

ISSN 2410-2601

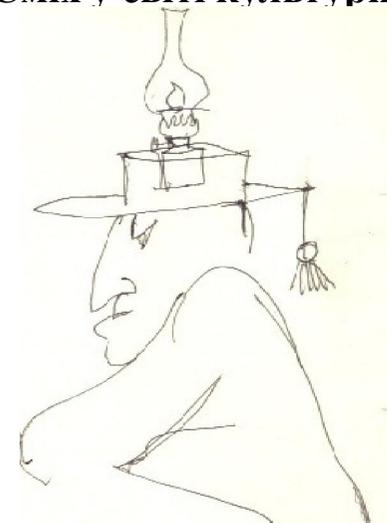
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ

ВИП. 2 (18)

Сміх у світі культури



Одеса
2012

УДК 13:82.01
Д 63

Редакційна колегія:

докт. філософії, проф. М. Вішке (Берлін);	докт. філол. наук, проф. О. В. Александров (Одеса);
докт. філос. наук, проф. Е. А. Гансова (Одеса);	докт. філол. наук, проф. Н. В. Бардіна (Одеса);
докт. філос. наук, проф. І. В. Голубович (Одеса);	докт. філол. наук, проф. О. І. Бондар (Одеса);
докт. філос. наук, проф. О. А. Довгополова (Одеса);	докт. філол. наук, проф. Т. С. Мейзерська (Одеса);
докт. філос. наук, проф. В. Ю. Жарких;	докт. філол. наук, проф. Є. М. Черноіваненко (Одеса);
Н. А. Іванова-Георгієвська (Одеса) – відповідальний секретар;	докт. філол. наук, проф. Н. М. Шляхова (Одеса) – науковий консультант.
докт. філос. наук, проф. М. В. Кашуба (Львів);	
канд. філос. наук, доц. В. Л. Левченко (Одеса) – головний редактор;	
докт. філос. наук, проф. О. І. Хома (Вінниця).	

Редакція випуску – В. Л. Левченко, О. С. Кирилук

Рецензенти:

докт. філос. наук, проф. М. І. Дейнеко (Одеса);
докт. філос. наук, проф. М. С. Дмитрієва (Одеса);
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 № 9 від 30 червня 2010 р.).

Свідомство 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: doxa.ohr@yandex.ua

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2012

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2012

Це видання є спільним проектом Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова і міського наукового товариства «Одеська гуманітарна традиція». Збірник наукових праць «Добічка / 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 18 «Сміх у світі культури» в черговий раз звертається до проблем сміху та сміхової культури. Він містить результати оригінальних досліджень авторів, що представляють різні ділянки знання та різні їхні аспекти: філософію, культурологію, мистецтвознавство тощо.

Розділ 1 «Сміх і смішне в культурі» містить результати вивчення авторами різних аспектів рецепції сміхового у мистецтві та культурі взагалі. Віктор Левченко розглядає гносеологічні та соціальні причини смислового переформатування концептів «дотепність» і «гумор» в епоху раннього Європейського Модерну. Костянтин Райхерт проаналізував образ японця в «Tokio Jokio» – антияпонському мальованому ролюку (1943 р.), тепер забороненому у США через явний расизм, де комічність зображення типового японця переслідувала серйозну мету дегуманізації образу ворога. Обравши проблему функцій сміху, обмежену у часі середніми віками, а у просторі – арабськими країнами, Ольга Єфимова торкнулася маловідомої теми «Іслам і гумор», в результаті чого нею були виявлені конкретні культурно-регіональні особливості комічних жанрів, а також те, яким чином бачать мусульманство деякі твори комічній літературі. Феномен так званого “червоного сміху” на матеріалі творчості Л. Андрєєва та М. Волошіна досліджується в статті О. Соболевської. Середньовічні європейські твори сміхової культури із сатурналістичним «світопорядком навиворіт» – «Сказ про Кокань» (XII ст.) та «Страна Кокейн» (XIII ст.) стали предметом аналізу статті Олексія Ткаченка, який показав ефект «зниження» сприйняття історичного часу та його переривання у тогочасній свідомості. Певним чином дану тематику продовжило дослідження Аллою Поляковою поетики нонсенсу на основі творів Е. Ліра з розглядом його генезису, жанрових особливостей, сутності та виховних потенцій. Марина Столяр у цій збірці продовжила розробку проблеми зв’язку сакральних сенсів цирку та сакралізованих тоталітарних практик, котре конкретизувалось у питання про те, чи йдеться про їхню опозицію, або про конвенцію. У статті Олени Золотарьової зроблена спроба визначити роль танцювального шоу Майдан’s. За автором, Майдан’s є своєрідною зовнішньою формою молодіжного флешмобу, новітнім

