility

of ridiculous as well as possibility of deception is based in the nature of sign. Culture is understood as a system of signs. Laughter temporally releases from the valued norms of culture, exposes a culture as system of signs, system of conventions. But laughter is integrated into culture, entered in a semiotic cultural context. Laughter in the process of social evolution purchased a sign significance. Laughter belongs to the sign-symbolic sphere of human activity and is only human property. Laughter is a pre-language phenomenon. And herein it is similar to the myth. Laughter operates by not concepts, but by images. The language of laughter, as well as the language of myth, is turned not to consciousness, but to unconscious, not to the idea, but to the emotions, it initials connotations. Laughter arises up as a result of interpretation of signs and as a result of understanding of inadequacy of image and reality, disparity between value and sense, sign and reviewer. There is tearing down of conventions, habits and thinking templates. Lying, game, fantasy, nonsense, oxymoron, humor are examined as pre-condition, condition of laughter.

Keywords: *laughter, sign, semiosis, interpretation, culture.*

References

1. Averincev S. S. (1992) Bahtin, smeh, hristianskaja kul'tura [Bahtin, laughter, Christian culture], *M. M. Bahtin kak filosof. Moscow, Nauka*, pp. 7–19.
2. Bart R. (1989) Izbrannye raboty: Semiotika: Pojetika [Select works: Semiotics: Poetics], *Moscow, Progress*, 616 p.
3. Delez Zh. Logika smysla (Pervaja polovina) [Logic of sense (First half)], URL: http://www.libma.ru/filosofija/logika_smysla_pervaja_polovina/index.php
4. Dem'jankov V.Z. (1989) Interpretacija, ponimanie i lingvisticheskie aspekty ih modelirovanija na JeVM [Interpretation, understanding and linguistic aspects of their designing on COMPUTER], *Moscow, Izd-vo Mosk. un-ta*, 172 p. URL: http://www.infolex.ru/Int_0.html
5. Dombrovskaja I.S. (2014) Jumor v kontekste razvitija [A humor is in the context of development], TO «Neformat», 280 p. URL: http://psy.su/mod_files/additions_1/fle_file_additions_1_3060.pdf
6. Kant I. (1994) Kritika sposobnosti suzhenija [*Criticism of ability of judgement*], *Moscow, Iskusstvo*, 367 p.
7. Kozincev A. G. (2008) Antropologija smeha: na puti k sintezu [Anthropology of laughter: on a way to a synthesis], *Doksa*, 13, pp. 58–66.
8. Koshelev A. D. O sushhnosti komicheskogo i prirode smeha (kognitivnyj podhod)[About essence of comic and nature of laughter (cognitive approach)]. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=820&Itemid=52

9. Levchenko V. L. (2011) Smeh kak antropologicheskoe izmerenie kul'tury [Laughter as anthropological measuring of culture], *Doksa*, 16, pp.74–81.
10. Lotman M. Ju. (2002) Semiotika kul'tury v Tartusko-Moskovskoj semioticheskoj shkole. Predvaritel'nye zamechanija [A semiotics of culture is at Tartu-Moscow semiotic school. Preliminary remarks], Lotman Ju. M. Istorija i tipologija ruskoj kul'tury. SPb., pp. 5–20. URL: http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman_02.html#T22
11. Mamardashvili M. K., Pjatigorskij A. M. (1997) Simvol i soznanie: metafizicheskie rassuzhdenija o soznanii, simvolike i jazyke [Symbol and consciousness: metaphysical reasoning about consciousness, symbolics and language], *Moscow, Shkola «Jazyki ruskoj kul'tury»*, URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mm-simvol_i_soznanie.pdf
12. Markov B. V. (2011) Ljudi i znaki: antropologija mezhlichnostnoj kommunikacii [People and signs: anthropology of interpersonally communication], *SPb., Nauka*, 667 p.
13. Markova L. A. (2009) Perspektiva nauki: smysl kak al'ternativa istine [Science prospect: sense as alternative to truth], *Jepistemologija & filosofija nauki, T. ŌŌII, 1 4*. pp. 48-56. URL: http://journal.iph.ras.ru/sites/default/files/2009_4.pdf
14. Martynova E.A. (1995) Filosofija smeha [Philosophy of laughter], *M.M.Bahtin i gumanitarnoe myshlenie na poroge XX² veka: Tez. 222 Saranskih mezhdunarodnyh bahtinskih chtenij: V 2 ch., Saransk, Izd-vo Mordovskogo un-ta, Ch. 2*, pp. 105–107.
15. Njot V. (2001) Charlz Sanders Pirs [Charles Sanders Peirce], *Kritika i semiotika, 3/4*. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/cs_34net.htm
16. Novoselov V.G. (2009) Filosofskoe ponimanie i ontologija znaka [Philosophical understanding and ontology of sign], *dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.01 / Novosib. gos. tehn. un-t, Novosibirsk*, 194 p.
17. Pirs Ch.S. (2000) Izbrannye filosofskie proizvedenija [Select philosophical works], *Moscow, Logos*, 448 p.
18. Shrejder Ju.A. (1974) Logika znakovyh sistem [Logic of the sign systems], *Moscow, Znanie*, 64 p.
19. Shhedrovickij G. P. (2001) Ja vseгда byl idealistom... [I always was an idealist...]. *Moscow, Put'*, 2001, 368 p. URL: <http://lizard.jinr.ru/~tina/world/history/schedr/GP001.html>

УДК101+37.026.9+37.03

Наталія Рибка

ТВОРЧИСТЬ, КРЕАТИВНІСТЬ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ТЕОРІЇ ГУМОРУ

У статті доводиться зв'язок між відчуттям гумору та творчими здібностями людини. Описані такі функції сміху і філософських теорій гумору як критична, інтегруюча, загальнокультурний, виховна. Згідно з цим, вивчаючи філософські теорії гумору досягається мета вивчення філософії взагалі - виховання самоактуалізованої особистості, формування цілісного світогляду, вироблення навичок логічного мислення, виховання моральності і естетичного ставлення до світу. Обґрунтовується можливість застосування спеціальних курсів по вивченню філософських теорій гумору, як методу та засобу формування творчих здібностей, як технології креативності.

Ключові слова: творчі здібності, креативність, креативна компетентність, теорія гумору, філософія гумору.

Творчість, креативність вже стали вимогами часу практично до кожної людини. І ці здатності повинні бути сформовані, або ж розвинуті, в процесі навчання у навчальних закладах. Отже, перед системою освіти постає цілком конкретна задача – навчити учнів/студентів/слухачів бути творчими, набуті навички креативно мислити та діяти. У цьому разі треба збагнути як саме творчість, творчі здібності, креативність виникають, як їм можна навчити?

Проблема полягає ще й у тім, що завдання «навчити бути творчими» постає перед освітою яка вже стала комерціалізованою, яка функціонує в умовах «академічного капіталізму», що особливим чином впливає на ті технології та практики, які використовуються (чи могли б використовуватись) для того, щоб реалізувати задачу «навчити бути творчим».

З огляду на головну тенденцію комерціалізованої освіти – скорочувати, так би мовити, собівартість освітнього процесу, спостерігається відмова від деяких «не рентабельних», «комерційно непривабливих» дисциплін – філософські очолюють рейтинг зайвих предметів!

Після наступу на філософію в університетах, яку частково вдалось відбити [4], почались активні пошуки шляхів збереження статусу філософії в системі освіти. У рамках цих пошуків, у нашому дослідженні ми покажемо, що вивчення філософії, її окремих розділів, теорій мають великий потенціал, завдяки тому, що у того, хто засвоює філософію, у кого формується філософський світогляд, вимальовується адекватна картина світу і системне сприйняття дійсності. Реалізація евристичної функції філософії, яка спрямована на формування пошукового, варіативного мислення, здатності

до нестандартних рішень в нестандартних ситуаціях, сприяє формуванню фахівця з високим інноваційним потенціалом, дозволяє сформуванню фахівця, яких має інноваційну сприйнятливості і адаптаційну пристосовність до безупинно мінливих умов.

Одним із варіантів вирішення проблеми «комерційної непривабливості» філософії, на наш погляд, є запропонувати «навчитись бути творчими», креативними завдяки вивченню філософських теорій гумору.

Вивчення почуття гумору набуває все більшого значення в епоху глобалізації та становлення постіндустріального суспільства, які стверджують пріоритети цінностей толерантності, участі, солідарності, творчості.

Взагалі, сміхова культура сучасності, як і культура взагалі, стала масовим явищем: Інтернет надає практично безграничні можливості сміятись цілодобово; не можна уявити собі жодної програми ТБ, де б не було своєї комедійної програми або телесеріалу; жодного факультету в університеті на якому б не було своєї КВК... Популярність артистів комедійного жанру, їх впливовість, навіть на політичне життя (наприклад, вітчизняне шоу «95 квартал»), створюють ситуацію підвищеної уваги та великих очікувань молоді до вивчення теорій гумору. На ці очікування вже відповіли псевдофахівці появою тренінгів типу «Навчимо гумору за 24 години».

Справа честі філософів цю ситуацію прямувати до вивчення філософії!

Слід зазначити, що сміх все ж є об'єктом філософії, перш за все як науки, яка узагальнює дані окремих дисциплін і представляє універсальні закони існування і розвитку комічного. До того ж, в самій філософії, з самого початку філософствування, присутнє не тільки теоретизування сміху, комічного, гумору [12, 14], а філософи і самі часто використовують прийоми та техніки комічного, для підсилення своєї аргументації, для перемоги у диспуті чи полеміці, для виявлення чи опису парадоксальності життя, неоднозначність, абсурдність та т. інше.

Підкреслюємо, що цінність має вивчення гумору саме як «філософію гумору», тут ми цілком погоджуємося із застереженнями, які зробила російська дослідниця О. В. Ніколаєва [11], про те, що природу сміху слід вивчати як філософію, а не як «гелотогію», оскільки вчення про сміх є штучним, однобічним.

Слід зауважити, що ми, безумовно, відрізняємо «творчість», «творчий потенціал», «творчу діяльність», у її найбільш широкому та високому філософському сенсі, від «креативності», «креативної компетентності», як аспекту технологізації та алгоритмізації творчості. Фахівці [1, 2, 3] визнають такий поділ: «...креативність є здатністю, яка актуалізується лише за умов забезпечення її засобами творчої діяльності»; «креативна компетентність

є багатофакторним явищем, що об'єднує мотиваційний, когнітивний, операційний, аксіологічний і рефлексивний компоненти, що обумовлюють вміння продуктивно вирішувати творчі професійні завдання, успішно самоактуалізуватися, самовдосконалюватися, досягаючи при цьому максимальної ефективності, результативності, успішності. Креативну компетентність необхідно віднести до ключових компетентностям, так як вона є складовою будь-якої професійної діяльності, пов'язана з успіхом особистості в надзвичайно мінливому світі. Також ми розуміємо, що в сучасних умовах і перше і друге повинно бути гармонійно представлене в людині.

В історії філософії творчу функцію гумору, зв'язок між відчуттям гумору та творчими здібностями людини, був помічений здавна. Медитації сміху можна зустріти в багатьох давніх традиціях – буддизмі, суфізм, даосизмі.

Гносеологічну складову гумору, а через неї і креативну (як здатність помічати точки дотику різнорідних понять, реалій і поєднувати їх в єдине судження), виявлені у роботах Аристотеля, Гельвеція, Канта, Гегеля, Шлегеля, Маркса, Фрейда та багатьох інших. Вони пов'язують дотепність із освіченістю, підкреслюють креативний, продуктивний, діалектичний характер мислення людини, яка виявляє дотепність, почуття гумору.

Класик теорії гумору А. Кестлер (*The Act of Creation*», 1964 р.) [15] розглядає гумор в контексті творчих здібностей людини, саме завдяки творчим здібностям здійснюють нові і цінні явища, зокрема, гумористичні. Кестлер визначає гумор, як наслідок креативності, креативність представлена гумором, науковим відкриттям і мистецтвом, та обумовлюється творчої стихією та є універсальною психологічною реакцією на незліченне розмаїття складних стимулів, інтелектуальних і емоційних. Кестлер переконливо показав, що гумор органічно пов'язаний із пізнавальними процедурами. Це, в свою чергу, передбачає можливість вдосконалення гумористичних речей як на рівні їх виробництва, так і на рівні споживання. Тому Кестлер розрізняє гумор примітивний (більше виражений емоційний момент) і зрілий (більше виражений раціональний момент).

Під креативним механізмом гумору М. В. Мусійчук [9, 10] розуміє породження в процесі сприйняття гумористичного тексту нового, імпліцитного смислу, заснованого на компонуванні тексту, з високим ступенем контрасту (подвійності та/або багатозначності). На підставі проведеного аналізу правомірно висновок про наявність аналогічних механізмів зміни сенсу в процесі сприйняття гумору і завдань-головоломок, опосередкованих впливом інтелектуальної активності. Це в свою чергу

дозволяє вважати доведеним положення про те, що гумор є формою інтелектуальної діяльності на основі інтенційно-вмотивованої контамінація (зміна сенсу) в процесі породження і сприйняття гумору, а також про механізм саморозвитку інтелектуальної активності на основі нерозривності знаковості і соціальності в гуморі.

Цікаво міркує про креативність та почуття гумору Абрахам Маслоу [8]. Він визначає, що самоактуалізованим індивідам притаманний «філософський гумор» та самоіронія, філософські жарти, наводять на роздуми і викликають швидше усмішку, ніж гучний сміх. Крім того, їх жарти зазвичай пов'язані з ситуацією, а не привнесені ззовні, вони швидше є спонтанними, ніж заздалегідь підготовлені, тому їх часто буває важко повторити або переказати. Також, самоактуалізовані індивіди – креативні. Маслоу характеризує креативність як здатність до «свіжості погляду, ефективності сприйняття, глибини проникнення в суть речей, здатність бачити краще за інших. Крім того, самоактуалізований індивід менш обмежений, менш скутий, інакше кажучи, менш окультурений, більш спонтанний, природний, людяний. В цих роздумах бракує останнього висновку, про те що креативність та почуття гумору пов'язані, як дві сторони одного явища.

У своєму дослідженні Р. З. Кіямова [6], розвиваючи ідеї Маслоу, приводить такі теоретичні та емпіричні результати, що для нашого аналізу виявляються дуже цікавими. Так, Р. З. Кіямова позначає, що погане володіння навичками гумору, невміння жартувати ускладнюють самореалізацію: особистість неправильно орієнтується в часі, і характеризується високим ступенем залежності, конформності і несамостійності, а тривожність і пасивність при сприйнятті і відтворенні гумору призводить до того, що людина не приймає себе таким, яким він є.

Крім того, дослідниця однозначно доводить, що почуття гумору гумор у багатьох моментах схоже з творчим процесом, а також входить в блок ставлення до пізнання, також є фактором самоактуалізації, воно полегшує процеси само актуалізації у креативній, творчій діяльності, у зрілості інтенсифікує процеси, які пов'язані з гнучкістю поведінки, самоповагою, самосприйняттям, орієнтацією в часі.

Отже, загальні механізми почуття гумору і наукової творчості дозволяють зробити висновок, що вони знаходяться у певній залежності. А значить, вивчаючи гумор на самому високому теоретичному, універсальному рівні (тобто у вигляді філософських теорій гумору) ми засвоюємо певну «техніку дотепності» [7], а разом із тим підвищуємо креативний потенціал.

Дослідниця І. Е. Брякова [1, 2] завершальною стадією формування креативності визначає «Творчу стадію», на якій студент розуміє, що однією з головних життєвих цінностей є творчість, що це фундаментальна характеристика життя, і прагне наповнити своє життя ціннісним змістом, відчуваючи потребу в поліпшенні якості життя через самовдосконалення. Отже, знов таки ми маємо справу із знаннями філософського рівня, та результатами засвоєння філософських концепцій!

Цікаво, що А. А. Сичов [13] надає ті ж самі функції сміху, що притаманні філософії – критична, інтегруюча, загальнокультурна, виховна. Отже, вивчаючи філософські теорії гумору досягається мета вивчення філософії взагалі – виховання самоактуалізованої особистості, формування цілісного світогляду, напрацювання навичок логічного мислення, виховання моральності та естетичного відношення до світу.

Серед функцій сміху розважальна, в умовах сучасного суспільства, з його споживацьким відношенням до всього, стала найголовнішою. Масовізація сміхової культури сьогодення відбулась завдяки саме цьому, а не через його критичні або ж виховну цінність, ми це добре розуміємо. Але завдяки розважальній функції гумору, можливо вирішити проблему і «некомерційності» філософії, і проблему «інформаційної завантаженості», сміх знімає виниклу напругу, скидає негативну енергію, жарти можуть розрядити атмосферу втоми і повернути слухачів до активної сприйняттю матеріалу.

Використання гумору в педагогічних цілях широко відомо [5, 12, 13], найбільш виразним випадком демонстрації евристичних та педагогічних можливостей сплаву гумору, філософії та творчості, мабуть, це метод Сократа. Різноманітні форми гумору демонструють, що можливості використання гумору і сміху в педагогічній діяльності досить широкі: від простого привертання уваги, і до здатності активізувати творчий рух думки (як ми вже не раз позначали).

У підсумках, ще раз підкреслимо потенціал та привабливість використання вивчення філософських теорій гумору, як методу та засобу формування творчих здібностей, як технології креативності. Отже, уявляється перспективним розробляти та впроваджувати спеціальні навчальні дисципліни, в яких містилося би філософське осмислення феномену гумору, сучасної сміхової культури.

Список використаної літератури

1. Брякова И. Е. Методическая система формирования креативной компетентности студентов-филологов педагогического вуза: дис... д-ра пед. наук.– СПб, 2010.– 463 с.

2. Брякова И. Е. Формирование креативных качеств личности в процессе открытого образования // Человек и образование: Академический вестник Института образования взрослых Российской академии образования.– М., 2009.– № 1(18).– С. 41–45.
3. Водяха С.А. Креативная компетентность: подходы к измерению // Оценка качества обучения в образовательных учреждениях [Текст]: сб. науч. ст. Всерос. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 11–12 окт. 2012 г. / Урал. гос. пед. ун-т.; сост. Ю. В. Братчикова; науч. ред. С. А. Минюрова.– Екатеринбург, 2012.– С. 28–33.
4. Изучение философских, исторических и украиноведческих дисциплин в высших учебных заведениях Украины будет сохранено / Национальная академия наук Украины – 2015. <http://www.nas.gov.ua>.
5. Кинцанс В. Метафизика смеха Леонида Столовича и педагогические возможности смеха и юмор // http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/jsc/konferences/2011/EMM_8_047-059.pdf.
6. Киямова Р. З. Чувство юмора как фактор самоактуализации личности: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 2013.– 28 с.
7. Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии.– М.: Искусство, 1968.
8. Маслоу А. Мотивация и личность. – 3-е изд. / Пер. с англ.– СПб.: Питер, 2012.– С. 151–152.
9. Мусийчук М. В. Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Философия.– 2007.– Т. 15.– Вып.1.– С. 22–26.
10. Мусийчук М. В. Юмор как форма интеллектуальной активности: философско-психологический анализ // LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.– 318 с.
11. Николаева О. В. Высокая философия и низменная практика юмора // Studia culturae» Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 16 мая 2011.– С. 208–216.
12. Столович Л. Н. Философия и юмор // Вопр. философии.– М., 2011.– № 7.– С. 63–64.
13. Сычев А. А. Роль чувства юмора в сфере интеграции образования // Интеграция образования.– М., 2001.– № 4–2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-chuvstva-yumora-v-sfere-integratsii-obrazovaniya>.
14. Черняк Ю. А. Философия та практика сміху в античній естетиці // Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія.– 2014.– № 1 (19).– С. 140–144.
15. Koestler A. The Act of Creation.– London: Hutchinson&Co, 1964.– 751 p.

Наталья Рыбка

ТВОРЧЕСТВО, КРЕАТИВНОСТЬ И ФИЛОСОФСКИЕ ТЕОРИИ ЮМОРА

В статье доказывається связь между чувством юмора и творческими способностями человека. Описаны такие функции смеха и философских теорий юмора как критическая, интегрирующая, общекультурная, воспитательная. Согласно этому изучая философские теории юмора достигается цель изучения философии вообще - воспитание самоактуализированной личности, формирование целостного мировоззрения, выработка навыков логического мышления, воспитание нравственности и эстетического отношения к миру. Обосновывается возможность применения специальных курсов по изучению философских теорий юмора, как метода и средства формирования творческих способностей, как технологии креативности.

Ключевые слова: творческие способности, креативность, креативная компетентность, теория юмора, философия юмора.

Nataliia Rybka

CREATIVITY, CREATIVE COMPETENCE AND PHILOSOPHICAL THEORIES OF HUMOR

The searching of the most effective methods of formation of creative abilities of people is one of the important problem of an education system today. The most complete and successful methods of formation of creative abilities have been developed through philosophical studies. However, as a result of the commercialization of education, the philosophy as one of the academic subjects has been defined like something «commercially unsuccessful», the study of philosophy is reduced.

One of the most effective ways to solve the problem of the «commercially unsuccessful» philosophy and the way of searching for effective methods of formation of creative abilities is the studying of the philosophical theory of humour.

In this article the connection between humor and creativity of person, the creative mechanisms of humor, as well as the organic relationship between humor and the cognitive procedures were shown. The functions of humour and philosophical theories of humour were described, such as: critical, integrating, educational and also general cultural. Therefore, while studying the philosophical theory of humor, one can achieve the objectives to study the philosophy in general: particularly education of the self-actualization person, formation of a holistic world view, the development of logical thinking skills,

and moral education of the aesthetic relation to the world. The possibilities to use the special courses on studying of philosophical theories of humour as method and means of formation of creative abilities were proved in this article.

Keywords: *creativity, creative competence, humor theory, philosophy humor.*

References

1. Bryakova I. E. (2010) Metodicheskaya sistema formirovaniya kreativnoy kompetentnosti studentov-filologov pedagogicheskogo vuza [Methodical system of formation of the creative competence of students-philologists of pedagogical high school]: dis... d-ra ped. nauk. *Sankt-Peterburg*, 463 ð.
2. Bryakova I. E. (2009) Formirovanie kreativnykh kachestv lichnosti v protsesse otkrytogo obrazovaniya [Formation of the creative qualities of the person in the process of open education] // *Chelovek i obrazovanie: Akademicheskii vestnik Instituta obrazovaniya vzroslykh Rossiyskoy akademii obrazovaniya.*, ¹1(18), pp. 41-45.
3. Vodyaha S. A. (2012) Kreativnaya kompetentnost: podhody k izmereniyu [Creative competence: approaches to measuring] // *Otsenka kachestva obucheniya v obrazovatelnykh uchrezhdeniyah [Tekst]: sb. nauch. st. Vseros. nauch.-prakt. konf., Ekaterinburg, 11-12 okt. 2012 g. / Ural. gos. ped. un-t. ; sost. Yu. V. Bratchikova; nauch. red. S. A. Minyurova, Ekaterinburg*, pp. 28-33.
4. Izuchenie filosofskikh, istoricheskikh i ukrainovedcheskikh distsiplin v vysshikh uchebnykh zavedeniyah Ukrainyi budet sohraneno (2015) [The study of philosophy, history of Ukrainian and disciplines in higher educational institutions of Ukraine will be saved] / *Natsionalnaya akademiya nauk Ukrainyi*, <http://www.nas.gov.ua>.
5. Kintsans V. (2011) Metafizika smeha Leonida Stolovicha i pedagogicheskie vozmozhnosti smeha i yumor [Metaphysics laughter Leonid Stolovich and pedagogical possibilities of laughter and humor] // http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/jsc/konferences/2011/EMM_8_047-059.pdf.
6. Kiyamova R. Z. (2013) Chuvstvo yumora kak faktor samoaktualizatsii lichnosti [A sense of humor as the factor of self-actualization]: Avtoref. dis. ... kand. psiol. nauk. *Moscow*, 28 p.
7. Luk A. N. (1968) O chuvstve yumora i ostroumii [On the Sense of humor and wit]. *Moscow*, Iskusstvo.
8. Maslou A. (2012) Motivatsiya i lichnost [Motivation and Personality]. 3-e izd. / Per. s angl. *SPb.*, Piter, pp.151-152.
9. Musyichuk M.V. (2007) Ponimanie implitsitnogo smysla kak osnova kreativnogo mehanizma yumora [Humor as a form of intellectual activity:

- philosophical and psychological analysis] *Vestn. Novosib. gos. un-ta. Seriya: Filosofiya*. T. 15, Vyip.1., pp. 22-26.
10. Musiychuk M.V. (2012) Yumor kak forma intellektualnoy aktivnosti: filosofsko-psihologicheskii analiz [Humor as a form of intellectual activity: philosophical and psychological analysis]. *LAP LAMBERT Academic Publishing.*, 318 pp.
 11. Nikolaeva O.V. (2011) Vvisokaya filosofiya i nizmennaya praktika yumora [High and low-lying philosophy of the practice of humor]. *Studia culturae» Almanah kafedryi kulturologii i Tsentra izucheniya kulturyi filosofskogo fakulteta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. SPb., Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obschestvo*, pp. 208-216.
 12. Stolovich L. N. (2011) Filosofiya i yumor [Philosophy and humor]. *Vopr. filosofii. Moscow*, # 7. pp. 63-64.
 13. Syichev A. A. (2001) Rol chuvstva yumora v sfere integratsii obrazovaniya [The role of humor in education integration]. *Integratsiya obrazovaniya*, #4-2, URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-chuvstva-yumora-v-sfere-integratsii-obrazovaniya>.
 14. Cherniak Yu. A. (2014) Filosofiia ta praktyka smikhu v antychnii estetysi [The philosophy and practice of laughter in ancient esthetics]. *Visnyk NAU. Seriia: Filosofiia. Kulturolohiia*, 1 (19), pp. 140-144.
 15. Koestler A. (1964) The Act of Creation. *London, Hutchinson&Co*, 751 p.

УДК 398.23:176: 316.6

Оксана Кожем'якіна

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ СМИСЛОВИХ КОМУНІКАЦІЙ СМІХУ

1 квітня називають Днем дурня, а не дурепи.

Жінкою не народжуються, Жінкою стають.

Свобода також має стать – чоловічу і жіночу.

В статті розглянуто смислові особливості сміхових комунікацій в контексті проблем гендерного порозуміння, звертаючи увагу на представлені в народній сміховій культурі соціокультурні детермінанти поведінкових та функціонально-рольових відмінностей з урахуванням динаміки змін сучасного постіндустріального суспільства. На основі аналізу смислового навантаження анекдотів як масового жанру народної сміхової культури виокремлено статеві антитези та гендерно-означені культурно-символічні ряди типізації соціальних ролей, норм поведінки, способів мислення, ціннісних пріоритетів, гендерних маркерів тощо.

Ключові слова: *гендер, народна сміхова культура, гендерна ідентичність, комічне, смислова комунікація.*

Становлення нової постмодерної (постіндустріальної, інформаційної) доби супроводжується суттєвими змінами відносно гендерної проблематики, висвітлюючи в кризових контекстах питання руйнування давніх, традиційних стереотипів, появу нової системи цінностей та функціонально-рольових відносин, кризи традиційних ідентичностей, що спричинює також трансформації способів соціальних взаємодій та означування смислів, що мають вікову тяглість. Згідно Е. Гідденсу, в сучасному «нестримному» світі глобалізація на глибинному рівні реструктурує способи нашого існування в світі – від повсякденного життя (сім'ї, шлюбу, роботи тощо) до подій світового масштабу (глобальні ринки, міжнародна політика, технологічні досягнення, соціокультурні зрушення), в цілому сприяючи появі напруги та стресів, що руйнує традиційні способи життя та культури значної частини регіонів світу [2, с. 8–9]. Поступовій раціоналізації та прагматизації піддається життєвий світ, який, поєднуючи в собі сферу природного, соціального та духовного, також кардинально змінюється, актуалізуючи мотиви порозуміння, різноманітних криз, модифікацій способів конституювання життєвого світу.

Сміхова комунікація як специфічний спосіб організації інформаційної взаємодії має власні особливості, виявляючи змістові ознаки комічного у різноманітних формах соціальних взаємин. Так званий бінарно-генетичний підхід до аналізу культури сміху передбачає умовну диференціацію біо-соціо-культурних особливостей сміхових комунікацій як жіночих та

чоловічих, звертаючи увагу на соціокультурні детермінанти відмінностей в поведінковому та функціонально-рольовому розподілі, зокрема, на деякі гендерні стереотипи та альтернативні статеві ролі, що знаходять втілення в комічному в ракурсі аналізу проблеми порозуміння в статевих взаємовідносинах. Особливим чином тут постають також питання гендерної сміхової культури, що має перспективи аналізу архетипів культури (в контексті української ментальності – матріархальної), тяжіння традиціоналізму, гендерної соціалізації, гендерної толерантності, подолання гендерних стереотипів, зокрема, гендерної ієрархії та дискримінації тощо.

Теоретичне обґрунтування концепції гендеру в сучасній науці відбулось завдяки напрацюванням Дж. Келлі, Дж. Скотт, М. Фокаулт, Е. Джейнуйей, Ю. Хірлман та ін., які визначили проблемне коло гендерних досліджень, здійснили періодизацію гендерної історії, розробили понятійно-категоріальний апарат та заклали теоретико-методологічні засади дослідження гендерної проблематики. Зокрема, Дж. Скотт пропонує гендерний підхід як дихотомічне мислення, що передбачає спроможність розглянути певну подію очима як жінки, так і чоловіка, виявляючи в різних ракурсах бачення схоже та відмінне [5, р. 1067].

Звернення до аналізу різноманітних аспектів гендеру в смислових комунікаціях та їх соціокультурних інтерпретацій знаходимо в працях О. Забужко, К. Карпенко, В. Суковатої, О. Клочко, О. Шерман та ін.. Серед дослідників соціокультурних засад сміхових комунікацій слід відзначити А. Бергсона, М. Мюлкея, Л. Карасьова, А. Дмитрієва, О. Козінцева, С. Аверінцева, Ю. Борєва, А. Сичова та ін., в працях яких відбувається звернення до аналізу соціальних функцій сміху, природи та джерел комічного, співвідношення смішного та серйозного тощо. Так, про використання гумору для серйозних цілей говорить М. Мюлкей (Mulkey), досліджуючи взаємозв'язок між гумором та серйозністю в динаміці особистих та групових взаємодій, в політичній сфері, зокрема, феміністських рухах, продукуванні масової культури [4]. Але, незважаючи на наявність значної кількості праць, залишається недостатньо розробленим питання визначення гендерної специфіки сміхової культури з позицій міждисциплінарного підходу.

Метою дослідження є виявлення динаміки концептуального змісту гендерних інтерпретацій у смислових комунікаціях сміху, представлених, зокрема, у народному гуморі.

Гендерна проблематика зазвичай стосується питань гендерної ідентичності, соціальних ролей, статусу, можливостей (зокрема, у родині, професійній сфері, освіті, політиці тощо), що мають динамічну соціокультурну природу та піддаються соціальному конструюванню.

Залежно від адресату та комунікативної спільності (жіночої чи чоловічої) змінюється тематичне, стилістичне, експресивне наповнення комунікативної ситуації, зокрема, мають значення індексні вирази, що потребують контекстуального розуміння для адекватного сприйняття смислів сміхових комунікацій. В народній сміховій культурі відображаються типові особливості соціальних взаємодій з урахуванням гендерних очікувань та інтерпретацій нормативної поведінки.

Комунікативний соціокультурний простір сміху, розглянутий крізь метафору статі, увиразнює специфіку відображення в даній культурній традиції гендерних ролей, типових поведінкових, емоційних та ментальних ознак в конструюванні гендерної ідентичності. Зазвичай фіксується смислова поляризація жіночого та чоловічого як закріпленої в практиках та структурах свідомості демонстрації гендерної ідентичності на рівні повсякденних типізацій. Зокрема, в анекдотах як масовому жанрі народної сміхової культури влучно підмічаються суспільні детермінації способів гендерної демонстрації як соціально структурованих експресивних проявів, жестів, міміки, ходи та ін., що може бути означене в зіммелівському трактуванні як соціо-соматика, виявляючи обмеженість статевих опозицій та гендерних констант (на кшталт думки *«світ належить чоловікові, а місце жінки вдома»*). Анекдот, незважаючи на ситуативну та розмовно-жартівливу орієнтацію, являє собою концентрований вираз народної мудрості та спостережливості, що типізує особливості різноманітних вимірів національного буття. Сміхові комунікації в цілому виявляють абсурдність та обмеженість гендерних стереотипів, сприяючи вихованню культури гендерної довіри та толерантності. За влучним висловом А. Бергсона, головним призначенням сміху є виправлення, придушення всякого прагнення до відокремлення, примушуючи гнучкість заступати місце зашкарублості, сприяючи пристосуванню кожного до всього [1, с. 110].

Сучасні тенденції мінливих суспільних умов в соціально-рольовому розподілі та способах самореалізації чоловіків та жінок, впровадження політики рівних прав і можливостей спричиняють зміни і в структурі гендерної ідентичності, що знаходить свій вираз в різноманітних контекстах комічного. Зокрема, досить розповсюдженими є жарти щодо нездатності жінки виконувати якісно та на високопрофесійному рівні свої обов'язки одночасно в сімейній та професійній сферах (*«Жінка-начальник або жінка-вчений – як морська свинка – і не жінка, і не вчений, і не начальник ...»*).

Одним зі способів створення комічного є демонстрація стереотипів гендерної обмеженості шляхом абсурдних поєднань ціннісних, мовних, професійних особливостей фемінної та маскуліної ідентичності. Зокрема,

А. Бергсон наводить приклади комічного у «Вчених жінках» Ж.-Б. Мольєра, де комізм досягається поєднанням властивої жінкам чутливості з суто науковими предметами («Я люблю вихори», «Мені дорогий Епікур») [1, с. 112].

Згідно структури комунікації, виокремлюють щонайменш три основні компоненти: *комунікант* (суб'єкт, що передає) – *повідомлення* – *реципієнт* (суб'єкт, що приймає повідомлення). Гендерні аспекти смислових комунікацій сміху передбачають аналіз культурних особливостей суб'єктів комунікацій в контексті жіночих та чоловічих виявів та сприйняття комічного (наприклад, фрази типу «Не смішно», або «Було б смішно, якби не було так сумно»), а також дослідження специфіки тематичних аспектів сміхових комунікацій.

Особливо цікавими виявляються типи сміхових реакцій в гендерному аспекті соціальної поведінки, що стосується станів комуніканта і реципієнта та соціального контексту, означуючи самоіронію, викриття, співчуття, залицяння, використовуючи жарти, легкий та грубий гумор та ін. Гумористична інтерпретація соціальних взаємодій в гендерному аспекті передбачає аналіз *сміхової культури* в сенсі прийнятного та неприйнятного, що демонструє відмінні реакції чоловіків та жінок на нормативність сміхових контекстів (тематики, жаргонності, сфери інтимності та ін.), виявляючи динаміку співвідношення сміху та сорому, тілесно-чуттєвого та кмітливо-раціонального.

Гендерна семантика сміхових комунікацій виявляє також типові прояви сексуальної конфліктності, коли в жартах та анекдотах про протилежну стать вибудовується смислова лінія різноманітних проявів їх обмеженості, недостатності, зашкарублості. Особливо цікавою в'являється соціальна мімікрія, до якої в процесі соціальної адаптації змушені вдаватись жінки, демонструючи слабкість, обмеженість, нерозсудливість, в той же час насправді володіючи протилежними якостями.

В народній сміховій культурі тематично підлягають висміюванню наступні гендерно-означені ряди типізацій:

А) жіночі риси:

- так звана «жіноча логіка» як відсутність будь-якої логіки (демонструючи антитезу «розум – алогічність»), що може конкретизуватись у деяких зовнішніх ознаках як гендерних маркерах (наприклад, колір волосся - білявка),

- сам рух емансипації, що розглядається як безпідставна претензія,
- скромність, витонченість у поєднанні зі звабністю та сексуальністю,
- захоплення розмовами, зокрема, по телефону,

- зацикленість на проблемах власної зовнішності, особливо молодості та ваги,

- деякі властивості слабкості та безпомічності – нездатність до вправного керування автомобілем, безпорадність в ремонті, комп'ютерна безграмотність та ін.,

- емоційна неврівноваженість, гіперболізована чутливість,
- демонстрація гендерних ресурсів (вроди, статури);
- захоплення шопінгом та ін.;

Б) чоловічі риси:

- пияцтво,
- сексуальна зацикленість,
- посилене захоплення хобі (рибалка, спорт, комп'ютерні ігри, весела компанія),

- обмеженість професійною роллю,
- неухважність до процесу виховання дітей.

Окрему сферу культурно-символічних типізацій становлять тематичні контексти соціальних ролей як гендерно зумовлених бінарних опозицій, що потенційно конфліктні: дружина – чоловік, свекруха – невістка, зять – теща, кум – кума, коханець – коханка, мати – син, батько – донька.

«Дайте мені одну найкращу троянду.– Для коханої?– У тещі день народження.– Чому так скромно?– Ви праві, давайте дві».

Гендерний дискурс комічного відображає також інверсію ролей та удаване соціальне домінування, що виражається у головному смислового стрижні гендерної сміхової культури – постійних опозиціях патріархального та матріархального, своєрідній агонізації гендеру, невідповідності форми та змісту:

- лідерство – підпорядкованість,
- безпорадність – самодостатність,
- незібраність – послідовність та ін.:

«Чоловік – голова, а дружина - шия»

«Чому в тебе шкарпетки різного кольору? Не знаю, вдома залишилась така сама пара»

В цьому контексті досить показовою є проблематика соціокультурної демонстрації гендерної аргументації (так звані «залізні» аргументи жінки та чоловіка). Наприклад, широко відомий в логіці «дамський аргумент» знаходить оригінальні втілення в анекдотах, висвітлюючи гнучкість мислення та дотепність у запропонованому найбільш крайньому та безглуздому рішенні:

«Чому ти так сухо спілкувалась з моїм другом? Він почувався дуже ніяково.– А що накажеш з ним робити? Поставити в куток та помолитись на нього замість образів?»

Детальної уваги заслуговує тема так званої жіночої логіки, що вже стала культурною метафорою, яку зазвичай визначають як *«відсутність будь-якої логіки взагалі»*, поєднуючи зазначені вище типізації жіночих рис:

«Чисто жіноча логіка – вищипати брови, щоб потім їх намалювати. Чоловікові ніколи не зрозуміти...»

«п. 1. Жінка завжди права. п. 2. Якщо жінка не права, дивись п. 1.»

«На питання “Як я виглядаю?” є лише одна відповідь: “Чудово, люба!”»

«Одягти нема чого, повісити нема куди».

«До магазину за продуктами ходить чоловік, тому що він красивий та розумний. А ми красиві та хитрі»...

Гендерна диференціація у різноспрямованості мотивів та ціннісних пріоритетів визначає різні моделі статевих відносин:

«Жінці для того, щоб лягти у ліжку з чоловіком, потрібне відчуття близькості, довіри та міцності зв'язку. Чоловіку ж зазвичай достатньо ліжка...»

Таким чином, народна сміхова культура відображає як усталені механізми формування гендерної ідентичності та функціонування гендерних стереотипів, так і технології закріплення ціннісних орієнтацій та настанов гендерної поведінки. В цілому концептуалізація гендерної ідентичності в сенсі *співвіднесення себе з певними стандартами жіночності – мужності* дає можливість розглянути динамічні зміни в сприйнятті гендерної нормативності, демонстрації відмінностей, що висвітлює внутрішні суперечності, зумовлені неспівмірністю традиційного та нового. Традиційними є прояви маскулінних ознак андрократії – через фаллократію та логократію, фемінних ознак – через еротократію.

Новим контекстом сучасності є трансформована гендерна шкала властивостей, що визначає переосмислення віднесення до наступних показників статевих антитез:

активності – пасивності,
темного – світлого,
сили – слабкості,
влади – підкорення,
зовнішності (краси) – розуму,
деструкції – створення (збереження),
досконалості – примітивності (зіпсутості),

раціональності – ірраціональності,
сміху – серйозності / сорому та ін..

Сучасність демонструє тенденції формування нових соціальних акцентів, зміщуючи ідентичні ознаки до конкретної особистості, конкретної ситуації, врахування різних моделей поведінки та міри свободи від гендерних стереотипів, уникаючи типізацій та узагальнень за гендерною ознакою, відокремлюючи те, що насправді властиве, від того, що лише приписується.

Означені вище процеси проблематизації гендеру та трансформацій гендерної ідентичності отримують символічне означення та своєрідне втілення в сміховій культурі, що також зазнає змін з урахуванням мультикультурності, глобалізаційних та інформаційних тенденцій тощо. Потенційна конфліктність різних ідентичностей, зіткнення традиційного та новаторського, тяглість стереотипного у всіх дисгармонійних проявах знаходять своє вираження в нових контекстах комічного та смислотворення сміхових комунікацій. Сміх дає можливість подолати зазначені суперечності гендерних бінарних опозицій, дозволяє піднятися над власною обмеженістю, постаючи своєрідною емоційною реакцією на парадоксальність ситуації (Л. Карасьов), «позитивною реакцією на повноту світу, який всупереч несумісності полюсів дуальної опозиції несе в собі можливість і необхідність їх спільного існування» [3, с. 28]. Особливим чином в сміхових комунікаціях реалізуються властиві сміху амбівалентність, парадоксальність, свобода думки, безпосередність, авантюризм та ін.. Гендерний вимір сміхової культури відображає фіксацію у парадоксальності та абсурдності динаміки універсальних мотивів гендерних взаємодій та появи нових соціокультурних значень, ролей, цінностей, виявляючи подвійність смислів, їх неоднозначність, симулятивність, викривленість, демонстративність тощо.

В бергсонівському розумінні антропо-соціальності сміху («не існує комічного поза власне людським» та врахування соціального контексту) однією з ключових ознак комічного є деяка невідповідність – форми та змісту, причини та наслідку, функції та ролі, але комічний ефект досягається саме за рахунок появи суспільного значення, смислового відгуку у соціальній групі, постаючи своєрідним суспільним жестом.

Такий суспільний жест в гендерній проблематиці викриває гендерні стереотипи, сприяючи гендерній гнучкості та подоланню суспільної зашкарублості та відсталості, в цілому реалізуючи функцію виправлення суспільства як найвищу функцію сміху.

Серед функціональних ознак гендерних особливостей сміхових комунікацій також відзначимо когнітивну (виявлення додаткових смислів, уточнення), аксіологічну (гумористичної гендерної оцінки), оптимістичну

(формування позитивного мислення), гендерну розрядку, подолання гендерних комплексів, а також компенсацію слабкої маскулітності, гендерного самоутвердження, демонстрацію прихильного відношення, соціалізації, гумористичної оцінки, ідентифікації та ін. В цілому суть сміхових комунікацій полягає в подоланні розривів розуміння, вияву дотичності Я з Ти, схопленні смислів з урахуванням смислової неоднозначності.

Реалізуючи такі мовленнєві функції, як взаєморозуміння, координація, переказування та вираження, в сміхових комунікаціях відображаються різноспрямовані тенденції гендерної самореалізації – як ствердження гендерної рівності та взаємоповаги і визнання, так і гендерного приниження, демонстрації гендерної обмеженості та недовіри тощо. В анекдотах як масовому жанрі народної сміхової культури відображається динаміка соціального конструювання гендерних уявлень про соціальні ролі та можливості, увиразнюючи в сміхових комунікаціях соціокультурні коди гендерних відносин та демонструючи типові гендерні очікування в комунікативних процесах.

Список використаної літератури

1. Бергсон А. Смех / предисл. и примеч. И. С. Вдовина.– М.: Искусство, 1992.– 127 с.
2. Гіденс Е. Нестримний світ: як глобалізація перетворює наше життя / пер. з англ. Н. Поліщук.– К.: Альтерпрес, 2004.– 100 с.
3. Карасев Л. Философия смеха.– М.: РГГУ, 1996.– 224 с.
4. Mulkay M. On Humour: its Nature and its Place in Modern society.– Cambridge, UK: Polity Press; Oxford, UK; N. Y.: B. Blackwell, 1988.– 232 p.
5. Scott J. W. Gender: a useful category of historical analysis // American Historical Review.– 1986.– Vol. 91.– № 5.– P. 1053–1075.

Оксана Кожемякина

ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ СМЫСЛОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ СМЕХА

В статье рассмотрены смысловые особенности смеховых коммуникаций в контексте проблем гендерного взаимопонимания, обращая внимание на представленные в народной смеховой культуре социокультурные детерминанты поведенческих и функционально-ролевых различий с учетом динамики изменений современного постиндустриального общества. На основе анализа смысловой нагрузки анекдотов как массового жанра народной смеховой культуры выделены половые антитезы и гендерно-определенные культурно-символические ряды типизаций социальных ролей, норм поведения, способов мышления, ценностных приоритетов, гендерных маркеров и т. п.

Ключевые слова: *гендер, народная смеховая культура, гендерная идентичность, комическое, смысловая коммуникация.*

Oksana Kozhemiakina

GENDER ASPECTS OF CONCEPTUAL COMMUNICATIONS OF LAUGHTER

In the article are examined the conceptual features of communications of laughter in the context of gender understanding, paying attention at socio cultural determinants of behavioral and functional-role differences represented in folk culture of humor. With the application of the methodology of communicative philosophy, phenomenology, social constructionism and ethnomethodology an analysis of the concept of gender culture of humor as communicative phenomenon in everyday social interaction. A particular attention is drawn to the changed conditions of social reality of the modern post-industrial society, reflecting a profound transformation in the formation of the basic features of personal gender identity, touching upon the importance issues of tolerance, trust, multiculturalism, grades of freedom in society, equal opportunities status, the existing methods of gender self-realization. Basing on the analysis of the conceptual capacity of jokes as a mass popular genre of comic culture the sexual antithesis and gender-expressed cultural and symbolic series of typization of social roles, behavior standards, ways of thinking, value priorities, gender markers etc. are singled.

The article notes that anthro-po-social nature of laughter in the gender issue contributes to its conceptualization as a social gesture, exposing gender stereotypes and promoting tolerance, gender flexibility and overcoming social backwardness.

Keywords: *gender, folk culture of humor, gender identity, humorous, conceptual communication.*

References

1. Bergson H. (1992) Smex [Laugh]. Moscow, Yskusstvo, 127 p.
2. Giddens A. (2004) Nestrymnyj svit: yak globalizaciya peretvoryuye nashe zhyttya [Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives]. Kyiv, Alterpress, 100 p.
3. Karasev L. (1996) Fylosofiya smexa [Laughter Philosophy]. Moscow, RGGU, 224 p.
4. 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.
5. Scott J. W. (1986) Gender : a useful category of historical analysis, *American Historical Review*. Vol. 91, 1 5, p. 1053–1075.