елементом карнавального життя України, ідея котрого зародилася на верхніх владних щаблях, але згодом була впроваджена у молодіжну субкультуру.

Другий розділ «Інтелектуальні та біографічні ремарки» містить текст Тетяни Чайки та Віктора Малахова, присвячений гумористичній складовій такої непересічної особистості, як Сергій Кримський. Напрацювавши значний матеріал з життєпису видатного українського філософа (натепер видано два томи вкрай цікавих матеріалів), авторське подружжя прослідкувало еволюцію сміха у Сергія Кримського від абсурду до гумору, який був своєрідною відповіддю на абсурдність буття. Олександр Кирилук продовжив порівняльний аналіз концепцій О. Фрейденберг та В. Проппа, раніше репрезентований у його монографіях та попередніх статтях, але тепер вже у площині підходу цих дослідників до визначення семіотичної функції ритуалізованого сміху та виявлення його фольклорно-етнографічних джерел.

Позитивно-іронічний есей Віктора Ополева про жінок, кохання та логіку входить до третього розділу збірки «Наукові фейлетони», специфічна стилістика та предмет міркувань якого неможливо подати у короткому анонсі, тому радимо читачеві звернутися безпосередньо до авторського тексту.

В останньому, традиційному для «Докси», розділі «Переклади» друкується стаття німецького арт-критика Людвіга Сейфарта з Берліна, що був визнаний 2007 р. кращим критиком Німеччини, надана нам автором і перекладена російською мовою Ліаною Кришевською: «За этим всегда прячется умная голова. Ирония, фальсификация и мораль»

Редколегія сподівається, що всі читачі зможуть отримати величезну насолоду від міркувань наших авторів і здобути переконання в невмирущості сміху та його перебуванні по всіх усядах.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ЄФІМОВА Ольга – студентка філософського факультету Санкт-Петербурзького державного університету.

ЗОЛОТАРЬОВА Олена – старший викладач кафедри права Одеського інституту Міжрегіональної Академії управління персоналом.

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

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

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

МАЛАХОВ Віктор – докт. філос. наук, професор, головний науковий співробітник Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.

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

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

РАЙХЕРТ Костянтин – старший викладач кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

СЕЙФАРТ Людвіг – художній критик (м. Берлін).

СОБОЛЕВСЬКА Олена – докт. філос. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

СТОЛЯР Марина – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та культурології Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка.

ТКАЧЕНКО Олексій – аспірант кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ЧАЙКА Тетяна – канд. філос. наук, науковий співробітник Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.

Розділ 1.

СМІХ І СМІШНЕ В КУЛЬТУРІ

УДК 13: 82.01

Виктор Левченко

ОСТРОУМИЕ И ЮМОР: СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ В ЭПОХУ МОДЕРНА

У статті розглядаються гносеологічні та соціальні причини смислового переформатування концептів «дотепність» і «гумор» в епоху раннього Європейського Модерну. Дослідження здійснено на аналізі філософських і естетичних текстів французьких і англійських мислителів XVI–XVII століть.

Ключові слова: сміх, дотепність, гумор, історія ідей, Європейський Модерн.

В статье рассматриваются гносеологические и социальные причины смыслового переформатирования концептов «остроумие» и «юмор» в эпоху раннего Европейского Модерна. Исследование осуществлено на анализе философских и эстетических текстов французских и английских мыслителей XVI–XVII веков.

Ключевые слова: смех, остроумие, юмор, история идей, Европейский Модерн.

The article is dedicated to epistemological and social causes of concepts «wit» and «humor» semantic reformatting in the early European Modernity. Research is based on the analysis of the philosophical and aesthetic texts of French and English thinkers of the XVI–XVII centuries.

Keywords: laughter; wit, humor, history of ideas, European Modernism.

Мыслители эпохи Европейского Модерна предложили совершенно новый по сравнению с предшествовавшими эпохами подход к философскому осмыслению проблематики смеха и смешного. С одной стороны, их позиции основывались на античных (начиная с Аристотеля) антропологических установках в выявлении природы смешного, исходя из, подобного предшественникам, стремления построить общую концепцию человека. С другой стороны, глубокий интерес к гносеологической проблематике, поиск оснований и выявление границ и возможностей разных познавательных способностей – разума, опыта, веры – определяли и опосредствовали те демаркаторы, в рамках которых и выстраивалось отношение этих мыслителей к смеху¹.

Соответственно, при этом важным и необходимым моментом такой антропологии было стремление выявить возможности в обнаружении таких воспитательных основ по формированию человеческого в человеке, которые являются общими и античной пайдеей, и раблезианско-монтеневскому идеалу воспитания, и комплексу качеств, составляющих

неотменные и характерные свойства английского джентльмена. Например, О. Хома и Э. Чухрай убедительно обосновали связь между возникновением гелологической (смеховедческой) проблематики во французской мысли XVI–XVII веков и решением фундаментальной темы, касающейся поисков оснований философского знания (см.: [10]).

Разумеется, все эти исследовательские интересы имеют общие традиции. Ведь аристотелевское понимание чувства юмора как такового из его списка добродетелей, которое делает комфортным и гармоничным сосуществование человека в мире людских отношений (см.: [1, с. 323]), было привлекательным для многих дальнейших рефлексий на эту тему и, собственно, заложило определенную традицию в понимании педагогического значения юмора.

При этом очень важным является обращение к истории и археологии знания, выявление того, как понятия и термины, значимые для современного понимания проблем, приобретали новые значения, выращивали в себе новые смыслы. В связи со всем вышеперечисленным, определенно важным является рассмотрение того, как происходило становление понятия «юмор» в философии эпохи Модерна. Само слово «юмор» именно в это время начинает приобретать те значения, с которыми в настоящее время в основном оно и ассоциируется. При этом в начале Нового времени оно все же скорее понимается как определенное человеческое настроение или душевное состояние. Обозначивается по преимуществу при этом его связь с телесностью и выявляются подчеркнута соматические черты (так французское слово «humeur» означает скорее какое-то вещество, влагу, чем настроение или характер, хотя и их тоже). Противопоставление и обнаружение связи между остроумием как производного от активности ума и юмором как индивидуальной склонности к радостному и добродушному проживанию собственного состояния и положения в мире объясняется через общие моменты в дискуссиях между сторонниками эмпирических и рационалистических установок в философии. Именно в трактате Шефтсбери «Sensus communis: an Essay on the Freedom of Wit and Humour» осуществляется попытка сгармонизировать это различие, как будет показано в дальнейшем.

Подчеркнутый интерес, проявляемый к коммуникативной стороне философствования и, вообще, поиск правил коммуникаций, способствующих существованию и функционированию так называемого «приличного общества», выразился в интересе творцов мировоззрения Нового времени к остроумию, переставшего быть исключительно гносеологическим понятием, а приобретшим этическую панорамность и