УДК 130.1; 292.11; 392; 398. 2, 3, 4; 811.512.162

Олександр Кирилюк

**ПАРАДОКСАЛЬНИЙ СМІХ ПРИ РИТУАЛЬНОМУ
РОЗРИВАННІ ПОГАНСЬКОГО БОЖЕСТВА,
«КУРОЧКА РЯБА», АПОЛЛОН ЯК МИША ТА РАДІСТЬ
СВІТОТВОРЕННЯ**

У фольклорі немає нічого випадкового. Відновлення фольклорно-історичних витоків дитячої казки «Курочка Ряба» показує, що вона певним чином сходиться до старовинного міфологічно-обрядового комплексу, пов'язаного з ритуальним відтворенням воскресіння поганського божества, що супроводжувалось сміхом та радістю. Фінальна частина обряду полягала у розриванні опудала цього божества та його похороні (або спаленні), що теж супроводжувалось сміхом, що виглядає парадоксальним та нелогічним. Прояснити цю ситуацію може звернення до міфологеми розчленування Першолюдини, завдяки чому виник Всесвіт. Аналогом Першолюдини в архаїчних міфах виступало Світове Яйце. Розбиття Золотого Яйця у казці є типологічно паралельним розчленуванню Першолюдини. Внаслідок цього знищення Яйця також означало ніщо інше, як творення Всесвіту (про що свідчить ритуально обов'язкове розбивання пасхальних крашанок).

Не випадковим персонажем у казці про Курочку Рябу є й Миша, котра історично пов'язується з Аполлоном, повелителем мишей, який в архаїчні часи і сам розумівся в образі Миші. Попри свою мортальність та руйнівність Аполлону-Миші приписувалась, через здатність до інтенсивного розмноження, ще й творча сила (миша = м'яз). Відповідно, казкова Миша, що, махнувши хвостиком, розбиває Золоте Яйце – це не руйнівник, а деміург нового світу, і саме це робить сміх при знищенні божества, а фактично – при творенні Світу, цілком виправданими і зрозумілим, тоді як плач діда і баби з розбиття Золотого Яйця – навпаки, незрозумілим і нелогічним – адже вони самі щойно прагнули його розбити, що говорить про пізнішу корекцію сенсу міфологічного попередника цієї казки.

Ключові слова: Першолюдина (міф.), Світове Яйце, ритуальний сміх, жертвопринесення, казка «Курочка Ряба», космогонічні міфи

1. З матеріалів Олександра Веселовського відомо, що у комплексі весняної обрядовості мав місце ритуал, коли учасники обряду ховали солом'яне опудало Ярили, або Коструби з чоловічими статевими ознаками,

чи Марени – з ознаками жіночими, лементуючи з того, що «Помер він, помер! Не встане більше! Що це за життя, коли тебе немає!», «Помер Кострубонько, / Сивий, милий голубонько!». Затим померле божество оживало, що викликало бурну радість з приспівкою «Ожив, ожив наш Кострубонько, / Ожив, ожив наш голубонько!». У принципі тут все зрозуміло: помирання божества викликало смуток, тоді як його воскресіння – сміх та радість.

2. Разом з тим у типологічно паралельному, літньому, купальському обряді є досить загадковий та несподіваний епізод. Як і навесні, жінки тут ремствували, але надалі йшла низка ритуалізованих питань та відповідей: «Чи не бачили мого Кострубоньки? – «Лежить на полі слабій, помирає; везуть на цвинтар; вже поховали». Коли дівчина дізнавалася про це, вона неочікувано раділа, сплескувала у долоні та тупотіла ногами, а хоровод за записом П. Чубинського, весело співав: «Хвалю Тебе, Христе царю / Що мій миленький на цвинтарі! / Ніженьками притоптала, / Рученьками приплескала. / А тепер, мій Кострубонько, / Не лай, не лай моєї мами, / Ти в глибокій уже ямі» [2, с. 231]. Позбавлення від божества здійснювалося через його нищення у різний спосіб – через закопування у землю, потоплення, спалення, чи, що для нас тут важливо – *розривання*. Дрібні частки розірваного опудала розкидали довкола ігрища чи край села, або несли на поля чи городи, як вважалося – для того, щоб забезпечити хороший врожай і надати землі родючості.

Розривання збереглося і у пізніших трансформованих видах обрядів, де мотив оживання вже став відокремленим епізодом колись цілісного ритуалу, зокрема, в обряді Зелених свят під назвою «Гонити шуляка». Під час обіду з горілкою заміжні жінки імітували весілля «шуляка» та народження у нього дитини, що супроводжувалось веселими танцями та піснями. На завершення ляльку-шуляка розривали на шматки, і учасниці обряду ділили між собою його шматки: «А ми того шуляченька / Розірвемо натроє: / Тобі, кумцю, ніжки, / Тобі, головонька / Мені серединка, і гай, гай, гай».

3. **Проблема**, яка тут постає, полягає у тому, що залишаються незрозумілими причини веселого сміху тих самих деструкторів, руйнівців опудала, котрі щойно раділи з оживання божества. Можливо, цей, як видається, абсолютно недоречний сміх є пізнішим явищем, що свідчить про виродження та пародизацію колись цілком серйозного обрядового дійства? Таке гіпотетичне, і лише на перший погляд істинне пояснення цього сміху я **вважаю невірним**, як і наявну у літератур поверхневу та неісторичну інтерпретацію казки «Курочка Ряба». **Мета** статті полягає у спробі знайти відповідь на питання про причини даного парадоксального сміху при

нищенні божества. **Задачею** є встановлення типологічних паралелей казкового тексту з генетично пов'язаними з ним міфологічними та фольклорними формами, образами, персонажами та мотивами, що у **результаті** дозволить вийти на автентичні джерела казки та виявити її колишній, але вже призабутий зміст.

4. Перше, що спадає на думку у зв'язку з ритуальним розриванням опудала божества у типологічно-паралельному плані – це міфологічний образ Першолодини, з розчленованого тіла якої виник Всесвіт. Ще одна красномовна паралель – ритуальне розривання биків та інших тварин на Діонісіях, свят на честь відповідного божества плодючості. Ці дії були обрядовим втіленням того, що колись сталось з цим божеством – його за наущанням Гери, що не могла стерпіти любові Зевса до свого сина від його сестри-доньки-дружини Персефони, роздерли на шматки та з'їли титани, коли він перевтілювався на бика. Орфея теж розривають та розкидають по землі частини його тіла, але вже жінки, в яких Афродіта зародила безумне кохання до нього через те, що він не хотів мати їх як чоловік. *Еротичне* кодування *мортальності* тут доповнюється *аліментарним* кодом, що втілюється у ритуальній омофагії – пожиранні жертви живцем. Індійська міфологія розповідає про розкидані по різних місцях частини тіла дракона Вритри, котрого розчленував Індра, з чим пов'язані уяви й про першолодину – Пуруши. Розриванню на дрібні частини піддавався також і бог Сома. М. Бахтін вважав ідею розтерзання священного тіла одним провідних мотивів карнавальної свідомості.

5. Отже, мотив розривання та розчленування є стійкою міфологемою, котра у трансформованих формах пережила саму древню міфологію. Тетяна Бернштам відзначає, що дана міфологема увійшла до складу пізніших релігійних вірувань, а також до постміфологічних форм світоглядної свідомості. Розривання, розсічення зустрічається у Артемія Праведного. Мотив розпаду «людини» у христології Августина Блаженного розвинуто у словах: «Він упав і розбився, і наповнив своїми осколками весь всесвіт. Бог збирає куски, розплавляє вогнем Своєї Любові і відтворю розбиту єдність». Розпад на частини у фольклорі зустрічається у замовляннях та ритуальних формулах-оберегах [1, с. 343–345].

5. Семантика мотиву розривання божества чи Першолодини пов'язана з давніми стійкими схемами архаїчної свідомості. Володимир Топоров пише, що висхідна єдність людини та світу в архаїчних уявах простежується у «протосхемі» актуального порядку речей та у вигляді впорядкованого набору операцій, що здійснюються з ними (з'єднання – збирання, роз'єднання – *розчленування* – курсив мій – О. К.), звідки виникають розгалужені класифікації, притаманні архаїчній думці [12, с. 21]. За Тетяною

Бернштам, мотив «розсічення» людського або тваринного тіла, з якого виникають природні об'єкти, пов'язується зі схемою створення світу, в якій розсічення символізує розпад світу на окремі складові, тобто повернення до стану первісного хаосу, і наступну інтеграцію космосу, його впорядкування, встановлення космічної рівноваги через початковий акт творіння [1, с. 345]. Відомо, що Пуруши після розчленування здатен заповнювати собою весь світ без винятку, що забезпечує процес породження Космосу. Одночасно цей процес розуміється як відкриття шляху до спасіння [11, с. 231, 236].

6. Значення спасіння через смерть шляхом розривання та розчленування є стійкою семою міфологічної свідомості, тому акт розривання в обряді був семіотично тотожним акту творення світу. У цілому це підпадає під відому універсальну світоглядну формулу: «життя – смерть – воскресіння», до розуміння чого впритул наблизилась Ольга Фрейденберг. Якщо говорити про обряди розривання, то головним, як на неї, що тут треба сказати – це те, що смерть у свідомості первісного суспільства є началом, що породжує. Смерті, як чогось безповоротного, немає; все, що вмирає, відроджується у новому пагоні, у приплоді, у дітях. Мовою архаїчних метафор «померти» означає «народити», «ожити» [15, с. 62–63].

7. Колишні смисли старовинної міфологеми розривання божества у казці, на яку деградував при десакралізації міф, вже були послаблені, коли старі автентичні значення призабулися, хоча міфологічна оповідь про виникнення світу з розбитого Світового Яйця, котра перетворилась на народну казку про Курочку Рябу є, за усіма ознаками, одним з варіантів міфу творіння Космосу через розривання божества. Літературна версія цієї казки створена К. Ушинським (1864), де «космічні» ознаки яєчка вже втрачено, хоча у ранішніх її записках мова йде про таке яйце, котре, за свідченням Наталі Лозовської [7], має всі ознаки Всесвіту, оскільки, дивовижним чином у відповідності до сучасних фотографій далеких діляниць зоряного неба з його кармазиновими газо-пиловидними туманностями, з муругими та піганистими розсипами зоряних скупчень на тлі глибокого оксамиту смолянистої безодні це яйце є «чорним, пестрим і багровистим».

Максиміліан Волошин з цього приводу зазначав, що просте яєчко, якого знесла Курочка Ряба для заміни розбитого золотого – це вічне *повернення життя*, невичерпне джерело *відродження*, минулий знак того яйця, з якого до часів *виникає* все суще (курсив мій – О. К.) [3, с. 100]. Те, що тут йдеться не про руйнацію, а творення, бачили й інші дослідники. Зокрема, Володимир Топоров вважав, що сюжет «Курочки Ряби», хоча вже й враз вироджений, сходиться до мотиву Світового Яйця, котрого задля творення світу розколює

міфологічний герой. Цей мотив походження світу з Яйця є спільним світовим мотивом, який зустрічається від Європи до Індонезії, від Африки до Австралії [13, с. 681]. На думку Людмили Мощенської, у цій казці відображено процес творення світу, зоряного неба [8].

8. Отже, є всі підстави вважати, що колись вкрай спрощена у викладі для дітей молодшого віку паном К. Ушинським казка у минулому була оповіддю про те, як було створено світ – через розбиття Світового Яйця. Попри спрощення колишнього міфологічного нарративу у казці, у ще більш відірваному від оригіналу її переказі К. Ушинським, ми все ж таки можемо углядіти й у такому її викладі деякий глибинний смисл, коли, по суті, в ній йдеться про те, як загальний світовий порядок було створено (просте яйце), зруйновано (яйце розбила Мишка), а потім відновлено (золоте яйце) – цілком у відповідності до визначальної матриці культурних дискурсів. Таким чином, і у даному, далекому від свого джерела літературно переробленому тексті, ми бачимо функціонування базисної світоглядної формули, через що такі казки не тільки заперечують, але, навпаки, підтверджують мою позицію стосовно тотальної структуризації текстів культури тріадою «життя – смерть – безсмертя (відродження)». Але, скоріше за все, дана тріада була привнесена в оповідь її літературним обробником, котрий у відповідності до універсальної «матриці» саме так структурував відтворений ним текст.

9. Насправді, якщо зважити на первісний текст, то стосовно цієї тріади необхідно зробити одне важливе зауваження. Виникнення Всесвіту не слід розглядати як перехід від життя до смерті (хаосу) з наступним переходом від смерті (хаосу) до життя, тобто, не можна, як на мене, говорити, що «космос» змінюється на «хаос», з якого виникає новий «порядок». Насправді вказаний «хаос» і є новим «порядком». Тобто, виникнення Космосу з Світового Яйця не проходить стадії хаотичності, на зміну якому йде порядок. Новий порядок виникає саме при розбитті яйця, одномоментно з цим розбиттям, до цього моменту світ у цілому яечку перебуває у нереалізованому, згорнутому, застиглому стані, і тільки розбиття його веде до творіння Космосу. Ось чому, за старовинним звичаєм, крашанки з їхньою світовою символікою на Паску слід обов'язково розбивати, щоб дати початок Космосу, коли порядок у зародку стає порядком цілого Всесвіту, і робиться це через порушення цілісної замкненості цього заживку.

Хаос є хаосом лише у відносному сенсі, адже це – теж творче, позитивне начало. Саме завдяки йому взагалі стають можливими креативні зміни того, що закосніло та застигло у розвитку. Цю думку чітко висловила Ольга Фрейденберг, за якою, як говорилося вище, смерть є началом, що породжує, отже, вона перестає бути власне смертю, а постає як начало животворне. Ось чому Курочка Ряба закликає Діда та Бабу не плакати за розбитим яечком,

з нього, розбитого, постане нове, Золоте Яечко, Космос. Іншими словами, насправді розбиття Яйця є народженням Світу, а не його кінцем, чому треба, навпаки, радіти.

10. Серед проблемних питань, які стосуються реконструкції первісних смислів та джерел міфологічного мотиву розривання божества та розбиття яйця слід віднести також питання про причини появи у трансформованому міфі, казці, Мишки. Навряд чи вона є випадковим персонажем, адже яйце могло розбитися і з причин необережності Бабки, і просто скотитися зі столу. Але саме Миша скидає його, вильнувши своїм хвостиком. Вочевидь, для введення у казку про Курочку Рябу Миші є певні позаказкові підстави, оскільки у фольклорі, як на моє переконання, немає нічого випадкового.

Перше, на що звертаєш увагу при виявленні образу Миші, це її амбівалентність. З одного боку, це – цілком смертальний персонаж. Володимир Топоров відмічає, що з мишами часто пов'язувалися провісті смерті, мотиви руйнації, війни, мору, голоду, хвороб та бідності [10, с. 190]. Білоруси душі померлих представляють у вигляді мишей, які харчуються вночі недоїденим хлібом. Якщо кішка зловить таку мишу, домашнім загрожують лиха за загибель предка. У росіян існує погана прикмета – якщо миші погризли комусь одяг або взуття, то це віщує смерть їхнього власнику. Разом з тим миші та пацюки прогризають одяг чи взуття тих, хто таємно краде у своїх в хаті чи, за українськими повір'ями, з млина [5, с. 348], що, можливо, пояснює жаргонний термін кримінальників «крысятничать» – «красти у товаришів».

З іншого боку, вважалося, що мишам притаманні підвищена енергія, передусім – сексуальна. За Миколою Гринцером, попри свою прив'язаність як хтонічної тварини до землі та світу мертвих, миші вирізняються особливою сексуальністю і плодовитістю. З ними, вірніше, з мишачими нірками ототожнювали статевий отвір (слова мхщнЯб в давньогрецькій одночасно означало і «мишачу нору», і «жіночі статеві органи») [4]. Тут можна провести певну паралель між розвитком значень від дітородного отвору чотириногих (фюсис) до загального начала, що породжує (при-рода), та від жіночої «мишачої норки» до нори-печери як жіночого принципу, утроби Матері-Землі.

Пов'язаність мишей з уявами про інтенсивне породження певною мірою проливає світло й на те, чому миша у деяких традиціях бере участь космогонії чи навіть виступає у функції культурного героя [10, с. 190]. З цієї ролі Миші стає зрозумілим введення її у казку про творення світу, де виникнення нового (творча креативність) поєднується з руйнацією старого (смертальність). Втім, при цьому залишається неясним смисл деяких усталених висловів, що мають зворотній сенс, на кшталт «Гора породила

мишу», хоча Володимир Топоров вважає цей вислів варіантом основного міфу [9, с. 312] та прив'язує у даному випадку мишей до муз, котрі теж мешкають у горі [10, с. 190] (що не знімає проблему навіть за умов проведення відомої паралелі «гора – напівкруглий пагорб-курбан – вагітна жінка» – чому породжує гора, а не миша?).

11. З огляду на цей зв'язок мишей та муз звернемося ще до однієї проблеми – Аполлон та миші. Цікаво, що Аполлон розумівся не тільки як «мусагет» (предводитель муз), але й як «мишовет» (предводитель мишей). По ходу дослідження у мене виникало передчуття, що Аполлону у деяких його історичних трансформаціях мають бути притаманні риси його антипода – Діоніса, тобто, між ними повинна бути деяка семантична відповідність, хоча світле аполлонічне начало, безумовно, контрастує з началом діонісійським, хаотичним і руйнівним. Попервах на думку спало припущення, що діонісійське розривання божества є прологом до аполлонічного впорядкування світу. Однак виявилось, що на певній стадії розвитку міфології Аполлон почав не відрізнятися від Діоніса – після 7 ст. до н. е. образи цих богів в Дельфах стали зближуватися, їм обом влаштовували оргії на Парнасі, сам Аполлон нерідко шанувався як Діоніс, учасники свят на його честь прикрашали себе плющем (як і на Діонісіях) [7, с. 93].

12. Враховуючи сказане, реконструкція походження образу Миші у казці в межах позаказкових (міфологічних) мотивів може виглядати так. Образ першолюдини-божества, розривання якої веде до творення світу, отримав розвиток у постаті Аполлона як впорядковувача світу. Контамінація постатей Діоніса та Аполлона призвела до отримання останнім рис першого, що за певних умов втілюється у розвиток уяв про руйнівну, смертельну природу мишей, тому що Аполлон – не тільки повелитель мишей, в архаїчні часи він сам розумівся в образі Миші, але на стадії олімпійської чи героїчної міфології його зооморфні риси стають лише рудиментарними атрибутами [7, с. 94].

Миша, як було вже відмічено – це смертельна фігура, з нею пов'язують руйнацію. Але руйнація, розривання божества одночасно з цим розумілося, з огляду на уяви про Першолюдину, як творення. Творча, продуктивна функція Аполлона-Миші знайшла прояв у приписуванні мишам підвищеної сексуальності, плодючості при збереженні мотиву розбиття-руйнації, але вже зі зміщеною семантикою, як креативного акту. Відповідно, казкова Миша, що розбиває Золоте Яйце – це не руйнівник, а творець нового світу, який актуалізується через розбиття його зародку-яйця. І лише пізнішими зсувами значень та відомими бриколажними рухами міфологічної свідомості можна пояснити цілком нелогічний плач Діда та

Баби над розбитим золотим ячком – адже вони самі наполегливо старалися його розбити (на це вказала Людмила Мощенська), але цю деміургічну роль може виконувати не кожний охочий – створити світ може лише відповідний персонаж – культурний герой-деміургос, однією з іпостасей якого був Аполлон-Миша. Цей герой мав мати належну силу творення, і чи не тому майже у всіх народів світу слово «миша» (давньогр. мус – 'мышь') дало назву для джерела цієї сили (порівн. «мышца Божья») – «мускулу» (рос. «мышца» як «миша» вже втрачено, залишилося лише у назві «подмышки») [14].

Висновок. З наведеного матеріалу стає зрозумілою причина парадоксального ритуального сміху під час розривання опудала божества. Це розривання є не кінцем, а початком, не смертю, а народженням – божества, весняної природи, цілого Всесвіту. Цей сміх йде від радості світотворення, яке іноді відбувається через ритуальне розбиття яйця, типологічно паралельного обрядовому розриванню божества, здійснювачем чого у деяких варіантах міфу-попередника казки, виступає сонячне божество (сонце = жовток яйця) Аполлон-Миша.

Список використаної літератури

1. Бернштам Т. А. Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: МАЭ РАН: Кунсткамера, 2011. – 371 с.
2. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика; вст. статья И. К. Горский; сост., коммент. В. В. Мочалова. – М.: Высш. школа, 1989. – С. 155–298.
3. Волошин М. Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье) // Волошин М. А. Лирика творчества. – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1988. – 848 с.: ил., портр.
4. Гринцер Н. П. «Мышиные таинства»: шутка или правда? // Кентавр / Centaurus. *Studia classica et mediaevalia*. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т. 2004. – С. 11–26.
5. Гура А. В. Мышь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – Т. 3. – М.: Международные отношения, 2004. – С. 347–349.
6. Лозовская Н. В. Сказочный сюжетный тип: проблемы генезиса и структурного моделирования // Кунсткамера. Этнографические тетради. – Вып. 8–9. – СПб.: МАЭ РАН, 1995. – С. 258–262.
7. Лосев А. Ф. Аполлон // Мифы народов мира. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 92–95.
8. Мощенская Л. Г. У истоков народного слова: семантика и структура сказки «Курочка Ряба». – Электронный документ. Режим доступа: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/216803.pdf>.
9. Топоров В. Н. Гора // Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. – Т. 2. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – С. 306–315.

10. Топоров В. Н. Мышь // Мифы народов мира.– Т. 2.– М.: Сов. энциклопедия, 1992.– С. 190.
11. Топоров В. Н. О двух типах древнеиндийских текстов, трактующих отношение целостности-расчлененности и спасения // Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы.– Т. 2.– М: Рукописные памятники Древней Руси, 2010.– С. 230–242.
12. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы.– Т. 2.– М: Рукописные памятники Древней Руси, 2010.– С. 7–61.
13. Топоров В. Н. Яйцо мировое // Мифы народов мира.– Т. 2.– М.: Сов. энциклопедия, 1992.– С. 681.
14. Руссо М. О мышах и мышцах // История слов по понедельникам с Максимом Руссо.– № 42.– Электронный документ. Режим доступа: <http://www.ezhe.ru/ib/issue1119.html>].
15. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской.– М.: Лабиринт, 1997.– 448 с.

Олександр Кирилюк

ПАРАДОКСАЛЬНЫЙ СМЕХ ПРИ РИТУАЛЬНОМ РАЗРЫВАНИИ ЯЗЫЧЕСКОГО БОЖЕСТВА, «КУРОЧКА РЯБА», АПОЛЛОН КАК МЫШЬ И РАДОСТЬ СОТВОРЕНИЯ МИРА

Реконструкция фольклорно-исторических истоков детской сказки «Курилка Ряба» показывает, что она определенным образом восходит к старинному мифолого-обрядовому комплексу, который связан с ритуальным воспроизведением воскресения языческого божества, сопровождавшегося смехом и радостью. Финальная часть обряда заключалась в разрывании чучела этого божества и его похоронах (или сжигании), что также сопровождалось смехом, и что выглядит парадоксальным и нелогичным. Прояснить эту ситуацию может обращения к мифологеме расчленения Первочеловека, благодаря чему возникла Вселенная. Аналогом Первочеловека в архаических мифах выступало Мировое Яйцо. Разбивание Золотого Яйца в сказке является типологической параллелью расчленения этого Первочеловека, то есть, уничтожение Яйца также означало творение Мира (о чем свидетельствует ритуально обязательное разбивание пасхальных яиц). Не случайным персонажем в сказке про Курочку Рябу является и Мышь, что исторически связывается с Аполлоном, повелителем мышей, который в архаичные времена и сам понимался в образе Мыши. Несмотря на свою смертность и разрушительность Аполлону-Мыши приписывалась, благодаря способности к интенсивному размножению, еще и творческая сила (мышь = мускул). Соответственно, сказочная Мышь, которая, махнув хвостиком, разбивает Золотое Яйцо – это не

разрушитель, а создатель нового мира, и именно это делает смех при уничтожении божества вполне оправданным и понятным, а плач деда и бабы по разбитому Золотому Яйцу – наоборот, непонятным и нелогичным – ведь они сами только что стремились его разбить, что говорит о позднейшей коррекции смысла мифологического предшественника этой сказки.

Ключевые слова: Первочеловек (миф.), Мировое Яйцо, ритуальный смех, жертвоприношения, сказка «Курилка Ряба», космогонические мифы.

Olexandr Kyrylyuk

PARADOXICALLY LAUGHING DURING RITUAL DESTRUCTION OF PAGAN DEITIES, TALE «SPECKLED HEN», APOLLO AS A LITTLE FIELD MOUSE AND JOYOUSNESS BECAUSE OF THE CREATION OF THE WORLD

Reconstruction of folklore and historical origins of children's fairy tale «Speckled Hen» shows that it dates back to the ancient mythological-ritual complex, which is associated with the sacrament reproduction of the resurrection of the pagan deities, accompanied by laughter and joy. The final part of the ceremony was a destruction of this deity by tearing and his funeral (or burning), which is also accompanied by a laugh, and that seems paradoxical and illogical. To clarify this situation can refer to mythologeme about dismemberment of the First Man, by what the Universe had been arose. An analogue of the First Man in archaic myths was the Mundane (Golden) Egg. Breaking the Golden Egg in a fairy tale is a typological parallel of the dismemberment of the First Man, so, the destruction of Egg has also meant the creation of the World. This motif in our time manifested in the fact that Easter eggs we must break too.

Therefore, the Mouse in the «Speckled Hen», which breaks the golden egg, is not a destroyer but the creator of the World. Mythological prototype of a fairy Mouse was Apollo with his creative abilities. Now it becomes clear why in the ritual of tearing and funeral deities everyone had laughing – his death meant the birth of the Universe.

Keywords: The First Man (myth.), The Mundane Egg, ritual laughter, the sacrifice, the fairy tale «Speckled Hen», cosmogonic myths

References

1. Bernshtam T. A. (2011) Geroy i ego jenschinyi: obrazyi predkov v mifologii vostochnyih slavyan [The Hero and his Women: images of ancestors in the mythology of the Eastern Slavs]. *Sankt Peterburg, Kunstkamera*, 371 ѓ.

2. Veselovskiy A. N. (1989) Tri glavvi iz istoricheskoy poetiki [The three chapters of historical poetics]. *Veselovskiy A. N. Istoricheskaya poetika ; vst. statya I. K. Gorskiy ; sost., komment. V. V. Mochalova. Moscow, Vyssh. shkola*, đđ. 155-298.
3. Voloshin M. (1988) Apollon i myish (tvorchestvo Anri de Renje) [Apollo and the Mouse (the works of Henri de Regnier)]. *Voloshin M. A. Liki tvorchestva. L., Nauka*, 848 đ.
4. Grintser N. P. (2004) «Myishinyie tainstva»: shutka ili pravda? [“The Mouse mystery”: a joke or the truth?]. *Kentavr / Centaurus. Studia classica et mediaevalia, Moscow.: Rossiysk. gos. gumanit. un-t*, đđ.11-26.
5. Gura A. V. (2004) Myish [A Mouse]. *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar. T. 3, Moscow, Mezhdunarodnyie otnosheniya*, đđ. 347-349.
6. Lozovskaya N. V. (1995) Skazochnyiy syujetnyiy tip: problemyie genezisa i strukturnogo modelirovaniya [Type in a fairy tale story: the genesis and structural modeling]. *Kunstkamera. Etnograficheskie tetradi. Vyip. 8-9, SPb., MAE RAN*, đđ. 258-262.
7. Losev A. F. (1987) Apollon [Apollo]. *Mifyi narodov mira. T. 1. Moscow, Sov. entsiklopediya*, đđ. 92-95.
8. Moschenskaya L. G. U istokov narodnogo slova: semantika i struktura skazki «Kurochka Ryaba» [The origins of folk art: the semantics and structure of the fairy tale “The Speckled Hen”]. *Elektronniy dokument. Rejim dostupu: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/216803.pdf>*.
9. Toporov V. N. (2010) Gora [A Mountain]. *Toporov V. N. Mirovoe derevo: Universalnyie znakovyie kompleksyi . T. 2, Moscow, Rukopisnyie pamyatniki Drevney Rusi*, đđ. 306-315.
10. Toporov V. N. (1992) Myish [A Mouse]. *Mifyi narodov mira T. 2, Moscow, Sov. entsiklopediya*, đ. 190.
11. Toporov V. N. (2010) O dvuh tipah drevneindiyskiikh tekstov, traktuyuschih otnoshenie tselostnosti-raschlenennosti i spaseniya [On two types of ancient Indian texts that treat the attitude of integrity, compartmentalization and rescue]. *Toporov V. N. Mirovoe derevo: Universalnyie znakovyie kompleksyi T. 2 Moscow, Rukopisnyie pamyatniki Drevney Rusi*, đđ. 230-242.
12. Toporov V. N. (2010) O rituale. Vvedenie v problematiku [A few words about the ritual. Introduction to the problems]. *Toporov V. N. Mirovoe derevo: Universalnyie znakovyie kompleksyi .T. 2 Moscow, Rukopisnyie pamyatniki Drevney Rusi*, đđ. 7-61.
13. Toporov V. N. (1992) Yáytsó mirovoe [The Mundane Egg]. *Mifyi narodov mira . T. 2. Moscow, Sov. entsiklopediya*, đ. 681.

14. Russo M. O myishah i myishitsah [Why a muscle called the mouse]. *Istoriya slov po ponedelnikam s Maksimom Russo ' 42. Elektronniy dokument. Rejim dostupu: <http://www.ezhe.ru/ib/issue1119.html>*.
15. Freydenberg O. M. (1997) Poetika syujeta i janra [The Poetics of Plot and Genre]. *Podgotovka teksta, spravochno-nauchnyiy apparat, predvarenie, posleslovie N. V. Braginskoy . Moscow, Labirint*, 448 đ

Розділ 2.

СМІХ І ФОРМИ КОМІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРІ

УДК 124.4:111.85:929

Елена Белянская

АРХЕТИП НАРЦИССА В «ФИЛОСОФСКОЙ УСМЕШКЕ» ГРИГОРИЯ СКОВОРОДЫ

В статье анализируется философская проблема осмысления и понимания человека на основе взглядов Г.Сковороды. К идее целостного мира и целостного человека Сковорода приходит через дуализм материального и идеального. Одно из значительных мест в учении философа занимает проблема культурных ценностей. Человека мыслитель понимал как субъект культурных отношений, как носителя добра и зла.

Ключевые слова: человек, культура, мир, материальное, идеальное.

В центре творческих исканий Сковороды – проблема человека, его природы и предназначения, смысла жизни и счастья. Главная тема творчества Сковороды – самопознание человека, понимание своего смысла в мире смыслов. «Дух владеет Сковородой» – разъяснял психологические источники философских странствий мыслителя его друг и биограф М. Ковалинский [1]. Сковорода концентрирует свои идеи и размышления вокруг тех проблем, которые оказались значимыми не только для него, но и для становления украинской культуры, всего человечества в целом.

Учения Г. Сковороды оригинальны своей парадоксальностью – к идее целостного мира и целостного человека Сковорода приходит через дуализм материального и идеального. Говоря о том, что в мире существует единое начало, которое пронизывает и множество миров, Сковорода в одном случае трактует начало как нечто материальное «...природа есть первоначальная всему причина и самодвижущаяся пружина», в другом – понимает начало как божественную сущность «...начало и конец есть то же, что бог» [4, с. 129].

В противовес библейским легендам о сотворении мира, Сковорода высказывал мысль о вечности материи. Хотя все предметы природы временны, преходящи, они возникают и исчезают, природа в целом, весь «обитательный мир» бессмертен, и бессмертность его воплощается в вечном потоке преходящих явлений. Более того, Сковорода утверждал факт бесконечности самих возможностей превращения материи: «Если ты мне скажешь, что внешний мир сей в каких-то местах и временах кончится, имея положенный себе предел, и я скажу, что кончится, сиречь начинается. Видишь, что одного место граница есть она же и дверь, открывающая поле новых пространностей...» [5, с. 382].

Одно из значительных мест в учении Г. Сковороды занимает проблема культурных ценностей, имевших большое значения для понимания и развития человеческой культуры в то время. Проблема человека не

ограничивалась установкой на самопознание – мыслитель понимал человека как субъект культурных отношений, как носителя добра и зла, как аккумулятора и проявителя отношений. В этом плане большой интерес представляет эволюция интерпретации проблемы добра и зла в творчестве Г.Сковороды. В раннем периоде своего творчества Сковорода считал «добро» и «зло» абстрактными категориями, однако в дальнейшем они получают свое наполнение и интерпретируются как проявление противоречий, источник которых коренится в социальном неравенстве.

В произведении «Разговор пяти путников об истинном щастии в жизни» [2] Сковорода, характеризуя современное ему общество, пишет о том, что все «просмерделось» в ненасытной алчности и погоне за богатством и властью. «Где ты мне сыщешь душу не напоенную квасом сим? Кто не желает честей, сребра, волостей? Вот тебе источник ропоту, жалоб, печалей, вражд, тяжб, войн, граблений, татьбы, всех машин и хитростей. Из сего родника рождаются измены, бунт, заговоры, похищения скипетров, падения государств и вся несчастий бездна» [2, с. 217].

Такой анализ социальных отношений, умение увидеть центр общественного противоречия в социальном неравенстве определяют и этический контекст творчества Сковороды. Он понимал различие между этическими нормами господствующих социальных слоев – помещиков, духовенства, чиновников и угнетенного класса и прямо подчеркивал тот факт, что в современном обществе достоинство человека определяется не личными добродетелями, а его положением в общественной иерархии и богатством.

Господствующим в обществе принципам «зла» Сковорода противопоставлял принцип «добра», паразитизму и тунеядству – труд, как основу истинной нравственности, богатству и присвоению чужого труда – довольствование результатом своего, отчужденному отношению людей – дружелюбие, основывающееся на равноправии.

Поставив в своем творчестве проблему формирования нравственных ценностей, Сковорода часто видел причину нравственных принципов человека в его «воле» и «сердце», которое он понимал как центр духовности человека, основание его индивидуальной жизнедеятельности и принцип его культурного существования.

Такая логика рассуждений привела учения Сковороды к ее мировоззренческому и интеллектуальному центру – идее самопознания как духовного саморазвития, экзистенциального самовыражения, возможного благодаря наличию духовного смыслового двигателя – сердца.

Таким образом, благодаря творчеству Григория Сковороды в украинской культуре возникла целая традиция, названная «философией

сердца», которая продолжила тему целостности человека, целостности его духовного бытия, а в идеологическом плане развернула себя в проблему человека как субъекта национального самосознания.

«Для Сковороды ключ ко всем загадкам жизни, как космической, так и божественной, есть человек, потому что все вопросы и все тайны мира сосредоточены для него в человеке... Не разгадав себя, человек не может ничего понимать в окружающем; разгадав же себя до конца, человек проникает в самые глубокие тайны Вселенной», – писал в своей работе «Очерк развития русской философии» Г. Шпет [6, с. 214].

Учение Сковороды о человеке опирается на понятие «внутреннего человека», которое в учениях византийских мыслителей говорит о человеке как единении сердца и ума, а также на понятие «сродства», которое позже получило развитие у славянофилов и характеризовало целостное отношение человека к миру. Обращение к «внутреннему человеку» выделяет особое исследовательское поле, в котором всесторонне выясняются феномен человека эмпирического, сущность человека внутреннего и принцип «познай самого себя», который направлен на то, чтобы «вырвать сердце из клейкой стихийности мира».

Анализируя проблему человека, Сковорода выделяет две стороны его бытия. С одной стороны, он рассматривает человека в контексте структуры бытия, объявляет его одним из миров, микрокосмом. Но, взяв человека как микрокосм, мыслитель приходит к необходимости рассмотреть связь этого микромира с макромиром. Для Сковороды это связь мистическая, поэтому она дается либо как откровение Бога человеку, либо как устремление человека к Богу на дороге самопознания. Здесь важным является то, что эта связь, как подчеркивают исследователи творчества Сковороды В. Эрн, Д. Чижевский, В. Зеньковский, может быть осмыслена только как символический мир, что и доказывает Сковорода в своем учении о Библии и архетипе Нарцисса. С другой стороны, сокровенный характер этой связи вводит в философствование Сковороды экзистенциал надежды. Надежды найти себя, истинно постичь жизнь, стать счастливым, и тем самым избежать «тлени».

Данная идея выступает вторым аспектом анализа сущности человека у Сковороды и предметом хорошо разработанных им культурологических идей. Таким образом, положение человека в мире, согласно учению Сковороды, имеет два выражения: объективное – в структуре мира, и субъективное – для себя.

Анализируя объективное положение человека в структуре мира, Сковорода строит оригинальное учение о трех мирах: «Суть три мира. Первый есть всеобщий и обитательный, где все рожденное обитает. Этот

мир состоит из бесчисленных миров и он есть великий мир. «Другие два суть частные и малые миры. Первый – микрокосм сиречь мирик, мирок или человек. Второй мир символический, сиречь Библия... В ней собраны небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятие вечной природы, утаенной в тленной так, как рисунок в красках своих» [2, с. 148].

Эти три мира, различаясь, образуют целое: макро- и микромир в их мистической соразмерности. «Я верю и знаю, – писал Сковорода в письме к М. Ковалинскому, – что все то, что существует в великом мире, существует и в малом, и что возможно в малом мире, то возможно и в великом мире, по соответствованию оных и по единству всеисполнения исполняющего духа» [2, с. 407].

Мысль Сковороды о том, что Бог не творит мира материального, что две природы – видимая и невидимая – вечно сосуществуют, могла бы дать основание считать его учение о макромире пантеистическим, если бы не идея, которой сам философ придавал первостепенное значение – невидимый мир является планом, идеей, «древом жизни» мира видимого. «Хотя бы ты все коперниканские миры перемерил, не узнав плана их, которые всю их внешность содержит, то бы ничего из того не было», – писал Сковорода [2, с. 135].

Мыслитель говорит о единой противоречивой природе мира, но при этом макрокосм у него не строго дихотомичен, ибо внешнее и внутреннее в нем относительно до тех пор, пока не заблещет истина подлинного бытия. В диалоге «Разглагол о древнем мире» под влиянием учения Платона, он говорит о мире как «тени» [5].

Так представлял себе Сковорода сущностную двойственность мира и одновременно его единство. «Я вижу в нем единое начало, так как один центр и один умный циркуль во множестве их» [2, с. 16]. Поэтому «...мир в мире есть вечность в тлении, жизнь в смерти, восстание во сне, свет во тьме, во лжи истина, в плаче радость, в отчаянии надежда» [2, с. 16].

Идея противопоставления старого и нового проводится Сковородой через все темы его размышлений как последний предел между миром видимым и невидимым. Эта же идея является существенной для его антропологии: «Кто старое сердце отбросил, тот сделался новым человеком» [2, с. 147].

Для Сковороды, однако, важно, что старое и новое противостоят так, что предполагают и обуславливают друг друга. «Таким образом, Бог Сковороды, – пишет В.Эрн, – имеет свою тень, должен непременно опираться в подножии своем на пустошь и тлень и хотя постоянно творит

новое и чудное, но всегда носит и вечно будет носить старые, ветшающие, тленные ризы» [7, с. 264].

Сам человек понимается как микрокосм. Эта идея предполагает, однородность природы мира и человека, и постигаемость бытия переживанием, самопознанием.

Природа человека двойственна, как и природа мира. Различая в целостном, эмпирическом человеке «внешнее тело» и «мысль», Сковорода устанавливает между ними зависимость, видя в эмпирическом человеке целостность. «Ты ведь, без сомнения знаешь, говорит Сковорода, что называемое нами око, ухо, язык, руки, ноги и все наше внешнее тело само собою ничего не действует ни в чем. Но все оно порабощено мыслям нашим. Мысль, владычица его, находится в непрерывном волнении день и ночь. Она то рассуждает, советует, определение делает, понуждает. А крайняя наша плоть, как обузданный скот, или хвост, поневоле ей последует. Так вот видишь, что мысль есть главная наша точка и средняя. А посему-то она часто и сердцем называется. Итак, не внешняя наша плоть, но наша мысль, – то главный наш человек. В ней-то мы состоим, а она есть мы» [4, с. 128].

Человеческая природа двойственна, также как природа мира, однако, в отличие от этого мира, где тлень и истина сосуществуют, где внешнее не становится внутренним, двойственность человеческая может и должна быть преодолена. Внешний человек, преображаясь во внутреннего, постигает сущность своего бытия.

«Внутренним человеком» Григорий Сковорода называет то, что составляет сущность каждого человека. По мысли мыслителя, Бог дал план и миру, и человеку. И он настаивает на том, что внутренний человек это не абстрактная идея человека, не платоновский эйдос, а новый человек, в которого преобразился старый. Этому нового человека каждый должен в себе открыть, хотя он уже присутствует изначально в каждом. Сковорода противопоставляет тело «земное» и «тело духовное, тайное, вечное» [3, с. 145]. Этими противопоставлениями Сковорода придает понятию «внутренний человек» личностный характер, подчеркивает его индивидуальность, такую же полную, как индивидуальность эмпирического «старого» человека. И старое, и новое, согласно размышлениям Сковороды, – это целостности, но различной природы; новое, внутренний человек – энтелехия старого, его цель и стремление, направление его жизни. Отношение между ними выступает отношением смысла жизни, таким образом, отношение также целостное.

Сковорода убежден, что поиск внутреннего человека выступает событием личным, обретение человеком себя «нового» – судьбой, дорогой

к внутреннему факту личной духовной истории каждого человека, а содержание этой истории есть выбор человеком самого себя. Эту черту философии Сковороды В. Эрн называет «...синтезом платоновского идеализма с библейским антропологизмом» [7, с. 271].

Нравственный выбор зависит от ситуации и от субъективного положения человека в мире. Для Сковороды эти принципы выступают как проблемы и цели жизни человека, свободы воли, отношения общества и личности.

Описание субъективного положения человека в мире, того, как понимает человек свои возможности и с чем связывает свои надежды, Григорий Сковорода начинает с парадокса, который выражает двойственную природу человека. Жизнь человека, единственная и неповторимая, бесценна, поэтому её мерой может быть только счастье, но эта же жизнь так преходяща и так быстротечна, что смертному во временном мире счастливым быть невозможно: «Он увидел в счастье превращение, в друзьях измену, в надеждах обман, в утехах пустоту, в союзах самовидность, в ближних остуду, в своих лицепрятие» [5, с. 405].

Мыслитель говорит о трех позициях человека в отношении к такому миру. Первая позиция – это надежда на счастье и радость сердца: «Люди в жизни своей трудятся, мятутся, сокровиществуют, а для чего, то многие сами не знают. Если рассудить, то всем человеческим затеям, сколько их там тысяч разных не бывает, выйдет один конец – радость сердца», писал Григорий Сковорода [5, с. 313].

Причем радость эту человек вносит в предметный мир, наделяя его своими желаниями, надеждами и мечтами: «Не для оной ли выбираем мы по вкусу нашему друзей, – говорит Сковорода, – дабы от сообщения своих мыслей иметь удовольствие; достаем высокие чины, дабы мнение наше от почтения других восхищалось; изобретаем разные напитки, кушанья, закуски для услаждения вкуса; изыскиваем разные музыки, сочиняем тьму концертов, менуэтов, танцев для увеселения слуха; созидаем хорошие дома, насаждаем сады, делаем златотканые парчи, материи, вышиваем их разными шелками и взору приятными цветами и обвешиваемся ими, дабы сим сделать приятное глазам и телу нежность доставить; составляем благовонные спирты, порошки, помады, духи и оными обоняние довольствуем» [5, с. 303].

Таким образом, человек создает культурный мир, в котором предметы и отношения должны удовлетворять среди других потребностей и потребность человека в радости и счастье.

Григорий Сковорода поднимает вопрос, достаточно актуальный не только для его времени, но и для современного человека: способствует ли развитие цивилизации счастью человека?

Григорий Сковорода понимал преимущества цивилизации, видел и ее издержки, но не отрицал достижения цивилизации ради сохранения нравственности. Он принимал эмпирический мир на мистических основаниях: мир интимно открывается человеку в своей тайне. Сковорода требовал не морализаторства, а организации своей и только своей жизни, соответственно постигнутой тайне сродности, тайне «внутреннего» человека. Самому мыслителю это удалось: его странничество, бездомность, бегство от чинов и женитьбы – все это нашло свой итог в эпитафии на его могиле, им же самим сочиненной: «Мир ловил меня, но не поймал».

Список использованной литературы

1. Ковалинський М. І. Життя Г. Сковороди // Пізнай в собі людину.– Львів: Світ, 1995.– С. 10-45.
2. Сковорода Г. Вірші, пісні, байки, діалоги, трактати, притчі, прозові переклади, листи.– К.: Наукова думка.– 1983.– 539 с.
3. Сковорода Г. Пізнай в собі Людину / пер. М. Кашуба; Пер. поезії В. Войтович.– Львів: Світ, 1995.– 528 с.
4. Сковорода Г. Розмови про істинне щастя / Примітки Шевчук В.О.– Харків: Прапор, 2002.– 280 с.
5. Сковорода Г. Твори: В 2 т.– К.: АТ «Обереги», 1994.– 450 с.
6. Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии // Шпет Г. Г. Сочинения. [Ред. совет: В. С. Степин (пред.) и др.; Журн. Вопр. Философии и др.; Предисл. Е. В. Пастернак].– М.: Правда, 1989.– С. 210–290.
7. Эрн В. Ф. Борьба за Логос // Эрн В.Ф. Г. Сковорода: Жизнь учения.– Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000.– 591 с.

Олена Білянська

АРХЕТИП НАРЦИСА У «ФІЛОСОФСЬКІЙ ПОСМІЩЦІ» ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

У статті аналізується філософська проблема осмислення та розуміння людини на ґрунті поглядів Г.Сковороди. До ідеї цілісного світу та цілісної людини Сковорода приходив через дуалізм матеріального та ідеального. Одне з важливих місць у вченні філософа займає проблема культурних цінностей. Людину мислитель розумів як суб'єкт культурних відносин, як носія добра та зла.

Ключові слова: людина, культура, світ, матеріальне, ідеальне.