объемность. Так, например, скептические установки Мишеля Монтеня приводили его не только к отказу от претензий достигать абсолютную истину, но и к оценке таких претензий как разновидности «интеллектуального шарлатанства». Равнодушие к таким потугам сопровождается для него и близким ему по духу мыслителям выстраиванием противоположной по собственным целям деятельности, ориентированной на доброжелательность, отказ от завышенных ожиданий и преувеличенной амбициозности. Для людей того времени и их гармоничного общения, как подчеркивалось Монтенем и последующими за ним скептической и эмпирической линиями в развитии философии, необходима была скорее не истина, а непринужденность светской беседы. Соответственно, и заявление какой бы то ни было позиции как единственно правильной и «истинной» является скорее проявлением «невоспитанности». Поэтому-то и меняется требование к характеру философского дискурса и смеховое начало вводится Монтенем в его «Опытах» в предметное пространство философствования. Радость и шаловливость отмечаются им как его необходимые атрибуты. В этом смысле показательным является рассмотрение им связи этих качеств с особыми формами протекания философских размышлений. «Глубоко ошибаются те, кто изображает ее (философию – В. Л.) недоступною для детей, с нахмуренным челом, с большими косматыми бровями, внушающими страх. Кто напялил на нее эту обманчивую маску, такую тусклую и отвратительную? На деле же не сыскать ничего другого столь милого, бодрого, радостного, чуть было не сказал – шаловливого. Философия призывает только к праздности и веселью. Если перед вами нечто печальное и унылое – значит философии тут нет и в помине. [...] Отличительный признак мудрости – это неизменно радостное восприятие жизни; ей, как и всему, что в надлунном мире, свойственна никогда не утрачиваемая ясность. [...] это она успокаивает душевные бури, научает сносить с улыбкой болезни и голод не при помощи каких-то воображаемых эпициклов, но опираясь на вполне осязательные, естественные доводы разума» [8, с. 178]. И хотя для рационалистической традиции, допустим картезианской, серьезность поиска ясных и отчетливых оснований нашего знания была само собой разумеющимся условием нашего познания, работа по критике и устранению предрассудков сопровождалась, например, у Декарта или Мальбранша, достаточно активным использованием смеховых средств.

И хотя при этом шутка, веселье и радость допускаются как методические средства, но, тем не менее, они остаются маргинальными в этом качестве и по своей форме не являются такими, что позволяют

разыскивать истину. Это и приводило к тому, что смех представлялся, например, Декарту как феномен, относящийся к области телесной субстанциальности и, соответственно, имеющий исключительно природу механистически-спазматическую. Таково и его определение смеха, который, согласно Декарту, заключается «в том, что кровь, идущая из правой полости сердца, через артериальную вену, внезапно наполняет легкие и заставляет воздух, находящийся в них, несколько раз сжиматься; этот воздух выходит через горло, где производит нечленораздельный сильный звук» [3, с. 533]. В связи с этим смех как целостный феномен, по своей природе относимый в целом к сфере существования физической («протяженной») субстанции, т. е. «материи», и незначим для презентации своего Я, которое, как известно, относится к сфере проявлений мыслящей субстанции.

Но, возвращаясь к основной тематике философии Нового времени, а именно определению познавательных средств и качеств человека, дающих возможность, собственно, также и определения природы самого человека, можно обнаружить следующую тенденцию. В основной терминологии и базовых понятиях начинаются в это время проявляться пластичность многих понятий, многозначность («полисемантичесность») которых позволяла выявлять применительно к исследуемым задачам достаточно широкую предьявленность смысла.

Действительно, наряду с ясностью и отчетливостью как необходимыми характеристиками мышления в решении различных интеллектуальных задач рассматривается и такое качество как его острота («остроумие»), позволяющее эффективно проникать в суть вещей, т. е. доходить до их сути. Недаром и Джамбатиста Вико, и Энтони Эшли Купер Шефтсбери – такие довольно разные по своим исходным позициям, но однозначно противостоящие картезианскому рационализму как в варианте Декарта, так и в варианте Мальбранша, мыслители – в качестве основного работающего в этих целях понятия используют не *ratio*, а *ingenium*, зачастую эквивалентный английскому *wit* или немецкому *Witz*, что в частности на русский переводится как «юмор» (подробный терминологический анализ этих терминов см.: [9]). Это провидение будущего, обнаружение универсального при сохранении конкретности отдельной вещи через активное использование как метафоры, так и других познавательных средств, связано с употреблением *wit* или *Witz* в философских сочинениях классиков эпохи Модерна².

Wit в это время обозначает такую познавательную возможность и активность ума, которая делает возможным для идей становиться источником удовольствия, наслаждения и переживания прекрасного.

Именно в этом смысле обнаруживается связь между *wit* и *humour* как настроением или душевным состоянием, зависящим, в свою очередь, от определенной телесной жидкости (согласно традиции, идущей от времен Гиппократ и Галена, повлиявшей на методологические поиски Нового времени, которые, как не парадоксально это, ее и прикончили). *Wit* как критическая способность ума взаимосвязана во многом с приятностью общения с другими людьми, как позднее было отмечено Шефтсбери.

Такое отношение к остроумию (*Wit*), характерное для дискурса второго графа Шефтсбери, базируется на английской традиции размышлений о естественном остроумии (*natural wit*), например, у Томаса Гоббса и Джона Локка. Для последних *wit* являлся таким индивидуальным свойством разума, когда он может выходить за рамки схематики мышления и находить сходства и подобия в несходном и неподобном. При этом необходимо соблюдение постоянного баланса между интеллектуальной и эмоциональной составляющими нашего ума. Характеризуя эту проблему, Гоббс в «Левиафане» особенно подчеркивает этот момент. «Точно так же в явно игривом настроении ума и в знакомом обществе человек может играть звуками и двусмысленными значениями слов, и это очень часто случается при соревнованиях, исполненных необычайной фантазии, но в проповеди, или публичной речи, или перед незнакомыми людьми, или перед людьми, которых мы обязаны уважать, не может быть жонглирования словами, ибо его сочли бы сумасбродством, и разница тут тоже лишь в отсутствии рассудительности» [2, с. 54], – пишет он. И продолжает, «что там, где не хватает ума, дело заключается не в отсутствии фантазии, а в отсутствии рассудительности. Поэтому суждение без фантазии есть ум, но фантазия без суждения умом не является» [2, с. 54]. Остроумие (*wit*), несмотря на, во многом, детерминированность телесными качествами человека, приобретает этим самым человеком благодаря системе воспитательных средств, такой своеобразной «заботе о себе» (если воспользоваться этой античной реминисценцией в «герменевтике субъекта» у М. Фуко). Эти значения *wit* и вызвали у А. Гутермана, переводчика «Левиафана», необходимость использования при переводе этого термина слова «благоприобретенный». Гоббс в своей оценке *wit* отмечает следующее: «Что же касается благоприобретенного ума (*wit*) – я разумею благоприобретенного путем метода и обучения, то таковым является лишь разум (*reason*), имеющий своей основой правильное употребление речи и создающий науку. [...] Причины этих различий ума кроются в страстях, а различие страстей обуславливается отчасти различным строением тела, а отчасти различным воспитанием. В самом деле, если это различие проистекало бы от строения мозга и

других органов ощущения, будь то внешних или внутренних, то люди различались бы в отношении их зрения, слуха и других ощущений не меньше, чем в отношении их фантазии и рассудительности. Источником указанного различия являются поэтому страсти, которые различаются в зависимости не только от телосложения людей, но также от их привычек и воспитания» [2, с. 55].

В рамках этой же традиции противопоставляются остроумие (*wit*) и способность суждения (*judgment*) как необходимые друг другу и взаимодополняющие друг друга моменты единой стратегии понимания (*understanding*, переводимо в традиционных переводах на русский как «разумение»), в знаменитом трактате Джона Локка «Опыт о человеческом разумении». Суждение по своей природе аналитично и отвечает за различительные способности разума. В отличие от него остроумие является синтетической способностью разума быстро и, как постоянно подчеркивается, с удовольствием соединять мысли.

Локк отмечает, что «остроумие заключается главным образом в подборании идей и быстром и разнообразном соединении тех из них, в которых можно найти какое-нибудь сходство или соответствие, чтобы тем самым нарисовать в воображении привлекательные картины и приятные видения. Способность суждения, наоборот, состоит в совершенно другом – в тщательном разъединении идей, в которых можно подметить хотя бы самую незначительную разницу, чтобы тем самым не быть введенным в заблуждение сходством вещей и из-за наличия общих черт не принять одну вещь за другую» [6, с. 205]. При этом затруднения, возникающие у человека в процессе попыток выражения суждений, определяются и зависят не только от «тупости» (как называет такую причину Локк) или от определенных недостатков наших органов чувств. Классик английского эмпиризма подчеркивает важность для способности выносить верные и правильные суждения и остроты ума (остроумия), упражнений или внимания разума. Все эти факторы в своей совокупности приводят к «притупленности» и «расстроенности» способности суждения и невозможности для нашего ума проводить четкую процедуру различения.