Olena Bilianska

**NARCISSUS ARCHETYPE IN «PHILOSOPHICAL SMILE» OF
GRYGORIY SKOVORODA**

It is analyzed in the article the philosophical problem of person's comprehension and understanding based on G. Skovoroda's view. The idea of holistic world and holistic person is achieving by Skovoroda through material and ideal dualism. One of the highest positions in philosopher's doctrine is held by the cultural values' issue. A human being was perceived by thinker like cultural subject, like holder of good and evil. In his work, Skovoroda indicated a problem of moral values' formation, saw the core of person's ethical principles in his own "will" and "heart". Heart is realized by thinker as a center of human being's spirituality, as a basement of vital activity and an existence concept. Analyzing a problem of human being, G. Skovoroda distinguishes two sides of his existence. From one side, he considers a human in the context of being structure, proclaims him as one of the universes, as a microcosm. However, taking a person as a microcosm, philosopher reaches to necessity to consider relations between microcosm and macroworld. Skovoroda concludes this as a mystical contact. Therefore, this connection is taken like a revelation of God to person or like a human's aspiration to God in journey to self-discovery.

Key words: person, culture, world, material, ideal.

References

1. Kovalins'kij M. ². (1995) Zhittja G. Skovorodi [Life of G. Skovoroda]. P³znaj v sob³ ljudinu. L'v³v, Sv³t, pp. 10–45.
2. Skovoroda G. (1983) V³rsh³, p³sn³, bajki, d³alogi, traktati, pritch³, prozov³ perekładi, listi [Poetry, songs, fables, dialogues, treatises, parables, prose translations, letters]. K., *Naukova dumka*, 539 p.
3. Skovoroda G. (1995) P³znaj v sob³ Ljudinu [Cognize Person inside]. L'v³v, Sv³t, 528 p.
4. Skovoroda G. (2002) Rozmovi pro ³stinne shhastja [Life's True Happiness]. *Hark³v, Prapor*, 280 p.
5. Skovoroda G. (1994) Tвори [Compositions]. K., *AT «Oberegi»*, 450 p.
6. Shpet G. G. (1989) Oчерk razvitija ruskoj filosofii. [Essay about Russian philosophy evolution]. *Moscow, Pravda*, pp. 210–290.
7. Jern V. F. (2000) Bor'ba za Logos [Struggle for Logos]. *Minsk, Harvest; Moscow, ACT*, 591 p.

УДК 821.161.1

Владимир Звизняцковский

**«СМЕШНОЕ ОБНАРУЖИТСЯ САМО СОБОЮ...»
(ГОГОЛЬ И НОСИТЕЛИ РАЗНОЛИКИХ
«СМЕХОВ» В «РЕВИЗОРЕ»)**

В статье рассматривается феномен имперско-российского государственного мышления украинца Гоголя и попытка сатирического изображения молодым российским государственным типично украинской коррупции «любих друзів». Громоподобный «гомерический» смех царя на премьере «Ревизора» как будто свидетельствовал о перспективе незамедлительной гибели негативных явлений в среде провинциального чиновничества (чуть ли не от самого этого смеха). Результатом гениальной ошибки молодого государственника явилось создание им вещиюмористической (на века), а не сатирической (пока не умрёт высмеиваемое явление).

Ключевые слова: гелология, смех, остроумие, юмор, сатира, ирония, сарказм, коррупция «любих друзів», государственное мышление, Гоголь, «Ревизор».

Когда вводишь в Гугл «гелология» – тупо исправляет на «геология», «gelology» – на «geology». Какая уж тут «постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами» – как того требует от нас грешных украинский ВАК...

Наука гелология как бы есть – но ее как бы нет. 8–10 июля 2015 г. в Санкт-Петербурге прошёл уже Третий Международный гелологический конгресс, собравший гуманитариев, которые с разных сторон подходят к созданию гелологии как науки о смехе. Но возможно ли создать науку о смехе в рамках культуры постмодернизма, где **всё** – смех? Ведь не станем же мы на 16-м году 21-го столетия в апрельской Одессе говорить о культуре всерьёз? О какой-то, например, национальной культуре и ее «скрепах»? Наверное, сегодня это лучше получилось бы именно в Санкт-Петербурге – но у каких-то других людей, а не у тех, что были летом на гелологическом конгрессе. И к этим другим людям мы ни в коем случае из Одессы или Киева не приедем.

Однако разве серьезные государственные люди, озабоченные «скрепами», науке гелологии совсем уж неинтересны? Разве смех состоит не в той же пропорции к серьезу, что свет к тьме и добро ко злу? Не успел ты всерьёз отсечь борцов за серьезные идеи от культуры смеха –

как уже сразу отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чем она: в твоих интонациях. Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь

тени... Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом... как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»)

В этом смысле творчество М. А. Булгакова, чье 125-летие мы вот-вот отметим, представляется последним достижением и публикацией, в которых начато решение данной проблемы и на которые поэтому опирается автор данной статьи, цель которой – очертить контуры смеха тенью серьеза; предпоследним же представляется творчество Гоголя, к которому далее мы и обратимся.

Чем в этом смысле интересен Гоголь – так это именно тем, что он был человеком «скреп» и «птицы-тройки». Человеком в высшей степени государственным. Причём всегда, а не так, как это подается в хрестоматиях: сперва, дескать, смех, а потом государственные идеи и «скрепы».

1

В один прекрасный солнечный день (такие дни хоть редко, но случаются в Санкт-Петербурге), не то в 1833-м, а не то и в 1834-м году, брел по северной столице один высокородный, но бедно одетый юноша – наследник одной из знатнейших южных династий. Он брел и мечтал не более и не менее, как об апреле 2000 года – времени, по его словам, величайшего торжества, когда, наконец, отыщется король:

Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник.

Во всем виноваты старинные рукописи! Вот «Летопись Самовидца» – свод событий неполных двух веков истории многострадальной отчизны. Тщательно вчитываясь и перечитывая эту летопись, юноша убеждается в правдивости рассказов отца и деда. Да, это его предок владычествовал над обширным краем, вершил судьбы народов. В то время как сам он – всего лишь титулярный советник!..

Стоит ли удивляться, что «Тарас Бульба» и «Записки сумасшедшего» написаны одновременно?.. Удивиться можно разве тому, что сумасшедший Поприщин в своем бреде с точностью до десятилетия называет дату обретения Украиной («Испанией») *независимости*, т. е. времени, когда она сможет, наконец, назвать и прославить всех своих гетманов, *независимо* от того, на чьей стороне они воевали. В том числе и гетмана Евстафия Гоголя... Короче, есть от чего сойти с ума – точнее, есть от чего *бояться* сойти с ума. Ведь сумасшествие и есть контур между светом и тенью, смехом и серьезом. А сумасшедшими мы называем застрявших на этом контуре.

Его, конечно, готовили к великому поприщу – и семья, и гимназия; потому и фамилия сумасшедшего из «Записок» – Поприщин. Но это свое поприще на благо великого имперского отечества юноша, естественно, должен был проходить в имперской же столице, являя свою необходимость и даже незаменимость в бюрократической системе, чтобы в один прекрасный день к юноше приступили важные чиновники и с почтением попросили: «Николай Васильевич, ступайте департаментом управлять!»

Но он отнюдь не был предназначен к бюрократической пахоте самой природой; он, в отличие от плода своего воображения Акакия Акакиевича, не «родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире». И потому его естественной функцией в государстве могла быть лишь функция ревизора – а склонных к этому людей, подобных Гоголю, на самом деле очень много: посмотрите, сколько сейчас на Украине борцов с коррупцией.

И как же с ней бороться? Как сделать из этой борьбы «национальную скрепу»?

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», Гоголь настаивал:

Смешное обнаружится само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачей своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но они сами совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется.

Зато они-то сами **до поры до времени** иронически посмеиваются над законом, над моралью простого обывателя, над его жизнью и друг над другом. Будь Хлестаков настоящим ревизором-взяточником, он вместе с Городничим посмеялся бы над нами, честными людьми. **Это была бы какая-то комедия наоборот**: все ее персонажи дружно и от души посмеялись бы над зрителями в зале! Если бы в те времена уже было телевиденье, то такая «комедия наоборот» напоминала бы ток-шоу, где без стыда и совести перемигиваются политики – якобы противники, а на самом деле сообщники по обману своего и чужого электората, стрижки бабла ради.

А вот в «Ревизоре» «дружно» не получается. А почему? А вот именно потому, что Гоголь – государственный, он над институтом государства отнюдь не смеется и даже не собирается смеяться...

«Дав взаимы» Хлестакову, Городничий сразу успокаивается. К нему возвращается привычное спокойно-ироничное, «постмодернистское» отношение к жизни. И чем далее он ублажает своего «высокого» гостя, тем более благодушным становится и его ироничное к нему отношение. Пусть теперь подчиненные ему глупцы ужасаются и благоговейно перед

этим молодым, но столь уже преуспевающим чиновником. Но уж Городничий-то сумеет его окружить, взять в оборот. Чиновник хоть и преуспевающий, но молодой, по-своему наивный, видно, что на горящих глазках да на борьбе с коррупцией скоропостижно взлетел – вот мы его, голубчика, на горящих глазках да на эротичности влечений и возьмем, вот теперь и будет зятем Сквозника-Дмухановского. Молодой «генерал» никого не боится – так вот и его тесть попадет в тот блаженный мир, где можно никого и ничего не бояться.

А ведь и то сказать: не молодые ж это генералы минувших лет, предшествующего, декабристского поколения, которым, по благодарному отзыву потомка-поэта, и все вершины были малы, и мягок самый черствый хлеб. Для которых управление государством не было *пустяком их заботы*. Которые ради идей усовершенствования оногo управления шли на каторгу...

Ну да Бог с ними – вернемся к Хлестакову. Он, «постмодернист» питерский, едва оправившись от страха, но видя свою безнаказанность, стал как бы тоже посмеиваться над всеми окружающими. И Городничий это прекрасно видит! Но он-то думает, что они – два сапога пара, что они с ревизором-взяточником нагло **ухмыляются друг другу**. А он-то, Хлестаков, просто **смеется над ним**, Городничим, и над всем его городом, и над всем его уездом, и над всей своей страной, и над всем тем миром, который Городничий так прочно, удобно и приятно себе вообразил: будто бы есть или может быть такой мир!

Но, может быть, он **есть**? Или он – **может** быть?

Михаил Щепкин, земляк автора, провинциал-хохол, в московском Малом театре додумал то, чего не додумал Иван Сосницкий в петербургской Александринке. Ведь щепкинский Городничий, говорят, был не просто провинциален, а **по-хохлацки** провинциален. Вот как исполнение обоими этой роли характеризует (по отзывам, собранным из разных источников) Ю. В. Манн: «В исполнении Сосницкого Городничий являлся без явных признаков провинциальной грубости, своим благоразумием и степенностью напоминая даже столичного чиновника. У Щепкина – это беззастенчивый хапуга во всей грубости и необразованности» [2, с. 165].

Кстати сказать, в ранней комедии Г. Квитки «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» всё это тоже есть. Но всё это как-то обыденно: просто картинка местных нравов, и тоже очень язвительная и смешная.

У Квитки полицмейстер спрашивает городничего:

– *Фома Фомич! Как ревизор в улицы въедет, не прикажете ли кричать ура?* [1, с. 51]

Псевдоревизор Пустолобов говорит то же самое, что и Хлестаков: – *Со мною без чинов* [1, с. 55].

Однако всё «портит» Ученосветов, некстати оказавшийся в том же уездном городе однокашник Пустолобова, своими тихими и (прибегнем к анахронизму) интеллигентскими сомнениями. Он, видите ли, сомневается, что *повеса Пустолобов*, выгнанный из университета за дурное поведение, теперь *великий, важный и даже умный* человек.

В мире Гоголя нет места интеллигентским сомнениям. У него вообще дело не упирается в оценку характеров. Как точно указывает Ю. В. Манн, автор «Ревизора» *по художественной ткани комедии характеров осторожно, не разрушая ее структуру, пропустил одну-две еле заметные гротескные нити*. Эти нити, по мнению гоголеведа, напрямую связывают Гоголя с *древними истоками народного театра*, прежде всего с *украинским вертепом* [2, с. 199]. Так что в смысле эстетики и поэтики «Ревизор» гораздо более *украинская* комедия, чем «Приезжий из столицы».

Но, может быть, всё дело просто в том, что действие «Ревизора» происходит на Украине, и это окрашивает его в «местные» тона?..

Именно в этом смысле высказался Ф. Булгарин в оперативном газетном отзыве на премьеру комедии (одном из тех двух отзывов, что появились в печати до отъезда Гоголя за границу и смертельно оскорбили автора «Ревизора»):

Городок автора «Ревизора» не русский городок, а малороссийский или белорусский, так незачем было клепать на Россию. («Северная пчела», 1836. № 98)

Но ведь и по воспоминаниям жителей Миргорода в действующих лицах «Ревизора» точно так же, как в действующих лицах «Повести о том, как поссорился...», они узнавали своих земляков – чиновников уездного масштаба и жителей этого уездного городка. Так вот и Булгарин в той же рецензии утверждал, что Городничий не мог бы взять такую волю в великороссийском городке. Рецензент уклонился от подробных разъяснений этой мысли, но читателю-современнику она, видимо, и без того была ясна. Да и с нравами миргородских обывателей и чиновников этот читатель только что познакомился по «Повести о том, как поссорился...» – взять хоть кражу бурой свиньей жалобы из суда:

Сколько ни старались в суде скрыть дело, но на другой же день весь Мирго-род узнал, что свинья Ивана Ивановича утащила просьбу Ивана Никифоровича. Сам городничий первый, позабывшись, проговорился. Когда Ивану Никифоровичу сказали об этом, он ничего не сказал, спросил только: «Не бурая ли?»

В таком городке, где все – добрые соседи, зятья, сватья, кумовья, знающие всё друг о друге, вплоть до цвета и характера свиней, городничий именно потому мог *взять волю*, что и сам «давал волю», предпочитая всё решать не столь «законно», сколь «полюбовно». И даже мысль взять в зятья «важного чиновника из Петербурга» и тем уладить все проблемы не показалась странной **такому** городничему. Если карьерный рост (вне пределов революций) предполагает некую последовательность прохождения ступеней – то породниться или (что, по-христиански, то же самое) покумиться можно и даже полезно (в пределах служебной лестницы) и через несколько ступеней – и вот уже «любі друзі» и сверху и снизу дербанят как бы специально для них сотворенное государство. *Беззастенчивый хапуга во всей грубости и необразованности* – или же застенчивый хапуга, получивший образование, т. е. способный с иностранными дипломатами объясниться на иностранном языке, – какая, собственно, разница страдающим гражданам страны, ограбленным их кровью и потом сотворенным государством?

Вот и выходит, что в исторической перспективе прав-то оказался Булгарин. Гоголь же, как убежденный имперский государственный, искренне полагал, что подобная критика унижает его как автора «скрепового» произведения, одобренного на премьере животворящим карнавальным смехом самого государя-императора.

2

К концу четвертого действия комедии автор как будто собирает воедино всю картину правления Городничего, созданную многочисленными сатирическими приемами изображения. Наконец мы видим Сквозника-Дмухановского, врывающегося на сцену с воплем *Не погубите!* Это он узнал, что, несмотря на все предпринятые меры, жалобщики всё же прорвались к «ревизору». Саморазоблачительная речь Городничего венчается тут же на месте им созданным и вошедшим в поговорку образом унтер-офицерской вдовы, которая *сама себя высекла*. Как тут не смеяться? Но Хлестакову как раз в это время не до смеха:

– *Провались унтер-офицерша – мне не до нее!*

Ему нужно как-то выпутываться из ситуации с «предложением» Марье Антоновне. К счастью для него, Городничий, вконец обалдев от испуга, а потом от радости, быстро «принимает предложение», и Хлестаков весело отбывает, не забыв получить последнюю взятку.

Издавательский смех Хлестакова к финалу всё более нарастает и прорывается письмом к Тряпичкину. В смехе Хлестакова, в отличие от

иронии Городничего, нет и тени «притворства», т. е. собственно иронии, но есть нечто совершенно противоположное...

Мы помним, что ирония соответствует юмору. Напрашивается вопрос: а что же соответствует сатире?

Чтобы ответить на этот вопрос, попробуем на миг принять мировоззрение Городничего – мировоззрение «можновладца». Решим всегда смеяться над всем. Ничего не принимать всерьез. Верить лишь формально, «про людське око», в то, что на свете, кроме наших повседневных желаний, есть еще что-то великое, героическое. Можно, если нужно, вслух признать, что страна и человечество имеют своих героев. Вот, к примеру, Александр Македонский – чем не герой?.. Но странно по этому поводу волноваться, *стулья ломать*, как если бы мы и впрямь верили, что в жизни вообще и у нас в стране в частности иногда встречаются герои, разные там тарасы бульбы, а не просто мужчины и даже женщины, которые грубую героическую мужскую работу делают за бабло.

Человеку, который не в виде эксперимента, как мы сейчас, а на самом деле принял себе такое мировоззрение, такое отношение к жизни, трудно поверить во что бы то ни было – например, в Бога. Но представим, что есть Бог и есть его противник – дьявол. Тогда последнему и желать более нечего, кроме того, чтобы никто ничего не принимал всерьез, а все только играли, да подыгрывали, да иронично друг другу подмигивали. А он тогда тоже будет ходить да посмеиваться.

Как именно посмеиваться: вот так же благодушно, легко, иронично?.. Ну уж нет! Ведь это совсем два разных типа смеха. С одной стороны, всеобщая благодушная *ирония*, притворное приветствие всем от всех, приятие всех всеми при реальном издевательском подтрунивании всех над всеми. А с другой стороны – злой смех без всякого притворства.

Еще древние знали, что насмешливое отношение к жизни – это *eironeia*, притворство. А неприкрытая, резкая, язвительная или терзающая насмешка – это и есть терзание, разъедание, по-гречески *sarcasmos* – **сарказм**. Таким смехом смеются греческие боги над прикованным к скале Прометеем. С таким смехом в начале Библии змей подползает к Адаму и Еве со словами: – *Истинно ли говорит Господь?*

Им-то в его словах чудится ирония над Господом (ведь змей называет своим господином Того, в истинность слов которого сам не верит) – а это язвительная и терзающая насмешка, направленная на самих людей...

В тот год, когда Гоголь взялся за «Ревизора», в его книге «Арабески» увидела свет повесть «**Портрет**». Герой этой повести, художник-монах в преддверии ожидаемого апокалипсиса заявляет:

– В мире нашем всё устроено Всемогущим так, что совершается всё в естественном порядке.

Поэтому дьявол не может найти щель и прорваться в мир. Но, продолжает герой повести,

с каждым днем законы природы будут становиться слабее и оттого границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее.

Вспомним теперь, как уездные чиновники, принявшие Хлестакова за ревизора, пытаются объяснить свое затмение:

– Точно туман какой-то ошелолил, чёрт попутал.

Но ведь чёрт их попутал прежде всего потому, что они сами старательно запутали свою жизнь, по мере сил нарушая все законы Божеские и человеческие. Гоголь четко, пророчески ясно указал всю меру ответственности человека за нарушение морального Закона, от которого происходят и пагубные для всех нарушения законов государства, и даже нарушения законов природы.

Стало быть, сам человек и никто иной должен понести ответ за *конец* своего человеческого *света*. Но тогда выходит, что правильно делал **художник-монах** в «Портрете», по сути продолжая дело **художника-козака** в «Ночи перед Рождеством». Оба, лично познакомившись с чёртом, выводили его на чистую воду, на всеобщее обозрение – *такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо*. Зло следует отображать неприукрашенным, неоправдываемым никакими временными обстоятельствами: лишь тогда оно вызывает единственное вполне правильное отношение:

– Он бач, яка кака намальована!

У безответственного (несмышленного) дитяти – страх. У ответственного (смышленного) взрослого – смех над какой-то *какой*. В ответ на извечный **низкий** смех, смех **хлестаковский**, смех **дьявольский** – *тот высокий смех во всё горло, которым и донныне еще смеются в украинских степях*, о каком писал Осип Сенковский в своей «Библиотеке для чтения» (1843, т. 56) в рецензии на первое полное издание «Энеиды» в то время уже покойного Ивана Котляревского. И пока мы в *украинских степях* еще способны смеяться таким смехом – мы не только физически выживем, но и морально устоим.

В единственном не только вполне законченном, но и вполне совершенном произведении Гоголя – «Ревизоре» (хотя дай Бог всякому создать такие же «несовершенства», как «Вечера», «Миргород» и «Арабески», и такие «незаконченности», как «Мертвые души»!) в до конца воплощенной авторской интенции Художник выходит на первый план. В нем одном и едином, в его теперь уже явной для погибающего мира

серьезной, героической миссии, гармонично уживаются два его национальных архетипа – Козак и Монах.

Вот и оказывается, что *невыразимая духовность* гоголевского смеха есть просто его функциональность. А сам автор «Ревизора» в этом смысле продолжает многовековую традицию украинских комиков, в том числе – своего отца и прадеда, используя смех в его конкретной, исконной и **серьезной** функции в украинской культуре – функции *духовного оружия*. Без этой предварительной реставрации собственного «смехового мифа» автора «Ревизора», этой *комедии смешнее чёрта* (как называл ее, еще несуществующую, сам Гоголь в одном из писем к Пушкину), постичь эту *невыразимую духовность* мне представлялось – и, по завершении этой работы, по-прежнему представляется – попросту невозможным.

Список использованной литературы

1. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Збір. творів: У 7 т.– К.: Наук. думка, 1978.– Т. 1.
2. Манн Ю. В. Постигая Гоголя.– М.: Аспект Пресс, 2005.

Володимир Звиняцьковський

«СМІШНЕ САМЕ СЕБЕ ВИЯВИТЬ...» (ГОГОЛЬ ТА НОСІЇ РІЗНОМАНІТНИХ «СМІХІВ» У «РЕВІЗОРИ»)

У статті розглядається феномен імперсько-російського державного мислення українця Гоголя в аспекті наслідків щодо спроби сатиричного зображення типово української корупції любих друзів. Громоподібний «гомеричний» сміх царя на прем'єрі «Ревізора» ніби засвідчував перспективу негайної загибелі негативних явищ у середовищі провінційного чиновництва (мало не від самого цього сміху). Результатом геніальної помилки молодого державника Гоголя стало створення ним речі гумористичної (на віки), а не сатиричної (допоки не ввре явище, що висміюється).

Ключові слова: *гелологія, сміх, дотеп, гумор, сатира, іронія, сарказм, корупція любих друзів, державне мислення, Гоголь, «Ревізор».*

Vladimir Zviniatskovsky

“A FUNNY THING WILL SHOW ITSELF BY ITSELF”: THE DIVERSITY OF LAUGHTERS IN GOGOL'S “THE INSPECTOR”

The Google Search Service doesn't know the «gelology» – it automatically corrects it to «geology». So an evident purpose of proposed article is to

confirm the diversity and the typology of laughings as some also evident subject of a special laugh theory – the gelology.

The National Laughings, this main source of untranslatability as a property of a text, or of any utterance, in one language, for which no equivalent text or utterance can be found in another language, is the most evident subject of gelology. “A ghastly idea” (Nabokov) of Gogol’s *The Inspector* as “the old rascal’s nightmare” is not far from reality of Gogol’s interpretations in the modern European theatre – and too far from reality of the Ukrainian “anti-corruption” laughing (so actual nowadays). The “lyubi-druzi-corruption” (the Ukrainian untranslatable “corruption of the best friends”) continues to manifest itself in an unending stream of falsifications, a “logic” of which is clearly shown in Gogol’s “funny things”. As Gogol said, such a “funny thing” would not demand some special “comic” efforts: it would “show itself by itself”. Paradoxically, the real wit of *The Inspector* emerges in a “funny thing” that seemed absolutely serious to its author – his Russian Imperial state-mentality. Gogol’s profound awareness of “the Highest Statesmen” that, for him, were the rallied collective of adherents, was really confirmed in the spectator’s reaction of his only true adherent – the Imperior Himself, who proved His Highest Understanding with His Homeric Laugh during all the premiere performance of *The Inspector*. Nowadays the humor connotations of *The Inspector* are evidently connected with everlasting reanimation of Gogol’s satiric characters: in our Ukrainian reality the resulting goo gained consciousness and became an indistructible gelatinous mass.

Keywords: gelology, laughing, wit, humor – satire, irony, sarcasmus, the “lyubi-druzi-corruption”, state-mentality, Gogol, *The Inspector*.

References

1. Kvitka-Osnov’janenko G. F. (1978) Zibr. tvoriv [Collective works], u 7 t. Kyev, Nauk. Dumka, t. 1.
2. Mann Ju. V. (2005) Postigaja Gogolja [Understanding of Gogol]. Moscow, Aspekt Press.

UDC 13:82.01

Maksim Vak

THE SUSPICION OF THE POSSIBILITY FOR A DIALOGUE OF CONSCIOUSNESSES IN DOSTOEVSKY

The article is devoted to researches of dialogue of consciousnesses in Dostoevsky’s philosophy and literature creativity. The ideas of M. Bakhtin and E. Levinas are methodological basis of the investigation. Bakhtin presents the novelty of Dostoevsky’s writing almost as a paradox of a divine creation – Dostoevsky creates his heroes in such a way that they are free from their creator, and Dostoevsky does not have the last, determined word concerning their destiny. They keep their secrets from him as though he did not create them. This situation, if Bakhtin is right, gives rise to disturbing questions concerning how to read these novels. We have analyzed a lot of the most significant moments in the novels we can say the same concerning all the examples that Bakhtin presents in order to demonstrate the dialogical structure of Dostoevsky’s writings. For our opinion Bakhtin’s analysis of style and structure is fine and perceptive but he does not pay attention to the fact that the main problem is not in the presence of this structure but in the question of the possibility of its presence. Sooner, the dialogical structure is present in Dostoevsky’s writings despite the impossibility of dialogue. One hears the other despite the impossibility to hear the other. One of the central problems is how it is possible to hear the other if one hears only oneself; how it is possible to address the other if there is only my ego, my consciousness that always hears out of itself and assimilates the other. It is not the dialogue, but the impossible possibility of dialogue that creates the climate of Dostoevsky’s novels. To demonstrate this we have followed Bakhtin in his analyses of Dostoevsky’s discourse.

Keewords: dialogue, presence, Dostoevsky, Bakhtin.

At the opening of our reading of Dostoevsky after Levinas we would like to concentrate on something that can be vaguely called the climate of Dostoevsky’s writings. M. Bakhtin, perhaps one of Dostoevsky’s most perceptive readers, in his attention to Dostoevsky’s style caught the feeling of this particular climate. Despite our disagreement with Bakhtin’s general approach – his analysis of the dialogues of consciousness constituting polyphony in Dostoevsky’s novels – and suspicion of his assumption of the possibility of a clear distinction between dialogue and monologue, we would like to address and repeat with different accents many of his insights, entering into a dialogue with Bakhtin about Dostoevsky.

In justifying his attention to Dostoevsky’s poetics, Bakhtin notes a surprising similarity in readings of Dostoevsky’s novels that miss the point.

Rather than arguing with the author, these (mis) readings argue with the novels' heroes, approaching the novels as if they were written by Raskolnikov, the underground man, Myshkin, Ivan Karamazov, and so on. Bakhtin takes this to be the result of an approach that presupposes that the author has a main idea which he wishes to express, and begins its work by finding the protagonist who is the carrier of this idea. The critics whom Bakhtin criticizes start with an established perspective with which they proceed to diagnose the writing. As a result there is an enormous diversity in readings of Dostoevsky himself (which in itself calls into question the possibility of an authentic reading of Dostoevsky's novels) – as critical realist just stopping short of social realism, nihilist, to extreme idealistic mystic. It seems that each of the readers can present the justification of his point of view if Dostoevsky's novels are traditional novels where an author's dominating idea is expressed by a determined character, where there is a separation between the conceived idea and its expression, the hero's position and his action. But sooner, as Bakhtin argues, all readers who try to conceive Dostoevsky's novels from this traditional perspective miss the point because there is no dominating voice organizing the novels, but many voices in constant conversation. These critics fail to adequately read Dostoevsky's novels since they do not hear the alternating voices and do not appreciate the inadequacy of the authorial voice in giving a final world, this voice being one more voice among many. These critics miss the novelty of Dostoevsky's writings that is in the freedom of his heroes, in the author's distancing from them. Bakhtin presents the novelty of Dostoevsky's writing almost as a paradox of a divine creation – Dostoevsky creates his heroes in such a way that they are free from their creator, and Dostoevsky does not have the last, determined word concerning their destiny. They keep their secrets from him as though he did not create them. This situation, if Bakhtin is right, gives rise to disturbing questions concerning how to read these novels: should not our critical reading and determination of the novel follow Dostoevsky's way of creating so that in our reading we are as though not in control of what we read? and do we have the right to have a privileged position by dialogically determining heroes and the novels? Bakhtin does not consider the awkward position of the reader of Dostoevsky. It is this that probably gives rise to what we take to be his misreading of Dostoevsky.

One of the central issues in our attempt to enter into the climate of Dostoevsky's writings is Bakhtin's insight concerning the mode of "as though divine creation" of Dostoevsky's novels. Despite Bakhtin's awareness of the novelty of Dostoevsky's writings and the brilliant demonstration of this novelty through a comparison of the writings of Dostoevsky and Tolstoy, Bakhtin's approach is traditional. Even his dubbing of Dostoevsky's novelty as a

Copernican revolution betrays the traditionality of his approach. Dostoevsky "took what had been a firm finalizing authorial definition and turned it into an aspect of the hero's self-definition" [1, p. 49]. Characters of the novels define themselves in their search for identity. For Bakhtin the 'I think' of the author that is traditionally the focal point that constitutes the novel (and consequently for critics it is the point which should be found to grasp the novel) is disseminated among the characters. Dostoevsky as an author keeps his distance from them by speaking with them, not about them. This is possible because the characters are free, and they are free because Dostoevsky let them be, almost like a divinity, and allows them to become according to their being, to the law of their being. Despite his reservations (which are numerous and may be the most interesting elements of Bakhtin's writing) Bakhtin assumes that a primordial and rational law determines the characters. The question about the freedom of the freedom to become that is bound by law never occurs to the critic (despite the fact that such freedom is always under investigation in Dostoevsky's novels). Instead of questioning the value of such freedom, he demonstrates that the heroes speak back to Dostoevsky, that their consciousnesses are not encompassed by Dostoevsky's consciousness. (Bakhtin never wonders whether this speaking back is not conditioned by Dostoevsky's spitefulness which encompasses all the heroes' responses to him. After all, maybe, there are not heroes who speak back, but only Dostoevsky who argues with himself out of spite through his heroes.) All the heroes, according to Bakhtin, are in a dialogue with each other and with the author. Dostoevsky "never retains any essential "surplus" of meaning" [1, p. 73]. As a result dialogues are neither finalized nor objectified in Dostoevsky, and are never rhetorically performed. To illustrate this structure and the system of relationships that creates Dostoevsky's novels Bakhtin offers as an example a 'microdialogue' that Raskolnikov has at the beginning of *Crime and Punishment*. Raskolnikov receives a letter from his mother in which she recounts what happened with his sister Dunya, trying to conceal the real intention of Dunya's marriage. Her game of concealment is so awkward that it leaves one to wonder whether she really wants to conceal the truth – Dunya sacrifices herself for her brother – or to expose it, or, maybe, her game of concealment is an attempt to hide the truth from herself. Raskolnikov sees her game. He repeats his mother's words, challenging them to a dialogue (for which they are not intended) twisting them around, exposing their hidden meaning. He is almost elated by the consciousness of his exposition of his mother, and sister's little tricks. He does not shun the truth of Dunya's sacrificing for him. And taking a noble pose he rejects Dunya's sacrifice – marrying a man whom she does not love for Raskolnikov's sake:

‘There can be no question of love,’ mother writes. And what if there can be no respect either, If on the contrary there is aversion, contempt, repulsion, what then? So you will have to ‘keep up appearance,’ too. Is not that so? Do you know what that smartness means? Do you understand that the Luzhin smartness is just the same thing as Sonya’s and may be worse, viler, baser (ϊϊääää) [1, p. 49], because in your case, Dunya, its’ a bargain for luxuries, after all, but with Sonya it’s simply a question of starvation. It has to be paid for, it has to be paid for, Dunya, this smartness. And what if it’s more than you can bear afterwards, if you regret it? The bitterness, the misery, the curses, the tears hidden from all the world, for you are not a Marfa Petrovna. And how will your mother feel then? Even now she is uneasy, she is worried, but then, when she sees it all clearly? And I? Yes, indeed, what have you taken me for? I won’t have your sacrifice, Dunya, I won’t have it, mother! It shall not be, so long as I am alive, shall not, it shall not! I won’t accept it” [...]

“Or throw up life altogether!” he cried suddenly, in a frenzy – “accept one’s lot humbly as it is, once for all and stifle everything in oneself, giving up all claim to activity, life and love!”

“Do you understand, sir, do you understand what it means when you have absolutely nowhere to turn?” Marmeladov’s question came suddenly into his mind, “for every man must have somewhere to turn” [2, p. 44-45].

All voices, according to Bakhtin, are dialogized in Raskolnikov’s voice. All main characters of the novels – Sonya, Marmeladov, Luzhin, Svidrigailov, Raskolnikov’s sister and mother - are introduced in this ‘interior’ dialogue. “And all these future major characters of the novel are already reflected here in Raskolnikov’s consciousness, they have entered into a thoroughly dialogized interior monologue, entered with their own “truths,” with their own positions in life, and Raskolnikov has entered into a fundamental and intense interior dialogue with them, a dialogue of ultimate questions and ultimate life decisions. From the very beginning he already knows everything, takes everything into account, anticipates everything. He has already entered into dialogic contact with the whole of life surrounding him” [1, p. 74]. However, it seems that this example of ‘dialogization’ can be interpreted in a completely different way (and it seems that this other way, as any of Dostoevsky’s ‘underground men’ could spitefully say, sounds even more plausible), and this possibility of a different interpretation may make us wonder whether seeing Dostoevsky’s novels through the perspective of a dialogue of consciousnesses, where the focal point of the novels is disseminated among characters, is enough to solve the problem of the ‘as though divine’ mode of creation of Dostoevsky’s novels. Are not these different voices that speak in Raskolnikov’s mind only one voice? Are not the different voices synchronized, and this dialogue turned into a monologue?

Are not the different voices that Dostoevsky presents synchronized in his mind, which dominates and determines these voices? What if the unsettled argumentation of the unsettled voices which Bakhtin sees as speaking back to their creator merely betray Dostoevsky’s failure to organize the voices in a properly systematic way? Maybe the readers that often criticize Dostoevsky for his chaotic style are right, and there is no novelty in Dostoevsky, but simply poor grasp of his subjects; not a new style, but a bad style, and Bakhtin’s explanation of Dostoevsky’s chaotic style as a dialogical style is only a fine attempt to cover up Dostoevsky’s failure as a stylist. And we have to return to the old model of reading Dostoevsky – he has interesting ideas that are expressed in a clumsy way. However if we try to examine his ideas as for example J. P. Scanlan does in his book *Dostoevsky the Thinker* (see: [4]) we are bound for the discovery that Dostoevsky’s ideas are rather trite, and are definitely surpassed by Scanlan’s meticulous explanation of their meanings. His observant enumeration of Dostoevsky’s good and bad arguments with indication that Dostoevsky was not a good scholar but a bad nationalist, do not leave room for admiration for Dostoevsky’s ideas. At best we can find in Dostoevsky some interesting illustrations of some interesting failures of some interesting arguments.

If we were to follow Bakhtin and try to understand everything that takes place in the novels from the perspective of dialogue between consciousnesses we would have to say that Dostoevsky’s novels rather demonstrate the deafness of consciousness and the impossibility of hearing the other. Consciousness and the intentional approach, as Levinas argues in many of his works, always betrays the voice of the other and assimilates it. Raskolnikov’s repetition of his mother’s phrases in the above passage is an example of this. Raskolnikov hears what he wants to hear. His hearing is conditioned by his consciousness. We can hear (if we are not deaf) the deafness to the other, the impossibility for a dialogue, and the reduction of all dialogues to monologue throughout all of Dostoevsky’s writings. Rather than the communication of consciousnesses that Bakhtin insists creates Dostoevsky’s poetics, it is the constant failures of communication and communication in its failure that creates the climate of Dostoevsky’s writings. Raskolnikov’s hearing and his interpretation of his mother’s, Semyon Zakharovich Marmeladov’s and Sonya’s voices in the quoted passage are already heavily inflected by his ideology. It is probably not an accident that Bakhtin in his long quotation omits the part where Raskolnikov’s ideological perspective is stated clearly for the first time. But to understand Raskolnikov’s reading of the letter and the disturbance that it brings we cannot ignore this perspective. Only from this perspective can we appreciate the significance of the last paragraph that Bakhtin quotes (beginning “Or throw

up life altogether!”) that in Bakhtin’s quoting can be wrongly read as a reply to his mother and sister’s little tricks:

It won’t happen? And how are you going to keep it from happening? Forbid it? What right do you have? What can you promise them in return for such a right? To devote your whole fate, your whole future to them, *once you finish your studies and find a position?* We’ve heard that before, but it’s still a *blind deal*, and what about now? It’s necessary to do something, do you understand? And what are you doing now? You’re fleecing them. Because they get the money on the credit of a hundred-ruble pension, or as an advance from the Svidrigailovs! How are you going to protect them from the Svidrigailovs, from Afanasy Ivanovich Vakhroushin, you future millionaire, you Zeus disposing of their fates? In ten years? But in ten years your mother will go blind from those kerchiefs, and maybe from tears as well; she’ll waste away with fasting; and your sister? Go on, think what may happen to your sister after ten years, or during those ten years. Have you guessed?

He kept tormenting and taunting himself with these questions, even taking a certain delight in it. None of the questions was new or sudden, however; they were all old, sore, long-standing. They had begun torturing him long ago and had worn out his heart. Long, long ago this present anguish had been born in him, had grown, accumulated, and ripened recently and become concentrated, taking the form of horrible, wild, and fantastic question that tormented his heart and mind, irresistibly demanding resolution. And now his mother’s letter suddenly struck him like a thunderbolt. Clearly, he now had not to be anguished, not to suffer passively by mere reasoning about unresolvable questions, but to do something without fail, at once, quickly. Decide at all costs to do at least something, or.... [2, p. 44].

Raskolnikov’s position, declared in this passage and shared by many other characters in Dostoevsky’s novels, is the position of the one who refuses ‘to play in a drama which outcome he does not know’ [3, p. 78]. In *Brothers Karamazov* this position is radically articulated by Ivan Karamazov as his returning his ticket to God. Dostoevsky’s heroes refuse to participate in a hypocritical play enacted by society. Raskolnikov’s tormenting monologue is the revealing of the mendaciousness of this play. His reading of the letter is his hearing the mendacious voice of his mother, playing her base role (*ἡἄἔῶῖ δῖἔῦ*), concealing its baseness (*ἡἄἔἡἡῶῖ*) under the well worn cover of traditions and habits. But he is not going to be deceived by his mother’s tricks. He sees through them. He exposes with delight his mother’s cunning. However, in this seeing through his mother’s tricks he misses what is most essential in the letter – her appeal to him for help, her appeal to him not to judge too severely but to hear that there is nowhere to go and that it is better to lie than

to continue their present life. Raskolnikov’s heroic position that refuses any compromise, that demands that one either to be honest and to refuse the participation in a hypocritical game or be a scoundrel (*ἡἄἔῶῖ*), is the position of one who situates himself between being and nothingness, who does not allow himself to hear the appeal of the widow, the weak and the destitute.

This failure to hear, to be in a dialogue, leads Arkady from *The Adolescent* to constantly misunderstand his father, mother and sister. The scandals that he is exposed to are the result of this impossibility to be in a dialogue. In fact, each character in the novel hears what he wants to hear. We witness the same thing in the scandalous atmosphere of the *Idiot*. In this respect, the scene of the meeting that happens between Nastasya Fillipovna and Aglaya is especially revealing. In the *Brothers Karamazov* the deafness to the other results in the murder of the Father - the knot of the plot of the novel.

We have only addressed a few, though probably the most significant, moments in the novels but we can say the same concerning all the examples that Bakhtin presents in order to demonstrate the dialogical structure of Dostoevsky’s writings. His analyses of the representation of Raskolnikov’s article [1, p. 101–112] in a dialogue that takes place between the detective investigator Porfiry Petrovich and Raskolnikov during their first meeting should be an example not of the dialogic rendering of the article’s idea and the constitution of its meaning in some interspaces, but an example of the impossibility to adequately represent any idea. Any representation becomes a distortion. Raskolnikov, despite his awareness of Porfiry Petrovich’s intentional exaggeration of the article, takes up the challenge to make this exaggeration even more pronounced in order to show that he is not afraid of Porfiry Petrovich’s trap. But in result we have only an exaggeration of an exaggeration, and something that was never stated in the article suddenly appears under the provocation. But this apparition is not the revelation of the truth, but one more mask. There is the feeling that something that was never actually thought by Raskolnikov materializes there, invades, subjects and exposes Raskolnikov despite his attempt to uphold himself and withhold himself, to keep himself from being exposed. But what is exposed is not Raskolnikov’s hidden face – his subconsciousness, his underground –, but ef-facing. The meeting is also a wonderful example of the distortion of the order necessary for a dialogue, a communication, a conversation, as if despite Bakhtin’s attempt to present what take place as a dialogue. For Raskolnikov the whole meeting can be reduced to two questions: Did Porfiry Petrovich wink at him or not? And if he did, what does it mean? The meeting is as though winking at us, mocking any attempts to say clearly what is happening – who is a deceiver and who is deceived. This winking, which Bakhtin ignores, undoes the possibility of any certainty of an

intentional approach and of communication that is synchronized by intentionality, by the ego's power that is in its 'I think' by the modus of 'I can.' This winking presents the structure of distortion, when the idea is neither revealed in a dialogue nor concealed. It enters into an indefinite play of revealing-concealing. The representation of Raskolnikov's idea at Porfiry Pertrovich's place is one of the many examples of this distortion. The same distortion as a result of exposition to the other and as the impossibility to reveal we see in the underground man's presentation of his idea when each representation is concluded with 'not that,' or in Raskolnikov's revealing of his idea to Sonya, or in Kirillov's revealing of his idea, or in Stavrogin's confession, or in Ivan's arguing with his demon, or in Shatov's confession, or in the representation of Ivan's ideas during the conversation in the monastery, the tavern, etc. All these revelations and confessions addressed to the other are concluded with the same desperate 'not that' of the underground man. (All of these personages are homeless people from the underground). The distortions that we witness during the representations of ideas (and it seems that these representations in being converted by critical readings into representations of Dostoevsky's novels multiply the distortions) in different conversations makes us question one of Bakhtin's main assumptions sustaining the view of Dostoevsky's novels as polyphonic and dialogical novels, the assumption that an idea lives in conversation with other ideas somewhere in between consciousnesses that are in dialogue. What is born out of this 'in between' is only a distortion of the consciousnesses between which is this 'in between'. Where is this mythical in between? Is not this 'in between' another consciousness - the consciousness of the reader, the critic - that only distorts what the others try to say? Bakhtin, who breaks with the traditional way of analyzing the heroes of Dostoevsky's novels as the productions of Dostoevsky's consciousness, in which to get at the truth about the heroes is to figure out the author's intentions (conscious or subconscious), remains faithful to the idea that the truth can be consciously and intentionally represented. Despite Bakhtin's intricate construction of a space in between consciousnesses, where this truth abides, this truth remains the truth of Bakhtin's consciousness. Bakhtin, revealing the impossibility of a final word for the tortured underground men's consciousnesses, which run against themselves running out of breath, finalizes it as a dialogue. Bakhtin, in spite of his realization that there is no final word, pronounces the final word that there is no final word. Bakhtin enters into the spiral movement of spite that animates the consciousnesses of Dostoevsky's heroes and represents this spiral as the final word of Dostoevsky's novel.

Bakhtin's dialogical understanding of Dostoevsky's novels rests on two assumptions that he takes for granted, that there is clear access to the other's consciousness and that there is an 'in between' of consciousnesses where all voices are synchronized. But these conditions on which Bakhtin's approach rests as well as conditionality itself and possibility of the rest and ground are the biggest problems of Dostoevsky's writings. If only Dostoevsky's underground men could rest on a dialogue they would be happy. Then if somebody would ask them 'who are you' they could proudly answer 'we are born out of dialogue and we are dialogical men'. They would turn being in dialogue into their careers and drink to dialogue.

Bakhtin in paying exclusive attention to structure, in which he finds the uniqueness and significance of Dostoevsky's novels, does not notice Raskolnikov's own testimony at the end of his reading of the letter from his mother against an understanding of this reading as a dialogue of consciousnesses, against the possibility of the alterity that is an indispensable requirement of dialogue for Raskolnikov. With this he misses what is perhaps one of the central problems of Dostoevsky's writing: the conditionality/conventionality¹ of everything. Raskolnikov repeats with exasperation the phrase that he recently heard from Marmeladov: 'there's nowhere to go'. But he repeats it with a new accent and a new meaning that is conditioned by Raskolnikov's position expressed in the passage omitted by Bakhtin. His consciousness is an all-encompassing totality and everything that he represents is already conditioned by his consciousness. No matter how much effort he puts into getting out of his consciousness, by listening to other voices, he cannot get outside of himself. The effort only reveals the lag between ego and self. In the effort all the meaninglessness of the undertaking and breaking through is revealed. He is committed to himself. The murder that Raskolnikov commits, or his experiment and daring as he dubs it, cannot be understood without this maddening 'there's nowhere to go', the monological seclusion that cannot be broken through, this reign of something – laws, the wall, concepts, universals, habits that are the manifestations of people's baseness (ἰᾰᾰᾰᾰᾰᾰ) – that encompasses one and makes him want to lie, to flee. Raskolnikov's soliloquy is, as are many other heroes', testimony to the undeniable structure of the totality of conditionality, of the unceasing rumbling of 'there is' of being that conditions even Raskolnikov's attempt to escape from the conditionality/conventionality of norms, laws, habits, being. We will later pay in our analyses of interiorization special attention to the desperation of 'there's nowhere to go' that evinces the metaphysical structure of the psyche in Dostoevsky's novels. Now, reading Dostoevsky with Bakhtin, we only refer to this phrase to demonstrate that Bakhtin's representation of the structure of

Dostoevsky's novels as dialogical based on the assumption of the presence of the other and the possibility of access to his consciousness and the space in between, is very questionable. There firstly should be the question of whether there is the other. As Bakhtin notices himself the most common conclusion of 'microdialogue' and 'macrodialogue' that occurs in the novel is 'a lie upon a lie'. Almost all conversations are permeated by ruse on both sides. Each interlocutor plays his own game and wants to get inside the other's mind 'as though by burglary' [3, p. 67], that is, on his own terms and conditions. Even when a dialogue takes place inside one's mind constituting 'microdialogue' there is the same game permeated by ruse. The underground man, Raskolnikov, Svidrigailov, Stepan Verkhovensky, prince Myshkin, Ivan Karamazov, the heroes that have these 'microdialogues' more often than the others, exclaim unanimously at the end of their seminal 'microdialogues' 'oh, it's not that', sometimes with feelings of despair but more often with feelings of shame. Bakhtin's analysis of style and structure is fine and perceptive but he does not pay attention to the fact that the main problem is not in the presence of this structure but in the question of the possibility of its presence. Sooner, the dialogical structure is present in Dostoevsky's writings despite the impossibility of dialogue. One hears the other despite the impossibility to hear the other. One of the central problems is how it is possible to hear the other if one hears only oneself; how it is possible to address the other if there is only my ego, my consciousness that always hears out of itself and assimilates the other. It is not the dialogue, but the impossible possibility of dialogue that creates the climate of Dostoevsky's novels. To demonstrate this we will follow Bakhtin in his analyses of discourse as though interrupting him, repeating his words (as Bakhtin point out, incessant repetition is a stylistic attribute of Dostoevsky's novels that puts individual expressions into dialogue with themselves as they are repeated with new accents) with a different accent. In our reading of Bakhtin reading Dostoevsky we will introduce the voices of other readers of Dostoevsky – Nietzsche, Levinas, and Shestov.