Остроумие же указывает на то, что носитель его является яркой индивидуальностью, и специфическими способами проявления остроумия являются, в частности словесная игра и склонность к шуткам и розыгрышам. В отличие от строгости тех форм, в которых явлена рассудительность, занимательность и прелесть остроумия, делающего его привлекательным для многих людей, проявляются через активное использование метафоры и намеков. Ведь «красота остроумия понятна с первого взгляда и не надобна работа мысли, чтобы исследовать, какая в

нем содержится истина или какой заключен смысл. Ум, не вглядываясь пристальнее, остается довольным приятностью картины и живостью воображения» [6, с. 205–206].

Вот это переключение остроумия (*wit*) на веселость, шутки, розыгрыши, целеустремленности его на приятность и хорошее расположение духа и произвело сближение его впоследствии с другим важным концептом, а именно с юмором. Для продолжателей традиций Гоббса–Локка юмор прежде всего – это общее состояние ума, душевное переживание радости, включающее в свое содержание игривость и непрерывающийся смех. Именно эти черты проявились в творчестве того мыслителя, который и произвел переворот в окончательном сближении остроумия и юмора, а именно Шефтсбери.

Для него остроумие (*wit*) и юмор (*humour*) однозначно объединяются в одну целостность разума, направленного на поиск истины. При этом здесь мы встречаемся с известным просветительским концептом истины разума, понимаемой как свет разума. А так как меланхолия не способствует решению всевозможных просветительских задач, то ярким свидетельством проявления света истины выступает смех. Как в связи с этим отмечает Шефтсбери: «Правда же, как следует предположить, выносит всякий свет, и само смешное есть такой свет или естественная среда, в которой надлежит осматривать вещи, чтобы вполне узнавать их. Смех – это один из важных способов проверки, благодаря ему мы можем различать достойное осмеяния во всех вещах этого мира» [11, с. 276]. Достижение света истины становится возможным через игру остроумия и юмора, встречаемой как радостный обмен идеями, в процессе которого остроумие совершенствуется нами самими, а юмор, по выражению английского мыслителя, оттачивает себя сам. Причем этот юмор должен быть «тонким», а не грубым, который характерен для бурлеска и буффонады. Последний получает расцвет в условиях несвободы. «Если людям запретить серьезно говорить о некоторых предметах, они будут говорить о них иронически. Если им вообще запретить говорить о таких предметах или если они действительно почувствуют опасность таких разговоров, то они станут вдвойне маскироваться, облекаться в одежды таинственности и говорить так, что трудно будет понимать или ясно истолковывать их тем, кто склонен причинять им вред. И вот тогда насмешка входит в моду и достигает своих крайностей. Дух преследования породил дух иронии, а отсутствие свободы несет ответственность за отсутствие подлинных нравов, за порчу или дурное употребление изящной шутки и юмористического

умонастроения» [11, с. 282]. Вырастающий из концепции Шефтсбери образ «a man of great humour» отличается шутливостью, а не шутовством, изяществом, а не грубостью, и повлиял на дальнейшее развитие просветительской и раннеромантической философии смеха.

Примечания

- ¹ Некоторые приближения к этой теме были сделаны мною в статье [5].
- ² Связь такого понятия Модерна как «*ingenium*» (врожденная разумная обдарованность человека) для объяснения смеха и остроумия была позднее продемонстрирована Жан-Полем (Иоганном Паулем Рихтером) в его «Приготовительной школе эстетики». Вообще-то является одним из базовых понятий его учения о смехе (см.: [4; 7]).
1. Аристотель. Большая этика / Пер. с древнегреч. Т. А. Миллер // Аристотель. Сочинения в 4-х томах.– Т. 4.– М.: Мысль, 1983.– С. 295–374.
2. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Пер. с англ. А. Гутермана // Гоббс Т. Сочинения в 2-х томах.– Т. 2.– М.: Мысль, 1991.– С. 3–590.
3. Декарт Р. Страсти души / Пер. с франц. А. К. Сынопалова // Декарт Р. Сочинения в 2-х томах.– Т. 1.– М.: Мысль, 1989.– С. 481–572.
4. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем. Ал. В. Михайлова.– М.: Искусство, 1981.– 448 с.
5. Левченко В. Метафизические размышления о смехе // Ді́жа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 6. Мова, текст, культура.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 231–235.
6. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении / Пер. с англ. А. Н. Савина // Локк Дж. Сочинения в 2-х томах.– Т. 1.– М.: Мысль, 1985.– 621 с.
7. Михайлов А. В. «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля – теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики.– М.: Искусство, 1981.– С. 7–45.
8. Монтень М. Опыт. Избранные произведения в 3-х томах / Пер. с франц. Г. Г. Кудрявцева.– Т. 1.– М.: Голос, 1992.– 384 с.
9. Пон А. *Ingenium* / Пер. с франц. О. Хоми // Европейський словник філософії: Лексикон неперекладностей, під ред. Б. Кассен.– Т. 2.– К.: Дух і літера, 2011.– С. 108–132.
10. Хома О. И., Чухрай Э. И. Серьезность как этика и внутренний смысл картезианства: маргинализация смеха в философии XVII века // Ді́жа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003. – С. 52–59.
11. Шефтсбери Э. Э. К. *Sensus communis*, или Опыт о свободе острого ума и независимого расположения духа в письме другу / Пер. с нем. Ал. В. Михайлова // Шефтсбери Э. Э. Эстетические опыты.– М.: Искусство, 1975.– С. 273–330.