Notes

¹ In Russian the word 'óñĕĭĭĭñòü' has two meanings: conditional and conventional. We would like to keep both meanings, both of which are important in bringing out the play of meanings that occurs in Dostoevsky's novels when characters state, 'âñĕ óñĕĭĭĭ' (everything is conventional/conditional).

Referances

1. Bakhtin M. (1984), Problem of Dostoevsky's Poetics, *London*, University of Minnesota Press, 333 p.

2. Dostoevsky F. (1993), Crime and Punishment, transl. Richard Pevear and Larissa Volochonsky, *New York and Toronto*, Everyman's Library, 566 p.
3. Levinas E. (1998), Totality and Infinity: An Essay on Exteriority, transl. Alphonso Lingis, *Pittsburgh*, Duquesne UP.
4. Scanlan J. P. (2002), Dostoevsky the Thinker, *Ithaca and London*, Cornell UP.

Максим Вак

ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ ДИАЛОГА СОЗНАНИЙ У ДОСТОЕВСКОГО

Статья посвящена исследованию диалога сознаний в философии и литературном творчестве Достоевского. Идеи М. Бахтина и Э. Левинаса являются методологической основой исследования. Одной из центральных проблем является то, как можно услышать другого, если человек слышит только себя; как можно обращаться к другому, если есть только мое эго, мое сознание, которое всегда слышит из самого себя и ассимилирует другого. Это не есть еще диалог, но только возможность диалога, которая и создает атмосферу романов Достоевского. Чтобы продемонстрировать это, мы следуем за Бахтиным в его анализе дискурса Достоевского. Ключевые слова: диалог, присутствие, Достоевский, Бахтин.

Максим Вак

ПРИПУЩЕННЯ МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ДІАЛОГУ СВДОМОСТІЙ У ТВОРЧОСТІ ДОСТОЄВСЬКОГО

Стаття присвячена дослідженню діалогу свідомостей в філософії і літературній творчості Достоевського. Ідеї М. Бахтіна і Е. Левінаса є методологічною основою дослідження. Однією з центральних проблем є те, як можна почути іншого, якщо людина чує тільки себе; як можна звертатися до іншого, якщо є тільки моє Еґо, моя свідомість, яка завжди чує самого себе та асимілює іншого. Це ще не є діалог, але тільки можливість діалогу, яка і створює атмосферу романів Достоевського. Щоб продемонструвати це, ми слідуємо за Бахтіним в його аналізі дискурсу Достоевського.

Ключові слова: діалог, присутність, Достоевський, Бахтін.

УДК 821.111-7(73):82.09(045) *Александр Лаврентьев*
**ГУМАНИЗМ ЧЕРНОГО ЮМОРА В НОВЕЛЛИСТИКЕ
 ДЖОРДЖА СОНДЕРСА**

В статье анализируется рассказ современного американского писателя Джорджа Сондерса «Стопудовый шеф». В ходе проведенного исследования доказывается, что автор прибегает к использованию художественных приемов черного юмора для разоблачения симуляров, существующих в современном обществе, и утверждения подлинного гуманизма.

Ключевые слова: *черный юмор, Джордж Сондерс, симулякр.*

Практически во всех работах литературоведческого характера, посвященных исследованию черного юмора (black или dark humor), присутствует характерная особенность – они заканчиваются на очень жизнеутверждающей ноте, что зачастую звучит диссонансом и даже кажется несоответствием основной части текста. Так, например, в статье канадского ученого Патрика О’Нила «Комедия энтропии: контексты черного юмора» в последнем абзаце появляется слово «надежда»: «Здесь следует сделать одно завершающее замечание. Научный анализ юмора своей академичностью во многом лишает его самой существенной особенности, а мы не должны в конечном итоге упускать из виду самый важный аспект любой формы юмора: он позволяет нам взглянуть в лицо зияющей пустоте и в то же время сохранять способность смеяться, вместо того, чтобы приходить в отчаяние. Энтропийный юмор, который, как мы видим, всего лишь в концентрированной форме выражает разрушительную динамику, свойственную любому виду юмора, может принимать разные формы и обличья, а наш смех может содержать в себе разные степени горечи и опустошенности, грусти, пародии и боли, но в конце концов – мы все-таки смеемся, и пока мы смеемся есть надежда» [9, p. 165].

Возникает вопрос, как юмор, который интенсивно эксплуатирует такие темы как болезнь, смерть, акты насилия, катастрофы, то есть привлекает к ним внимание аудитории и смакует самые мрачные и разрушительные стороны бытия, может нести в себе что-то светлое, созидательное, положительное. Ответ на этот вопрос может быть найден в процессе изучения творчества современного американского писателя Джорджа Сондерса (George Saunders, 1958), чьи рассказы и эссе служат наглядным примером того, как цинизм перерастает в гуманизм, а сгущение мрачных красок безысходности и отчаяния открывает просвет для надежды.

В связи с тем, что феномен юмора находится на стыке дисциплин, то подходы к его изучению весьма разнообразны. То же самое можно сказать

и о понятии «черный юмор». Психологи связывают его со стрессовыми, травмирующими и несущими угрозу для жизни ситуациями [5, p. 611]. В англоязычной критической литературе чаще всего упоминается определение, сформулированное американским исследователем Брюсом Джанофом в 1974 году в программном труде «Черный юмор, экзистенциализм и абсурд: о смешении понятий»: «Черный юмор не может быть описан только как пессимистичный или просто лишенный положительного морального начала. Скорее он находится за пределами этих разграничений, в пространстве ужасающей откровенности, касающейся самых экстремальных положений» (Цит. по: [5, p. 611]). В этом определении наиболее значимым оказывается указание на крайнюю степень откровенности черного юмора и стремление к пределам возможного и допустимого.

В той или иной форме эти элементы содержатся и в других определениях черного юмора. В своей обзорной статье, пытаюсь провести границу между черным и не черным юмором, О’Нил приходит к выводу, что самое существенное их различие заключается в том, что обычный юморист оценивает свое положение как нахождение в мире стабильности и определенности: «видит себя в оптимистической перспективе в упорядоченном, безопасном мире, в котором он не теряет ощущения контроля над ситуацией» [9, p. 154]. Черный же юмор – «это юмор утраченных норм, утраченной уверенности, юмор дезориентации» [9, p. 154]. Отсюда становится понятным отказ черных юмористов от использования чистой трагедии. Незначительное отклонение от нормы с четким осознанием того, какой она должна быть, это, условно говоря, комедия. Значительное отклонение от нормы или несправедливая норма – это трагедия. Черные юмористы осознают, что находятся в мире, где нет никаких норм и правил, ни справедливых, ни несправедливых. Они, таким образом, находятся за пределами как комедии, так и трагедии, в «пространстве ужасающей откровенности, касающейся самых экстремальных положений», выражаясь словами Джанофа. О’Нил характеризует не черный юмор как «юмор определенности», «юмор космоса», а черный юмор, соответственно, как юмор хаоса или «комедию энтропии». Именно эту комедию энтропии разыгрывает в своих рассказах Джордж Сондерс.

С самого начала своей литературной деятельности в 1990-х гг. Сондерс пользовался неизменной благосклонностью критики. Но при этом все положительные отклики, как правило, содержат одну существенную оговорку: «Он жестокий сатирик с сентиментальной ноткой, которая изображает оборотную темную сторону Американской мечты...» – пишет

Нью-Йорк Таймс (Цит. по: [7]). Эта же мысль о сентиментальности звучит в другом отзыве рецензента: «Сондерс веселый, язвительный и меткий сатирик нашего времени, это несомненно, но для сатирика у него очень отзывчивое сердце» (Цит. по: [7]). Талант юмориста и сатирика в произведениях Сондерса, по мнению критиков, соседствуют с сочувствием и сопереживанием: «Своим творчеством Сондерс завоевал репутацию не просто жесткого и неизменно попадающего прямо в точку сатирика, изображающего маргиналов и неудачников, а еще и защитника бесправных и униженных» [6, р. 142]. На эту же особенность обращает внимание коллега Сондерса: «Американский писатель Хутон Диас говорил: «Он, как никто, метко подметил абсурдные и обесчеловечивающие параметры нашей нынешней «Культуры Капитала». Но есть в его произведениях и другая грань: холодная строгость уравновешивается глубочайшим состраданием» [3, с. 84]. Как представляется, это, на первый взгляд неожиданное, сочетание жестокости черного юмора с гуманизмом в рассказах Джорджа Сондерса вполне объяснимо и закономерно.

Исследователи черного юмора неизменно указывают на его усложненную структуру. Автор статьи «Черный юмор: плакать, смеяться» Мэтью Уинстон говорит: «С его типичной амбивалентностью черный юмор напоминает нам о боли и страдании, лежащих в основе того, над чем мы смеемся. Смех о них не умалчивает и не скрывает, он, в конечном итоге, усложняет нашу реакцию на ту литературу, которую мы читаем, на наше восприятие персонажей, которые в ней представлены» (Цит. по: [8, р. 6]). Цель черного юмора по мнению другого исследователя, «структурировать бесструктурное. Черный юмор выискивает схемы в энтропийных актах, например, в таких как акты бессмысленного насилия» [8, р. 6]. Усложненность и тяготение к выстраиванию систем является существенным свойством черного юмора: «во внутренней семантической структуре этого феномена можно выделить три составляющие. Во-первых, ведущей чертой «черного юмора» можно считать нигилизм. Его отличает стремление к разрушению устоявшихся систем ценностей. Во-вторых, как известно, любой вид словесного юмора всегда связан с определенной системой ценностей. В случае с «черным юмором» аксиологическая парадигма подвергается инверсии – процесс деконструкции системы ценностей, принятых в данном обществе, неизбежно сопровождается изменением этической маркированности слов, обозначающих эти ценности. То, что оценивалось как безусловно положительное, получает отрицательную трактовку, и наоборот. Третьим необходимым компонентом «черного юмора» как творческого принципа является стремление создать собственную контрсистему ценностей. Необходимо

обратить особое внимание именно на последний элемент в структуре «черного юмора». Как правило, при рассмотрении данного явления его сводят лишь к первым двум слагаемым – нигилизму и изменению маркированности. В действительности структура «черного юмора» представляет собой сбалансированное сочетание деструктивного и конструктивного начал» [2, с. 14–16]. О'Нил, разграничивая явления черного и не черного юмора, приходит к выводу, что черный юмор обязательно включает в себя пять элементов: сатиру, иронию, гротеск, абсурд, пародию [9, р. 156].

Все эти элементы можно обнаружить в рассказе Джорджа Сондерса «Стопудовый шеф» (The 400-Pound CEO, 1994), за который он получил свою первую Национальную журнальную премию. Рассказ перенасыщен явным и скрытым насилием. Жителям американского городка причиняют неприятности еноты. Те, кто стеснен в своих финансовых возможностях, справляются с ними своими силами: «Если у бедняка проблемы с енотами, он опрыскивает свой мусор отравой и на том успокаивается» [4, с. 120]. Фирма, в которой работает главный герой рассказа, ГУРПЕ – «Гуманное решение проблемы енотов» – оказывает услуги по маскировке актов насилия по отношению к животным для более обеспеченных жителей города: на территории заказчика расставляются совершенно безопасные для енотов ловушки, затем их якобы вывозят в естественную среду обитания. Клиентам показывают рекламные материалы: «Они содержат глянцевые фотографии енотов на лоне природы и рядом, для контраста, глянцевые фотографии отравленных енотов, бьющихся в агонии. Подсуньте это домохозяйке, у которой вечно перевернут мусорный бак, – и она облегченно вздохнет. И сделает заказ» [4, с. 115–116]. В реальности со всеми енотами всегда происходит одно и то же: «Клод отвозит их на задний двор и ликвидирует при помощи монтировки. Затем, натянув защитные перчатки, проверяет у них пульс. Затем, перетащив клетку через 209-е шоссе, приступает к похоронам – то есть сбрасывает енотов в яму, что является нашей маленькой производственной тайной» [4, с. 115]. Хозяин этой фирмы фальшивых гуманистов человек, отличающийся патологической жестокостью. Когда деятельность фирмы ГУРПЕ разоблачает защитница животных, Тим пытается избить ее дубинкой, но Джеффри, главный герой, заступаясь за нее, случайно убивает Тима. За этот акт насилия, предотвративший другой акт насилия, который в свою очередь был следствием акта разоблаченного насилия, Джеффри подвергается насилию: судья «приговаривает меня к пятидесяти годам, эквивалентным пожизненному заключению без права на амнистию» [4, с. 126].

Инверсия ценностей в повествовательной структуре рассказа

проявляется в том, что самыми честными оказываются два вида поступков, являющихся актами явного нелицемерного насилия: когда бедняки, сами убивают енотов, и когда Джеффри убивает своего патологически жестокого шефа. С другой стороны, чудовищный садист основывает фирму «Гуманное решение проблемы енотов», человек, который благодаря неразборчивости в средствах захватил контроль над хлебной торговлей всего города, мучается от угрызений совести, и не может спокойно спать, если не удостоверится в благополучной судьбе пойманных енотов. Защитница животных в сари стала причиной пожизненного срока заключения, судья, вынесший этот приговор, говорит Джеффри о том, «что ему импонирует моя честность и тот факт, что я спас человеку жизнь» [4, с. 126].

В качестве примера контрсистемности можно рассматривать финал рассказа, в котором повествователь выходит на предельно высокий уровень обобщения: «А что, если Бог, которого мы видим, Бог-старшой по обыденной жизни – и не Бог вовсе, а лишь его заместитель? А вдруг над этим заместителем Бога есть другой Бог, отлучившийся на несколько божественных минут по другому делу, и он вот-вот вернется... <...> И вот, пока заместитель незаметно выскальзывает из кабинета, настоящий Бог подхватит меня на руки... <...> И я вновь выскочу на свет божий из материнского лона более изящным и симпатичным ребенком, которому суждена иная судьба – судьба стройного, как лань, непобедимого хозяина жизни» [4, с. 127]. Идея заместителя Бога, который плохо справляется со своими обязанностями, это и есть «структурирование бесструктурного».

С жанровой точки зрения в рассказе присутствуют все пять элементов, о которых говорил О'Нил. Например, как и во многих других своих произведениях Сондерс пародирует жанр историй успеха и американский оптимизм; когда человек, оказавшийся в сложных обстоятельствах, получает поддержку со стороны близких, проявляет лучшие черты своего характера, мужество и силу воли, и ему открывается свет высшей истины: «Пишут ли мне бывшие сослуживцы? Нет. Хотя бы Фрида? Ха. Обрел ли я душевный покой? Нет. Поднялся ли я духовно над этой ужасной обстановкой, тем самым завоевав уважение моих суровых товарищей по заключению? Нет» [4, с. 126].

Рассказ изобилует абсурдными словесными конструкциями и ситуациями. В первом абзаце дается характеристика шефа Джеффри «...Тим как-то раз нарочно дал задний ход и задал одного сынка богатых родителей... и получил десять лет за непредумышленное убийство» [4, с. 115]. Владелец ресторана, куда отправляется на свидание Джеффри обладает характерной речевой особенностью: «Эйс, владелец “Острова” – интеллигентный стареющий битник, страдающий легкой формой

копролалии. Нет на свете человека, который замирал бы с более виноватым видом, когда с его языка начинают срываться грязные ругательства» [4, с. 118–119].

Гротескными фигурами можно назвать практически всех персонажей рассказа, как основных, так и второстепенных, но в первую очередь рассказчика и его шефа. Джеффри страдает от излишнего веса (отсюда название рассказа), что является причиной его самоуничтожения перед лицом издевательских шуток сослуживцев: «Какова цена другу, который вешает в столовой карикатуру, где нарисовано, как я целиком заглатываю компьютер? Какова цена тем, кто просто так, ради шутки, пророчит мне смерть от ожирения сердца и похороны в специальном, изготовленном по моим габаритам контейнере?» [4, с. 116]. Гротескными чертами изображается и жестокость Тима, шефа Джеффри: «Разве Дамьена Флаверти забудешь? Он прикарманил служебные деньги, чтобы финансировать свой бутик – галстуками торговал. С помощью дубинки Тим превратил его в размазанную по полу кучку и сказал: «Думаешь, я девять лет отмотал, чтобы на воле меня такие, как ты, накальвали?» И дополнительным «хрясь» сломал Дамьену руку. Я чуть кофе не уронил» [4, с. 121].

Ирония как способ изображения разрыва между идеалом и действительностью в речи рассказчика выражается во вкраплении мелких деталей, которые напоминают об объективной реальности. Так, например, мечтая о счастливой семейной жизни, Джеффри даже в мечтах не забывает о своем весе, особое внимание уделяя специальной конструкции качелей: «Подслушиваю, как она ласково разговаривает по телефону со своим маленьким сыном Леном, и неудержимо воображаю себе, будто сижу на специально подогнанных под мой вес качелях, пока она жарит отбивные, а Лен возится в луже» [4, с. 117].

Однако главное содержание рассказа – социальная сатира, рассказчик периодически переходит на морализаторский тон, часто задает риторические вопросы: «Еще тридцать лет такой жизни, и я уйду, никому не причинив зла и не оскандалившись сам. И все же я человек. Капелька симпатии не была бы лишней. <...> Простите, но мне кажется, что от жизни резонно было бы ждать большего» [4, с. 116–117]; «Как только люди до такого доходят, задумался я. Обратимы ли изменения? Сумеют ли эти несчастные вновь научиться любви и нежности? Как они могут смотреться в зеркало или наряжать елку к Рождеству, не захлебываясь от ненависти к себе?». [4, с. 121] Основным объектом сатиры в рассказе Сондерса становится фальшивый гуманизм и лицемерие. Фирма, занимающаяся уничтожением енотов, называется «Гуманное решение проблемы енотов». Ее хозяин, патологически жестокий человек, который нападает с

дубинкой на защитницу животных, цитируя Библию. Коррупцированный бизнесмен, которого по ночам мучает совесть при мыслях о несчастной судьбе пойманных в клетки енотов. Судья выражает обвиняемому слова сочувствия и поддержки перед тем, как отправить его на всю жизнь в тюрьму.

Чтобы описать мир фальши и лицемерия, представленный в ряде других произведений Сондерса, один из исследователей обратился к концепции симулякров Ж. Бодрийяра (См.: [10]). Она вполне применима и к рассказу «Стопудовый шеф». В нем есть несколько отдельных деталей и целых сцен, которые могут служить прекрасными иллюстрациями к книге Бодрийяра «Симуляция и симулякры». Например, ресторан, в который приглашает свою подругу Джефри, типичный симулякр, нагромождение копий, демонстрирующих, что они копии: «Я веду Фриду в «Вулканический остров Эйса» – это ресторан с интерьерами в гавайском стиле, расположенный в помещении бывшего автосервиса. Они вечно крутят закольцованную пленку со звуками прибора; еще тут есть гора из папье-маше, на которую карабкаются куклы Барби в травяных юбочках» [4, с. 118–119]. Но самый главный симулякр в рассказе фирма ГУРПЕ. Клиентам демонстрируют фальсифицированную жизнь пойманных енотов посредством двух инструментов, визуальных образов (буклетов с гляцевыми фотографиями) и фальшивых словесных конструкций – «После похорон я выписываю счета и сочиняю абзац-другой о том, как очумели от восторга еноты, будучи выпущены нами на свободу. Иногда подпускаю кое-какие подробности насчет спонтанных совокуплений в кустах бузины. Сказочки для клиентов я пишу лучше всех. И лучше всех заговариваю им зубы по телефону. Когда клиент звонит спросить, как прошло освобождение его енота, все мои сослуживцы, заранее надрывая животики от смеха, переключают его на меня. Я рассказываю весело и убедительно. Хохочу до слез над историями – сочиненными мною тут же, на ходу – о том, какие сумасшедшие номера отмачивал их енот, оказавшись на воле» [4, с. 115].

Согласно Бодрийяру знак на пути к симуляции проходит четыре стадии: «он отражает фундаментальную реальность; он маскирует и искажает фундаментальную реальность; он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде. В первом случае образ – доброкачественное отображение: репрезентация имеет сакраментальный характер. Во втором – злокачественное: вредоносный характер. В третьем случае он лишь создает вид отображения: характер чародейства. В четвертом речь идет уже не об отображении чего-либо, а о симуляции» [1, с. 23]. Корпоративная риторика, которую

разоблачает Сондерс, находится на третьем уровне – агрессивное сокрытие агрессивного уничтожения фундаментальной реальности. Фотографии счастливых енотов и истории о том, как они веселятся, выпущенные на свободу, служат инструментом для уничтожения животных. Но парадокс и порочность современного общества заключается в том, что борьба против фальшивого гуманизма, превратившегося в ходе симуляции в антигуманизм, тоже осуществляется средствами симуляции: защитница животных для спасения енотов «измеряет шагами окружность» ямы, куда сбрасывают их тела и «что-то черкает в блокноте», а позднее приходит с видеокамерой. То есть, она использует те же инструменты, что и фирма ГУРПЕ – записи и визуальные образы. Но, переходя в режим симуляции, защита животных тоже оказывается фальшивой и бесполезной, гуманисты, борющиеся с фальшивыми гуманистами, сами тоже оказываются фальшивыми гуманистами с не менее ужасающими последствиями своей деятельности – пожизненным заключением для Джефри. В рассказе «Красный бантик», написанном в 2004 году, Сондерс показывает как изначально гуманистический образ – красная лента погибшей от нападения бешеных собак маленькой девочки – пропущенный через социальные институты и медийные ресурсы, превращается в символ ожесточения, варварства и озверения местного сообщества.

Чтобы преодолеть этот порочный круг и выбраться из сети симуляций, необходим инструмент, отличающийся предельной остротой и жестокостью, именно им становится черный юмор. За счет преувеличения и усложненности конструкции система фальсификации доводится до абсурда. В рассказе есть клиенты, которые обманывают себя, что они гуманны, и поэтому обращаются в ГУРПЕ, есть сотрудники фирмы, обманывающие клиентов, есть защитники природы, обманывающие себя, что они заботятся о природе, есть судья, который обманывает себя, считая, что он защищает справедливость. На этом фоне автор предлагает альтернативу – возвращение к самым простым формам человечности, ту сентиментальную нотку, которую отмечают все критики: «Вот как я смотрю на жизнь. По-моему, я прав. Но поделаться тут ничего нельзя. Остается лишь сохранять достоинство. Поддерживать в камере уют и чистоту. Быть вежливым, но твердым, когда Вик просит, чтобы я, не снимая шляпы, сбавил шимми. При случае говорить добрые слова безногому калеке, отбывающему пожизненное заключение...» [4, с. 126]. Описывая свои читательские впечатления от знакомства с романом Курта Воннегута «Бойня №5», Сондерс говорил, что юмор – это способность сказать правду максимально простым и быстрым способом. Именно эта быстрота и становится основой гуманизма и сострадания в произведениях черного

юмора Джорджа Сондерса.

Список использованной литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция.– Тула: Текст, 2013.
2. Лаврентьев А. И. «Черный юмор» и американский характер.– Ижевск: УдГУ, 2009.
3. Силакова С. От переводчика // Иностранная литература.– М., 2014.– № 1.– С. 83–84.
4. Сондерс Дж. Рассказы // Иностранная литература.– М., 2001.– № 7.– С. 95–127.
5. Christopher S. An introduction to black humour as a coping mechanism for student paramedic // *Journal of paramedic practice*, vol. 7, №12, 2015. pp. 610-615.
6. Galef D. Fiction in review: George Saunders // *The Yale review*, Vol. 102, Issue 3, July 2014. pp. 141-151.
7. George Saunders // <http://www.toptenbooks.net/george-saunders>
8. Nelson J. The right thing to say. M.A thesis. University of Ohio, 2012.
9. O'Neil P. The comedy of entropy: the contexts of black humour // *Canadian review of comparative literature*. June, 1983. pp. 145-166.
10. Pogell S. «The verisimilitude inspector»: George Saunders as the new Baudrillard? // *Critique*, Vol. 52, №4, 2011. pp. 460-478.

Олександр Лаврентьєв

ГУМАНИЗМ ЧОРНОГО ГУМОРУ В НОВЕЛІСТИКИ ДЖОРДЖА СОНДЕРСА

У статті аналізується оповідання сучасного американського письменника Джорджа Сондерса «Стопудовий шеф». В ході проведеного дослідження доводиться, що автор використовує художні прийоми чорного гумору для викриття сімюлярів, що існують у сучасному суспільстві, і затверджує справжню гуманістичну позицію.

Ключові слова: чорний гумор, Джордж Сондерс, симулякр.

Aleksandr Lavrentev

HUMANISM OF BLACK HUMOR IN SHORT STORIES BY GEORGE SAUNDERS

A short story «The 400 pound CEO» by George Saunders is analyzed in the article. The paper argues that the author uses cruelty of black humor to make evident hypocrisy of contemporary society and to foster authentic values of humanism. In the definitions of that phenomenon researchers often mention an extreme degree of sincerity, straightforwardness and intention to reach the edge of the possible and permitted. Narrative structure of the story «The 400 pound CEO» contains all the basic elements of black humor semantic structure: depiction of explicit and latent violence, the axiological inversion and counter system. In addition, the text of the story embraces the components of the genres

that are considered to be necessary for the black humor narration: satire, irony, grotesque, absurd, parody. This set of artistic techniques is used in the story to reveal the falsehood and hypocrisy prevailing in contemporary consumer society. The imagery presented in the story can be interpreted in the terms of Jean Baudrillard theory of consumerism and the simulacrum aspect of his theory is seen as the most efficient approach in this research. The text of the story abounds with the examples of simulacra. The firm engaged in slaughter of raccoons, called «Humane raccoons alternatives.» The firm's clients are persuaded by two media means: visual images (brochures with glossy photographs) and false verbal constructions (stories about the happy life of raccoons in their natural habitat). The extremism of black humor discourse makes it possible for the writer to break through the multilayer network of simulacra in contemporary society and thus, coming back to simple forms of humanity. This can explain the seemingly paradoxical mixture of acidulous satire and sentimentality in the stories by George Saunders: black humor in his stories serves as the basis for black humor in his stories becomes the basis of humanism and compassion, empathy and humanism.

Keywords: black humor, George Saunders, simulacrum.

References

1. Bodriyyar Zh (2013) Simulyakry i simulyaciya [Simulacra and Simulation]. *Tula, Tekst*, 204 p.
2. Lavrentev A. I. (2009) Chernyj yumor i amerikanskij harakter [Black humor and American character]. *Izhevsk, UdGU*, 290 p.
3. Silakova S. (2014) Ot perevodchika [Translator's notes]. *Inostrannaya literatura*, ¹ 1, pp. 83–84.
4. Sonders Dzh. (2001) Rasskazy [Stories]. *Inostrannaya literatura*, ¹ 7, pp. 95–127.
5. Christopher S. (2015) An introduction to black humour as a coping mechanism for student paramedic, *Journal of paramedic practice*, vol. 7, ¹ 12, pp. 610–615.
6. Galef D. (2014) Fiction in review: George Saunders, *The Yale review*, Vol. 102, Issue 3, July, pp. 141–151.
7. George Saunders // <http://www.toptenbooks.net/george-saunders>
8. Nelson J. (2012) The right thing to say. M.A thesis. *University of Ohio*, 109 p.
9. O'Neil P. (1983) The comedy of entropy: the contexts of black humour, *Canadian review of comparative literature*. June, pp. 145–166.
10. Pogell S. (2011) «The verisimilitude inspector»: George Saunders as the new Baudrillard? *Critique*, Vol. 52, ¹ 4, pp. 460–478.

УДК 82.1

Алла Полякова

ИРОНИЯ КАК АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

(на материале поэтического объединения
«Сибирский тракт»)

Статья посвящена анализу современного состояния поэтического дискурса. На примере творчества представителя объединения «Сибирский тракт» Д. Липатова показаны проявления состояния творческого сознания в условиях кризиса постмодернистской идеологии. Делается вывод о том, что возможным решением внутреннего разлома сознания является понимание бытия как трансцендентности состояний экзистенции, а себя и мира – как объекта иронического созерцания. Ирония трактуется как аксиологический инструмент литературной практики.

Ключевые слова: ироническое созерцание, кризис сознания, поиск решений.

У одного немецкого поэта – нашего современника – есть стихотворение «Рассказ почтальона», где описывается «коллекция из недоставленных открыток» [2]. В наше время бешеных скоростей и медиа-коммуникаций эта коллекция, наверняка не придуманная, на глазах становится музейной редкостью и своеобразным символом уходящей эпохи. Разными почерками – от витиевато-аристократических до формально-скупых – люди обмениваются сообщениями. Это приветы из отпуска; доносы на неверных мужей, печатными буквами, для конспирации; обыденность типа: не забудь выключить газ. Но одна открытка, облетевшая весь мир, имела такой текст, написанный без запятых: «простить нельзя разводиться». Ситуация оказалась в высшей степени ироничной. Ее ирония – с оттенком трагичности – заключалась не только в том, что посыл, задуманный изначально как весьма значимый, не дошел до адресата, но и в том, что, если бы даже и дошел, он, в противоположность известной с детства дидактически-поучительной фразе «казнить нельзя помиловать», остался бы нерасшифрованным. Более того, поэт, для которого эта фраза явилась предметом поэтической рефлексии, также не принял никакого внешне выраженного участия в толковании ситуации, и она пришла к читателю в виде интенции для раздумий.

Эта двойная или, по большому счету, тройная – учитывая читательскую составную, – ирония, порожденная несовпадением ожидания и результата, могла бы символизировать состояние и суть современного поэтического

дискурса. В рамках Дня мировой поэзии, отмечавшегося Юнеско в 2005 году, был проведен мониторинг. Он показал, что половина опрошенных уже давно не читает стихов, а две третьих двадцатилетних не читали их никогда. Как же существует в таких условиях поэзия? Каковы ее искания и пути развития? Каковы точки фиксации ее внимания? Что несет она миру и человечеству? И каково нынешнее, читай – постмодернистское состояние творческого сознания? Ответить на эти вопросы в рамках короткой статьи вряд ли удастся, потому что цель данной работы – провести разведку в области современного состояния литературно-поэтической мысли и исследовать ее ироническую составляющую как одно из идейно-художественных и аксиологических средств.

Материалами для раздумий, а также источником и предметом представляемых исследований стало малоизученное творчество некоторых представителей объединения русскоязычных поэтов «Сибирский тракт». Уже название группы вызвало размышления, имеющие, естественно, целенаправленный характер. Первые ассоциации слова «тракт» связаны с путем, по которому каторжники в царской России двигались в сибирскую ссылку. Такая трактовка была бы весьма многообещающей для исследователя поэтического творчества – она могла бы послужить узловым метафорой для обозначения несравнимой трудности, глубины и трагичности поэтического труда наших современников. Но в следующий момент критическое начало сознания приводит контр довод: то был Владимирский тракт, тогда как этот – Сибирский. Справка: «Сибирский тракт – длинный и в то же время – самый короткий путь, по которому из Китая в Россию везли товары, прежде всего, чай. Его строительство было начато в 1730 г. и закончено только в середине девятнадцатого века». Такое определение никак не тянет на метафору и, в любом случае, не дает представления о творческой сути группы. Объяснение, данное одним из действительных членов объединения, оказалось достаточно прозаичным: поэты, решившие объединиться под одной творческой крышей, живут в городах и местностях, расположенных вдоль этого, теперь уже существующего как Транссибирская магистраль, пути. Однако право литературоведа усматривать в этом названии ироническую претензию на масштабность замыслов группы остается за мной.

Поэты современности оказались в ловушке этой современности. Постмодернистская реальность, потерпевшая сокрушительный удар с разрушением символа постмодернистской эпохи – нью-йоркских башен-близнецов, пытается осознать себя, в том числе и в поэтической форме. Поэтическая рефлексия, находящая отражение в материальном творчестве, часто остается существующей в электронном издании, в форме, например,

Живого журнала, в ожидании своего читателя, которого зачастую подолгу не бывает. Поэт Денис Липатов говорит об этом, нарочито радуясь в предисловии к одной из серий стихов, что можно писать, чего душа пожелает, не боясь, что кто-то осудит, – просто потому, что судить некому. Но душа желает, а потому пишется. О чем? – О болезни, о погоде, об отставке, об отпуске, о том, как страшно представить себя за решеткой (отзвук тюремной лирики угадывается у всех мужчин-поэтов этой группы), о творчестве, о природе [3].

Один из последних сборников автора имеет название, легко дешифруемое: «Поэтика лестничных клеток» (2014). Герои этих стихов не знают жизни в особняках – она для кино; этот народ живет в высотках без консержки. Эстетика бытия таких домов естественно принижена, и в классические времена она не могла быть достойной внимания поэта. Здесь – «...эхом любой разговор: Кухонная ругань соседок, Гитарный хмельной перебор. Гуляют ли проводы, встречи — Готовы всегда за ножи, И речь обрастает заречьем, Свои громоздя этажи». Только носитель современной русско-славянской культуры знает, что кроется за этим эпитетом «многоэтажная» по отношению к слову «речь», и только нижегородцу понятна речевая характеристика «заречья». Низовая культура многоэтажек, где, по выражению иностранца, «езде соседи – ужас!», только светлomu взгляду творческой личности может нести поэтическое настроение: «Выйдешь курить на площадку... Что видишь? В оконном углу Край неба, что божно облатку»... Кажется, можно вздохнуть и расправить плечи – ведь так хочется гармонии. Но не тут-то было: к «углу» подходит такая рифма: «А ниже — плевки на полу». Тут можно было бы поставить точку. Все понятно с поэтикой многоэтажек. Но ирония в том, что там живет поэт. Возникает вопрос: он что, тоже – элемент этой культуры или просто притворяется, просто играет роль? Но притворяться вечно не получается. И вот мы становимся свидетелями внутренней драмы: «И чем же спастись в этих стенах, Что выдумать про себя? И просится в рифму «застенок», Едва тишину пригубя. Зачем эти поздние бредни? Зачем этот пресный стишок? Зачем, как ненужный наследник, Ты в каменный заперт мешок?» И это – финал стиха. Идея разлома внутреннего ожидания и внешней правды бытия проявлена абсолютно явно. Разлома, по сути, трагического. Какой может быть выход, чтобы сохранить себя как личность и как поэта?

Путь один – ироническое понимание трансцендентности бытований, трактование себя как объекта иронического созерцания. Так и случается: в стихотворении «Поэтик» автор констатирует факт, что стал бытовым алкоголиком – «такая вот, парни, фигня». И стихи приходят после чекушечки, и удачно рифмуются «посошок – стишок». А как же высокое

предназначение? Увы, вот так: «Ангел с орбиты глядит. И думает: бесполезный расхаживает индивид». Самоирония становится неотъемлемой частью общего трагико-иронического взгляда на мир, который не в состоянии дать поэту ощущение полноты бытия.

Для возможного, внешне проявленного спасения, поэт прибегает к перечислению гаммы возможностей, представленных современными реалиями: «Если хочешь – будь реалистом, если хочешь – будь вокалистом...» далее идут: моралистом, футболистом, шахматистом, каратистом, пианистом, поэтом Капнистом, юристом и т. д. Реалии узнаются в ироничных словосочетаниях: обобщенно-узнаваемом «гайдаром-экономистом» (с маленькой буквы), нарочито парадоксальном «гламурным фашистом», реалистично-оценочном «беспонтово совсем трактористом или гипсовым там горнистом». Совсем неожиданно, с претензией на некий сюр-: «Можешь даже в желудке глистом говорить на французском чистом».

Другие возможности для спасения – сопоставление себя и своих внутренних состояний с бытийными проявлениями известных личностей, что, кстати, не просто свидетельствует о существенной начитанности и высокой культуре молодого автора, но и его естественной внутренней готовности причисления себя к поэтическому бомонду прошлых лет. В стихе «В этот отпуск» поэт, точнее, его лирический герой решил остаться дома, поскольку «в душе накопилась истома». Предвкушаемые состояния, иронично осмысленные, – возможные вехи на пути к спасению: «Буду, словно Языков в пушистом халате, развалясь на подушках, слагать стихи, словно Дельвиг Антон, закурю в кровати, словно И. А. Крылов – захочу ухи. Кюхельбекером выйду на улицу кашлять, возомнив о себе, стану строго судить: никакие не след нам с правительством шашни На коротком веку на своем заводить». Поэт пытается привлечь в соучастницы построения мифического действия и осень: «Разве, осень, и ты – прокричу – не подруга, разве мы не найдем с тобой общий язык? Золотая моя, окажи мне услугу – в золотую орду свою выправь ярлык». Золотой, волшебный мир, иное – идеальное – место, где правит осень, – вот тот возможный мир, в котором можно укрыться от реалий объективной реальности. Однако «...нет ответа – ни ой-ли, ни аюшки, не найдем, значит, общего языка, вот ходишь себе, как помешанный Батюшков, непонятное что-то мычишь в облака».

В сборнике «Астерион», кроме рассмотренных, есть также другие стихи, отличающиеся – весьма в духе постулатов постмодернизма – вниманием к повседневности: «Семейная ссора», «После ресторанчика», «В Пушкинском музее», «Рассуждает о Чехове дама». Но, бунтуя против всеобъемлющей серьезности маразма, поэт каждую минуту бытия рассматривает через призму иронического восприятия.

Ироничным взглядом отмечена также авторская проекция современности в будущее. Поэтическое сознание высмеивает формальность, усредненность, бесцельность, царящие в жизни и определяющие миропонимание новой генерации. Объектом иронического осмысления становятся факты из жизни страны, как например, переименование милиции в полицию: «Перекрасят ментов в полицаев, И начнётся житуха – зергут... Не возьмут на дорогах ни драхмы, Не обидят и комара, Потому что, конечно, жандармы Поприличнее, чем мусора.» Автор посмеивается над ситуацией, используя ироническое утверждение от противного: «Есть у слова волшебная сила: Если правильный знаешь глагол, Коротышке ты скажешь – верзила, И сдавай его в баскетбол.» Но вот накал нарастает, и интеллигентская ирония сменяется насмешкой, имеющей универсальную социальную направленность: «И теперь-то всё будет в ажуре, Заживём теперь не греша, Как в банановом Сингапуре, Как в обамавой США». Замечательно значима параллель «банановом – обамавой», объединенные общим признаком – «ажуром».

В этом тайном карнавальном действе есть магическая подоплека: глубиной мысли, силой иронического осмысления искать пути к выходу, быть вольтерьянцем в обществе, где негласно признанной идеологией стал постмодернизм, искореняющий здравомыслие и желание осмотреться и критически оценить время, людей, эпоху. А она совсем не безобидна. Человека воспитывают как потребителя. Он уже не имеет ни времени, ни желаний, ни культурной привычки созерцать себя, природу, мир в их естественном бытийном состоянии. Представление о мире большинства людей строятся на готовых формулах, истинность которых разучились проверять. Рядовые граждане, коих пресловутое «большинство», не имеют полноценного мировоззрения. Картина мира у них не переходит границы обыденного сознания, не создает цельных и законченных концепций человека и мира и «принимает формы не мировоззрения, а мироощущения, которое складывается стихийно, вследствие непосредственных жизненных впечатлений и в процессе практического освоения мира» [1, с. 59–60], который для многих замыкается на узком круге каждодневного бытия. Человеческое сознание довольствуется тем, что ему предлагают заангажированные СМИ, и строит картину мира, которая приобретает характеристики вторичности и неадекватности.

Постмодернистская эпоха презрела классические идеалы о добре, справедливости, совести и отказалась от восприятия какой-либо дидактики как таковой. Манипулирование общественным представлением об окружающем мире – главная угроза грядущих времен. Философские и эстетические понятия переводятся на рельсы всеобъемлющей удобной

идеологии. Идеалы постмодернизма создали себе прочную основу в виде низкопробных кинокартин, фильмов ужасов с бесконечной чередой насилий и убийств, экспозиций бессюжетных инсталляций и перформансов. В постмодернизме происходит синтез высокого и низкого, нивелируется разделение культуры на элитарную и массовую. Постмодернизм противопоставляет себя высокому «застывшему» модернизму, провозглашает апофеоз освобождения инстинктов, создание «нового Эдема секса, телесности, «рая немедленно» [4, с. 161]. Когда по выходе из музея Сальвадора Дали в Испании посетителям предлагают булочки в форме кучки экскрементов – некий этюд на тему «насушные интересы творца», – то не знаешь, как реагировать на такую «гастрономическую» проверку художественных вкусов: смеяться, плакать или... купить и съесть – по крайней мере, будет что рассказать знакомым. Но есть еще один путь – попытаться копнуть вглубь: а не намек ли это на ироническую подоплеку всего творчества С. Дали: публика – дура, по выражению одного молодого гида, проглотит все, что ни дай. И тогда эта булочка, вернее, ее критико-ироническое восприятие, как ни парадоксально это звучит, – сигнал того, что свет в конце туннеля может появиться; это произойдет тогда, когда сила иронического сопротивления одолеет инерцию обыденного мышления.

Наиболее сильные личности, как правило, из круга творческих, осознавая трагичность ситуации, имеют эту силу внутреннего сопротивления, которая и проявляется как ироническая составляющая их творчества. Фактически, ирония – это способность сознания контролировать свое место в мире; именно она, будучи результатом активного и действенного наблюдения, выступает как инструмент сопротивления тотальному поп-арту и постмодернистской философии бытия. Вот пример, подтверждающий сказанное: «Без пафоса эпос, герой без судьбы – такая нелепость – без Бога псалмы. Улисс без Эллады, без Трои Ахилл, без боя солдаты идут до могил. Смешная картинка – мультяшный герой заводит пластинку, становится мной и жизнь примеряет с чужого плеча и в ней козыряет важней калача. А я в тёмном зале сижу и туплю – меня обокрали, а я будто сплю, а надо бы строго мне топнуть ногой: «Меня там не много – там кто-то другой!» Но только смеётся сосед мой в кулак: «Мэрлин отдаётся – И та – за пятак! А ты строишь цацу, устроил дебош! Всё это до разу – смотри, огребёшь! Возьми свой портфельчик, пальто не забудь, и в баре коктейльчик – грамм двести на грудь прими, и отлично, и дальше пиши, как в школе отличник: жи- ши- – через и» [3]. Как видим, развитое художественное сознание пытается объективно оценить место человека в мире, адекватно почувствовать и

понять окружение, иронически, хотя и с оттенком горечи, оценить ситуацию. Ирония – это конечный момент критически направленных ментальных действий, и ее действенной стороной является сознательный импульс к поиску решения. Именно личностная реакция автора на то, что «его обокрали» – в идейном смысле, – является предметом поэтического внимания и иронической интерпретации, и именно она ведет читателя к критическим выводам.

Творчество, плодотворной почкой которого есть ирония, – это интеллектуальная игра, направленная на то, чтобы разбудить другое сознание, побудить читателя подняться на уровень выше – от обычного восприятия к более обобщенной картине мира, к более глубокому его пониманию. Но, к сожалению, часто призыв поэта не достигает цели вследствие того, что публику отвлекают на другие цели и наступает «сон разума». И тогда интеллектуальный «дебош», устроенный сознанием поэта против навязывания чужой роли, становится исключением, а не правилом. Отсюда – привкус растерянности, который чувствуется в этом стихе.

Выводы. Постмодернистская поэтика пытается отпеть себя достойно и, кажется, даже наметить некие штрихи возрождения и возвращения к осмыслению новой эпохи. Былые идеалы оказываются весьма шаткими и заслуживают внимания в ироничном преломлении. События в обществе – прямое тому доказательство. Очень хочется чего-то лучшего; вопрос – чего? Одно понятно: победят маразм те, кто признает его как маразм. И назовет маразмом. Если так, то свет в конце туннеля может появиться.

Напоследок – удивительное открытие «в тему», открытие, подводящее черту аксиологическим изысканиям в пространстве современного поэтического дискурса. Музыкальная группа ЧАЙФ спел вам в интернете песню «Сибирский тракт» из альбома «Оранжевое настроение» [5]. Неизвестно, знаком ли автор В. Шахрин с кем-либо из одноименного поэтического объединения. Однако удивительным образом усилиями творца этот «Сибирский тракт» на наших глазах превращается – так – выше нами была попытка сделать это – в развернутую ироническую, с элементами китча, метафору состояния сознания в современном обществе, со всеми его болезнями, исканиями, проблемами и тем самым светом в конце туннеля, на который мы надеемся.

Сибирский тракт, восьмой километр.

Вот он этот дом, всё, я приехал.

Уверенным шагом войду к врачу.

Скажу, что жить так больше не могу и не хочу.

Ну же, да не панк, ну же, да не металлист,

Не комсомолец, не гомосексуалист.

Я просто копаюсь в грязи на Сибирском тракте.

Врач выгнал меня, он сказал: «Ты, брат, в полном порядке».

Сибирский тракт, зайти бы в трактир.

Но в трактире грязь и на морозе сортир.

А в сортире всё в дерьме, а в стене дыра.

Я вижу там голую попу с наколкой «Ура!»

Сибирский тракт, свет фонаря.

Я успокоился, день прожит не зря.

Я понял, что жить и так тоже можно.

Всё, что мы имеем, так мало, но зато так надёжно.

Список использованной литературы

1. Есин А. Б. Введение в культурологию. Основные понятия культурологии в систематическом изложении. – М.: Академия, 1999. – 216 с.
2. Крюгер М. Рассказ почтальона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/5/n2-pr.html>.
3. Липатов Д. Дом Астериона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vinsentvega.livejournal.com/51777.html>. (Accessed 22.04.14)
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
5. ЧАЙФ. Сибирский тракт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaif.ru/diskografija/oranzhevoe_nastroenie/sibirskij_trakt (Accessed 22.04.14)

Алла Полякова

ИРОНИЯ ЯК АКСІОЛОГІЧНА СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ

(на матеріалі поетичного об'єднання «Сибірський тракт»)

Стаття присвячена аналізу сучасного стану поетичного дискурсу. На прикладі творчості представника об'єднання «Сибірський тракт» Д. Липатова показані прояви стану творчої свідомості в умовах кризи постмодерністської ідеології. Робиться висновок про те, що можливим рішенням внутрішнього розлому свідомості є розуміння буття як трансцендентності станів екзистенції, а себе і світу – як об'єкту іронічного спостереження. Іронія трактується як аксіологічний інструмент літературної практики

Ключові слова: іронічне спостереження, криза свідомості, пошук рішення.

Alla Poliakova

IRONY AS AXIOLOGICAL COMPONENT OF MODERN POETICAL DISCOURSE

(On the material of poetic association «Siberian Road»)

The article analyzes the actual state of poetical discourse. States of creative consciousness in the conditions of a crisis of postmodern ideology are showed on the example of art association «Siberian Road» and its member D. Lipatov.

Manifestations of real state of society and human consciousness as a subject of poetic attention are showed. The poet describes the modern picture of the world, which gets now the characteristics of minor importance and inadequacy, and realizing the tragedy of the situation, he looks for the powers of internal resistance, which manifests itself as an ironic component of his creative work.

In fact, the irony is the result of active and efficient surveillance, it acts as a tool of resistance to total pop-art and post-modern philosophy of life and becomes the ability to control the consciousness in the world which loses his identity and where the life is based on ready-made formulas.

The irony is considered as the final moment of the critical mental actions, and its effective strength is conscious impulse to the search of the possible future way. It is concluded that a possible solution of the internal fracture of consciousness is the understanding of life as a transcendent state of existence, and himself in this world as an object of ironic contemplation. The irony is considered as an axiological tool of literary practice.

Keywords: crisis of consciousness, search of solutions, ironic contemplation.

References

1. Yesyn A. B. (1999) Vvedeniye v kulturologiyu. Osnovniye poniatiya kulturilogiyi v sistematicheskoy izlozhenii [Introduction to cultural studies. Essential concepts of cultural studies in a systematic exposition]. Moscow, Academy, 216 p.
2. Kruger M. [The story of the postman]. *Rasskaz pochtyona* (In Russ.) Available at: <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/5/n2-pr.html> (Accessed 22.04.14)
3. Lipatov D. [Asterion house]. Dom Asteriona, 2014. (In Russ.) Available at: <http://vinsentvega.livejournal.com/51777.html>. (Accessed 22.04.14)
4. Man'kovskaya N. B. (2000) Estetika postmoderna [Postmodern aesthetics]. – SPb, Aletheia, 347 p.
5. CHAIF. [Siberian Roud]. Sibirskiy trakt (In Russ.) Available at: http://www.chaif.ru/diskografiya/oranzhevoe_nastroenie/sibirskij_trakt (Accessed 22.04.14)

Розділ 3.

ФОРМИ СМІХУ В МИСТЕЦТВІ ТА СОЦІУМУ

УДК 13: 82.01

Лиана Кришевская

КАРНАВАЛЬНОЕ И ГЕРОИЧЕСКОЕ. МЕСТО ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Њвобода, страх, бесстрашие, дискретное время лежат в основании литературоведческих теорий, представляющих полярные явления. Речь идет о концепции карнализированных жанров М. М. Бахтина и о теории героического искусства, намеченной у М. Мамардашвили. В статье представлены предварительные результаты их сравнения.

Ключевые слова: свобода, страх, бесстрашие, дискретное время, карнавал, героическое искусство.

В естественном восприятии карнавальное и героическое, как способы мироощущения, или формы соотношения с миром, занимают противоположные позиции. Здесь карнавальное, связываемое, преимущественно со смеховым началом, выступает как некий полюс героическому, а последнее, ассоциируемое исключительно с областью серьезного, воспринимается как радикальная противоположность карнавному.

Эта полярность для пристального внимания оказывается, однако, мнимой. Забегая вперед и одновременно предотвращая возможные возражения о неуместности поставленного вопроса, напомним здесь о природе художественных жанров, возникших из карнавала, пропитанных карнавальным мышлением и даже будучи перенесенными на почву профессиональной художественной практики, передающими сложность карнавного мироощущения. Речь идет о группе жанров, которую М.М. Бахтин обозначил как жанры серьезно-смеховые. Причем исследуя их, Бахтина подробно удается проанализировать именно их смеховую составляющую, в то время как «серьезное» остается вне центра его аналитического внимания. Примечательно, что впервые, и кажется, значительно подробнее, чем в работе о Рабле, свою концепцию серьезно-смеховых жанров Бахтин излагает, анализируя творчество Достоевского [1], образы героев и тематика произведений которого едва ли безоговорочно может быть связана со смеховым началом, но скорее с героическим мироощущением.

Оказывается, что даже первые и гипотетические подходы к сравнительному анализу категорий и характеристик, образующих концептуальные основы карнавного и героического мироощущений, позволяют увидеть если не прямые совпадения, то, во всяком случае, некоторую принципиальную близость названных типов экзистенциальных позиций. А это, в свою очередь, дает возможность добавить определенные

аспекты и к восприятию самих явлений, о которых здесь идет речь, и к пониманию природы базовых концептов, обуславливающих аспекты человеческого существования.

Путь к предварительному сравнению карнавного и героического мироощущений прокладывают как произведения искусства, в художественной метафоре, в собственной структуре кристаллизующие и выражающие подлинную суть явлений, так и теории, анализирующие основы художественных явлений. Поэтому упоминание концепции карнализированных жанров М. М. Бахтина в этом контексте не было случайностью. Даже сегодня она является наиболее полно разработанной системой, представляющей не только генеалогию жанров, выросших из площадного действия, но и саму глубинную природу карнавала, и мироощущение, с ним связанное. Представленные здесь предварительные характеристики концептов и явлений, фундирующих карнавальное мироощущение, были сформулированы именно в опоре на положения М. М. Бахтина.

Характеристики явлений, образующих основание героического мироощущения, выделены из изложенного М. Мамардашвили представления о героическом искусстве. Здесь, правда, следует сразу сделать оговорку. Хотя у Мамардашвили тема героического мышления, или в другой интерпретации философа, героического искусства, присутствует в ряде работ¹, ее едва ли можно определить как последовательно разработанную и изложенную концепцию. Скорее это опыт анализа, или позиция, определяющая его подход к некоторым философским и художественным явлениям. Тем не менее, укорененное в феноменологической традиции, представление Мамардашвили о героическом мироощущении и героическом искусстве, опирается на логическую и последовательную структуру концептов, получивших у него достаточно подробную характеристику. Они отсылают к принципиальным основаниям мышления и/или мироощущения, которое Мамардашвили обозначает как «героическое», которое, в свою очередь, обуславливает смысловое содержание конкретного произведения, находя свое выражение в приемах художественного языка. Это дает возможность с одной стороны обращаться и использовать характеристики, тех фундирующих явлений и концептов, которые М. Мамардашвили выделяет в качестве основания героического мышления, с другой, в случаях, это позволяющих, транспонировать, его представление о героическом искусстве на иные художественные явления.

Переходя к непосредственному сравнению категорий карнавного и героического, стоит кратко упомянуть о еще одном обстоятельстве,

определившем путь сравнения: отправной точкой для него послужили не абстрактные концепции, рассматривающие, скажем, формы мышления, а конкретные художественные явления. Именно в аналитической работе обнаружилось сходство, и, даже, частичное совпадение, карнавального и героического. Группа текстов, а именно, ряд художественных манифестов, созданных разными авторами в первой половине XX века, рассматривалась в контексте теории карнавализованных жанров Бахтина. Одновременно, эти же тексты, рассматривались сквозь призму понятия «героическое искусство», которое М. Мамардашвили развивает преимущественно в отношении художественного творчества, современного избранным для анализа манифестам.

Оказалось, что эти подходы не только применимы к одним и тем же художественным явлениям, но в некоторых элементах соприкасаются, как бы «накладываются» друг на друга, выказывая общность терминов, образующих их конструкты, и их характеристик. Концептом, в котором наиболее четко прослеживается сходство карнавального и героического, оказалось время. Попытка даже беглого сравнения его характеристик в этих таких разных сферах, не только подтвердила первоначальное предположение, но вывела за собой ряд других понятий, качество которых и для карнавализованных жанров, и для героического искусства оказались достаточно близкими.

Какие же концепты формируют карнавальное мироощущение и какие из них оказываются принципиальными для мироощущения героического?

Изначальную форму карнавала М. М. Бахтин определяет как некое действие, происходящее не на сцене, но на площади. Это действие, которое нельзя понять, наблюдая его со стороны, оно не предполагает и не допускает разделения на зрителей и участников. В карнавале не просто участвуют, в нём живут и им живут. Карнавал – особый мир, непохожий на мир реальный, он не подчиняется законам привычной социальной действительности. Это – «мир наоборот, мир наизнанку», живущий по своим собственным законам и, кроме того, в своем собственном времени, отличном от эмпирического времени обыденной реальности. Время карнавала – это особое время иллюзорного освобождения от законов социума, от норм социально-иерархических отношений, правил этикета, от условностей общения, существующих в «обычное время».

Это мир, где вступают в «слишком» тесный, необычайный своей фамильярностью, контакт на карнавальном пространстве. Свобода отношений, которая подразумевается этой фамильярностью, со стороны может показаться «полной свободой», ибо разрешает поведение, неподчинённое условностям, не обременённое традициями, освящёнными законом,

поведение брутальное и эксцентричное. Все основные черты карнавала, которые выделяет Бахтин: фамильярный контакт, эксцентричность, различного рода мезальянсы и момент профанации, связаны с карнавальным свободой и ей обусловлены.

В данном контексте необходимо вспомнить и то основание, из которого карнавал и карнавальное мироощущение вырастает. Согласно М. Бахтину им является эсхатологическое предчувствие. Поэтому, говоря о природе карнавала: «необходимо учитывать грандиозную роль космического страха – страха перед безмерно большим и безмерно сильным» [2, с. 371]. Карнавал, все формы площадного действия, им выработанные, являются способом преодоления «какого-то смутного страха перед грядущими космическими потрясениями» [2, с. 371]. способом, который превращает «космический ужас в веселое карнавальное страшилище» [2, с. 371].

Именно в народном, а не официальном творчестве издревле формировались образы борьбы с этим космическим страхом, страхом, который по своей природе «не мистический в строгом смысле» [2, с. 371]. Именно в нем кристаллизовалось «подлинно человеческое бесстрашное самосознание» [2, с. 371].

Это краткое, резюмирующее описание карнавала позволяет в первом приближении выделить и охарактеризовать концепты, лежащие в основании карнавального мироощущения и формирующие его специфику. Ими оказываются: страх, ему следует бесстрашие, как стоическое или героическое преодоление страха. Этот ряд продолжает свобода, проявляющаяся во многих факторах, в частности, в отказе от правил объективного мира, находящая свое выражение в «предельной ... откровенности мысли и слова» [2, с. 298], и реализующаяся как внутреннее право и потребность. Кроме этого свобода определяет характер следующей принципиальной категории в характеристике карнавального мироощущения, а именно, времени. Вне категории свободы говорить о карнавальном времени невозможно, поскольку она, свобода, является местом времени, местом его осуществления. Важно помнить, что это не эмпирическое время, действия которого разрешаются в событии последующего мгновения. Это выделенное, «неподвижное» время, не продолжающееся в обыденной, регламентированной жизни. Это особое время, для характеристики которого вполне уместно применить термин, употребляемый М. Мамардашвили в отношении времени героического, а именно, дискретное время.

Этот ряд может быть дополнен еще одним понятием, которое М. Бахтин, не употребляет, однако постоянно имеет в виду, говоря о способности карнавала находить, чувствовать, указывать и выражать амбивалентную

сущность мира, следовательно, подлинную сущность мира. Это понятие, которое в представлении М. Мамардашвили о героическом искусстве является фундирующим, и к которому у него приводят все структурные и смысловые нити, а именно подлинная жизнь.

Как представляется, этот, а так же перечисленные выше концепты, ормируют то поле, в пределах которого возможен разговор о близости карнавального и героического мироощущений. Первоначально выделенные в сфере карнавального, все они оказываются основополагающими так же и для героического, что было выявлено в анализе явления «героическое искусство», используемого М. Мамардашвили.

Формируя и формулируя этот термин, М. Мамардашвили обращается к смыслам, которые в понятие героя вкладывала античная философия, согласно которой герой есть человек свершившийся, человек, достигший акції. Что же вслед за античной мыслью подразумевает под этим Мамардашвили? Человек свершившийся для него – это человек, который особым внутренним актом, вечным и длящимся, достигает точки «невербального корня собственного испытания» [3]. В этой точке, в совпадении всех Я происходит восстановление сознания, достигается полнота восприятия, а в ней приоткрывается и узнается нечто подлинное о себе и мире, рождается истина, в которой узнаются фундаментальные черты мира. Это «место человека во вселенной», в которой ему является себя подлинная жизнь.

В этом месте герой занимает стоическую позицию: внутренний акт достижения истины акт индивидуальный, свершая который он должен преодолевать страх перед неизвестностью истинного.

«Способ» достижения этой особой точки свершения истины изложен М. Мамардашвили в ключевом для его теории понятии впечатления. Трактую его, он исключает из его понимания всяческие психологические предпосылки, определяя такое впечатление только лишь в онтологическом плане. Присущее героическому искусству, оно реализуется вне эмпирического времени, между прошлым и будущим, оно само есть постоянно длящийся акт, есть «держание места». Это впечатление, которое у Мамардашвили в силу своей исключительности и невозможности замены иным термином, получает предикат «особого рода» (впечатление особого рода [3]), есть исключительным состоянием открытости истины и возможности ее восприятия. Дление и удержание этого состояния требует специального условия, а именно, полной свободы: свободы от устойчивых формул-представлений, накопленных языком, от существующих представлений и т. п.

Феномены этой длительности, существующие в пространстве свободы, в преодолении страха, вне эмпирического времени, но во времени героическом, неразрешимы и не функциональны в условиях человеческой жизни. Время вечного мгновения достижения истины, акта достижения подлинной жизни, или героическое время, есть время дискретное, время отсутствия иерархии значимости моментов, не совпадающее с эмпирической длительностью и не разрешимое в следующем мгновении континуального времени.

Это беглое сравнение и сопоставление характеристик, лежащих в основе карнавального и героического, является только лишь первым и очень поверхностным подступом к проблематике, которая в случае своей целесообразности, могла бы дополнить существующие представления и о сфере «серьезного», и о сфере «смехового», и о доле и функции серьезного в «серьезно-смеховом». Эти первые попытки были сознательно направлены (и тем самым, ограничены) только лишь на выявление возможных общностей. Хотя, как представляется, именно последовательное выявление и описание различий могло бы углубить уже существующее представление о карнавальной и героической позиции в отношении себя и мира.

Примечания

¹ Тема героического прослеживается, например, в его лекция по античной философии. Свое яркое и последовательное продолжение она находит в анализах романа М. Пруста «В поисках утерянного времени». Здесь же очень четко прослеживается аналитическая позиция М. Мамардашвили, определяющая его подход не только к анализируемому произведению, но и к целому ряду художественных явлений XX века. Важно добавить, что это представление об искусстве, которое М. Мамардашвили обозначает как «героическое», распространяется у него так же и на произведения минувших эпох. Среди них, например, «Божественная комедия» Данте Алигьери, в сравнении с которой Мамардашвили поясняет многие особенности произведения Пруста.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.– М.: Советская Россия, 1979.– 320 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература. 1990.– 543 с.
3. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени».– СПб.: Из-во Русского Христианского гуманитарного института, Журнал «Нева», 1997.– 473 с.

Ліана Кришевська

КАРНАВАЛЬНЕ ТА ГЕРОЇЧНЕ МІСЦЕ ПЕРЕТЕНУ

Свобода, страх, безстрашність, дискретний час є термінами, які фундують дві літературознавчі теорії, що присвячено протилежним явищам. Йдеться про концепцію карнавалізованих жанрів М. Бахтіна, та про теорію героїчного мистецтва, окреслену М. Мамардашвілі. В статті представлено попередні результати їхнього порівняння.

Ключові слова: Свобода, страх, безстрашність, дискретний час, карнавал, героїчне мистецтво.

Liana Kryshevska

CARNIVAL AND HEROIC POINTS OF COINCIDENCE

Freedom, fear, courage, discrete time are the basic terms for to theories of literary criticism describing polar phenomena, namely the concept of carnivalesque of M. Bakhtin and the theory of heroic art of M. Mamardashvili. The characteristics of a carnival as a specific phenomenon, free from the rules of usual live happening in a specific discrete time and born our of a cosmic fear as a mean to counter it, corresponds with the terminology used by Mamardashvili to describe the heroic art. This gives the basis for a comparison of these theories. Mamardashvili presents a hero free from causal bonds of live and standard language formulas. He stands in the opposition to the objective reality and overcoming the fear reaches a point where the truth uncovers itself to him. Mamardashvili calls such state a forever continuous act. It takes place in the specific discrete time not coinciding with the empirical time of the real life. The terms mentioned above form a common field of carnivalesque and heroic art. Comparison of contexts originating from this terminology allows to elaborate the connotations of the terms and probably extend the characteristics of the theories themselves. The article presents the preliminary results of such a comparison.

References

1. Bahtin M. (1979) Problemy poetiki Dostojevskogo [Problems of Dostoyevsky's Poetics: polyphony and unfinalizability]. Moscow, Sowjetskaja Rossija, 320 p.
2. Bahtin M. M. (1990) Tvortchestvo Fransua Rable I narodnaja kultura srednevekovja I Renessansa [Rabelais and His World]. Moscow, Hudozhestvenaja literatura, 543 p.
3. Mamardashvili M. (1997) Psihologičeskaja topologija puti. M. Prust "V poiskah utratchenogo vremeni" [Psychological Topology of Path (Lectures on Proust)]. Sankt-Peterburg, Isdatelstvo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, zhurnal "Neva", 473 p.

УДК 101:811.111

Ірина Янушевич, Дар'я Ланова

ОСОБЕННОСТИ РЕФЛЕКСИИ ОДЕССКОГО ЮМОРА

Человеку, не обладающему в определенной мере чувством юмора, будет не совсем понятна сама природа юмора. В особенности это касается такого феномена как «одесский юмор», который вобрал себя языковые и культурные традиции всех народов, проживающих на Украине, и в этом смысле нестандартный ментальный колорит, ломающий стереотипы восприятия смешного.

Ключевые слова: юмор, философская рефлексия, гипотеза лингвистической относительности, понимание, интерпретация.

Юмор – такое ёмкое понятие. Что есть юмор вообще? И возможно ли определённо сказать, что же такое юмор? В обыденном смысле – это способность всегда замечать смешное и комичное в различных ситуациях, насмешка и сочувствие одновременно. В философском смысле — это своего рода возможность средствами языка и рефлексии отразить противоречия в окружающем мире. И у каждой национальности эти средства имеют свои особенности.

Представление о том, что для одного и того же фрагмента действительности естественные языки могут предоставить несколько адекватных, но не совпадающих концептуальных схем, уже в начале 19 в. было отчетливо сформулировано В. фон Гумбольдтом, однако почти не было востребовано в то время лингвистической теорией. В разные периоды истории лингвистики проблемы различий в языковой концептуализации мира ставились, в первую очередь, в связи с частными практическими и теоретическими задачами перевода с одного языка на другой, а также в рамках такой дисциплины, как герменевтика – учения о принципах перевода, анализа и интерпретации текстов.

Принципиальная возможность понимания смысловых выражений одного языка и их перевода на другой язык, как и адекватная интерпретация комичного и смешного в языке, базируется на предположении о том, что существует некоторая система представлений, универсальных для носителей всех человеческих языков и культур или, по крайней мере, разделяемая носителями той пары языков, с которого и на который осуществляется перевод. Чем ближе языковые и культурные системы, тем больше шансов адекватно передать на языке перевода то, что было уложено в концептуальные схемы языка оригинала. И наоборот, существенные культурные и языковые различия позволяют увидеть, в каких случаях выбор языкового выражения определяется не столько объективными свойствами обозначаемой ими внеязыковой действительности, сколько рамками

внутриязыковой конвенции: именно такие случаи не поддаются или плохо поддаются переводу и интерпретации.

Понятно, что данные утверждения равным образом касаются и такого явления как юмор. У каждого народа свой определённый язык и своя культура, а соответственно и юмор. Есть юмор, который кажется понятным всем народам. К примеру, английский юмор, который отличается лаконичностью, утонченной иронией, остроумием и намеками. В основном, англичане смеются только над своими шутками и не воспринимают юмор других народов. Основными темами их юмора принято считать: красоту, спорт, культуру, отношения мужчин и женщин, одной из тем является медлительность англичан. Например: В лодке сидят трое удильщиков. «Какая сегодня чудесная погода!» – изрекает первый. Проходит час, и второй возражает ему: «Нет, сегодня отвратительная погода!» Проходит еще час, и подает голос третий: «Джентльмены, перестаньте спорить!». Часто англичане шутят про погоду: Американец, спускающийся с трапа самолета в Хитроу, при виде тумана: – Фи, какая мерзкая погода! И долго здесь это еще будет продолжаться, вы не знаете? Лондонец: «Увы, сэр, ничего не могу сказать определенного. Я живу здесь только тридцать пять лет».

Не таким всеядным в смысле понимания и рефлексии его носителями другого языка является немецкий юмор. Бытует мнение, что, если немец рассказал анекдот, нужно обязательно рассмеяться, иначе он потом долго будет объяснять, почему это смешно. Считается, что немецкие шутки не всегда понятны другим народам, ведь они слишком логичны, довольно прямолинейны и не всегда остроумны, поэтому часто говорят, что у немцев нет чувства юмора. К примеру: Маленький Кристоф лежит с гриппом в постели. Приходит врач на осмотр больного. Кристоф говорит врачу: – Пожалуйста, господин доктор! Я хочу от Вас услышать только правду. Обещаю: я любую новость перенесу стойко. Мне завтра опять идти в школу?

Что же касается итальянского юмора, принято считать, что итальянцы смеются сами над собой, над своей национальностью и традициями, поэтому такой юмор больше понятен тем, кто знаком с такого рода традициями. Популярным является юмор на политическую и религиозную тематику, а также про детей и их шалости. Например: – Папочка, – хвалится сын, – я сам себе сделал скрипку.– Я рад, что у меня такой талантливый сын. А откуда у тебя струны? – Из пианино... Можно привести ещё один пример: Сын говорит матери: – Я больше в школу не пойду! – Это почему же? – Да ну... Франко опять будет из рогатки стрелять, Джованни – учебником по голове, Луиджи – подножки ставить... Не пойду! – Нет,

Николо, ты должен идти. Во-первых, тебе уже сорок лет, а во-вторых, ты директор школы.

Французский юмор считается очень серьезным и поэтому менее понятным, например, англичанину. Французы редко шутят по бытовым вопросам, скорее всего, их юмор касается религии, политики, социального неравенства, классовых различий. Они затрагивают темы коренного населения и иммиграции, богатства и бедности. Кроме того французам нравятся темы взаимоотношений мужа и жены. Например: Конец декабря, и судья по уголовным делам находится в хорошем расположении духа. Он спрашивает заключенного: — Какие факты против Вас (В чем Вас обвиняют)? — Меня обвиняют в том, что я сделал свои Рождественские покупки слишком рано! — Но это не преступление. И как это может быть слишком рано! — Ну, до того, как магазин открылся.

А в шведском юморе, в отличие от французского, анекдоты на серьезные темы не пользуются популярностью, но при этом шведы любят посмеяться над своими недостатками, поэтому он не столь герменевтичен. Они шутят на тему изъянов человека и часто про своих соседей — норвежцев и финнов в доброжелательном тоне. Например: Однажды шведская полиция разыскивала преступника, а тот, как полагали сыщики, сбежал в Финляндию. Шведские власти запросили финских коллег о помощи в розыске и выдаче преступника. С этой целью финским полицейским были переданы среди прочего и фотографии разыскиваемого: две в профиль, слева и справа, и одна анфас. Через несколько дней финны сообщили шведским полицейским: «Человека, снятого с левой стороны, и человека, снятого справа, мы уже нашли и арестовали. В настоящее время ведем розыск лица, снятого анфас».

Это только некоторые примеры юмористических тенденций мира, а на самом деле у каждой страны и даже у определённого города юмор отличен. Кроме того есть и украинский юмор, который отличается своим колоритом и оригинальностью. Украинский юмор полон доброты; ему присущи сатира и ирония, игра слов и пародия, сарказм и каламбур. Украинский язык не может не удивлять креативностью филологических оборотов. А сколько тем для шуток, которые берутся из повседневной украинской жизни. Это сложилось исторически. К примеру, В литовско-польский период украинской истории объектом народной сатиры было панство, которое ради власти и материальных благ отказывалось от своей национальности. Современники осмеивали лицемерие, любовь к деньгам, предательство. Это наглядно демонстрируют произведения Ивана Вишенского, Ивана Пастелия, Григория Сковороды. Известен на весь мир юмор украинских козаков. Стоит вспомнить только «Письмо-ответ украинских запорожцев

турецкому султану» и саркастический ответ в письме. Один из главных этапов в развитии юмористической культуры был заложен Иваном Котляревским. Своеобразность его «Энеиды» признана многими литературными критиками и ценителями юмористического жанра. Большую роль в развитии этого этапа сыграли и произведения Тараса Шевченко и Николая Гоголя. Во второй половине девятнадцатого столетия эти традиции развивали Марко Вовчок, Панас Мирный, Иван Франко. В их произведениях осмеивается власть, социальные контрасты, жестокость, лицемерие представителей украинской социальной элиты, их бездушие. Все это – незабываемые страницы богатой истории нашей культуры.

Но можно предположить, что даже в украинском юморе, есть обособленная и самобытная составляющая – одесский юмор. Принято считать, что существует некая одесская культура, признанная всеми живущими испокон веков в Одессе, а значит, и обычаи, и кухня, и, конечно, фольклор. Вот он-то и представляет собой соединение разнообразных остроумных фраз, выражений, поговорок, анекдотов, одним словом, всего того, что и составляет одесский юмор. В чем же главное отличие одесского юмора? Наверное, в том, что одесситы не шутят специально, чтобы рассмешить. Одесситы так говорят, так мыслят, так общаются. Это своеобразная манера говорить и своего рода житейская мудрость. Одесский юмор отличается своей добротой, и в нём нет намёка на унижение. Но при этом есть доля сарказма и иронии, без которых юмор одесситов не имел бы того шарма, который отличает его. Одесский юмор впитал в себя высказывания и мысли великих философов. Даже сейчас на Малой Арнаутской угол Лейтенанта Шмидта в мастерской по ремонту часов встречает каждого клиента мудрость великого философа Омара Хайяма, которая близка нам: «Других не зли и сам не злись. Мы гости в этом бренном мире. И если что не так – смирись. Будь умнее – улыбнись. Холодной думой головой. Ведь в мире все закономерно: Зло, излученное тобой. К тебе вернется непременно...» [1, с. 22].

Существует совершенно уникальный подход к ситуации, некая одесская жизненная философия, которая и делает одесситов оптимистами, жизнелюбами, готовыми преодолеть любые трудности, играючи и шути. Именно Одесса открыла миру таких людей, как Илья Ильф и Евгений Петров, Михаил Жванецкий, Роман Карцев, Леонид Утёсов, Исаак Бабель. Многие из них вынесли одесский юмор за рамки города и даже страны, и скорее всего, поэтому он так известен во всём мире. Благодаря одесситам юмор выносится в массы, и у жителей других стран складывается особое мнение, так сказать, система ассоциаций, и они уже подсознательно имеют представление – какой же он одесский юмор.

Так сложилось, что люди одного поколения, которые живут в одной стране и даже на одной улице, могут понимать и воспринимать свойственный только их ментальности юмор. Так, например, бабушки на лавочках шутят над тем, что детям не всегда понять, а молодежь с одного района иногда не понять никому вовсе. Что же говорить уже о рефлексии юмора представителями разных стран? Можно предположить, что дама, которая живёт в Лондоне, вряд ли поймёт шутку ребёнка из Австралии и наоборот.

Именно о таком феномене юмора в русле релятивизма как общеметодологического принципа говорится в «гипотезе лингвистической относительности Сепира-Уорфа» [3, с. 119], согласно которой существующие в сознании человека системы понятий, а, следовательно, и существенные особенности его мышления определяются тем конкретным языком, носителем которого этот человек является. Поэтому и чувственное восприятие действительности определяется ментальными представлениями человека. Ментальные представления, в свою очередь, могут изменяться под воздействием языковых и культурных систем. Поскольку в конкретном языке и, шире, в конкретной культуре концентрируется исторический опыт их носителей, ментальные представления носителей различных языков могут не совпадать.

В качестве простейших примеров того, как по-разному языки членят (или, как принято говорить в лингвистике, «концептуализуют») внеязыковую реальность, часто приводят такие фрагменты лексических систем, как названия частей тела, термины родства или системы цветообозначения, а в случае одесского юмора, можно привести как пример особенности самого говора: «– Поехали! – Кудой? – Тудой!», «– Вид у тебя... лимонный!», «– За завтра – завтра поговорим», который в дальнейшем определяет особенности рефлексии юмора.

Нередко можно услышать, что Одесса – родина юмора и столица смеха. Миф это или реальность? Скорее всего ни в одном городе ни только Украины, но и мира Вы не найдёте такое количество вычурных элементов, зданий архитектуры, уличных и транспортных надписей, магазинных вывесок и афиш с нотками иронии, а также экстравагантных памятников (чего только стоят памятник «Грядущему одесскому гению» и знаменитый «Памятник апельсину»). Возможно, подтверждением этому можно считать и ежегодную Юморину – фестиваль юмора, проводимый в Одессе ещё с 1972 года. Ведь подобное явление не характерно для культуры других городов и стран. Снято множество фильмов, к примеру, «Улыбка Бога, или Чисто одесская история», «Золотой телёнок», «Биндюжник и Король». В них очень точно передаются особенности одесского юмора, а достигается

это благодаря одесскому говору, и даже, благодаря неким выражениям, ситуациям и событиям, которые закрепились за двориками Одессы.

Об одесском юморе ходят легенды и зачастую людям нравятся его необычность, то есть жаргон, и так называемая «неправильность» речи. Можно сказать, что в одесском юморе есть всё, ведь здесь сочетается несочетаемое. Но главными достоинствами одесского юмора можно назвать его естественность, а также присутствие философии юмора, ведь в каждой шутке есть некая истина. В одесском юморе мы видим стремление найти смысл во всем и оценить результаты, хоть и в шуточной форме. Скорее всего, так происходит, потому что в каждом одессите живёт юморист; да и вообще у каждого человека присутствует чувство юмора. Но можно согласиться, что одесский юмор весьма отличается от юмора других континентов, стран и городов. В одесском юморе присутствует некая экзотика, афористичность и даже символическая составляющие, такие как образ тёти Сони и образ Привоза.

Одесский Привоз – неотъемлемая часть Одессы, настоящий клад для любого юмориста. Это настоящий Клондайк, золотая жила веселья. Здесь ничего не надо придумывать, надо только ходить по торговым рядам и записывать! И за покупателями, и за продавцами, поскольку здесь все одинаково остроумны. Тут никто не скажет слова просто так. Даже на самый простой вопрос ответ всегда будет необычный. Даже сама атмосфера заставляет невольно улыбаться и «острить». Например: Чем веселее продавец, тем тяжелее недовес. [4, с. 15]; Возле выложенных горой фруктов стоит мужчина. Долго смотрит на шестизначные цены, протирает очки, опять надевает и снова смотрит. – Мужчина, – спрашивает продавец, – что там высматриваете? Что вам неясно? — Да я никак не могу понять: это у вас цены или номера телефонов?; «Купила мясо на «Привозе» – такое свежее, ну такое свежее, аж гавкает», – так не скажет никто, кроме одессита. И вряд ли поймёт кто-то кроме одессита, который ответит: «Таки да!».

Одесский юмор не всегда понятен не только носителям иных языков, но и носителям русского и украинского языков (миксом которых и есть «одесский язык»). Чем же язык Одессы так отличен от остальных? В основном он рассматривается как койне или как смешанный язык, ведь влияние на формирование «одесского языка» оказали особенности французского, греческого, итальянского, украинского языков. Этому языку свойственна неправильность и экзотичность, а характерной чертой является наличие «одесских жаргонизмов». А поскольку когда мы учим язык и делаем это в контексте культуры, можно утверждать, что мы воспринимаем особый вид культуры. И нельзя исключать вероятность

того, что язык может вызывать различия в мышлении и поведении, прямо или косвенно (через общие для культуры ценности). В основном из-за особенностей языка и возникают трудности в рефлексии одесского юмора.

Как раз о таких языковых метаморфозах говорит в своём учении М. Хайдеггер, утверждая, что «сущность человека покоится в языке... и существуют люди, прежде всего, в языке и при языке». Из такого понимания бытия человека в его органической связи с языком возник яркий образ последнего как «дома бытия», как «жилища человеческого существа». Но, в отличие от обычного дома, язык как жилище обладает той особенностью, что, живя в нем, мы редко направляем на него внимание и не замечаем его в самой его сути. Важно также иметь в виду то, что Хайдеггер рассматривает язык не просто как совокупность лексического арсенала и грамматических форм [5, с. 63], а как живую речь со всеми богатством ее интонаций и даже молчанием. Молчание, по его мнению, нередко может «дать понять» гораздо значительнее, чем в том случае, когда человек говорит непрестанно. Оно иногда более выразительно, чем говорение.

На одесский юмор оказали влияние историческая, лингвистическая, географическая и другие составляющие; город всегда был и остаётся многонациональным, что не может не сказаться на одесском юморе. Ведь многие слова и выражения были заимствованы у многих народностей, и хотя некоторые из них уже вышли из употребления, к примеру (мотлох, малохольный, гыцали, обжимки, пуд, городничий); многие являются достоянием «одесского языка» и сегодня. Поэтому истинному одесситу одесский юмор, как это ни странно, порой понятен даже без слов.

Одна из философских концепций, объясняющая природу юмора – так называемая «концепция превосходства». Она была раскрыта в трудах Платона. К ней обращались также Аристотель, Цицерон, Артур Шопенгауэр Левиафан Томас Гоббс. Эта концепция говорит о том, что смех возникает тогда, когда мы чувствуем себя не столь глупыми, уродливыми, несчастными или слабыми, как окружающие нас люди. Кстати, такая теория очень характерна для одесского юмора.

Одесский юмор – безграничен, поскольку люди, которые в своё время покинули Одессу и Украину, являются носителями культуры. Благодаря их бережному отношению к «одесской культурной и языковой традиции», её смешливости, лёгкости и жизнелюбию, об одесском юморе узнают во всём мире. «Таки так!».

Список использованной литературы

1. Державин В. В. Омар Хайям Поэзия мудрости // Поэзия мудрости. [Электронный ресурс]: http://www.e-reading.club/bookreader.php/61362/Haiiyam_-_Poeziya_mudrosti.html
2. Котов-Померанченко В. К. Язык Одессы. Слова и фразы.– Одесса: Optimum, 2005.– 94 с.
3. Турчин В. Ф. Концепция Сепира-Уорфа // Феномен науки: Кибернетический подход к эволюции.– М: ЭТС, 2000.– 368 с.
4. Хаит В. Одесский юмор: Антология /В.Хаит // Одесский юмор.– М: Эксмо, 2010.– 27 с.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина.– Харьков: Фолио, 2003.– 503 с.

Ірина Янушевич, Дарія Ланова

ОСОБЛИВОСТІ РЕФЛЕКСІЇ ОДЕСЬКОГО ГУМОРУ

Людині, що не володіє до певної міри відчуттям гумору, буде не зовсім зрозуміла сама природа гумору. Особливо це стосується такого феномену як «одеський гумор», який увібрав в собі мовні і культурні традиції всіх народів, що проживають на Україні, і в цьому сенсі нестандартний ментальний колорит, що ламає стереотипи сприйняття смішного.

Ключові слова: гумор, філософська рефлексія, гіпотеза лінгвістичної відносності, розуміння, інтерпретація.

Irina Yanushevich, Daria Lanovaya

THE FEATURES OF REFLECTION OF THE ODESSA HUMOR

The nature of humor won't be absolutely clear to the person who doesn't have in a certain measure sense of humor. In particular, it concerns such phenomenon as «the Odessa humor», which has absorbed itself the language and cultural traditions of all people living in Ukraine, and in this sense, the non-standard mental color, that breaks stereotypes of perception of the ridiculous expressions. The same phenomenon occurs with all natural languages, and it was described in «the hypothesis of linguistic relativity of Sapir – Wharf». According to this philosophical concept, all notions, that our human consciousness combines, as well as all essential features of our thinking are defined by the native language. Therefore the sensory perception of reality is defined by mental representations of the person. In its turn, mental representations can be changed under the influence of language and cultural systems. As in concrete language and, moreover, in the concrete culture concentrates the historical experience of the native speakers, the mental representations of various languages speakers sometimes cannot coincide. That is why «the Odessa humor» is so special and unique.

Keywords: *humor, philosophical reflection, hypothesis of linguistic relativity, understanding, interpretation.*

References

1. Derzhavin V. V. (2016) Omar Hajam Poezia mydrosti [Omar Hayam. Poetry of wisdom]. http://www.e-reading.club/bookreader.php/61362/Haiiyam_-_Poeziya_mudrosti.html.
2. Kotov-Pomeranchenko V. K. (2005) Yazik Odessi. Slova i phrazi [Language of Odessa. Words and phrases]. *Odessa, Optimum, 94 đ.*
3. Turchin V. Ph. (2000) Konzepziya Sepira Yorfa. Phenomen nauki. Keberneticheski podhod k evoluziji [Sâpir-Wharf's concept. Science phenomenon: Cybernetic approach to evolution]. *Moscow, ETS, 368 p.*
4. Hait V. (2010) Odesski yumor. Antologiya [Odessa humour. Anthology]. *Moscow, Eksmo, 27 p.*
5. Haidegger M. (2003) Bitiye i vremya [Being and time]. *Kharkiv, Folio, 503 p.*

УДК7.049.2+(73)659.125.37

Константин Райхерт

САТИРА В КИНОФИЛЬМЕ «РОБОТ-ПОЛИЦЕЙСКИЙ»
ПАУЛЯ ВЕРХУВЕНА

Кинофильм Пауля Верхувена «Робот-полицейский» (1987) можно рассматривать как сатирическое произведение. Объектом сатирической атаки в кинофильме выступает американское общество 1980-х годов во времена правления президента США Рональда Рейгана. Пауль Верхувен в кинофильме «Робот-полицейский» осуществляет атаку на американские мультикорпорации и апокалиптические настроения американцев.

Ключевые слова: сатира, научная фантастика, Соединённые Штаты Америки, Пауль Верхувен, Робот-полицейский.

Введение. В 2016 году на экраны кинотеатров вышла киноэкранизация комикса «Дэдпул» (*Deadpool*, режиссёр Тим Миллер), заглавную роль в которой сыграл Райан Рейнольдс. Дэдпул известен, прежде всего, как персонаж, который постоянно обращается к читателю комикса или – теперь уже – к зрителю кинофильма (так сказать «проламывает четвёртую стену») и постоянно делает прямые отсылки к произведениям поп-культуры, в том числе цитируя известных киноперсонажей. Так в одной из сцен кинофильма Дэдпул оказывается прикован наручниками к мутанту (*X-man*) Колоссу; Колосс в буквальном смысле вынужден тащить за собой Дэдпула; сам же Дэдпул в этой ситуации бросает язвительную фразу: «Живым или мёртвым, ты пойдёшь со мной!» Здесь Дэдпул цитирует Робота-полицейского, персонажа одноимённого кинофильма 1987 года, поставленного нидерландским кинорежиссёром Паулем Верхуvenом¹.

Отсылка к «Роботу-полицейскому» 1987 года примечательна тем, что свидетельствует, как минимум, об известности образа Робота-полицейского в американской поп-культуре. Эта известность не случайна: «Робот-полицейский» представляет собой полноценную франшизу: четыре полнометражных художественных игровых фильма (1987, 1989, 1993, 2014), один 22-серийный телевизионный сериал (1994), один 4-серийный телевизионный мини-сериал (2001), два телевизионных мультсериала (1988, 1998–1999), множество видео- и компьютерных игр, комиксы и так далее.

Между тем «Робот-полицейский» (*RoboCop*) Пауля Верхувена до сих пор так и не удостоился отдельного тома с детальным анализом, например, в знаменитых сериях *BFI Modern Classics*, насчитывающей на момент написания этой работы 156 томов, и *Popular Culture and Philosophy*, насчитывающей на момент написания этой работы 90 томов, хотя смысл кинофильма 1987 года, его продолжений и ремейка освещён в различных статьях [3–6; 9; 11; 14–15; 18; 21]. В то же время «Робот-полицейский» 1987

года не получил целостной интерпретации, хотя, казалось бы, ряд иллюстративных справочников по вселенной Робота-полицейского [17; 22] должны были прояснить послание создателей Робота-полицейского. Именно поэтому о «Роботе-полицейском» 1987 года всё ещё есть что сказать философии, социальным и гуманитарным наукам и гуманитаристике.

Например, известный американский критик Роджер Эберт вышедший в 1987 году самый первый фильм о Роботе-полицейском обозначил как социальную сатиру [7], что впоследствии стало общим топом для любого анализа «Робота-полицейского» Пауля Верхувена. Авторы сценария Эдвард Ноймайер и Майкл Майнер и режиссёр Пауль Верхуven довели до абсурда в художественном плане тенденции развития рейгановской Америки для того, чтобы создать эффективную сатиру и, тем самым, социально-критический комментарий, причём если американцы Ноймайер и Майнер высмеяли именно рейгановскую Америку, то нидерландец Верхуven осмеял американскую культуру с её мессианством, стремлением к масштабности и консюмеризмом в целом.

В предлагаемом исследовании речь пойдёт именно о сатире в кинофильме 1987 года «Робот-полицейский», поставленного режиссёром Паулем Верхуvenом по сценарию Эдварда Ноймайера и Майкла Майнера. Раскрытие содержания сатиры кинофильма «Робот-полицейский» и будет **целью** представленного исследования.

1. Рабочее определение понятия «сатира»

Прежде чем приступить собственно к раскрытию сатиры, представленной в «Роботе-полицейском» 1987 года, следует указать на то, что я буду понимать под «сатирой» в этом исследовании. Феномену сатиры посвящено много работ. Например, «Путеводитель по сатире» под редакцией Рубена Куинтеро [2] или «Литература сатиры» Чарльза Э. Найта [10]. В этом исследовании я буду опираться на концепцию сатиры канадского филолога Нортропа Фрая, которая была представлена в его работе «Анатомия критики: 4 эссе» [8].

Н. Фрай осмысливает сатиру в сравнении с иронией: «Главное различие между иронией и сатирой заключается в том, что сатира – это воинственная ирония (*militant irony*): её <сатиры. – вставка моя. – К. Р.> моральные нормы относительно ясны и она <сатира. – вставка моя. – К. Р.> предполагает стандарты, с которыми соотносятся гротеск или абсурд. Явный выпад или называние имён (“обмен колкостями”) является сатирой, в которой относительно мала доля иронии; с другой стороны, когда читатель не уверен, какое намерение у автора или у него самого должно быть, мы имеем дело с иронией с относительно малой долей сатиры» [8, р. 223]. Отсюда для сатиры существенными оказываются две вещи: «Одна из них –

это остроумие или юмор, основанный на фантазии, или чувство гротеска или абсурда, другая – это объект атаки» [8, р. 224].

Немаловажным является и такое различие между иронией и сатирой. Ирония совмещает одновременно реализм содержания и утаивание позиции автора [8, р. 224]. Это означает, что в иронии истинная позиция может быть сокрыта, в то время когда в сатире никак нет, потому что «сатира требует, по крайней мере, подобия фантазии, содержание, которое читатель распознаёт как гротеск, и, по крайней мере, имплицитный моральный стандарт» [8, р. 224].

Обобщая сказанное Н. Фраем о различии между иронией и сатирой, можно выделить следующее: ирония представляет собой сочетание реалистического контента и сокрытой позиции автора, в то время когда сатира представляет собой сочетание фантастического (от слова «фантазия») контента (гротеск, абсурд, юмор, основанный на фантазии, остроумие) и морального стандарта (то есть открытой позиции автора).

2. Сюжет кинофильма «Робот-полицейский» 1987 года²

Действие кинофильма 1987 года «Робот-полицейский» развивается в условном недалёком будущем. В мире господствуют военные конфликты и экологический кризис. В Соединённых Штатах Америки государственные структуры, такие, например, как полиция, здравоохранение, прибираются к рукам крупными мультикорпорациями. В городах США повышенный уровень преступности. Лидером по числу преступлений является город Детройт в штате Мичиган. Протагонист по имени Алекс Мёрфи (его роль исполняет Питер Уэллер) заступает первый день на службу на самом трудном полицейском участке Детройта – западном и вместе со своей новой напарницей Энн Льюис (Нэнси Аллен) вступает в боевое столкновение с опасной бандой преступников во главе с Кларенсом Боддикером (Кёртвуд Смит). Столкновение завершается тяжёлым ранением Льюис и жестокой расправой со смертельным исходом над Мёрфи. Ещё не остывшее тело Алекса Мёрфи сотрудники проекта «Робот-полицейский», разрабатываемого мультикорпорацией *OCP* (*Omni Consumer Products*), которой, кстати, принадлежит вся детройтская полиция, используют для создания киборга-полицейского. Так на свет «рождается» Робот-полицейский. Сначала Робот-полицейский ведёт себя сообразно установленной в его мозг программе по предотвращению преступлений: он пресекает попытку изнасилования и ограбления магазина, освобождает заложников, среди которых оказывается даже мэр Детройта. Однако не стёртые полностью воспоминания Алекса Мёрфи оказывают сильное воздействие на Робота-полицейского, по сути, вынуждая того расследовать смерть Мёрфи. В ходе расследования Робот-

полицейский устанавливает, что за бандой Боддикера стоит вице-президент *OCP* Дик Джонс (Ронни Кокс). Фильм завершается кровавой развязкой, в ходе которой погибают все члены банды Боддикера и вице-президент Джонс от руки Робота-полицейского.

3. «Робот-полицейский» как сатира на рейгановскую Америку 1980-х годов

Фильм «Робот-полицейский» П. Верхувена очень реалистично показывает, каким может быть недалёкое будущее Соединённых Штатов Америки при росте бедности и преступности и передаче полноты власти богатым корпорациям. Российский философ Евгений Дегтярёв достаточно ёмко охарактеризовал Америку 1980-х годов в своей статье, посвящённой культуральному анализу фильма 1988 года «Они среди нас» (*They Live*, реж. Дж. Карпенгер): «В 1980-е экономика США переживала не лучшие времена. Реализация экономической стратегии президента Рейгана, которую также называют “рейганомикой”, направленной на снижение налогов для бизнеса, привела не только к появлению нового, стремительно богатящегося класса профессиональных предпринимателей, но и к увеличению числа людей, живущих за чертой бедности, а также росту безработицы в крупных городах. “Рейганомика” подразумевала полное невмешательство государства в сферу производства товаров и услуг. По мнению многих безработных, в их неудачах виновным было правительство Рейгана, не обеспечивающее их необходимыми социальными гарантиями, в то время как сам Рейган верил в то, что главная и единственная проблема безработных – их полное бездействие. 1980-е годы в США – время острого межклассового конфликта. За счёт резкого снижения налогов на роскошь богатые наслаждались дорогими товарами и услугами, формируя новый образ жизни, связанный с регулярным поддержанием себя в хорошей физической форме, употреблением экологически чистых продуктов, получением престижного образования и постоянным (профессиональным) ростом. Переход экономики в постиндустриальную эру, ознаменовавшийся закрытием крупных производств или их перемещением с территории США в другие страны, больше всего ударил по тем, кто ещё вчера трудился на заводе или фабрике с уверенностью в обеспеченной старости. Многочисленные представители американского рабочего класса эры Форда, те, кто считал себя неггибаемой опорой страны, в 1980-е оказались на улице, не обнаружив способности безболезненно адаптироваться к новым экономическим реалиям времени» [1, с. 144–145]. Американский кинокритик Джон Кеннет Мьюир в своей рецензии на кинофильм «Робот-полицейский» 1987 года акцентирует внимание на ключевых негативных моментах рейгановской Америки 1980-

х годов: высокий уровень преступности из-за эпидемии кокаина; высокий уровень бездомных людей (бюджет жилищного строительства и городского развития был сокращён с 32,2 млрд. долларов США в 1981 году до 7,5 млрд. в 1987–1988 годах); количество американцев, живущих за чертой бедности, выросло с 24,5 млн. человек до 32 млн. к концу 1980-х; скандалы на Уолл-стрит из-за многочисленных краж миллионов благодаря инсайдерской торговле (примеры Ивана Боески и Майкла Милкена) [13].

Всё это присутствует в кинофильме «Робот-полицейский». В Детройте высокий рост безработицы, бездомности и преступности. О последнем, в частности, вещает телевидение, например, сообщая, что в Детройте заправляет банда некоего Кларенса Боддикера, который прославился убийством свыше тридцати полицейских. На этом пытается сыграть мультикорпорация *ОСР*, предлагая построить на месте бедных кварталов новый город – Дельта-сити, который подаётся как некая утопия: город без преступников, бездомных и безработных. Так как на полицию *ОСР* не может полагаться (несмотря на то, что детройтская полиция ушла полностью под подчинение *ОСР*, полицейские собираются бастовать), её функционеры и инженеры разрабатывают проект роботизированных полицейских. Примечательна сцена, в которой высмеивается вся суть мультикорпораций *ОСР*: в ходе демонстрации возможностей первого роботизированного полицейского ED-209, робот убивает одного из сотрудников *ОСР*, расстреливая того из пулемётов; при этом расстрелянный сотрудник весь в собственной крови падает на макет Дельта-сити, тем самым символизируя всю утопичность проекта идеального города. Неудачей с ED-209, проектом, который курировал Дик Джонс, мгновенно пользуется исполнительный директор Роберт Мортон, предлагая президенту мультикорпорации проект «Робот-полицейский» и получая зелёный свет на его разработку. Важно, что позже Дик Джонс в жёсткой форме критикует Мортон, ссылаясь на то, что, дескать, *ОСР* уже подписала многомиллиардные контракты с Министерством обороны США на поставку ED-209, а в дальнейшем – после успеха проекта «Робот-полицейский» – подсылает Боддикера убить Роберта, пообещав Кларенсу монополию на распространение наркотиков в Дельта-сити. Таким образом, в фильме показывается, как мультикорпорации, которые концентрируют в своих руках власть, связаны с уличной преступностью и – вообще – мультикорпорация является не чем иным, как формой организованной преступности. Не случайно авторы сценария фильма поиграли с имена персонажей: Джонса называют «Диком» (*dick*), словом, которое в английском языке, в том числе может иметь значение «мужской половой орган», да и корнем фамилии «Боддикер» является «дик» (*dick*). Кроме

того, одним из синонимов ругательного *dick* может быть *asshole*, а П. Верхувен любит в своих фильмах показывать мир, населённый *assholes*. Собственно, фильмы П. Верхувена, если верить французскому кинорежиссёру, сценаристу и актёру Жаку Риветту, как раз о том, как выжить в мире, населённом *assholes* [19]. Так или иначе, объектом атаки авторов кинофильма «Робот-полицейский» оказываются именно мультикорпорации, которые наживаются на людях с малым количеством денег, которые вдобавок ещё и боятся стать жертвами преступников.

4. Робот-полицейский как робо-Иисус

В историю, рассказываемую в кинофильме «Робот-полицейский», вплетена ещё одна важная идея, авторство которой целиком и полностью принадлежит Паулю Верхувену. В интервью 2010 года Верхувен отметил следующее: «Дело в том, что “Робот-полицейский”, конечно же, история о Христе. Это история о парне, которого распинают на 50-й минуте фильма, затем воскресает в течение следующих 50-ти минут, а затем становится суперполицейским (*super-cop*) мира, но также фигурой Иисуса в момент, когда он идёт по воде в финале» [16]. И более развёрнуто: «Для меня “Робот-полицейский” – это христианская сказка. Сначала Мёрфи расстреливают самым жестоким образом: это – распятие на кресте. Далее, фильм делает крутой поворот в сторону конечного, после которого он Мёрфи переживает опыт своего Воскрешения, в современном стиле... Робот-полицейский является фигурой Иисуса – американским Иисусом. Полностью в согласии с современными взглядами на мир он говорит: “Я больше тебя не арестую”. Он покончил с Кларенсом, время подставлять другую щёку прошло. Американцы хотят быть человечными, но если они думают, что этим пользуется кто-то слишком долго, то они отбрасывают в сторону христианскую мораль и берутся за оружие – как Робот-полицейский» [20].

Итак, П. Верхувен предлагает метафору «Робот-полицейский как американский Иисус Христос будущего». Сначала в этой метафоре следует обратить внимание на отсылку к «будущему». «Будущее» здесь указывает на то, что П. Верхувен не переосмысливает историю Иисуса Христа, рассказанную в Евангелиях, а предлагает своё видение Второго пришествия Иисуса Христа средствами научной фантастики (прежде всего киберпанка и постапокалиптических дистопий). В общих чертах христианское представление о Втором пришествии Христа связано с идеей Судного дня (или Страшного суда), которому должно предшествовать появление Дьявола (Антихриста) и его правление над грешниками в человеческом мире. Собственно, пришествие Христа и есть ответ на действия Антихриста: Дьявол должен быть свергнут, а все люди должны будут подвергнуться специальному суду, который должен будет отделить грешников от

праведников и воздать каждому по его деяниям. П. Верхувен изображает условное близкое будущее как апокалиптическое, будто Дьявол уже пришёл в человеческий мир и начал своё правление. Американское общество будущего, по П. Верхувену, абсолютно испорчено, так как существует в условиях экологической катастрофы, экономического кризиса и, как следствие, падения нравов.

Для того чтобы зритель мог представить себе, каков мир будущего, П. Верхувен вставляет в повествование выпуски телевизионных новостей, прерываемые рекламными телероликами. Кинофильм непосредственно начинается с одного такого выпуска. Так, например, из выпусков новостей можно узнать о том, что в Южно-Африканской Республике одна из её столиц – Претория провозгласила свою независимость, из-за чего разгорелась война, которую власти Претории проигрывают и, поэтому, в качестве вынужденной меры готовы применить нейтронную бомбу французского производства, или же о гражданской войне в Мексике, или же о том, что космический спутник, используемый в рамках системы Стратегической оборонной инициативы (известной как «Звёздные войны»), ударил лазером по Санта-Барбаре (штат Калифорния) и уничтожил 113 человек, включая двух бывших президентов США.

Для того чтобы показать глубину падения нравов американцев новостные выпуски в фильме постоянно прерываются рекламными роликами. Самый выразительный из этих роликов – это реклама настольной игры в стиле «Морского боя» под названием «*Nuketem*», сокращение от *nuke them* ‘взорви их атомной бомбой’, целью которой является уничтожить первым противника в атомной войне.³ Реклама такой игры показательна в двух смыслах: в первом смысле она показывает, насколько американцы опустили в нравственном плане, если могут спокойно играть в «атомную войнушку»; во втором смысле она показывает, что даже угроза атомной войны может стать предметом потребления. В этом плане показательно, как в телевизионных новостях спокойно сообщают о возможности начала атомной войны из-за властей Претории.

Метафора «Робот-полицейский как американский Иисус Христос будущего» также является элементом сатиры на рейгановскую Америку 1980-х годов, а именно на апокалиптические настроения американцев. У того же Дж. К. Мьюира есть интересные замечания об апокалиптических настроениях американцев, живших в 1980-е годы, правда, эти замечания были сделаны по поводу другого кинофильма – «Горец» (*Highlander*) 1986 года, срежиссированного австралийцем Расселом Малкэхи (*Russell Mulcahy*): «Америка в ранние 1980-е годы погрузилась в глубокую экономическую рецессию, замкнувшуюся на Холодную войну с Советским

Союзом, а потому наше избранное правительство видело Армагеддон на каждом углу. В ходе предвыборной кампании 1980-го года кандидат Рональд Рейган сказал (телеевангелистам Джиму и Тэмми Фей Бейкер), что наше поколение “может стать тем поколением”, которое станет свидетелем библейского Судного Дня. Его вера была подкреплена в интервью журналу *People Magazine* в декабре 1983 года, когда Рейган отметил, что восьмидесятые – это “впервые в истории”, когда многие библейские пророчества сбываются. Даже назначенный президентом Рейганом министр внутренних дел Джеймс Уатт не верил, что мир будет существовать вечно. 5 февраля 1981 года он сказал, что природные ресурсы Америки не должны оберегаться правительством, так как он не знает, “как много будущих поколений” сможет полагаться на них до тех пор, пока “Господь не вернётся”. Опять же, именно законно избранные представители власти делали заявления о скором конце света. Так, брошенная Рейганом шутка о том, что бомбардировка России “начнётся через пять минут” через телевизионные фильмы, такие как “На следующий день” (*The Day After*, 1983), приобрела зловещий смысл, поэтому не удивительно, что американская поп-культура (особенно жанровое кино) стала практически одержимой *концом жизни в том смысле, в каком мы её знаем*. Конец тысячелетия ещё не наступил, но 1999 год уже был не так далеко, поэтому многие люди задавались вопросом, доживёт ли человечество до следующего столетия. Как и культура, мы были одержимы смертью, концом цивилизации, самоуничтожением» [12].

На основании описанного в приведённой выше цитате можно себе представить, какие настроения царили среди американцев, живших в годы президентства Рональда Рейгана, причём эти настроения не были беспочвенными: проблема безработицы и бездомности, экономический кризис, постоянная угроза атомной войны. Не удивительно, что американский кинематограф отреагировал на настроения рядовых американцев апокалиптическими сюжетами, такими, например, как «Нечто» (*The Thing*) 1982 года, «Терминатор» (*The Terminator*) 1984 года, «Охотники за привидениями» (*Ghostbusters*) 1984 года или «Робот-полицейский» (*RoboCop*) 1987 года. В такой исторической ситуации фигура Иисуса «возникла» сама собой, причём эта фигура не евангелического всепрощающего и искупающего человеческие грехи Иисуса, а Иисуса из книги «Откровения Иоанна Богослова», в которой описан, по сути, конец света. Этот образ «апокалиптического Иисуса» в символическом плане воплощался в ряде кинофильмов. Например, в «Терминаторе» будущий спаситель человечества от «апокалипсиса роботов» Джон Коннор носит инициалы *J.C.*, сходные с инициалами *Jesus Christ* ‘Иисус Христос’. Робот-

полицейский – тоже Иисус, только «Робо-Иисус». Он в буквальном смысле спаситель, так как, будучи по своей функции полицейским, он должен спасти людей, в данном случае от нарушителей закона. В фильме П. Верхувена Робот-полицейский выступает в роли некоего морального авторитета, (моральным) стандартом для которого является физическая ликвидация преступников.

Выводы. В начале этого исследования было заявлено, что в качестве рабочего определения понятия «сатира» будет использовано определение Н. Фрая, согласно которому сатира предполагает наличие трёх элементов: объекта атаки, морального стандарта и фантастического контента. Сатира в кинофильме «Робот-полицейский» Пауля Верхувена содержит все эти три элемента: 1) объектом атаки в фильме являются американские мультикорпорации, которые уподобляются организованным преступным группировкам, которые пользуются изощрёнными способами отъёма денег у рядовых граждан, и апокалиптические настроения американцев 1980-х годов; 2) фантастическим контентом в фильме является само действие, которое разворачивается в возможном недалёком будущем Соединённых Штатов Америки; само это будущее является возможным вариантом развития рейгановской Америки в контексте доведения до абсурда наметившихся в США 1980-х годов тенденций развития общества; 3) моральным стандартом в фильме являются действия Робота-полицейского, «Иисусом будущего» в представлении Пауля Верхувена; в христианстве моральный авторитет Иисуса является неоспоримым, поэтому можно смело утверждать, что физическое устранение преступников и негодяев, совершаемых «Робо-Иисусом», можно рассматривать как специфический моральный стандарт для абсурдистской рейгановской Америки.

Примечания

¹Как правило, в русскоязычных источниках имя Пауля Верхувена (*Paul Verhoeven*) передают на английский манер – Пол Верховен.

²Робот-полицейский (в среде русскоязычных кинокритиков и читателей кинематографа просто «Робокоп»). *RoboCop*. Кинокомпания: *Orion Pictures*, США. Продолжительность: 102 (103) минуты. Режиссёр: Пауль Верховен. Сценаристы: Эдвард Ноймайер, Майкл Майнер. В главных ролях: Питер Уэллер, Нэнси Аллен, Ронни Кокс, Кёртвуд Смит, Мигель Феррер, Дан О'Херлихи, Пол МакКрейн, Рэй Уайз. Композитор: Бэзил Поledурус.

³Два любопытных момента касательно этой игры. Первый момент: впервые идея игры в стиле «Морского боя» только в форме атомной войны была реализована в кинофильме 1983 года «Никогда не говори: «Никогда»» (*Never Say Never Again*, режиссёр: Ирвин Кёршнер, в ролях: Шон Коннери, Клаус

Мария Брандауэр, Ким Бейсингер, Барбара Каррера, Роуэн Аткинсон) о похождениях Джеймса Бонда, агента 007. Второй момент: название игры – *Nuket* – подарило имя заглавному герою серии игр *Duke Nuket* (1993–2011).

Список использованной литературы

1. Дегтярёв Е. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужие среди нас» / Евгений Дегтярёв // Логос.– 2014.– № 5.– С. 141–162.
2. A Companion to Satire: Ancient and Modern / ed. R. Quintero.– Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007.– 624 p.– (Blackwell Companions to Literature and Culture).
3. Best S. Robocop: The Crisis of Subjectivity (1987) / Steve Best // Illuminations: The Critical Theory Website.– URL: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/best1.htm> (accessed 01.03.2016).
4. Best S. Robocop-out: The Recuperation of the Subject / Steve Best // Canadian Journal of Social and Political Thought.– 1989.– Vol. 13.– ¹ 1–2.– P. 44–55.
5. Best S. Robocop in the Detritus of Hi-technology / Steven Best // Jump Cut.– 1989.– ¹ 34.– P. 19–26.
6. Bradley D. The Return of the Repressed: Cybersubjectivity in ROBOCOP / Dale Bradley // Invisible Culture. – Spring 2006.– ¹ 10.– P. 1.
7. Ebert R. Robocop / Roger Ebert.– URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/robocop-1987> (accessed 01.03.2016).
8. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays / Northrop Frye.– 15th ed.– Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000.– 383 p.
9. Johnson M. E. Robocop Takes on Philosophy of Mind / Matt E. Johnson.– URL: <http://www.groundmotive.net/2014/06/robocop-takes-on-philosophy-of-mind.html> (accessed 01.03.2016).
10. Knight C. A. The Literature of Satire / Charles A. Knight.– Cambridge: Cambridge University Press, 2004.– 327 p.
11. McKibbin T. RoboCop: the Capitalist Absurd / Tony McKibbin.– URL: <http://tonymckibbin.com/film/robocop> (accessed 01.03.2016).
12. Muir J. K. Cult-Movie Review: Highlander (1986) / John Kenneth Muir.– URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2010/04/cult-movie-review-highlander-1986.html> (accessed 01.03.2016).
13. Muir J. K. Cult-Movie Review: RoboCop (1987) / John Kenneth Muir.– URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2015/01/cult-movie-review-robocop-1987.html> (accessed 01.03.2016).
14. Noe A. Deconstructing the Philosophies of 'RoboCop' / Alva Noe.– URL: <http://www.npr.org/sections/13.7/2014/04/04/295314242/deconstructing-the-philosophies-of-robocop> (accessed 01.03.2016).
15. Poster M. RoboCop / Mark Poster // Zone 6: Incorporations / eds. J. Crary and S. Kwinter.– New York: Urzone, 1992.– P. 436–440.
16. Rosenberg A. EXCLUSIVE: Paul Verhoeven Calls RoboCop 'The American Jesus,' Is Unexcited By Remake Plans / Adam Rosenberg.– URL: <http://moviesblog.mtv.com/2010/04/14/paul-verhoeven-robocop-christ-story-remake->

- update/ (accessed 23.05.2015).
17. Schultz J. RoboCop 130 Success Secrets – 130 Most Asked Questions on RoboCop – What You Need to Know / Jennifer Schultz.– Brisbane: Emereo Publishing, 2014. – 86 p.
 18. Sweedler M. Class Warfare in the RoboCop Films / Milo Sweedler // Jump Cut.– 2014.– ¹ 56.– URL: <http://ejumpcut.org/currentissue/SweedlerRobocop/text.html> (accessed 01.03.2016).
 19. The Captive Lover – An Interview with Jacques Rivette / trans. K. Jones // Senses of Cinema.– 2001.– 16.– URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rivette-2/> (accessed 01.03.2016).
 20. Van Scheers R. Murphy's Law: Paul Verhoeven and RoboCop: An extract from Rob Van Scheers' "Paul Verhoeven: The Authorized Biography" / Rob Van Scheers. – URL: http://www.focusfeatures.com/article/murphy_s_law__paul_verhoeven_and_robocop (accessed 23.05.2015).
 21. Vermeir K. RoboCop Dissected: Man-Machine and Mind-Body in the Enlightenment / Koen Vermeir // Technology and Culture.– October 2008.– Vol. 49.– ¹ 4.– P. 1036–1044.
 22. Waddell C. Robocop: The Definitive History / Calum Waddell.– L.: Titan Books, 2014.– 224 p.

Костянтин Райхерт

САТИРА У КІНОФІЛЬМІ «РОБОТ-ПОЛІЦЕЙСЬКИЙ» ПАУЛЯ ВЕРХУВЕНА

Кінофільм Пауля Верхувена «Робот-поліцейський» (1987) можна розглядати як сатиричний твір. Об'єктом сатиричної атаки у кінофільмі є американське суспільство 1980-х років за часів правління президента США Рональда Рейгана. Пауль Верхувен у кінофільмі «Робот-поліцейський» здійснює напад на американські мультикорпорації й апокаліптичні настрої американців.

Ключові слова: сатира, наукова фантастика, Сполучені Штати Америка, Пауль Верхувен, Робот-поліцейський.

Konstantin Rayhert

THE SATIRE IN PAUL VERHOEVEN'S ROBOCOP

The paper explores the satire in P. Verhoeven's RoboCop (1987). The satire in Paul Verhoeven's RoboCop consists of three elements. First element is the object of satirical attack: the American multi-corporations that become similar to organized crime groups which rob average citizens in sophisticated ways, and the apocalyptic sentiments of the Americans of 1980s. Second element is the fantastic (science fictional) content: scene of action in RoboCop is near future of the United States of America represented as absurdist and grotesque image of Ronald Reagan's America of 1980s. Third element is the moral standard: actions of Robocop. Paul Verhoeven identifies Robocop as Jesus

Christ of the Second Coming (the Second Advent). The moral standard for such Jesus is to annihilate criminals, rascals and villains.

Keywords: satire, science fiction, the United States of America, Paul Verhoeven, Robocop.

References

1. Degtjarov E. (2014). Social'naja kritika Dzhona Karpentera: konspirologija v «Chuzhie sredi nas» [John Carpenter's Social Critique: Conspiracy in They Live]. *Logos*, ¹ 5, pp. 141–162.
2. Quintero R. (ed.) (2007). *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
3. Best S. (1987). Robocop: The Crisis of Subjectivity. *Illuminations: The Critical Theory Website*. URL: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/best1.htm> (accessed 01.03.2016).
4. Best S. (1989). Robocop-out: The Recuperation of the Subject. *Canadian Journal of Social and Political Thought*, vol. 13, ¹ 1–2, pp. 44–55.
5. Best S. (1989). Robocop in the Detritus of Hi-technology. *Jump Cut*, ¹ 34, pp. 19–26.
6. Bradley D. (2006). The Return of the Repressed: Cybersubjectivity in ROBOCOP. *Invisible Culture*, ¹ 10, p. 1.
7. Ebert R. (1987). *Robocop*. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/robocop-1987> (accessed 01.03.2016).
8. Frye N. (2000). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
9. Johnson M. E. (2014). *Robocop Takes on Philosophy of Mind*. URL: <http://www.groundmotive.net/2014/06/robocop-takes-on-philosophy-of-mind.html> (accessed 01.03.2016).
10. Knight C. A. (2004). *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. McKibbin T. (unknown year). *RoboCop: the Capitalist Absurd*. URL: <http://tonymckibbin.com/film/robocop> (accessed 01.03.2016).
12. Muir J. K. (2010). *Cult-Movie Review: Highlander (1986)*. URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2010/04/cult-movie-review-highlander-1986.html> (accessed 01.03.2016).
13. Muir J. K. (2015). *Cult-Movie Review: RoboCop (1987)*. URL: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com/2015/01/cult-movie-review-robocop-1987.html> (accessed 01.03.2016).
14. Noe A. (2014). *Deconstructing the Philosophies of 'RoboCop'*. URL: <http://www.npr.org/sections/13.7/2014/04/04/295314242/deconstructing-the->

- philosophies-of-robocop (accessed 01.03.2016).
15. Poster M. (1992). *RoboCop. Zone 6: Incorporations*. New York: Urzone, pp. 436–440.
 16. Rosenberg A. (2010). *EXCLUSIVE: Paul Verhoeven Calls RoboCop 'The American Jesus,' Is Unexcited By Remake Plans*. URL: <http://moviesblog.mtv.com/2010/04/14/paul-verhoeven-robocop-christ-story-remake-update/> (accessed 23.05.2015).
 17. Schultz J. (2014). *RoboCop 130 Success Secrets – 130 Most Asked Questions on RoboCop – What You Need to Know*. Brisbane: Emereo Publishing.
 18. Sweedler M. (2014). *Class Warfare in the RoboCop Films. Jump Cut*, ¹ 56. URL: <http://ejumpcut.org/currentissue/SweedlerRobocop/text.html> (accessed 01.03.2016).
 19. Rivette J. (2001). *The Captive Lover – An Interview with Jacques Rivette. Senses of Cinema*, ¹ 16. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rivette-2/> (accessed 01.03.2016).
 20. Van Scheers R. (2008). *Murphy's Law: Paul Verhoeven and RoboCop: An extract from Rob Van Scheers' "Paul Verhoeven: The Authorized Biography"*. URL: http://www.focusfeatures.com/article/murphy_s_law_paul_verhoeven_and_robocop (accessed 23.05.2015).
 21. Vermeir K. (2008). *RoboCop Dissected: Man-Machine and Mind-Body in the Enlightenment. Technology and Culture*, vol. 49, ¹ 4, pp. 1036–1044.
 22. Waddell C. (2014). *Robocop: The Definitive History*. L.: Titan Books.

УДК 130:2

Нина Ковалева, Виктор Левченко

«УБЛЮДКИ В ОПЕРЕ», ИЛИ АНОРМАТИВНОСТЬ КАК НОРМА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Статья посвящена исследованию особенностей прагматики современных арт-практик, выявлению причин и следствий изменения культурных норм в отношениях «художник – реципиент». Рассмотрена трансформация нормативной модели коммуникации в музыкально-драматическом театре. В статье сделана попытка выявления и культурологического анализа установок (пост)современной культуры, продуцирующих создание новых смыслов и форм коммуникации в треугольнике «художник – произведение – зритель».

Ключевые слова: арт-практика, культурная норма, коммуникация, музыкально-драматический театр.

При недавнем посещении одного из концертов филармонического собрания Одессы к авторам статьи обратилась тележурналистка с несколько ошарашивающим поначалу вопросом: «Что заставило вас потратить часть семейного бюджета и свободного времени на посещение филармонии?» Пришлось задуматься. Но вообще-то первым желанием было тут же ее убить, прямо в концертном зале. Впоследствии мы все же смогли оценить глубину этого вопроса. Помещая свою собственную мотивацию в скобки (привет Э. Гуссерлю), мы нехотя отметили, что этот вопрос высвечивает в качестве феномена весьма актуальную проблему. За такой его постановкой стоит возможно неотрефлексированная убежденность в том, что такие практики как посещение театра или концерта требуют дополнительного обоснования, т.е. не являются само собой разумеющимися.

Пришлось задуматься: ведь то, что полагалось нами как очевидная культурная норма, отнюдь не представлялось такой однозначной для представительницы масс-медиа. Как же все-таки сегодня выстраивается коммуникация между реципиентами (зрителями) и арт-актерами, какими смыслами наделяет зритель свое посещение музыкальных и зрелищных событий, какие установки современной культуры презентуют данные трансформации?

В классической эстетике, начиная с Аристотеля, занятия искусством, как с позиции творца, так и реципиента (можно даже сказать «восприемника художеств») не ограничиваются исключительно гедонистической составляющей. Как писал в своей «Политике» Аристотель, применительно к занятию музыкой и восприятию ее – три причины способствуют этому. Кроме того, что и творцам и слушателям это нравится, они способствуют самопознанию человека и свидетельствуют

о степени его свободы. «Музыкой следует пользоваться не ради одной цели, а ради нескольких: и ради воспитания, и ради очищения... , в-третьих ради времяпрепровождения» [2, с. 642]. В «Поэтике» Стагирит транспонирует данный подход на понимание всех областей искусства (см.: [3]).

В классической эстетике и даже в повседневной культуре утвердилось в качестве непререкаемой культурной нормы понимание искусства как дающего эстетическое наслаждение, воспитывающего и развлекающего. Акценты на приоритетность этих предназначений искусства, конечно, менялись в зависимости от культурно-исторических установок. Барокко и рококо, например, были ориентированы в большей степени на гедонизм и развлекательность, а классицизм, Просвещение и так называемая «натуральная школа» на воспитание, хотя это и не предполагало непризнания и забвения других функций искусства. В этой, извините за банальность используемого понятия, парадигме, зрительское поведение тоже не определялось лишь одной из этих нормативных интенций. Вспомним, например, «почетного гражданина кулис» пушкинского Онегина:

«Онегин входит
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором
Все видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянии взглянул,
Отворотился – и зевнул» [7, с. 18].

И если в XIX в. театры и концертные залы были, кроме прочего, местом «большого света» (концертные залы, собственно и располагались в аристократических особняках, а в королевскую ложу можно было попасть прямо из королевских апартаментов, как, например до сих пор, в неаполитанском театре «Сан Карло»), а в Древней Греции местом политического служения, то все же при этом аристотелевская культурная норма оставалась неизменной.

Выход за рамки этой матрицы произошел только в начале XX в., что и было презентовано авангардными художественными поисками. Декларируемые ими принципиальные антимиметичность, дегуманизация, отказ от поисков трансцендентных смыслов перевернули матричную

модель коммуникативной оси. Ставшее уже классическим для гуманитарного дискурса описание такой модели было дано Хосе Ортега-и-Гассетом. Характеризуя искусство модерна, он выделяет в качестве принципиально значимого прагматический момент. Отказ от установки на тотальную популярность как необходимый атрибут искусства Ортега-и-Гассет выделяет как сущностный момент в самопонимании «нового искусства». Такая позиция рождает «эстетскую» элитаристскую формулу «искусства для искусства», настойчиво предполагающую радикально новое понимание отношений «художник-зритель». Художник теперь отказывается от роли учителя, воспитателя, пророка, открывающего мир трансцендентного и несущего его истины в профанное пространство повседневности. Принять истины «нового искусства» может и достоин только тот «...кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса. Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство» [6, с. 226]. Антинормативная интенция модерна, очевидно направленная против традиционной культурной матрицы, все же, по нашему мнению, парадоксально не выходила за ее рамки. Отказ от гедонистической функции «романтического искусства» (как называл его Ортега-и-Гассет) – функции, наиболее значимой и наиболее зависящий от зрителя – был заменен в искусстве модерна своеобразной формой нового гедонизма. Эстетическое наслаждение было избавлено от зрительской опеки, облечено в строгие формы рациональности, исключая нарциссический психологизм и зрительскую аттракцию. Это была новая холодная форма эстетического гедонизма. Заявленный отказ от традиционных претензий искусства на исключительную роль и значение на самом деле представлял то же структурное отношение, только по-иному выраженное. Коммуникативная линия «художник – реципиент» оказалась еще более строго вертикально выстроенной, более того – «башня из слоновой кости» стала недостижимой для массового зрителя.

Авангард в этом стремлении к антинормативности, нужно отметить, был не равен сам себе, несамостождественен. С одной стороны, он предъявлял миру как новую ценность формулу «искусство для искусства», а с другой стороны, никто больше, чем авангардные движения не манифестировал свою связь с социальной реальностью. Автономия, о которой заявляло и которой добивалось «новое искусство», неизбежно вступала в противоречие с концептуальными культурными

трансформациями общества. По большому счету такая автономия оказалась иллюзией. Как писал Т. В. Адорно в своей «Эстетической теории», что после того как искусство «отринуло свою культовую функцию и подделки под нее» его автономия «жила за счет идеи гуманности. Идея же эта приходила в упадок по мере того, как общество становилось все менее гуманным. В искусстве, в силу его собственного закона развития, все больше угасали и бледнели принципы, которые оно черпало из идеала гуманности» [1, с. 5]. Идея автономии «l'art pour l'art» («искусства для искусства») была настолько же необратима, насколько в своих конструктивных основаниях парадоксально коррелировала с динамикой концептуальных трансформаций социума, например, с динамикой таких его базовых концептов как свобода и гуманизм. Перефразируя знаменитые слова Адорно, можно заметить, что концептуальные разворачивания идеи «l'art pour l'art» после Освенцима стали невозможными, как и «наивное» неотрефлексированное использование в гуманитарном дискурсе, в том числе и в эстетике, фундаментальных концептов «свобода» и «гуманизм». (Критике Адорно использования основополагающих концептов в современном гуманитарном дискурсе мы уже касались в одной из предыдущих наших публикаций [5].)

Это сказалось на изменении традиционного отношения «произведение – реципиент». В авангардном искусстве возникает дихотомия: с одной стороны, произведение и реципиент максимально разводятся по отношению друг к другу, семантически произведение выступает как самостоятельная единица принципиально не нуждающаяся в зрителе и воздействии на него, с другой стороны, эта дистанция категорично снимается, произведение существует только при максимальной зрительской вовлеченности в семантическое пространство произведения. В традиционной, идущей от идеи Аристотеля эстетике, высшей точкой воздействия искусства на зрителя как самоочевидное понимался катарсис. Из концепции «искусства для искусства» понятие катарсиса элиминировано по определению: ведь воздействие искусства на зрителя исключается. А вот во втором случае, катарсис вроде бы предполагается, но его понимание достаточно далеко от аристотелевской модели. Мы полагаем, что главной причиной этого является изменение в статусе субъектности и изменение в понимании социальных функций искусства. Еще «фин-де-сьекль (fin de siècle)» продемонстрировал изменение статуса зрителя. Например, в знаковом произведении Поля Валери «Вечер с господином Тэстом» дается феноменологическое (еще до появления сочинений Э. Гуссерля, основателя этого философского направления) описание зрительского восприятия оперного спектакля. «Каждый был на своем месте, свободный

лишь в маленьком движении. Я восхищался системой классификации, почти теоретической простотой собрания, его социальным строем. У меня было сладостное ощущение того, что все дышащее в этом клубе будет поступать согласно предписанным ему законам, – загораться смехом огромными кругами, умиляться пластами, *массами* переживать *интимные, единственные* вещи, тайные движения души, подниматься до состояний, в которых не признаются» [4, с. 77]. Парадоксальный главный персонаж этого произведения Валери (как его характеризует сам автор – «чудовище интеллектуальности и самосознания») и есть своеобразный комментарий к исходу традиционного мира искусства с его концептами, ценностями и системой отношений.

Господин Тэст выдает в театре свои афористически точные суждения по поводу основных эстетических категорий, наблюдая за тем, как сосуществуют публика и музыкальное произведение. «Быть прекрасным, быть необыкновенным можно только для других. *Это* пожирается другими» [4, с. 77]. В связи с подобными кардинальными изменениями в эстетических установках им отмечается перемена в социальной онтологии у зрителей. «Выше *еих* (зрителей – *Н. К., В. Л.*) упрощает. Ручаюсь, что у всех них мысли все упорнее устремляются к одной и той же вещи. Они станут равными перед общим кризисом или общей гранью» [4, с. 78]. Этот диагноз, поставленный по отношению к публике, состоит, по Валери, в несовпадении наблюдающего с процессом своего наблюдения. То есть, индивидуальные человеческие реакции растворяются в тотальности, зритель теряет индивидуальность, превращаясь в коллективный субъект. И главное, этот «коллективный зритель» теперь начинает автоматически реагировать на происходящее в театре. Такой автоматизм, отмеченный Валери, приводит к устранению катарсиса как индивидуального переживания. Происходит и метаморфоза сценического действия: плавные помахивания вееров, отсветы на деталях скульптурного интерьера залы, задаваемое музыкой «дыхание зала» все это приводит и к искажению самого наблюдаемого объекта (музыкального действия). Валери с такой силой подвергает интеллектуальной деструкции психологизм в отношении искусства, поскольку уловил тенденцию в отторжении излишней чувствительности и тирании эмоциональности в современной ему культуре.

Эта заданная тенденция рельефно проявилась в середине XX столетия в эстетической теории Адорно, явившейся результатом пересечения интенций модерна, о которых шла речь выше, и нарождающегося постмодерна. Как и Валери, Адорно отстаивает позиции антипсихологизма и интеллектуализма в понимании искусства. В связи с этим он подвергает

критике являвшееся до модерна нормативным понятие художественного наслаждения. «В художественном опыте *telquel* эмпирический субъект принимает лишь ограниченное и модифицированное участие; и чем выше художественный уровень произведения, тем скромнее это участие. Тот, кто наслаждается произведениями искусства как таковыми, так сказать конкретно, тот обыватель и невежда; его выдают такие слова, как “райская музыка” и т. п. ...И действительно, чем больше произведение искусства понимают, тем меньше им наслаждаются» [1, с. 22]. Эти идеи Адорно тождественны размышлениям Валери о «тирании эмоциональности» и «коллективном зрителе» и значительно радикальнее рассуждений Ортега-и-Гассета о холодной форме эстетического гедонизма. Если для Ортега-и-Гассета хотя бы часть публики («творческое меньшинство») была способна понять (а значит и воспринять) «новое искусство» и испытать эстетическое наслаждение, то для Адорно наступает «смерть зрителя» как эмпирического субъекта. Следует отметить, что такая констелляция совпала по времени со знаменитой идеей Ролана Барта о «смерти автора», ознаменовавшей собой рубеж между структурализмом и постструктурализмом.

Отмеченные модернистские тенденции в осмыслении природы искусства не потеряли своей актуальности и в наступившую постмодернистскую эпоху. Вопросы о статусе искусства, его функциях, соотношении элементов интеллектуального и чувственного в эстетическом наслаждении, возможности катарсиса как субъективного действия приобретают новое, зачастую контroversийное смысловое наполнение в ситуации «смерти субъекта», доминировании в культурном пространстве идей неогедонизма и постмодернистской чувствительности.

Базовым феноменом культуры постмодерна становится игра, в том числе и игра с традицией. Если модерн с ней боролся, то постмодерн ее просто игнорирует, уходя от тоталитарной возможности господства единой культурной (в том числе художественной) нормы. Как точно отметил Умберто Эко: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [8, с. 461].

Ведь, даже несмотря на заявляемые иногда претензии, на развитие и продолжение современной режиссурой традиций классических жанров, современный музыкальный спектакль уходит из семиотического пространства исходного жанра в поле смыслов и знаков, относящихся скорее к таким практикам контемпорари-арт как инсталляции, перформансы, эйвайронмент и т.п., и это задает совсем другие отношения в рамках арт-коммуникаций.

Напомним, что нормативное понимание коммуникации в искусстве предполагает три основных компонента: автор, произведение, реципиент. Особенности актуальной социокультурной ситуации обуславливают трансформации коммуникативных связей в каждой из сторон этого треугольника. Отношения «произведение» – «реципиент» в (пост)современных культурных практиках, включая и академические их формы, определяются феноменом тотальной шоутизации. Сегодня для зрителя именно зрелищность является критерием качества спектакля, задает горизонт зрительских ожиданий.

Тяготение к использованию спецэффектов и других форм зрелищности было характерно для оперных и балетных спектаклей с момента их появления, что зачастую трагически завершалось многочисленными пожарами. В XX в. естественным лидером зрелищности становится кинематограф. Современный зритель, воспитанный в этой традиции, переносит привычные стандарты восприятия на академические жанры и виды искусства. Такой зрительский запрос трансформирует академический язык спектакля, начиная от режиссуры, сценографии, костюмов, работы художников по свету и, что немаловажно, актерской игры. Трендом современной оперной и балетной режиссуры становится актуализация сюжетов, перенесения действия в реалии современной культуры, призванные эпатировать зрителя. Например, в 2008 году на Зальцбургском фестивале была осуществлена Клаусом Гутом и Брайаном Ларджем постановка оперы Моцарта «Дон Жуан», где все события разворачивались в пространстве мусорной свалки и где Дон Жуан, донна Анна и прочие аристократические персонажи представляли собой бомжей. Действие персонажей при подобных режиссерских решениях подчеркнуто вступают в диссонанс с традиционным текстом либретто, звучащего со сцены. Такое намеренное столкновение аудио- и видеоряда выталкивает «традиционного» зрителя из привычных благостных консервативно-академических ожиданий, продуцируя рождение новых смыслов.

Современные художественные практики как в жанрах контемпорари-арт, так и в традиционных жанрах, заточены на активное использование провокаций как выразительного средства. Характерный для современной культуры язык перформансов, хеппенингов, реди-мейдов, флэш-мобов легитимирует провокацию, превращая ее в атрибутивную характеристику современного искусства.

Сегодня оперный и балетный театр активно использует провокации как средство художественной коммуникации. Это вполне соответствует ожиданиям зрителя, воспитанного в парадигме искусства как развлечения. Зритель же, ориентированный на просветительскую модель искусства,

категорически отрицает любые, даже самые робкие попытки, выйти за рамки традиционной интерпретации. Например, в премьерной опере Дж. Верди «Риголетто», прошедшей на сцене ГАБТа в прошлом театральном сезоне (первый премьерный спектакль – 14 декабря 2014 года), режиссерская трактовка Робертом Карсеном привычного знаменитого сюжета была подчеркнута провокативной. Действие было перенесено из ренессансного дворца герцогов Мантуанских на арену современного цирка. При этом герцог распевал свою знаменитую арию полностью обнаженным. Отметим, что такой эпатаж становится обязательным элементом для большинства самых известных театров, формируя нечто вроде нового канона и вызывая эффект «привыкания» к провокациям. Реакция публики в подобных случаях полярна. Такое запрограммированное использованием провокаций столкновение зрительских позиций выводит спектакли (особенно классику) из статуса «музейных экспонатов». Возникающая в таком случае художественная коммуникация и делает спектакль элементом актуального художественного пространства.

Таким образом, провокация усложняет традиционную структуру коммуникации в искусстве: триада «автор – произведение – реципиент» становится отношениями четырех элементов: «автор» – «произведение» – «реципиент +» – «реципиент–».

Провокация в современном искусстве не может и не должна быть рассмотрена с позиции морализаторства. В качестве художественного инструмента она выступает как порождающая дискурс, «поле говорения» между двумя типами реципиентов. Ей противопоказана нормативность, ориентация на развлекательность, дидактику и холодное зрительское удовольствие. Она направлена на выведение зрителя из состояния комфортной расслабленности и устоявшейся идентичности.

Именно провокации, на наш взгляд, обязан современный музыкальный театр рождением спектаклей-бастардов. Как королевские ублюдки (т.е. бастарды) не являются законными продолжателями королевских титулов, прав и традиций, так и спектакли-ублюдки не являются продолжателями традиционной нормативности в искусстве. Заметим, что как королевские ублюдки иногда становятся основателями новых династий и своей активностью разрешают существующий политический кризис (вспомним, например, Энрике Трастамарского в Кастилии или Жуана Авильского в Португалии), так и «ублюдки в опере» создают новую художественную реальность.

Как именно это происходит? Этому вопросу будет посвящен следующий текст.

Список использованной литературы

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Аристотель. Политика / Пер. с древнегр. С. А. Жебелева // Аристотель. Сочинения в 4-х тт. – Т.4. – М.: Мысль, 1983. – С. 375–644.
3. Аристотель. Поэтика / Пер. с древнегр. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в 4-х тт. – Т.4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645–680.
4. Валери П. Вечер с господином Тэстом / Пер. с фр. С. Ромова // Валери П. Об искусстве: Сборник. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – С. 71–83.
5. Левченко В. Игры с подлинностью Теодора Визенгрунда Адорно // Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 15. Універсальні виміри культури. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 539–547.
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Пер. с исп. С. Л. Воробьева // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 218–259.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти тт. – Т. V. – М.–Л.: Издательство АН СССР, 1950. – С. 9–213.
8. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы / пер. с итал. Е. Костюкович. – М.: Книжная палата, 1989.

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

«ВИРОДКИ В ОПЕРІ», АБО АНОРМАТИВНІСТЬ ЯК НОРМА У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Статтю присвячено дослідженню особливостей прагматики сучасних арт-практик, виявленню причин та наслідків зміни культурних норм у відносинах «митець – реципієнт». Розглянуто трансформацію нормативної моделі комунікації в музично-драматичному театрі. У статті робиться спроба виявлення та культурологічного аналізу настанов (пост)сучасної культури, що продукують створення нових сенсів та форм комунікації у трикутнику «митець – твір – глядач».

Ключові слова: арт-практика, культурна норма, комунікація, музично-драматичний театр.

Nina Kovalyova, Victor Levchenko

«BASTARDS IN THE OPERA», OR ANORMATIVITY AS A NORM IN CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE

The article investigates the pragmatic features of contemporary art practices, the causes and consequences of changes of cultural norms in a relationship «artist – recipient». The understanding of art as giving aesthetic pleasure, educative and entertaining is established as indisputable cultural norm in classical aesthetics.

Of course accents on the priority of these purposes of art are varied depending on the cultural and historical settings. Questions about the status of art and its functions, the relation between the elements of intellectual and sensual aesthetic pleasure, the possibility of catharsis as a subjective action have a new, often controversy semantic content in a situation of “the death of the subject” dominance in the cultural space of modernism and postmodern sensibility and ideas. Provocation as the basic element of communication in the contemporary art is also researched.

It is aimed to removing the audience from the state of comfortable relaxation and well-established identity. The transformation of the normative model of communication in musical theater is also researched. The paper attempts to identify and analyze cultural facilities of (post) modern culture in producing the creation of new meanings and forms of communication in the triangle «artist – work – recipient».

Keywords: *art practices, cultural norms, communication, musical theater.*

References

1. Adorno T. V. (2001) Jesteticheskaia teorija [The esthetic theory]. Per. s nem. A. V. Dranova, Moscow, Respublika, 527 p.
2. Aristotel'. (1983) Politika [Politics]. Per. s drevnegr. S. A. Zhebeleva. *Aristotel'. Sochinenija v 4-h tt.* T. 4. Moscow, Mysl', pp. 375–644.
3. Aristotel'. (1983) Pojetika [Poetics]. Per. s drevnegr. M. L. Gasparova. *Aristotel'. Sochinenija v 4-h tt.* T. 4. Moscow, Mysl', pp. 645–680.
4. Valeri P. (1993) Večer s gospodinom Tjestom [Evening with mister Test]. Per. s fr. S. Romova. *Valeri P. Ob iskusstve: Sbornik.* 2-e izd. Moscow, Iskusstvo, pp. 71–83.
5. Levchenko V. (2010) Igrы s podlinnost'ju Teodora Vizengrunda Adorno [Games with Theodor Vizengrund Adorno's authenticity]. *Δόξα / Докса. Zb'rnik naukovih prac' z f'losof'z i ta f'lolog'z. Vip. 15. Un'iversal'n' vim'ri kul'tury.* Odesa, ONU 3m. 2. 2. Mechnikova, pp. 539–547.
6. Ortega-i-Gasset H. (1991) Degumanizacija iskusstva [Dehumanization of Art]. Per. s isp. S. L. Vorob'eva // *Ortega-i-Gasset H. Jestetika. Filosofija kul'tury.* Moscow, Iskusstvo, pp. 218–259.

7. Pushkin A. S. (1950) Evgenij Onegin [Eugene Onegin]. *Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenij v 10-ti tt.*, T. V, Moscow–Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 9–213.
8. Jeko U. (1989) Zametkinapoljah «Imenirozy» [Marginal notes of «Name of Rose»]. *Jeko U. Imja rozy* / per. c ital. E. Kostjukovich, Moscow, Knizhnaja palata.

УДК 81.373.48

Наталья Бородина

МЕМ КАК СИМУЛЯКР СМЕХА В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ

Статья посвящена исследованию эволюции мемов в социальных сетях. Проанализированы биологические, социальные и культурные аспекты данного явления. Выделены особенности мемов в социальных сетях Украины и России. Показаны причины изменения понимания комичного в мемах.

Ключевые слова: мем, интернет-мем, социальные сети, Хабрахабр, Лепрозорий, Упячка, креолизованный текст, форсед-мем, мемо-карта.

В 1976 году свет увидела книга известного биолога Ричарда Докинза «Эгоистичный ген». В ней ученый впервые употребил термин «мем» [3]. Согласно Докинзу, мемом может считаться любая идея, символ, манера или образ действия, осознанно или неосознанно передаваемые от человека к человеку посредством речи, письма, видео, ритуалов, жестов и прочего. Мем стал для культурной информации тем же, чем ген для биологической информации.

В настоящее время изучение меметики обрело множество сторонников и противников: Р. Броди, Т. Бретт, К. Хенсон, С. Блэкмор и другие. С появлением широкого доступа к сети Интернет, изучение мемов обрело «второе дыхание», так как позволило увеличить скорость распространения «культурных вирусов» и охват аудитории до невероятных размеров.

Цель данной работы – проанализировать эволюцию мемов в социальных сетях.

Мемы – это фундаментальные воспроизводящиеся единицы культурной эволюции. Для исследователей 90-х ключевым параметром для исследования мемов была «заразность». Так, Бретт Т. пишет: «Заразные информационные паттерны, которые воспроизводятся паразитически, инфицируя сознание людей и видоизменяя их поведение, заставляя их распространять этот паттерн. Отдельные слоганы, лозунги-заклинания, музыкальные мелодии, визуальные изображения, изобретения, мода – типичные мемы» [2].

В таком же пугающем стиле рассуждает Ричард Броуди: «*Психические вирусы постепенно начинают контролировать твоё мышление, рассеивают внимание, отклоняют от важных целей, вызывая дезориентацию, стресс или даже отчаяние.* Любое произведение человека – книга, симфония, картина, архитектурный памятник или что-либо другое – всегда является его портретом» [1].

Вскоре появляются работы, в которых мемы рассматриваются как «маркеры», которые позволяют вычленивать заразные для общества идеи. В

качестве главных меметических зараз К. Хенсон видит секс, наркотики и культы, такие как коммунизм, фашизм и сайентологию: «the Scientology connection-applied memetics» [14]. Такую же расширенную трактовку предлагает С. Блэкмор, с точки зрения которой все эволюционные процессы включают в себя подражание, что приводит к созданию мемов: «Only imitation sustains a true evolutionary process» [12]. К продуцированию и репликации мемов можно отнести и усвоение опыта, и просмотр телевизора и участие в коммуникационных процессах и даже научно-культурную деятельность. Не меметичной (не имитационной) оказывается только лишь создание когнитивных карт, эмоциональные состояния и восприятие в целом: «...we can immediately exclude many things that a few authors have confusingly included as memes, such as perceptions, emotional states, cognitive maps, experiences in general, or “anything that can be the subject of an instant of experience”. Furthermore we can build on the long history of research in animal behaviour to distinguish imitation from contagion, and from individual and social learning, and so to eliminate from memetics the catching of yawns or all the many things we each learn for ourselves, by ourselves» [12].

Редукция всех познавательных и культурных процессов к имитации и мемомтворчеству нам представляется неправомерной. Как и любая редукция, она опасна чрезмерными обобщениями: описывая всё, как разновидности одного процесса, мы рискуем потерять важную специфику каждого явления. Поэтому в рамках данной работы мы остановимся на узкой трактовке термина «мем», не включающей вообще все культурные проявления, которыми можно «заразиться». В контексте нашего исследования нас интересуют «сетевые мемовирусы», получившие распространение в социальных сетях.

Изначально интернет-мемы представляли собой квадратную картинку с текстом в верхней и нижней части изображения. Обычно использовался белый текст с черной каймой, потому что легко читается практически на любом цвете фона. Изображения помещаются за текстом. В 2007-2013 были популярны готовые библиотеки мемо-образов, к которым пользователь просто добавлял свой текст: злой школьник, циничный преподаватель, филологическая дева и т. п.

Полученный эффект стал основанием для «сложных образований, в которых вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, предназначенное для комплексного воздействия на адресата, – образования креолизованного типа. Возможности достижения комического эффекта в этом случае обусловлены органическим взаимодействием вербального и иконического рядов» [11].

Для изучения динамики мемов предлагались классические и новаторские методики: так, Джон Пол предлагает проследить эволюцию мема в виде аналеммы с датами, которые составляют мемо-карту [16].

Так же были попытки построить мемо-классификации и схемы [7], но изначальный мем слишком изменился, чтобы его можно было вписать в классификации 2000-х, поэтому проект «мемо-сортировки» в 2014 году был остановлен.

Докинз отмечает, что кроме изображений, равноправным интернет-мемом так же может считаться вирусное видео, хэштэг, гиперссылка, слово или формула, в том числе умышленно искаженная. Кроме социальных сетей средством передачи так же были блоги, электронная почта и новостные источники. Докинз называет их термином: «hijacking of the original idea», которая по аналогии с теорией Дарвина, описывается через термины «мутация», «случайное изменение» «репликации», «естественный отбор» [17].

Какие же мемы побеждают в естественном отборе? Согласно исследованиям Р. Броуди, в выигрыше находятся те мемы, которые апеллируют к нашим базовым потребностям:

1) Чувство принадлежности к обществу (биологическая основа: безопасность индивида в группе, «эффект экономии на масштабе», наличие большего числа потенциальных половых партнеров).

2) Стремление выделиться (биологическая основа: стремление создать что-нибудь новое, передовое или выдающееся увеличивает шансы отдельного индивида найти пропитание или приют, а кроме того, позволяет ему выделиться из толпы других особей в качестве потенциального полового партнера).

3) Забота (биологическая основа: большая часть молекулы ДНК идентична у всех людей, вполне естественно, что в людях развилось стремление заботиться о благе других).

4) Одобрение (биологическая основа: индивиды, игравшие свою «общественную роль» имели больше шансов «увековечить» свои гены, чем те особи, которые «играли не по правилам»). Эффективные мемы приспособляются к стремлению людей получить одобрение, и они же играют на чувстве вины, стыда и обиды, которое возникает в случае, если такого одобрения получить не удалось).

5) Повиновение авторитетам (биологическая основа: в генетических интересах каждой особи – то есть в интересах ее ДНК – признавать превосходство более сильного или опытного индивида. Признание авторитета повышает шансы ДНК этой особи выжить и воспроизвести

себя, тогда как конфронтация с авторитетом грозит смертью или изгнанием из группы) [1].

Биологическая основа должна быть базисом исследования мемов, но неправомерно видеть в меме только биологическую природу. Отдельно следует отметить крайнюю упрощенность этих трактовок, которые позволяют заподозрить их в псевдо-биологичности. К примеру, согласно последним исследованиям, человек входит в тройку самых агрессивных млекопитающих, что ставит под сомнение тезис о врожденной заботе в людях [18].

Мем – это прежде всего социальное явление, ставшее современной модификацией «смешного», «креативного» и «провокативного». К тому же, мемы способны стать сигналом для привлечения внимания к социальным проблемам, см. исследования К. Диаса о меме: «The pepper spray cop» [13], который показывает проблему превышения силы полицией.

Гэрри Маршалл видит главную специфику интернет-мемов в изменчивости: «...by comparison with the real world, memes are spread rapidly and accurately. This causes virtual communities to develop cultures that are narrow, often extreme and, in consequence, rather precarious. Their precarious nature is re-inforced by the favouring of infectious memes over memes that might bring greater benefits in the long term, in that their adoption can result in a gap between the conceptions of the virtual world and those of the real world that is so great as to become unsustainable» [15].²

Именно с изменчивости и недолговечности лежит основа комического эффекта мемов: она связана с включенностью адресата в культурный контекст, наличием у него определенных предварительных знаний.

История мемов на постсоветском пространстве – сложнейший феномен столкновения серьезного и комичного. Главным «мемопродуктором» становится сайт «Лепрозорий» [5], в настоящее время «Коллективный блог dirty.ru». Задача смешных «мемасиков» Лепрозория – это не просто отвлечься и забавно провести время, это определенная жизненная стратегия, которая ведет войну со стратегией «серьезного образа жизни». Своего рода война хиппи и яппи, в которой мемы являются грозным оружием, высмеивающим типичные атрибуты «нормального образа жизни». Через социальные сети и блоги «одионые мемовыстрелы» Лепрозория становятся вирусными атаками, пропагандирующий альтернативный способ жизни, со своим языком, мифами и культурными героями.

Этапы «мемо-борьбы»:

1) 2006 и позже – олбанский язык, он же язык «падонкафф» исходная точка – русская редакция картины «Bear Surprise» Джона Лури в феврале 2006 года «Превед, медвед» [6];

2) Упячка – 5 ноября 2008 года на форуме cod4.com.ua появилось замечание об ошибке на сайте Национального банка Украины. На главной странице вместо курса валют появилось изображение с танцующим человечком и надписью «ЖЫВТОНЕ ЧОЧО УПЯЧКА! УПЯЧКА УПЯЧКА! ШЯЧЛО ПОПЯЧТСА ПОПЯЧТСА! Я идиот! Убейте меня, кто-нибудь!» и т. д. [10].

3) Война Лепрозория и Хабрахабра. Хабрахабр – любимейший сайт серьезных представителей IT-индустрии – неоднократно подвергался мематакам фанатов Лепрозория, которые массово кидали в комментарии мемы упячки и олбанского.

4) Photoshop-фестивали – спонтанным или запланированным коллективным творческим процессам создания пользователями фотожаб и приколов на Dirty. Вот как описывают фестиваль в Энциклопедии Dirty: *«Иногда так бывает, что в ответ на пост появляются не слова, написанные буквами, а картинка, соответствующая теме. А потом кто-то находит эту картинку остроумной и пририсовывает к ней... ну, например, всеми любимого мозгового слизня. А кто-то думает: «Ишь ты. Мозговой слизняк. Это каждый может. А пририсую-ка я...».* Наиболее удачные картинки администраторы сайта сохраняли в Архиве Картинок – разделе сайта, в котором собраны самые неординарные произведения участников Photoshop-фестивалей» [5]. Эти фестивали стали своеобразной Мемо-кузницей.

Почему мы говорим именно о войне? Потому что действия участников напоминали активные боевые, и очень даже деструктивные: из архива 2007 года: «Упячковцы часто «воюют» на сайте vkontakte.ru, в частности подвергают штурму группы, наполняя их флудом и заполняя все альбомы фотографиями Анатолия Вассермана. Иногда им удаётся взламывать группы, в этом случае они почти полностью удаляют из группы всю информацию, заменяя её таким же флудом. Они, как правило, переименовывают группу на манер упяченного флуда, оставляя в ней притом отсылку к изначальному названию, так, чтобы члены группы сразу поняли, что она «попячена»; обычно в название группы вставляют слова наподобие «ПОТС ЗОХВАЧЕН, ОНОТОЛЕ ТОРЖЕСТВУЕ», что символизирует «победу» «военнов» над этой группой» [9].

Были разработаны специальные зомби-слова, заполонившие социальные сети, ставшие настоящими мемо-вирусами. Зомби-слова обладают следующими характеристиками:

- свободны от смысловой загрузки, при этом обладают феноменально высоким уровнем внушения;
- появляются в сообществах с большим количеством участников;
- зомби-слова, так или иначе, связаны с ритуалом приветствия и/или самоидентификации;
- их распространение носит характер эпидемии, от рождения до официального признания (например, появления статьи о них в Википедии) проходит не более 2-3х месяцев;
- они вызывают повсеместную реакцию отторжения. Зомби-слова запрещены на всех солидных ресурсах, официально или локальным этикетом; привлекают внимание внешних медиа – прессы, радио, телевидения, рекламы.

Зомбо-слова стали неотъемлемой частью баталий, порожденных принятием или отторжением мемов: «лулзов, драм и срачей». В свою очередь лулзы, драмы и срочи приводят к возникновению новых мемов.

Основной фактор успешной раскрутки мема – наличие большого числа «деривативов» – мутировавших копий вируса. Иногда возможны «меж-мемные скрещивания»: поросёнок «а то» с зелёным лицом Эдуарда Хилиа на тракторе.

В баталиях часто были попытки создания «форсед-мема», запланированного мема, но в таком меме сразу чувствуется вирус – т.е. желание некоего объекта оказать на вас влияние. В этот момент включается критическое мышление, наше противовирусное средство и мы отказываемся реплицировать форсед-мем. Для нас он же выходит за границы смешного и воспринимается как разновидность манипуляции.

Вытесненные мемы (после пика популярности наступает период пресыщения) попадают в категорию «старый мем», или же «баян», которые для истории сохраняются на ресурсах:

- Уютненькое – кроме прочего собирает RL- и интернет-мемы.
- Нетлор – российская энциклопедия интернет-боев.
- Драматика – мемы занимают значительную её часть.
- Know Your Meme – коллекционирует исключительно интернет-мемы, руководствуясь при этом критериями деривативности.

Кто победил в войне Лепрозория и Хабрахабра? Куда исчезли из социальных сетей традиционные мемы-квадратики?

Мир нашел компромиссный вариант: уже не обязательно было дихотомически делить мир на «хиппи» и «яппи», т.е. лепрозориев и хабрахабровцев. Появились хипстеры, сочетающие креативность хиппи с социальной адаптацией хабрахабра. Оказалось, что можно одновременно

быть неординарным творческим человеком и успешным компьютерщиком с высоким социальным статусом.

Отдельного надгробного слова заслуживает история мемов в России. События 2014 года внедрились в сознание россиян мем «укрофашистов» и мемы стали политическими, патриотическими, агрессивными и от этого ... несмешными. После политических откровений Онотолу Вассермана как-то уже неловко вспоминать про упячку. В то же время мем «укрофашистов» стал основой для вдохновения украинского мемотворчества, которое сочетало в себе как элементы самоиронии «Мы все – циничные бандеры», так и формирование национальной самоидентичности (мем «Укроп»).

Есть небольшая надежда, что мемо-пространство России все же отвлечётся от украинской тематики и вернется к собственным внутренним проблемам, таким как кризис связи между поколениями, политическая цензура и т. п.

Примером удачного социального мема в современных российских социальных сетях может служить мем от октября 2016 года в виде классического квадрата: «Сынок, давай я покажу тебе как правильно вязать галстук. Вводи «Как правильно завязывать галстук»... И жми на видео, у которого больше всего просмотров в ютубе» [4]

Выводы:

1) Несмотря на закат классических мемов в виде квадратных картинок, они оказали огромное влияние на систему взаимодействий в социальных сетях. Ваша манера шутить никогда не станет прежней, если вы занимались производством демотиваторов, или же составляли мемотвиты. Как отмечает Докинз: «There are risks in the sheer brevity of Twitter and it's actually quite an elegant art reducing what you have to say to 140 characters and it's something that I quite enjoy attempting to do» [17].

2) Мем всё чаще становится «симулякрком смешного, выдавая за смешное то, что не является таковым. Например, они стали использоваться как инструмент политической борьбы: «Мемы в период предвыборных кампаний 2011-2012 гг. фактически стали основой оппозиционной повестки дня. Они помогли выстроить коммуникацию оппозиционных лидеров и их электората, став для первых средством сегментации и координации протестующих. Таким образом, мемы заняли место лозунгов, которые активно использовались в период СССР для аналогичных целей. Однако, в отличие от лозунгов, которые распространялись сверху вниз, мемы, широко представленные в пространстве Интернета, передавались от пользователя к пользователю, которые в соответствии с законами вирусного маркетинга самоинфицировались ими. Результатом стало то, что зародившийся в

виртуальном пространстве протест перешел черту реальности. Пользователи вначале объединились в социальных сетях в группы, а затем смогли скоординироваться и выйти на площади городов. Мемы в данном процессе играли определяющую роль» [8].

3) Мем становится фактором для активизации коммуникации. Его провокативная манера становится платформой для выражения негодования, разоблачения, осуждения. Поэтому продуцирование мемов – одно из важных условий интерактивности общества.

3) Долгое время мем был инструментом войны жизненных стилей. Мемы играли роль «санитаров леса», высмеивая устаревшие стереотипы. Появление компромиссного варианта «хипстерской» жизненной традиции, сделало социальную сторону мемов менее острой, сейчас она находится в состоянии переосмысления.

Примечания

¹ Мы можем сразу исключить многие вещи, которые некоторые авторы ошибочно включены в качестве мемов, такие как восприятие, эмоциональное состояние, когнитивные карты, опыт в целом. Кроме того мы можем строить длинную историю исследования в области поведения животных, чтобы отличить имитацию от заразы, и от индивидуальных и социальных видов обучения, и поэтому исключить из меметики ловлю зевков или еще много вещей, которые мы каждый делаем самостоятельно.

² По сравнению с реальным миром, мемы распространяются быстро и точно. Это причина виртуальных сообществ для развития культур, которые являются узкими, часто экстремальными и, в результате, довольно шаткими. Их зыбкая природа подкреплен пользой инфекционной мемы за мемы, которые могут принести большую пользу в долгосрочной перспективе, в том, что их принятие может привести к разрыв между представлениями о виртуальном мире и реальным мир, который так велик, как стать неустойчивой

Список использованной литературы

1. Броуди Р. Психические вирусы [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/236067-psixicheskie-virusy.html>
2. Бретт Т. Руководство по мемам: путеводитель пользователя по вирусам сознания [Электронный ресурс].– Режим доступа: // <http://asocial.narod.ru/material/memes.htm>
3. Докинз Р. Эгоистичный ген.– Москва: Мир, 1993.– 318с.
4. Коллекция мемов вконтакте // [Электронный ресурс].– Режим доступа: https://vk.com/mem1001?z=photo-25089415_434456610%2Falbum-25089415_00%2Frev

5. Лепрозорий [Электронный ресурс].– Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Dirty.ru#cite_note-4
6. Савицкая Т. Е. Интернет-мемы как феномен массовой культуры // Информкультура онлайн аналитика, библиография, фактография по культуре и искусству [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/alhome/news/KVM_archive/articles/2013/03/2013-03_r_kvms3.pdf
7. Список мемов [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.dipity.com/tatercakes/Internet_Memes/?mode=embed#t1
8. Столяров А. А. Political Memes of the «Facebook Revolution» Era as a Way of Media Reality Design [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.mediасcope.ru/node/1590>
9. Упячка: [Электронный ресурс].– Режим доступа: https://otvet.mail.ru/question/27494666_упячка
10. Упячка: [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.netlore.ru/upyachka>
11. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог.– Вып. 3.– 2012 [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-kak-fenomen-internet-kommunikatsii#ixzz4LpGLXr4m>
12. Blackmore, S. (1998). Imitation and the definition of a meme//Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission, 2. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://jom-emit.cfm.org/1998/vol2/blackmore_s.html
13. Дназ С. Defining and characterizing the concept of Internet Meme [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.scielo.org.co/pdf/cesp/v6n2/v6n2a07.pdf>
14. Henson K. Sex, Drugs, and Cults. An evolutionary psychology perspective on why and how cult memes get a drug-like hold on people, and what might be done to mitigate the effects [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.human-nature.com/nibbs/02/cults.html>
15. Marshall G. The Internet and Memetics[Электронный ресурс].–Режим доступа:<http://pespmc1.vub.ac.be/Conf/MemePap/Marshall.html>
16. Paull J. Meme Maps: A Tool for Configuring Memes in Time and Space// European Journal of Scientific Research. 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eurojournals.com/ejsr.htm>
17. Solon O. (June 20, 2013). Richard Dawkins on the internet's hijacking of the word «meme». Wired UK. Archived from the original on July 9, 2013. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.webcitation.org/6HzDGE9Go>
18. http://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/432360/Psikhologiya_zla

Наталія Бородіна

МЕМ ЯК СИМУЛЯКР СМІХУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Стаття присвячена дослідженню еволюції мемів у соціальних мережах. Проаналізовано біологічні, соціальні та культурні аспекти даного явища. Виділено особливості мемів у соціальних мережах України і Росії. Показано причини зміни розуміння комічного в мемах.

Ключові слова: мем, інтернет-мем, соціальні мережі, Хабрахабр, Лепрозорій, Упячка, креолізований текст, форсед-мем, мемо-карта.

Natalya Borodina

THE MEME AS A SIMULACRUM OF LAUGHTER ON SOCIAL NETWORKS

The article is devoted to the study of the evolution of memes on social networks. We analyzed biological, social and cultural aspects of this phenomenon. The features of memes in social networks in Ukraine and Russia are different. In 2000s years memes on social networks were a weapon in the struggle of lifestyles. The memes show the attack of the comic to the serious, countercultural to socially approved. It was war of sites Leprosoriy (internet-rebels and outcasts) and Habrahabr (strict academic world of science, programmers and clerks).

The causes of changes in the appreciation humor in the meme are the end of war. The main task of the funny memes is not related with provocation of the world yuppies anymore. The hipsters showed that we can find a compromise in lifestyle, the war of memes was not a necessary thing. Besides, the media-space of Russia went to the problems of political elections and the hatred of «ukrofashists», and media-space of Ukraine revealed the problem of constructing self-identity.

Keywords: meme, Internet meme, social networking, Habrahabr, Leprosoriy, Upyachka, creolized text, forced-meme, memo-card.

References

1. Broudi R. (1996) Psihicheskie virusyi [Mental viruses]: <http://e-libra.ru/read/236067-psixicheskie-virusy.html>
2. Brett T. Rukovodstvo po memam: putevoditel polzovatelya po virusam soznaniya [Guide meme: guide user virus of consciousness] // <http://asocial.narod.ru/material/memes.htm>
3. Dokinz R. (1993) Egoistichnyiy gen [The Selfish Gene]. Moskva, Mir, p. 318.
4. Kolleksiya memov vkontakte // [Elektronnyiy resurs].– Rezhim dostupa: https://vk.com/mem1001?z=photo-25089415_434456610/album-25089415_00/rev
5. Leprozoriy // https://ru.wikipedia.org/wiki/Dirty.ru#cite_note-4
6. Savitskaya T. E. (2013) Internet-memy kak fenomen massovoy kulturyi // Informkultura onlayn analitika, bibliografiya, faktografiya po kulture i iskusstvu [Internet memes as a phenomenon of mass culture]// <http://>

- infoculture.rsl.ru/NIKLib/alhome/news/KVM_archive/articles/2013/03/2013-03_r_kvm-s3.pdf
7. Spisok memov [List of memes]. http://www.dipity.com/tatercakes/Internet_Memes/?mode=embed#t1
 8. Ctolyarov A. A. (2013) Political Memes of the «Facebook Revolution» Era as a Way of Media Reality Design // <http://www.mediascope.ru/node/1590>
 9. Upyachka // <https://otvet.mail.ru/question/27494666>
 10. Upyachka // <http://www.netlore.ru/upyachka>
 11. Schurina Y. V. (2012) Internet-memyi kak fenomeninternet-kommunikatsii [Internet memes as fenomenalne-communication] // <http://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-kak-fenomen-internet-kommunikatsii#ixzz4LpGLXr4m>
 12. Blackmore S. (1998). Imitation and the definition of a meme, *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission*, 2. [Elektronnyiy resurs].– Rezhim dostupa:http://jom-emit.cfm.org/1998/vol2/blackmore_s.html
 13. Díaz Ñ. (2013) Defining and characterizing the concept of Internet Meme // <http://www.scielo.org.co/pdf/cesp/v6n2/v6n2a07.pdf>
 14. Henson È. (2002) Sex, Drugs, and Cults. An evolutionary psychology perspective on why and how cult memes get a drug-like hold on people, and what might be done to mitigate the effects // <http://www.human-nature.com/nibbs/02/cults.html>
 15. Marshall G. (2012) The Internet and Memetics // <http://pespmc1.vub.ac.be/Conf/MemePap/Marshall.html>
 16. Paull J. (2009) Meme Maps: A Tool for Configuring Memes in Time and Space, *European Journal of Scientific Research* // <http://www.eurojournals.com/ejsr.htm>
 17. Solon O. (2013). Richard Dawkins on the internet's hijacking of the word «meme» // <http://www.webcitation.org/6HzDGE9Go>
 18. http://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/432360/Psikhologiya_zla

УДК 122/129

Фаріда Тихомірова

ЖИТТЯ НАВЧИТЬ СМІЯТИСЯ КРІЗЬ СЛЬОЗИ (СМІХ У СТИНАХ ЛІКАРНІ)...

У статті поставлені питання про дослідження функцій та особливостей сміху у стінах сучасної лікарні, нових сміхових практик у медицині, феномену лікарняної клоунади та постаті медичного клоуна. Розглянуті онтологічна, комунікативна і захисна функції сміху. Сучасна клініка перестав бути «агеластичним простором». Лікарняна клоунада інтерпретується авторкою з акцентом на ідеях В. Я. Проппа і О. М. Фрейденберга про ототожнення сміху і життя в міфологічному свідомості, про архаїчний «життєдайний» сміху як явище, яке не тільки супроводжує перехід від смерті в життя, а й створює життя. Зроблено спробу експлікації універсально-культурного підходу, запропонованого О. С. Кирилюком, на постаті лікарняного клоуна та пошуку категоріально граничних підстав розвитку нового наукового напрямку – медичної гелотології, науки про сміх, або сміхотерапії.

Ключові слова: агеластичний простір, гелотологія, КГП-зв'язка, лікарняні клоуни, сміхотерапія, універсально-культурний підхід.

*Быть как стебель и быть как сталь
В мире, где мы так мало можем
Шоколадом лечит печаль
И смеяться в лицо прохожим.
М. И. Цветаева*

Сміх в різних його аспектах розглядають представники практично всіх гуманітарних наук і, певною мірою, природничих наук (зокрема, біології, фізіології та медицини), тобто він стає об'єктом міждисциплінарних досліджень. У світі зростає науковий інтерес до сміху, ця емоція стає найпопулярнішим засобом сучасної психотерапії, спеціалісти вважають сміх потужним терапевтичним та профілактичним засобом. У другій половині ХХ століття відокремився цілий напрямок – медична гелотологія, наука про сміх, або сміхотерапія. Метью Джервез та Девід Уїлсон з Бірмінгемського університету, засновники цього напряму лікування вважають, що сміх є невід'ємною характеристикою людини із прадавніх часів. Гуманізація медицини та клінічної практики, проблеми біоетики та медичної деонтології останнім часом привертає увагу багатьох дослідників. Едмунд Пеллегріно, експерт з медичної етики і керівник відділу загальної медицини в Медичному центрі Джорджтаунського університету вважає

медицину самою гуманітарною з природничих наук і самою науковою з гуманітарних наук [25].

Метою статті є дослідження функцій та особливостей сміху у стінах сучасної лікарні, нових сміхових практик у медицині, феномену сміхотерапії, лікарняної клоунади та постаті медичного клоуна. Треба відзначити нагальність розробки означеної проблематики як у теоретичному плані, так і для практики перебудови соціально-медичної сфери в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Праця французького філософа М. Фуко «Народження клініки» є спробою сучасного філософського осмислення феномену європейської медицини та проблеми «простору, мови й смерті, проблеми медичного погляду» [23]. Фуко, розглядаючи медичні реформи середини XIII ст. у Європі, наголошує на тому, що медичний простір стає співвіднесеним із простором соціальним у медичному погляді. У соціумі, здоров'я та хвороба набувають соціальної цінності, тобто стає необхідним контроль цієї сфери. Лікарня, як і цивілізація, є штучним місцем, проникаючи в яке хвороба ризикує втратити своє справжнє обличчя. Неможливо не погодитись із думкою М. Фуко: «І потім, чи можна згладити прикре враження, яке складає на хворого, відірваного від своєї родини, сцена цих закладів, які є для багатьох лише «храмом смерті»? Ця публічне самотність, безнадія, разом зі здоровими реакціями організму спотворюють нормальний перебіг хвороби. Природне місце хвороби – це природне місце життя: родина, ніжність безпосередніх турбот, свідочтва відданості, загальне бажання одужання, все входить в згоду з тим, щоб допомогти природі в боротьбі з хворобою і тим, щоб їй самій дати проявиться в своїй істині» [23, с. 6].

Клініка стає втіленням суто медичної практики, агеластичним простором, наповненим страхом, тривогою, відчаєм – емоціями, протилежними сміху. Сучасна медицина бачить у хворому не особистість, а «пацієнта», багато в чому позбавляючи його індивідуальності. Сміх у стінах лікарні зазвичай не лунає, заглушений болем та найдієвішим страхом – страхом перед невідомістю.

Увага дослідників у процесі розвитку теоретичних уявлень про природу сміху від етичних та естетичних дефініцій до аналізу соціальної ролі сміху. Історія дослідження сміху, на думку російського філософа Л. В. Карасьова, «проходить під знаком Аристотеля – всі наступні дослідження повторюють дві найважливіші ідеї: по-перше, сутність сміху при всьому різноманітті його проявів єдина, і, по-друге, ця сутність полягає в виявленні в об'єкті комічного певної міри зла. Сміх, так само, як гнів і лють, є реакція на зло, але реакція парадоксальна і суперечлива. Те, що повинно бути піддано осуду і запереченню, викликає радість, втілену у сміху» [7, с. 49].

Вчителем Франсуа Рабле, автора афорізму: «Краще писати не про сльози, а про сміх, тому що сміх є властивістю людини» був лікар Лоран Жубер, автор двох медичних трактатів про сміх [1].

Важливим феноменом людського життя також вважав сміх І. Кант. Відомою є його ідея про те, що «провидіння дало людям для втіхи в скорботі їхній три речі: надію, сон і сміх» [6, с. 353]. Про сон і надію раніше висловлювався Вольтер, а Кант додав також і сміх.

Англійський філософ Герберт Спенсер, один з засновників позитивізму, спираючись на досягнення природничих наук XIX ст., висунув теорію сміху, яка привернула увагу чисельних послідовників. Відповідно до традиції позитивізму, він в есеї «Фізіологія сміху» доводить зв'язок між втіленням будь-якого нервового збудження та рухами м'язів. Тобто, сміх може бути пов'язаний із будь-якими сильними почуттями, у тому числі, негативними. Сміх він розглядає як «зайвий рефлекс», певну «розкіш», зняття надлишку нервової напруги [19]. Зигмунд Фройд також вважав гумор унікальним проявом людської психики, а сміх одним з унікальних засобів лікування [21].

Російський фахівець з проблем антропології сміху та міждисциплінарного синтезу в області соціальних і гуманітарних наук, автор загальної міждисциплінарної теорії сміху, О. Г. Козінцев також вважає сміх явищем «на межі біології та культури». Виявлена ним специфіка сміху та гумору як явищ культури, що мають біологічне підґрунтя, підводить до оригінального розуміння суті комічного мистецтва, сміхової поведінки. Його розуміння ритуальної «антиповедінки», зокрема сміху в традиційних обрядах переходу та оновлення також є важливою теоретичною основою даного дослідження [12].

У європейській та вітчизняній культурі стала традиційною тенденція до раціоналізації та диференціації досліджень сміху. У XIX ст. дослідники зосереджувалися на соціально-критичній, сатиричній спрямованості сміху. Існує ціла низка теорій та підходів до цього соціокультурного феномену: семантична теорія сміху В. Раскіна, когнитивний підхід М. Мінського, архітектонічна концепція В. Фрая, аналіз внутрішнього механізму гумору П. Деркса, етнолінгвістичні дослідження гумору К. Девіса, концепція «карнавалізації» та «амбівалентного» сміху М. Бахтіна, О. Фрейденберг (ідея космогонічного сенсу та метафори сміху), В. Я. Проппа (концепція комізму та дослідження ритуального сміху у фольклорі, ідеї С. Аверінцева та Д. Ліхачева (античний та славянський сміх). Тривалий час феномени комізму положень та блазнів, фарс, клоунада залишалися поза увагою дослідників. У XX ст. М. М. Бахтін, О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп фактично реабілітували тілесні ритуальні, обрядові та карнавальні форми сміху [20].

Відомий філолог та етнограф В. Я. Пропп наголошував на необхідності дослідження найрізноманітніших проявів комічного: «Перш за все необхідно було, не відкидаючи нічого, не роблячи ніякого відбору, зібрати і систематизувати матеріал. Все, що викликає сміх або усмішку, все, що будь-яким чином пов'язано із комічним, треба взяти на облік» [18, с. 234].

В програмній праці «Проблеми комізму і сміху» він вказав на надмірну абстрактність більшості теорій комічного і практичну непридатність їх до всього різноманіття смішних ситуацій в реальному житті. В. Я. Пропп на основі аналізу чисельних прикладів, взятих з літератури, фольклору, реального життя виділив ряд різних видів сміху: глузливий, найтісніше пов'язаний з соціальними, моральними і естетичними нормами; добрий сміх, незлобивий і гумористичний; злий, цинічний сміх; життєрадісний, «безпричинний» сміх; сміх розгульний, близький до «карнавального» сміху М. Бахтіна, та архаїчний, обрядовий сміх, який має виражене магічне значення. Важливим для даного дослідження є висновок В. Я. Проппа про те, що у міфологічній свідомості ототожнювалися сміх і життя, архаїчний сміх вважали життєдайним, тобто явищем, що не тільки супроводжує перехід зі смерті у життя, а й створює життя [18, с. 174].

Він наголошує на тому, що у міфах повернення до життя, тобто момент нового народження супроводжувався сміхом. Рання форма магії сміху спиралася на уявлення про те, що сміятися можуть тільки живі, мерці не сміються. Символічний вступ до життя, або нове народження при ініціації супроводжувалося життєдайним сміхом. Для О. М. Фрейденберг також «сміх... семантизується... як нове сяяння сонцем, як сонячне народження» [22, с. 100].

Український дослідник О. Кирилюк у монографії «Універсалії культури та семіотика дискурсу. Казка та обряд» здійснив аналіз чисельних обрядових ритуалів у слов'янській та багатьох інших культурах, які були обов'язковими та невід'ємними складовими життя людей [11].

Відома дослідниця філософських аспектів сміху Н. А. Іванова-Георгієвська у низці статей послідовно розглянула екзистенційний сміх, довела інтерпретацію сміху як реалізації прагнення людини до подолання небуття [3; 4].

У її статті «Клоун в цирковому представленні, или смешно ли смешное?» авторка показала, чому постать циркового клоуна є зовсім не смішною. Клоун іронічною грою перемагає скінченість буття, констатує певну «несправжність», «не-надійність» не тільки життя, але й смерті. Він розважає та смішить глядачів, але його головне завдання полягає в демонстративному подоланні страху через пародіювання небезпеки смерті. Людина в ігровій модальності долає загрозу смерті за допомогою сміху [3, с. 101, 103]. Також

у статті розглянуто історію клоунади з XIX ст., традиційні амплуа циркових клоунів (міми, музичні, універсальні клоуни) та архетипичні амплуа (Білого та Рудого клоунів). Заслуговує уваги інтерпретація дослідницею циркового приміщення та циркової вистави як певної моделі світу, що охоплює життя, гру із можливостями буття та смерть. Отже, осягненням «несмішного» походження клоунади Н. А. Іванова-Георгієвська пояснює «вихід на арену» клоунів, що не вписуються у традиційні уявлення про «обов'язкові» падіння та незграбності. У другій половині XX ст. постать клоуна потерпає докорінних змін, привертає увагу багатьох митців, насамперед літераторів, та відображається як вразлива людина, яка кохає, відчуває біль, страждає. Яскравим прикладом, на наш погляд, є герой повісті відомого актора В. Ліванова «Мій улюблений клоун» Сергій Синіцин та фільму Ю. Кушнерьова, який був знятий за нею із О. Меньшиковим у головній ролі [14].

О. С. Кирилюк розвинув ідею дослідниці та довів, що така, нібито парадоксальна рольова сутність циркового клоуна є далеко не безпідставною. Розглянувши блазня, клоуна як «стадіально розвинуту іпостась старовинного комплексного персонажу», дослідник вважає формування таких видовищних форм, як цирк та ляльковий театр з його специфічними блазнями «стадіальною фазою трансформації старовинних обрядових опудал» [8]. Автор переконливо доводить, що незважаючи на радикальні зміни у ролях та значеннях фігури звіра-тотема, царя, раба та блазня зберігають домінуючу ідею подолання смерті безсмертним життям як фундаментальну, структурно-змістовну основу категорії граничних підстав [9, с. 387].

Поглиблений аналіз походження постаті циркового клоуна дає автору підстави для висновку про те, що «генетичним спадкоємцем колишніх обрядових царів та рабів та всієї старовинної смислової схеми стає цех професійних театральних акторів, «комедіантів», ремесло яких хоча й вважалося непристойним чи не до XIX-го століття, проте вже обходилося без реального їх вбивства прямо на сцені» [8].

Згодом старовинні звичаї були трансформовані або витіснені масовою культурою. У XX ст. постать клоуна потерпає докорінних змін. Сміх перетворився на феномен масової культури, певний товар. Масова культура звернулася до матеріального свту, тілесності. Набув популярності «фізіологічний» гумор, незграбність, комізм падінь та травм, що супроводжується сміхом за кадром. Національні розбіжності у гуморі нівелюються, параметри сприйняття сміху змінюються, зникають тонка іронія, натяк, все, що потребує перекодування, мисленневої роботи.

Але існує інший «полюс» клоунади. Зовсім іншу посмішку викликають людяні і зворушливі фільми великого Чарлі Чапліна. На арені цирку та на

екранах з'являються «несмішні» клоуни – мім Марсель Марсо, Карандаш, М. Шуйдін та Ю. Нікулін, Г. Ротман та Г. Маковський (до речі, Г. Маковський помер на арені під час гастролей у Загребі у 1979 році) «осінній клоун» Л. Єнгібаров, «сонячний клоун» О. Попов, «діловий, самовпевнений клоун» О. Родін, «сніговий ніжний клоун Асісйя» В. Полунін. Саме вони розпочали із глядачем діалоги про щастя та кохання, про самотність, про тугу за людським порозумінням, про гіркоту втрати, про цінність кожної миті життя.

Відомий вітчизняний дослідник проблем сміху В. Л. Левченко виділив як самостійну захисну функцію сміху і розглянув її в різних аспектах сміхової дійсності і сфери комічного [13]. Сміх як і страх є реакцією на певну проблему. Страх робить ситуацію безвихідною, але сміх можливо розглядати як розуміння шляхів розв'язання проблеми. Сміх стає реакцією на проблему як певну ситуацію, яку людина може подолати. Посмішка стає певним «ключиком» до розуміння ілюзорності небезпеки.

Американські фахівці першими звернули на це пильну увагу, прийнявши в розробку концепцію про користь сміху і його особливу роль в одужанні. Відомо, що американського журналіста Нормана Казінса називали «людиною, яка розсмішила смерть». Закрившись у своєму будинку, він читав веселі книги, дивився гумористичні передачі та фільми та приймав вітаміни. Стан здоров'я пацієнта, якого вважали невиліковно хворим, поліпшувався з кожним днем. Лікарі констатували, що Норман Казінс за два роки вилікувався від важкого захворювання сполучної тканини – колагенозу в результаті лікування сміхом, експерименту, який він здійснив над собою. Він прожив ще 26 років, написав книгу «Анатомія хвороби очима пацієнта» та створив в університеті Лос-Анджелесу кафедру дослідження проблем сміху та лікування пацієнтів.

У Мерілендському університеті США Майклом Міллером, директором центру превентивної кардіології, були проведені чисельні дослідження стосовно використання сміху для профілактики інфаркту. Американські фізіологи довели існування взаємозв'язку між активністю лицевих м'язів та постачанням крові до головного мозку людини. За сучасними науковими даними, сміх сприяє синтезу у мозку ендорфінів, природних знеболюючих речовин, допомагає правильно дихати, тренує дихальні м'язи. Доведено, що реакція імунної системи на сміх протилежна реакції на стрес. Зокрема, Вільям Фрай, будучи за фахом неврологом, досліджував реакції в організмі, що відбуваються під час сміху. Він виявив, що під час сміху збільшується кількість певних антитіл, що природно веде до більш високих якісних показників крові. З утворенням дофаміну, серотоніну і ендорфінів – «гормонів щастя» пов'язують позитивну дію сміху також біохіміки і

ендокринологи. До речі, какао, або шоколад, як і сміх, стимулюють синтез в організмі людини необхідної для підвищення настрою кількості серотоніну.

У 1995 році індійський лікар Мадан Катарія поєднавши традиційні техніки дихання йогів із спеціальними вправами, розробив так звану хаасья-йогу (йогу сміху). Зараз його методику – практику групового сміху, вправи якої запозичені з йоги, успішно використовують у всьому світі. Основною метою сміхової йоги лікар вважає навички дихання та стимуляції природного сміху. На його думку, ніякі досягнення наукового прогресу не замінять сміх, що виникає у процесі безпосереднього спілкування.

Психологами вже доведено, що наслідки госпіталізації набагато серйозніші, ніж просто ті, що стосуються безпосередньо медичних умов. Страх, нудьга, втрата контролю над ситуацією та інші прояви відчуття ненадійності можуть негативно вплинути на людей, особливо на дітей у стінах лікарні. Потрапляючи в лікарню, люди, а насамперед діти відчувають себе втраченими і безпорадними. Їм потрібно «знайти» себе в нових обставинах і клоун допомагає їм у цьому, навіть в дуже важких випадках.

У багатьох американських, шведських, французьких і австрійських клініках відкриті кабінети сміхотерапії, куди доставляються відеокасети із «порціями сміху», цілі канали телебачення віддані під лікувальні розважальні програми, які транслюються в лікарні по кабелях. Так набагато успішніше йде боротьба з хронічними захворюваннями. У дитячі клініки направляються костюми клоунів з особливих медичних тканин, потішні носи, окуляри – в них вбираються лікарі і медсестри, спілкуючись з маленькими пацієнтами. Існують також клоуни, яких ви зустрінете тільки в лікарні, а не в цирку, театрі або на дитячому дні народження.

Медична клоунада стала діяльністю з соціально-культурної реабілітації дітей в стаціонарах лікарні. У багатьох країнах світу вже давно є ліцензовані фахівці з організації життя дитини в лікарні. Для них передбачені якісні освітні програми, система супервайзерської підтримки, підвищення кваліфікації і можливість отримання наукового ступеня за даною спеціальністю. На наш погляд, саме у медичній клоунаді класичні фундаментальні ідеї про життєдайну, майже магічну силу сміху одержали нові підтвердження, втілення та інтерпретації.

У США прийнята назва «лікарі-клоуни». Це не справжні лікарі, за рідкісним винятком. Однак той факт, що використовується саме ця назва, говорить про те, що вони лікарі, але лікарі особливі. Вони лікують дитину неконвенціональним чином. В деяких країнах використовується назва, що вказує на відмінність лікарняних клоунів від клоунів в цирку – «спеціальні клоуни», або «особливі клоуни». Колетт Муниц у 2003 р. запропонувала назву «гелолог», (похідна від – грецького слова «гелотологія» – «лікування

гумором»), що об'єднує весь спектр роботи з госпіталізованою дитиною. В інших країнах прийнята більш поширена назва «медичний клоун», що підходить під широке визначення клоунів в лікарнях. Вони не маскуються під «лікарів»; ця назва лише вказує на спрямованість роботи клоунів в лікарнях. В Ізраїлі їх називають медичними клоунами. Останнім часом в цю категорію входять медичні клоуни та артисти-гумористи. Ця назва об'єднує широкий спектр напрямків роботи з дітьми або підлітками, які перебувають в лікарні. Лікарняні клоуни володіють методами арт-терапії, клоунотерапії та ігротерапії, пропонують неупереджені способи розваги, підтримки та розширення прав і можливостей дітей в умовах лікарні. Розповідання смішних історій, музика, імпровізація, клоуни використовують з метою відволікти дітей від тривоги та болю, залучити у певну гру і допомогти їм прийти до угоди з їх положенням за допомогою гумору. Вони стоять поряд з лікарем або медсестрою і намагаються зробити так, щоб дитина або хвора людина сміялася. Дослідження показали, що медичні клоуни можуть зняти стрес, підняти дух пацієнтів, членів їх сімей та навіть лікарняного персоналу, присутність клоунів створює у лікарні середовище, яке сприяє одужанню і може поліпшити прогноз лікування [2; 15].

У світі лікарняну клоунату прийнято ділити на професійну і клоунську. Професійні лікарняні клоуни вперше з'явилися в США в 1986 році. Звичайний цирк Big Apple Circus став піонером в області медичної клоунати. Частина діяльності, якою займається цей цирк – це громадська робота. Автором ідеї медичної клоунати є директор цирку Майкл Крістенсен (Dr. Stubs). На його думку, природна потреба дитини в сміху існує завжди, однак вона може загубитися в ході медичних процедур в стінах лікарні. Він наголошував: «Якщо діти не можуть прийти в цирк, то цирк прийде до них» та організував «Швидку допомогу клоунів», співробітники якої відвідували дітлахів, хворих на рак.

Клоунська діяльність отримала поштовх із виходом на екрани фільму «Цілітель Адамс» про діяльність американського сімейного лікаря, клоуна, соціального новатора та письменника Патча Адамса [17]. Вона підтримується ентузіазмом клоунів-волонтерів, людей з добрим серцем і чистими намірами. Зараз у світі існує понад 30 організацій лікарняної клоунати, які забезпечують проведення психологічних, реабілітаційних, соціально-культурних і розважальних заходів. Частина з них волонтерські, частина професійні, наприклад, Bambin Gesù та Soccorso Clown в Італії, Rire m'idesin у Франції, Big Apple Circus в США, Finny Nose в Білорусії, служба розвитку і підтримки Red Keds в Росії. У Німеччині є ціла асоціація лікарів-клоунів, які перетворюють лікування важкохворих дітей на гру. У

великих лікарнях Австрії і Голландії з'явилися посади лікувальних клоунів у штатному розкладі. У 2001 році стараннями американця Гаррі Едвардса громадянське об'єднання «Лікувальний клоун» з'явилося і в Чехії, волонтери регулярно влаштовують сеанси клоунати у чеських лікарнях. В останні роки до їхнього руху приєдналися Польща, Угорщина та Україна. За словами координатора руху Марії Гавриловської, на відміну від Європи, де практика клоунів-лікарів вже давно поширена, в Україні організація тільки починає свій шлях. Громадський рух «Лікарняні клоуни України» вже кілька років існує в Рівному, у Києві, Дніпрі, Запоріжжі, Черкасах, Одесі, Херсоні та Харкові. Діяльністю таких організацій є надання допомоги дітям, які проходять тривале і агресивне медичне лікування, дітям, які потребують адаптації на незвичній території лікарні, дітям, які залишилися без піклування батьків, дітям, які перебувають в кризових ситуаціях. Також лікарняні клоуни сприяють скороченню шоків станів при першій і наступних госпіталізаціях дитини, термінів синдрому госпіталізму і періоду перебування між етапами хірургічного і консервативного лікування. Вони допомагають відволіканню і психологічному розвантаженню дитини в передопераційний період і безпосередньо після операції в реанімації, зменшенню больового синдрому при проведенні медичних маніпуляцій, які дитина оцінює як агресію, через гру і інтерактивне спілкування скоріше відбувається психологічна гармонізація дитини у лікарні, мотивації дітей на правильне і при цьому веселе прийняття ліків і їжі. Існують спеціальні програми «Хворий клоун», або «Доктор-лялька», спрямовані на адаптацію дитини до медичної агресії через клоуна або ляльку.

В Ізраїлі в одному з шпиталів були організовані шестимісячні курси з навчання лікарів, медсестер і фізіотерапевтів спеціальності «медичний клоун». Вони працюють у всіх великих медичних центрах країни. Проект «Лікар мрії» представлено ізраїльським загальнонаціональним професійним співтовариством медичних клоунів, які навчаються в університеті Хаїфи. З 2006-го року там діє програма, яка готує медичних клоунів з вищою освітою, перша подібна в світі кафедра відрізняється безпрецедентним охопленням дисциплін. Студенти три роки вивчають акторську майстерність, соціальну роботу, психологію і антропологію, фізіологію, анатомію та вчать доглядати за хворими [5].

Лікарняна клоуната стає новим напрямком у медицині. В Ізраїлі та Європі медична клоуната стає не просто розвагою, а професією, яка допомагає зціленню людей. У Європі взагалі не можна підійти до дитини, якщо клоун не належить до якоїсь організації, яка має дозвіл на роботу в лікарні. Є свій певний етичний кодекс. Всі регламентовано, та підпорядковується через організацію клоунів головному лікарю лікарні. В

основі роботи медичного клоуна лежить індивідуальний підхід. Він відноситься до своїх підопічних як до співавторів, змушуючи їх задіяти увагу і повертаючи їм надію.

Клоуни надають регулярну професійну допомогу в лікарнях і хоспісах дітям з важкими захворюваннями та їхнім батькам, сприяють реабілітації дітей, які потрапили у важкі життєві ситуації в результаті надзвичайних ситуацій, допомагають у соціалізації і гармонізації дітей-сиріт в дитячих будинках і дитячих психіатричних лікарнях.

На пострадянському просторі теж починається поділ клоунів на професіоналів і просто волонтерів. В Одесі перші кроки в лікарняній клоунаді, а точніше – в організації роботи подібного проекту, зробила ініціативна група молодих людей «ЛП 118» і агенція «Розвиток». В Одеській обласній дитячій лікарні клоуни працювали у відділенні пульмонології із важко хворою дівчинкою яка нічого не їла декілька днів, її організм сприймав тільки воду. Не допомагали ні стимуляція, ні медикаментозне лікування. З її діагнозом діти більше тижня не живуть. Але після спілкування із клоунами вона сама попросила їсти та пішла на одужання. Через два дні із з мамою виписали додому, а чергова ранкова планерка медиків почалася з подяки за допомогу цій дівчинці.

У відділенні спочатку скептично ставилися до приходу клоунів, і цей випадок став переломним моментом. За цей час, практично 95 % всіх структур в лікарні вже відносяться до клоунів позитивно і навіть чекають. Лікувальний процес починається зі слів: «Доброго ранку, клоуни прийшли. Добре, працюємо». Клоуни стали його важливою складовою. Також у рамках благодійного соціального проекту «Лікарняні клоуни України» вони працюють у будинках для інвалідів та людей похилого віку та у шпиталях, де проходять лікування бійці АТО, дарували яскраві враження та подарунки дітям-біженцям з Луганську [16].

Наукова громадськість вимагає більш переконливих доказів, але медики давно зрозуміли, що клоун – кращий помічник в боротьбі зі страхами і стресом. У 2011 році в Ізраїлі пройшла одна з найбільш незвичайних конференцій з медичних питань, яку тільки можна уявити. Це унікальний захід було присвячено питанню впровадження в постійну медичну практику мистецтва клоунади. Для того, щоб взяти участь у цій конференції, приїхали більше двох з половиною сотень професійних лікарів. Вони прослухали інформацію про унікальний досвід медиків Ізраїлю щодо використання сміхотерапії як важливої складової лікування. Організація «Фонд чарівників» є ініціатором включення медичних клоунів в програми стаціонарного лікування, і сьогодні вона надає послуги в 16 ізраїльських лікарнях. Лікарняний персонал також відзначає важливу роль роботи клоунів. В ізраїльському центрі «Рамбам» медичні клоуни працюють вже протягом

10 років. При підготовці дітей до операції, лікарняні клоуни знайомлять їх з операційною, супроводжують маленьких пацієнтів на операцію, щоб ті залишалися спокійними і навіть радісними. Клоунеса з червоним носом у масці та бахилах за руку веде малюків в операційну, знайомить з обладнанням, жартує і сміється разом з дітьми. Її робота допомогла багатьом малюкам не боятися операції, дихати за допомогою балону з киснем, та загалом сприймати операцію як частину гри.

Фактично сформувалася така інтегративна наукова дисципліна, як медична гелотологія, сміхотерапія. Необхідно надати цій галузі медицини статус, яким володіють фізіотерапія, курортологія або бальнеологія та арт-терапія. Майже 30-річний світовий досвід лікарняної клоунади довів ефективність її впливу на психоемоційний стан важко хворих людей. Як реабілітаційну складову лікарняних клоунів до штатного розпису лікарень вже включили в США і Бразилії, Канаді, Франції, Ізраїлі. На наш погляд, ізраїльська модель розвитку та інтегративний підхід до підготовки фіхівців з лікарняної клоунади може стати зразком впровадження цієї ідеї у медичну практику в Україні.

До речі, у дитячому відділенні Харківського інституту патології хребта та суглобів імені проф. Михайла Ситенка ці функції добровільно беруть на себе лікарі. Анестезіолог Андрій Олександрович Хмизов зацікавлює маленьких пацієнтів «чарівним повітрям, який він приберіг саме для цієї дитини на особливий день». З ранку дівчинка із нетерпінням очікувала моменту, коли її «заберуть чарівники і дадуть подихати чарівним повітрям», а в її зламану «кришталеву ніжку» поставлять «чарівні палички», які скоріше допоможуть їй ходити. Це все казка, але завдяки їй, дитина не боялася лікарів і майбутньої операції, вона спокійно поїхала із палатним лікарем Андрієм Віталійовичем Пашенком в операційну, що важливо, коли дитині трохи більше трьох років. Але у лікарів є власні важливі обов'язки у день складної операції і допомога клоунів була б доречною та корисною.

Медичні клоуни схожі на циркових тільки зовні. Цирк – це в першу чергу свято, там можна все, а у лікарні деякі циркові шаблони просто виключені – ніяких, наприклад, асоціацій з болем, сльозами, ніякої агресії. Взагалі медична клоунада – суміш циркових жанрів, естрадного, розважального, розмовного, майстерності фокусника та міма.

Дитина у лікарні постійно терпить нескінченні уколи, катетери, клізми, пункції. Часто хворі діти нікому з дорослих не хочуть подавати руку при зустрічі, тому що бояться уколу, болю. Все це вкладається в поняття «агресивне медичне втручання в організм дитини». Хворі діти перебувають у стресі, відчувають депресію, часто навіть паніку. Для дітей в лікарні клоун – дорослий товариш. Важко хворі діти зовсім дорослі, незважаючи на вік.

Вони мужні, вони розуміють цінність родини, мами, серйозно ставляться до лікування, праці лікарів. Вони багато чого пережили, адже лікування триває рік-два, іноді більше. З ними не можна фальшувати. Іноді взагалі потрібно просто сидіти поруч і розмовляти з дитиною, у тому числі на важкі та складні не зовсім «дитячі» теми, а саме «породження і утвердження життя – заперечення смерті – воскресіння і безсмертя» [10].

До речі, така ситуація дуже зворушливо описана Еріком-Еммануелем Шміттом у філософській новелі «Оскар та рожева пані», яка отримала багато варіантів сценічного та кінематографічного втілення та може бути досліджена в межах концепції універсальї культури [24].

Отже, з проведеного розгляду предмету цієї статті можна зробити наступні висновки. Незважаючи на досить довге існування лікарняної клоунади, вона мало досліджена з наукової та філософської точки зору. Більшість психологів вивчали, як клоуни позитивно впливають на дітей, проте ніхто з дослідників учених не намагався зрозуміти, які люди і з яких причин стають лікарняними клоунами, що змушує їх брати участь в такій роботі. На наш погляд, це перспективній напрямком філософських досліджень на перетині соціальної філософії, медичної етики та філософської антропології. Суто лінгвістичний, психологічний, медичний або інший диференційований екскурс в теорію і практику сміху завжди залишиться однобічним, обмеженим та буде характеризувати лише окремі сторони, параметри і форми цього феномену.

Онтологічною основою сміху є комунікація, спілкування культур, соціальних груп, та окремих особистостей. Метою соціальної взаємодії є узгоджені дії та порозуміння всіх членів спільноти. Якщо люди прагнуть досягти загальної мети (у лікарні це – одужання), сміх буде символом єдності. Для того, хто гальмує цей процес, сміх є виразом спроби перевищення та відсутності прийняття. Спільний сміх символізує новий соціальний рівень спільноти, порозуміння, неформальну рівність.

Захисну функцію сміху, на наш погляд, слід вважати провідною. Сміх і страх рівні один одному за значущістю, але їх механізми і цілі протилежні. Будь-які комічні зусилля очевидно марні в сферах впливу страху і жаху; щиро сміється нездатний відчувати страх: як і будь-які антитези, сміх і страх взаємно виключають одна одну. Механізм страху полягає насамперед у відчутті безвихідності, невідповідності наявного стану речей обмеженості людського розуміння, нездатного знайти шляхи вирішення проблеми, що склалася. У страху відбивається відчуття необхідності і безвиході, в сміху ж – надії та свободи. Страх існує в царстві безумовної серйозності, сміх – у царині гри, де навіть серйозність умовна. Якщо страх – реакція на зло, яке, на думку дитини, що його відчуває, в даний момент неможливо подолати,

то сміх – реакція на зло, яке можна і треба долати. Сміх є реакція на щось, перемога над якимось станом.

Отже, можна стверджувати, що медичні клоуни, так само як в давні часи фігури звіра-тотема, царя, раба та блазня, зберігають домінуючу ідею подолання смерті безсмертним життям як фундаментальну, структурно-змістовну основу світоглядної категорії граничних підстав (КГП) [8]. Подальший універсально-культурний стадіальний аналіз постаті лікарняного клоуна, інваріантного категоріального підґрунтя та неявних семантик медичної клоунади імпліцитного застосування універсальї культури – як КГП (генетив, вітальність, мортальність, імортальність), так і світоглядних кодів (аліментарного, еротичного, агресивного та інформаційного), пов'язаних між собою у стійку світоглядну формулу «життя – смерть – безсмертя» в її варіанті «життя – смертельна загроза життю – відведення смертельної загрози» сприятиме розробці нових напрямків гелотології та програм медичної клоунади.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
2. Браваренко Ю. Больничные клоуны дарят улыбки и смех детям с тяжелыми заболеваниями // Комсомольская правда.– 17 июля 2012 // <http://www.kp.ru/daily/25916/2869951>– Дата обращения 05.02.2016.
3. Иванова-Георгиевская Н. А. Клоун в цирковом представлении, или смешно ли смешное? // Дóџа / Докса. 36. наук. праць з філософії та філології.– Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова, 2005.– С. 94–103.
4. Иванова-Георгиевская Н. А. Смех в пограничной ситуации // Дóџа / Докса. 36. наук. праць з філософії та філології.– Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин.– Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова, 2008.– С. 90–99.
5. Израиль предлагает первую в мире академическую программу обучения для медицинских клоунов // <http://www.bestmedisrael.com/ru/2009-03-28-19-08-32/1151-news-medkloun.html>
6. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 6 т.– Т. 5.– М.: Мысль, 1966.–564 с.
7. Карасев Л. В. Философия смеха.– М.: Рос. гуманит. ун-т, 1996.– 224 с.
8. Кирилюк О. С. «Ha-ha» said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (Універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна) // Дóџа / Докса. 36. наукових праць з філософії та філології.– Вип. 9.– Семантичні й герменевтичні виміри сміху. Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова, 2006.– С. 8–17.

9. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури– Одеса: Центр Гуманітарної освіти НАН України. Одеський філіал / Автограф, 2008.– 416 с.
10. Кирилюк О. С. Універсалії культури в мові опису дитячої забавлянки «Сорока-воровка» // Дóџа / Докса. Зб. наукових праць з філософії та філології.– Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин.– Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова, 2008.– С. 119–127.
11. Кирилюк О. Універсалії культури і семіотика дискурсу: казка та обряд.– 2 вид., доп. та випр.– Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005.– 371 с.
12. Козинцев А. Г. Об истоках антиповедения, смеха и юмора. (Этюд о шекотке) / Смех: истоки и функции / Под ред. А. Г. Козинцева.– С.-Пб.: Наука, 2002.– С. 5–43.
13. Левченко В. Л. Защитная функция смеха // Дóџа / Докса. Зб. наукових праць з філософії та філології.– Вип. 3.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– С. 148–154.
14. Ливанов В. Б. Мой любимый клоун.– М.: Азбука, 2010.– 256 с.
15. Молчанов Г. Доктор Клоун // Благотворительность в России.– № 1 (4).– 2010 // <http://rusblago.ru/all-articles/gennadij-molchanov-doktor-kloun/>
16. Патч Адамс // http://www.peoples.ru/art/circus/clown/patch_adams.– Дата обращения 01.03.2016.
17. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). (Собр. трудов В. Я.Проппа.) / Науч. ред., комм. Ю. С. Рассказова.– М.: Лабиринт, 1999.– 282 с.
18. Работа Больничных клоунов Украины в Одесской областной детской клинической больнице // <http://medclown-ua.livejournal.com/September22nd,2014>.– Дата обращения 01.03.2016.
19. Спенсер Г. Физиология смеха // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские.– Минск, 1998.– С. 799–811.
20. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического / Науч. ред. д-р филос. наук Р. И. Александрова.– Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003.– 176 с.
21. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному: пер. с нем.– М.: АСТ; Мн.: Харвест, 1997.– 480 с.
22. Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.– 448 с.
23. Фуко М. Рождение клиники.– М.: Смысл, 1998.– 310 с.
24. Шмитт Э.-Э. Оскар и розовая дама: пер. с фр.– М.: Азбука – Классика, 2013.– 272 с.
25. Pellegrino E. D. The Philosophy of Medicine Reborn / ed. by H. T. Engelhardt и F. Jotterand.– Reprint.– University of Notre Dame Press, 2008.– 451 p.

Фарида Тихомирова

ЖИЗНЬ НАУЧИТ СМЕЯТЬСЯ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ (СМЕХ В СТЕНАХ БОЛЬНИЦЫ)...

В статье поставлены вопросы об исследовании функций и смеха в стенах современной больницы, новых смеховых практик в медицине, феномена больничной клоунады и фигуры медицинского клоуна. Рассмотрены онтологическая, коммуникативная и защитная функции смеха. Современная клиника перестает быть «агеластичным пространством». Больничная клоунада интерпретируется автором с акцентом на идеях В. Я. Проппа и А. Н. Фрейдберга об отождествлении смеха и жизни в мифологическом сознании, об архаичном «животворный» смеха как явление, которое не только сопровождает переход из смерти в жизнь, но и создает жизнь. Предпринята попытка экспликации универсально-культурного подхода, предложенного А. С. Кирилюком, на фигуру больничного клоуна и поиска категориально предельных оснований развития нового научного направления - медицинской гелотология, науки о смехе, или смехотерапии.

Ключевые слова: *агеластическое пространство, гелотология, КГО-связка, больничные клоуны, смехотерапия, универсально-культурный подход.*

Farida Tikhomirova

LIFE WILL TEACH TO LAUGH THROUGH TEARS (OR LAUGHTER IN THE HOSPITAL WALLS) ...

Features and functions of laughter in contemporary hospital, new comic practices in medicine, the phenomenon of Clown Care and figures of “unfunny” and medical clown are researched in the article. Contemporary clinic is not “agelastical space” now.

Clown Care is interpreted by the author with a focus on the ideas of V. Propp’ and O. Freudenberg’ about identification of laughter and life in the mythological consciousness and about archaic “fountainhead” laughter as a phenomenon that not only accompanies the transition from death to life but also creates life. Medical clowns, as well as animal totem, king, slave and jester in ancient times, remain the dominant idea of overcoming death by immortal life as fundamental, structural and substantive basis of category of ultimate relations, directly present the principle universal-cultural formula – “generation and affirmation of life – denial of death – the resurrection and immortality”. An explication of the universally-cultural approach proposed A.S. Kiriliuk on the figure of the hospital clown and researching of notions of ultimate bases of new scientific

region – medical gelotology, the science of laughter or laughtertherapy. Ontological, communicative and protective function of laughter are investigated. The author noted the development of such urgency problems in theoretical terms, and for the practice of the restructuring of social and health sphere in Ukraine. In fact such integrative scientific discipline as a medical gelotologiya formed. It is necessary to give this branch of medicine status such as in physiotherapy, hydrotherapy, thalassotherapy, art therapy. In our opinion, this is problematic integrative perspective for philosophical studies of laughter, experts in the field of social philosophy, medical ethics and philosophical anthropology.

Key words: *agelastical space, gelotology, bunch of boundary grounds categories, hospital clowns, laughter therapy, universally-cultural approach.*

References

1. Bakhtin M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyia i Renessansa* [Creativity of Francois Rabelais and popular culture of the Middle Ages and the Renaissance], 2-ye izd., Moscow, Khudozh. lit., 543 p.
2. Bravarenko Yu. (2012) Bolnichnyye klouny daryat ulybki i smekh detyam s tyazhelymi zabolevaniyami [Hospital clowns give smiles and laughter to children with serious illnesses], *Komsomolskaya Pravda*, 17.07.2012 // <http://www.kp.ru/daily/25916/2869951>, Data obrashcheniya 05.02.2016.
3. Ivanova-Georgiyevskaya N. A. (2005) Kloun v tsirkovom predstavlenii, ili smeshno li smeshnoye? [Clown in circus performance or is the ridiculous ridiculous?], *Δόξα / Докса. Zb. nauk. prats z filosofii ta filolohii*, vip. 7. Lyudina na mezh³ sm³shnogo³ seryoznogo, Odesa, ONU, pp. 94–103.
4. Ivanova-Georgiyevskaya N. A. (2008) Smekh v pogranychnoy situatsii [Laughter in the border situation], *Δόξα / Докса. Zb. nauk. prats z filosofii ta filolohii*, Vip. 13. Sm³kh ta seryozn³st: mnozhinn³st vid³v ta vza³min, Odesa, ONU, pp. 90–99.
5. *Izrail predlagayet pervuyu v mire akademicheskuyu programmu obucheniya dlya meditsinskikh klounov* [Israel offers the first academic program of study in the world for medical clowns] // <http://www.bestmedisrael.com/ru/2009-03-28-19-08-32/1151-news-medkloun.html>, Data obrashcheniya 29.02.2016.
6. Kant I. (1966) *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of Judgment]. *Kant I. Sochineniya: V 6 t.* T. 5, Moscow, Mysl, 564 p.
7. Karasev L. V. (1996) *Filosofiya smekha* [Philosophy of laughter], Moscow, Ros. gumanit. un-t, 224 p.
8. Kyryliuk O. S. «Ha-ha» said the clown: blazen yak zvir, totem, tsar, rab ta

- zhertva (Universalno-kulturnyi stadialnyi analiz fihury tsyrkovoho klouna) «Ha-ha» said the clown: fool like an animal, totem, king, servant and victim (Universal-cultural analysis stages of circus clown figures). *Δόξα / Докса. Zb. naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, vyp. 9. *Semantychni i hermenevtychni vymiry smikhu*, Odesa, ONU im. I. Mechnikova, pp. 8–17.
9. Kyryliuk O. S. (2008) Svitohliadni katehorii hranychnykh pidstav v universalnykh vymirakh kultury: monohrafiia. [World view Categories of Ultimate Bases in Universal Dimensions of Culture]. Odesa, Tsentr Humanitarnoi osvity NAN Ukrainy, Odeskyi filial, Avtohrاف, 416 p.
 10. Kyryliuk O. S. Universalii kultury v movi opysu dytiachoi zabavlianky «Soroka-vorovka» [Universal concepts of culture through description of childish tale «Magpie-thief»]. *Δόξα / Докса. Zb. naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, vyp. 13. *Smikh ta serioznist: mnozhynnist vydiv ta vzaiemyn*, Odesa, ONU im. I. Mechnikova, pp. 119–127.
 11. Kyryliuk O. Universalii kultury i semiotyka dyskursu: kazka ta obriad [Universals of culture and semiotics of discourse]. 2 vyd., dop. ta vypr. Odesa, Avtohrاف, TsHO NAN Ukrainy, 371 p.
 12. Kozintsev A. G. (2002) Ob istokakh antipovedeniya, smekha i yumora. (Etyud o shchekotke) [On the origins of antibehavior, laughter and humor. (Study of tickling)]. *Smekh: istoki i funktsii*, pod red. A. G. Kozintseva. SPb., Nauka, pp. 5–43.
 13. Levchenko V. L. (2003) Zashchitnaya funktsiya smekha [The laughter protective function]. *Δόξα / Докса. Zb. naukovykh prats z filosofii ta filolohii*, vyp. 3, Odesa, Studiia “Negociant”, pp. 148–154.
 14. Livanov V.B. (2010) Moy lyubimyy kloun [My favorite clown], Moscow, Azbuka, 256 p.
 15. Molchanov G. (2010) Doktor Kloun [Doctor Clown]. *Blagotvoritelnost v Rossii*, ¹ 1 (4), Moscow // <http://rusblago.ru/all-articles/gennadij-molchanov-doktor-kloun/>. Data obrashcheniya 29.02.2016.
 16. *Rabota Bolnichnykh klounov Ukrainy v Odesskoy oblastnoy detskoj klinicheskoy bolnitse* (2014) [The work of Hospital Clowns of Ukraine in Odessa Region Children’s Hospital] // <http://medclown-ua.livejournal.com/September22nd,2014>. Data obrashcheniya 01.03.2016.
 17. *Patch Adams* // http://www.peoples.ru/art/circus/clown/patch_adams. Data obrashcheniya 01.03.2016.
 18. *Problemy komizma i smekha. Ritualniy smekh v folklore (po povodu skazki o Nesmeyane)* (1999) [The problems of comedy and laughter. Ritual laughter in folklore (about tales of Nesmeyana)] (Sobr. trudov V. Ya. Proppa.). Nauch. red., komm. Yu. S. Rasskazova, Moscow, Labirint, 282 p.
 19. Spenser G. (1998) *Fiziologiya smekha* [The physiology of laughter]. *Spenser*

- G. Opyty nauchnyye, politicheskiye i filosofskiyе, Minsk, Sovremennyy literator*, pp. 799–811.
20. Sychev A. A. (2003) *Priroda smekha ili Filosofiya komicheskogo* [Nature of laughter or philosophy of comic]. Nauch. red. R. I. Aleksandrova, *Saransk*, Izd-vo Mordov. un-ta, 176 p.
 21. Freyd Z. (1997) *Ostroumiye i yego otnosheniye k besoznatelnomu* [Wittiness and its relation to unconsciousness], per. s nem., *Moscow*, AST, *Minsk*, Kharvest, 480 p.
 22. Freydenberg O. M. (1997) *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of story and genre], *Moscow*, Labirint, 448 p.
 23. Fuko M. (2014) *Rozhdeniye kliniki* [The birth of hospital], *Moscow*, Akademicheskiy Proyekt, 264 p.
 24. Shmitt E.-E. (2013) *Oskar i rozovaya dama* [Oscar and the Lady in Pink], per. s fr., *Moscow*, Azbuka–Klassika, 272 p.
 25. Pellegrino E. D. (2008) *The Philosophy of Medicine Reborn*, ed. by H. T. Engelhardt è F. Jotterand. Reprint, University of Notre Dame Press, 451 p.

Розділ 4.

ФІЛОСОФСЬКІ ЕСЕЇ

УДК 18:159.964:616.895.8

Елена Соболевская

КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕЗУМИЕ, ИЛИ С УМА СХОДЯТ НЕ В ОДИНОЧКУ

Данный текст представляет собой попытку зафиксировать поток сознания человека, неожиданно ощутившего себя чуждым в механистически устроенном социальном сообществе. Автор выявляет ряд подобных случаев в области поэтического и философского творчества. Ключевая проблема текста: возможно ли провести четкую границу между шизофренией (или расстройством мышления) и философско-поэтическим творчеством.

Ключевые слова: коллективное безумие, маниакально-депрессивный психоз, шизофрения, поэзия, философия.

В последнее время я все чаще замечаю у себя явные признаки социально-исторической и пространственной дезориентации, а в дополнение к этому – эмоциональной неадекватности. Во мне и раньше какой-то ущербный, некоммуникабельный индивид жил, который зачастую в качестве опасного члена устоявшихся человеческих сообществ расценивался, а сейчас – ну просто окончательное биполярное расстройство (расстроенность, конечно, звучит лучше), или же – прибегая к профессионально необратимому звукомыслу – маниакально-депрессивный психоз. За рамки нормы выхожу, не соответствую реальным жизненным обстоятельствам: то в чрезмерно повышенную двигательную-речевую активность и безудержный гнев впадаю (как, между прочим, и сейчас), то вовсе отказываюсь в чужом и чуждом мне механистически устроенном социуме со всеми его запретительными порядками функционировать. Я, конечно же, пытаюсь этот оголившийся строй души своей имманентной ветошью прикрыть и выглядеть как нельзя прилежней, но шила в мешке не утаить. Слишком уж окружающим глаза колет, не Богом данный слух режет, отягощает исключительно поисками хлеба и зрелищ отягощенных ношею несусветной и посему теперь уже однозначно в качестве сумасшествия расценивается. Мда... Тонкости именованья для не вызывающих опасений индивидов это, разумеется, пустая трата времени, тогда как я со всею тщательностью дискурс безумия осваивать буду, то есть остатки основ рационального мышления (своего и мимоходом окружающих) безжалостно подрывать. Ведь дело тут вовсе не в типичном, наспех поставленном, а потому дефектном диагнозе, но именно в его неисчислимых разновидностях и оттенках – в сумасшествии... в сумаспятистствовании...

С сумой спешу... спею... нет, плод уже поспел для того, чтобы с ума пешком сойти, от него родимого, на протяжении многих лет меня бесцеремонно

сопровождавшего, напрочь отдалиться, пойти тропами неведомыми, не знать куда ведущими... Наконец изумиться, выйти из ума... сдвинуться, утратить обеспечивающее социальный рост местопребывание... свихнуться, вывихнуть сустав разума... рехнуться, тронуться в путь, скитаться... с мухой в голове себе на уме в одиночестве без скита блуждать... СУМАСПЯТСТВОВАТЬ. Интересно все же, душа у меня в пятки при таком раскладе уходит или сердце в нижние конечности нисходит кровотоком улучшать? Хотя какая разница?! Результат один – dementia graecox, то есть слабоумие, приобретенное естественным ходом развития личности. Вместе с ним, однако, приобретаются и основания абсолютно непредвиденных последствий. И все сие несметное и, как видим, многоговорящее богатство я получаю по прошествии нескольких дней вынужденного удерживания себя в упорядоченном, строго регламентированном, не терпящем хаотичных элементов человеческом сообществе...

Главное вовремя распознать патологию, то есть безумие, то есть болезненное отклонение от нормального состояния (которое, никуда не денешься, у меня наметилось), тогда возможно, как говорят собаку на этом деле съевшие профессионалы, лечение нейролептиками ну или хотя бы периодическая профилактика в группах самопомощи с участием более опытных больных. И дабы не вызывать сумятицу (а её этимологическое происхождение, попутно заметим, труднонаходимо) и не призывать дорогостоящих психиатров к близким и родственникам, которые ни на шутку могут этой сумятицей обремениться, я таки излечиться пытаюсь. А именно: принимаю участие в само собой организующихся групповых дискуссиях с более опытными, давно уже сдвинувшимися с общепринятого местопребывания собеседниками, то есть с теми, кто в трансцендентном тепер уже без всякой крыши пребывает, ну или – на крайний случай – с теми, кто туда время от времени с повредившейся крышей попадает. Излечиться это, откровенно говоря, не помогает, но кровотоком в нижних конечностях усиливает, и какое-никакое успокоение на короткий срок приносит. Границы времени, эпох, пространств стираются, как будто их никогда и не было. Цветаева, например, от лица Эвридики с Орфеем или же Офелии с Гамлетом разговаривает. Да что там Эвридики и Офелии! – С пророчицей Сивиллой и даже Иисусом Христом себя отождествляет. Пастернак в сестры себе саму Жизнь избирает и, по-видимому, с подачи Марины, Марию Магдалину, то есть ипостась другого, а точнее – другой, в себе обнаруживает. Волошин без всяких околичностей Вечным Жидом себя именует, Есенин по белым кудрям дня, не задумываясь, в путь пускается ... а этот безнадежно темный, косноязычный акмеист Осип, в

летейском беспамятстве свои песни слагающий, и вовсе не знает, что ему со своим телом делать... Все знают, понимаете ли, а он – нет! (Тогда как на самом деле никто, кроме Манделъштама, не знает, что у него *его* тело есть, и к тому же – единое.) Да и я от вышеперечисленных ничем (в данной плоскости) не отличаюсь: от лица Сократа его учеников в неисполнении последней воли учителя укоряю, Гераклитом Эфесским в поисках Логоса в темноты слога от людей ухожу, Эдипом, собирающим время, себя ощущаю, и к тому же в кайрос, который нужно ни много ни мало родить самостоятельно, попасть пытаюсь...

Ну что тут скажешь?! – Явные признаки уже не то чтобы нарастающей, а просто тотальной мегаломании и отсутствие всякой в человеческом сообществе утвердившейся самоидентификации. Попросту говоря (а попросту теперь уже, хоть убей, не получается): стойкий, вычурный бред, бредом исходящий контакт с инопланетянами (планета у нас, конечно, одна, но мир потусторонним и посюсторонним по-прежнему именуется). И вот в таком стойком, однако, небезопасном бредовом состоянии я и берендею... сбрендиваю... борюсь... прею, – в общем, агон живота и смерти творю, потворствую брачающимся... СУМАСБРОДНИЧАЮ... Чаю в сумасбродство окончательно погрузиться... Когда с ума начинаешь сбредать, то вброд, конечно же, не идешь – напролом рвешься прямо к невидимому собеседнику, или сразу к нескольким (это уж как придется). Вот на днях дело было. Начинаю говорить с невидимым, все из той же братии собеседником и, если мне видимые собеседники, вернее, не собеседники, но претендующие на беседу, мешают, то есть вмешиваются в мою с невидимым собеседником беседу, то я не то что бред понести, а и вред нанести могу. (Об этом, кстати говоря, помнить нужно, прежде чем с неромантичными, мертворожденными, или же символически бессодержательными, или же метафизически неприличными вопрошаниями ко мне приставать.) Так вот... Андрей Белый, последний из приходивших, особенно занимателен. На публичных выступлениях танцевальные па выделял, совершенно искренне, ни на минуту не сомневаясь, реинкарнацией Микеланджело Буанаротти себя считал, с Единорогом в диалогических и даже более тесных отношениях состоял, а влюбленных в него девушек понуждал до разговора с ним непременно «Критику чистого разума», а заодно и «практического» вдоль и поперек познать (по-видимому, чтобы с ним уже *als ob* поступать, то есть не поступать). Безбрежным, безначальным существом Белый был. Не знал, где его конец, где начало. Заведомо неисполняемые симфонические произведения по молодости лет, ещё будучи Борисом Бугаевым, в тайне от отца писал, золото в лазури усматривал, метели бокалами мерил! Врубель,

кстати говоря, тоже берегов не видел. И вот по этой видимой причине, которая, однако, была видимой исключительно в поступках невидящего, ему небрежно запрещали без природы рисовать, только с природы можно было. Тем самым домашние его, враги рода человеческого, берега обозначали, чтобы сильно веслами не махал в погоне за невесть откуда берущимися русалками. Мне тоже нельзя без природы моим хрупким умом обходиться... по кудрям ночи веслами прямо так и режу. ... не знаю, смогу ли на сей раз из этого бродильного морока на свет Божий относительно неведимым субъектом выбраться...

Конца ждете?! Отсидеться в своем истом мраке вздумали?! Не тешьтесь надеждами тщетными. Не выйдет! Нет границ у безумия! Буду орать почему зря во всю ивановскую. С ума коллективно сходят.

Разница только в изысканности поставленного диагноза и его очевидной симптоматике. И не надо мне о Ницше напоминать, без вас знаю – ядерная мозаичная шизофрения. (Красиво звучит. Ничего не скажешь. Есть все же среди психиатров не убитые профессией индивиды.) А симптоматика какова! Обзавидуетесь! – Обнимался с лошастью на центральной городской площади, мешая уличному движению, громко пел, постоянно играл на фортепиано, потерял представление о ценности денег, исписал несколько листов странными фантазиями, друзей и близких стал почитать в качестве врагов. (А в каком качестве их ещё почитать прикажете, если они тебя, по ту сторону добра и зла ступившего, опять эти райские яблоки, от которых всё зло пошло, то и дело вкушать понуждают?!) И далее: отправлял письма невразумительного содержания своим приятелям, а также – философу Шопенгауэру, канцлеру Бисмарку, кайзеру Вильгельму и подписывал корреспонденцию маловразумительными для тогдашних психиатров именами: Дионис, или Распятый, Феникс, Антихрист, Чудовище. – Ну и что?! С близкими ему уже говорить не о чем было, а вот Канцлеру и Кайзеру было на что указать. – Цветаева тоже поздравительное письмо с Новым годом переселившемуся на тот свет Рильке писала, Бродский сквозь века к Горацию с интимными подробностями обращался, и даже Пушкин, по Аккерманским степям скитаясь, тристиоподобным слогом к Овидию взывал. Да и я, в свою очередь, дурака не валяю. Демонстративный акт по рассылке писем умершим не совершаю, но с Мариной более чем полжизни в интимной переписке состою, Ахматовой Вариации на заданную ею тему воздушными путями отправляла, с Волошиным не единожды темные восторги расставанья в адресованной ему корреспонденции разделяла. Да, чуть не запамтовала. На днях опять-таки Осипу, а по жизни – Иосифу, то есть Бродскому, пришлось послание с благодарностью отправлять, а то что-то он в последнее время засиживаться повадился и как раз тогда, когда

я самым что ни на есть делом занимаюсь, то есть ТУНЕЯДСТВУЮ, то есть: втуне почем зря хлеб духовный яду. Всё меня субъекта, идеологически неблагонадежного, а на самом деле только лишь на благо, а не на сиюминутную идеологию уповающего, предостерегает, дабы за пределы комнаты не выходить. Только в уборную, – говорит, – и сразу же возвращайся, а ещё лучше – слейся лицом с обоями и забаррикадируйся. Один, как известно, стаканами отгораживался, другой – шкафом, и что примечательно – оба от социума баррикады строили, от эроса и вируса отделаться пытались. До Пушкина и Овидия, правда, дело пока не дошло (хотя близ того самого Аккермана брэнное существование влачу), но с Соловьёвым по поводу возможного пришествия Антихриста мы ежеутренние разговоры ведем... А возвращаясь к участи гениального мыслителя, добавлю, что ни герцогом Кумберлендским, ни императором я себя не считаю, и Бисмарк мне у дверей не прислуживает (заслужить ещё надо!), но частое гримасничание во время разговора, восторженный тон, напыщенные выражения, учтивые поклоны близким и даже врагам своим, нескончаемые бредовые бормотания, испускания нечленораздельных звуков и даже частые вышагивания по комнате величавой поступью мне хорошо известны. На центральную площадь я также в поисках лошади не иду, но вот с котом посреди жилища обнимаюсь и даже проявляю насильственные действия по отношению к ополоумевшему от моих притязаний животному и при этом явно мешаю привычному, далеко не вялотекущему движению домочадцев.

А вот ежели мои невидимые собеседники не приходят или я их слышать перестаю, то моя настроенность от маниакальной устремленности в депрессию буквально-таки низвергается... Бесцельно брожу в полном помрачении чувственности, и далее – рассудка и того самого единства трансцендентальной апперцепции, поскольку на месте этих, равно всем живущим присущих априорных форм у меня актуализируется *апперцепция сплошь мозаичная*... с выкрутасами. Своё вчерашнее «я» с сегодняшним никак соединить не могу. Нелепые поступки совершаю и более чем нелепые страхи переживаю. (Нелепость, однако, на долю по эту сторону находящихся приходится.) Например, от лица мужского пола с бухты-барахты говорить начинаю, боюсь сочетания отдельных букв и звуков или, скажем, вообще не желаю поло-отличительные признаки на письме фиксировать. А ведь этим нежеланием ещё Малларме в своё время страстно болел. Теперь-то я его глубинное отчаяние полностью разделяю. Изыскиваешь инфинитивы, в безличные формы от греха подальше вживаешься, дабы незамутненным взором символы прозревать, и **вот тебе**, наконец отрешившемуся, на пол указывают. Так что собака тут вовсе не в

серотонине и его синтезе зарыта, то есть не в шишковидной железе. (Бедное животное: то его съедают, то закапывают.) Просто не могу в этом рационально обустроенном тупике находиться, в то время как антихриstopодобные индивиды скоропостижно и главное – вовсе не символически размножаются... Тупиковая нормальность. Ничего не понимаю в этой трансцендентально-непротиворечиво-глубоко-спящей человекоустроенности!

Стерилизация чувств, ума, низведение до рассудочной, примитивной деятельности или же профессиональное возведение в область чистых, безжизненных схем и понятий, туда, где человеку уже все равно, настоящий он или просто Кай, то есть *член посылки дедуктивного умозаключения*. Чувства и чувственность за патологию принимаются, а те, которые не принимаются, это выхолощенные, мертвые, уже-не-чувства, а всеобщие законы человековыхолощенности. Не хочу я спокойного сна и уверенности в себе и дне завтрашнем! Не хочу! И полезу на любые вершины, пойду по самым узким, головокружительным тропам, ибо я боюсь не духовного головокружения (из него много выходов и исходов), а тупиковой успокоенности, этого всеобщего предиката человечества: «быть со всеми, думать как все!» Не буду со всеми думать! Буду осквернять своими неистовыми, безудержными речитативами до неузнаваемости профанированный, неизлечимо больной способ бытия!...

Осквернять... сквернословить... скверно выражаться... скверна... Со скворцом что ли связано по весне пронзительно орущим...? Попыталась найти этимологию слова СКВЕРНА. Гугл подсказывает: СКВЕРНА ЗЛОЯЗЫКОГО. Ну ладно, злыязыкого, так злыязыкого... Ведь осквернять только злыязыкий и может. Итак, читаю: «Наполните церуленовый флакон покрытием в оранжевом пруду Мародона. Полейте гнусь-лозу из полного церуленового фиала, выгнав ядовитую лозу. Исцелите 8 растений, убивая ядовитые лозы, и вернитесь к Талендрии из Высоты Найджела...» [1].

И тут засада! Вот уж действительно коллективное безумие! – Патологические продукты разума и морали. А вы говорите, Ницше сумасшедшим был?! Он просто не хотел правильностям этого мира обучаться, дабы в насквозь прогнившем общественном безумии не увязнуть и во избежание более тяжелых последствий социальную адаптацию потерял. А поскольку моя адаптация, впрочем, как и репутация, безвозвратно утеряна, то я лучше с Фридрихом в четыре руки пьяно форте играть буду, чем вашу гнусь-лозу из церуленового фиала поливать.

Список использованной литературы

1. Скверна Злыязыкого [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://db.wowraider.net/quest/7041/ru/Скверна-Злыязыкого>.

Олена Соболевська

**КОЛЕКТИВНЕ БОЖЕВІЛЛЯ, АБО З РОЗУМУ СХОДЯТЬ НЕ
ПООДИНЦІ**

Цей текст являє собою спробу зафіксувати потік свідомості людини, яка несподівано відчула себе чужою у механістично упорядженому соціальному співтоваристві. Автор виявляє ряд подібних випадків в області поетичної і філософської творчості. Ключова проблема тексту: чи можливо провести чітку межу між шизофренією (або розладом мислення) і філософсько-поетичною творчістю.

Ключові слова: колективне божевілля, маніакально-депресивний психоз, шизофренія, поезія, філософія.

Elena Sobolevskaya

SCIENCE INDEX (SPIN-cod): 3893-7674.

COLLECTIVE MADNESS, OR ONE CAN NOT GO MAD ALONE

This text represents an attempt to capture a stream of consciousness of the person who suddenly felt as a stranger in a mechanically arranged social community. The main feature of this consciousness is sharp, often unpredictable despondency and not less sharp, also unpredictable spiritual rises. It can be characterized as bipolar disorder, or manic-depressive psychosis. However, this state both in case of despondency and in case of spiritual rise can be the basis for creative activity. The perceived reality appears real as if it is seen for the first time. The author reveals a number of similar cases mainly in the field of poetry and philosophy, such as: Tsvetaeva, Pasternak, Mandelstam, Andrei Bely, Nietzsche and others. For the most part their works and life aren't understood and aren't accepted by society and can be considered as madness. However, in terms of creative consciousness, life of mechanistically arranged society, especially in realities of the technogenetic civilization can also be considered as collective madness. The key problem of the text is: who is mad and whether it is possible to make a clear distinction between schizophrenia (or disorder of thinking) and philosophical and poetic creativity.

Keywords: collective madness, manic-depressive psychosis, schizophrenia, poetry, philosophy.

References

1. Skverna Zlojazykogo [Filthiness of the foul-mouthed]. – Rezhim dostupa k istochniku: <http://db.wowraider.net/quest/7041/ru/Скверна-Злоязыкого>.

ЗМІСТ

Розділ 1. СМІШНЕ В БУТТІ ТА ПІЗНАННІ ЛЮДИНИ

Афанасьев А., Василенко И. Ирония и смех	7
Шевцов С. Смех как смерть	19
Михайлюк А. Семиотические аспекты смеха (статья 2)	35
Рибка Н. Творчість, креативність та філософські теорії гумору	44
Кожем'якіна О. Гендерні аспекти смислових комунікацій сміху	53
Кирилюк О. Парадоксальний сміх при ритуальному розриванні поганського божества, «Курочка ряба», Аполлон як миша та радість світотворення	62

Розділ 2. СМІХІ ФОРМИ КОМІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРІ

Белянская Е. Архетип Нарцисса в «философской усмешке» Григория Сковороды	75
Звняцковский В. «Смешное обнаружится само собою...» (Гоголь и носители разноликих «смехов» в «Ревизоре»)	83
Vak M. The suspicion of the possibility for a dialogue of consciousnesses in Dostoevsky	93
Лаврентьев А. Гуманизм черного юмора в новеллистике Джорджа Сондерса	104
Полякова А. Ирония как аксиологическая составляющая современного поэтического дискурса (на материале поэтического объединения «Сибирский тракт»)	114

Розділ 3. ФОРМИ СМІХУ В МИСТЕЦТВІ ТА СОЦІУМУ

Кришевская Л. Карнавальное и героическое. Место пересечения	124
Янушевич И., Лановая Д. Особенности рефлексии одесского юмора	131
Райхерт К. Сатира в кинофильме «Робот-полицейский» Пауля Верхувена	140
Ковалева Н., Левченко В. «Ублюдки в опере», или аномальность как норма в современном музыкальном театре	153
Бородин Н. Мем как симулякр смеха в социальных сетях	164
Тихомірова Ф. Життя навчить сміятися крізь сльози (сміх у стінах лікарні)..	175

Розділ 4. ФІЛОСОФСЬКІ ЕСЕЇ

Соболевская Е. Коллективное безумие, или с ума сходят не в одиночку	194
---	-----

CONTENTS

Section 1. RIDICULOUS IN HUMAN BEING AND COGNITION

Afanasyev A., Vasilenko I. Irony and laughter	7
Shevtsov S. Laughter as death	19
Mykhailiuk A. Semiotic aspects of laughter (article 2)	35
Rybka N. Creativity, creative competence and philosophical theories of humor	44
Kozhemiakina O. Gender aspects of conceptual communications of laughter	53
Kyrylyuk O. Paradoxically laughing during ritual destruction of pagan deities, tale «Speckled hen», Apollo as a little field mouse and joyousness because of the creation of the world	62

Section 2. LAUGHTER AND COMIC FORMS IN LITERATURE

Bilianska O. Narcissus archetype in «philosophical smile» of Grygoriy Skovoroda	75
Zviniatskovsky V. “A funny thing will show itself by itself”: the diversity of laughings in Gogol’s “The inspector”	83
Vak M. The suspicion of the possibility for a dialogue of consciousnesses in Dostoevsky	93
Lavrentev A. Humanism of black humor in short stories by George Saunders	104
Poliakova A. Irony as axiological component of modern poetical discourse (On the material of poetic association «Siberian Road»)	114

Section 3. FORMS OF LAUGHTER IN ART AND SOCIETY

Kryshevska L. Āarnival and heroic. Points of coincidence	124
Yanushevich I., Lanovaya D. The features of reflection of the Odessa humor	131
Rayhert K. The satire in Paul Verhoeven’s <i>Robocop</i>	140
Kovalyova N., Levchenko V. «Bastards in the opera», or anormativity as norm in contemporary musical theatre	153
Borodina N. The meme as a simulacrum of laughter on social networks	164
Tikhomirova F. Life will teach to laugh through tears (or laughter in the hospital walls)	175

Section 4. PHILOSOPHICAL ESSAYS

Sobolevskaya E. Collective madness, or one can not go mad alone	194
---	-----

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 зазначити курсивом: недоторканість – недоторканість;
 - список літератури розміщати після тексту статті за алфавітом із наданням **повного** бібліографічного опису без курсиву;
 - посилання на джерела – у вигляді внутрішньотекстових посилань, у квадратних дужках: [2, с. 17], – де перша цифра – номер джерела із списку літератури, друга – номер сторінки з цього джерела;
 - примітки поміщати у вигляді кінцевих посилань **перед** списком літератури;
 - 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: kulturaod@yandex.ua

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Дьоб / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 1 (25). *Сміх у світі смислу*. – Одеса: “Акваторія”, 2016. – 204 с.

Це видання – двадцять п’ятий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений різним проблемам дослідження сміху та сміхової культури. В статтях розглядаються філософські, культурологічні, антропологічні, літературознавчі та ін. аспекти сміху.

Для фахівців з філософії та філології, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*. I. 1 (25). *Laughter in the sphere of the Mean*. – Odessa: Aquatoria, 2016. – 204 p.

This edition is the twenty fifth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to various problems of the laughter and its features. The articles consider the philosophical, cultural, anthropological, philological etc. aspects of the laughter.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wide circle of readers.

Комп’ютерна верстка та ори’інал-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,

філософський факультет, Одеса, 65026, Україна;

e-mail: kulturaod@yandex.ua

Підписано до друку 2.10.2016 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