УДК 17.022(=521):004.928:7.094(73)

Константин Райхерт

ОБРАЗ ЯПОНЦА В «ТОКИО ДЖОКИО»

Аналізується образ японця, зображений в американському пропагандистському анімаційному фільмі 1943 року «Tokio Jokio». Показується, що цей образ відображає соціальний стереотип щодо японців як носіїв «жовтої загрози» та що він був використаний американською військовою пропагандою з метою дегуманізації образу ворога.

Ключові слова: образ, Японія, анімація, пропаганда, дегуманізація, расизм.

Анализируется образ японца, представленный в американском пропагандистском анимационном фильме 1943 года «Tokio Jokio». Показывается, что этот образ отражает социальный стереотип относительно японцев как носителей «жёлтой угрозы» и что он был использован американской военной пропагандой с целью дегуманизации образа врага.

Ключевые слова: образ, Япония, анимация, пропаганда, дегуманизация, расизм.

The image of the Japanese presented in film «Tokio Jokio» is analysed in the paper. It's shown that the image mirrors the social stereotype about the Japanese as bearers of the «Yellow Peril» and that the image was used by the American war-propaganda for the dehumanizing of the image of the enemy.

Key words: image, Japan, cartoons, propaganda, dehumanization, racism.

В 1986 году американский историк Джон В. Доуэр написал книгу «Война без пощады: Раса и власть в Тихоокеанской войне» [4]. В этой книге Доуэр изучает значимость американского и японского национализма и расизма во время Второй мировой войны. Так, Доуэр показывает, что, в общем, американская пропаганда против японцев подкреплялась образами «жёлтой угрозы» в литературе, кино и, тем самым, в американском массовом сознании. Именно эти образы, вероятно, подогревали расизм против Японии и её народа.

Особую роль в американской военной пропаганде против Японии сыграли анимационные фильмы, которые изображали «зловещесть» японцев, обозначенных героем Даффи Даком как «презренные» (despicable). Самыми расистскими из них были «You're a Sap, Mr. Jar»¹, анимационный фильм 1942 года из серии фильмов о морячке Попайе, «Bugs Bunny Nips in the Nips»², анимационный фильм 1944 года из серии о Багзе Банни, и «Tokio Jokio»³ 1943 года. Первые два фильма сходны по сюжету: в первом фильме морячок Попай ведёт борьбу с японцами, во

втором – кролик Багз Банни дерётся с японцами. Третий фильм представляет собой анимационную пародию на чёрно-белые киножурналы. Как раз этим «Tokio Jokio» представляет наибольший интерес, ведь в отличие от «You're a Sap, Mr. Jar» и «Bugs Bunny Nips in the Nips» он сосредоточивается именно на физическом и культурном, а в целом – расовом, образе японца и, благодаря этому, представляет собой уникальный случай в американской пропагандистской анимации времён Второй мировой войны; других анимационных фильмов подобного рода больше не снимали.

В данной работе я предлагаю проанализировать образ японца, представленный в анимационном фильме «Tokio Jokio»⁴. Для этого необходимо ответить на три вопроса:

1. Какой образ японца предлагает анимационный фильм «Tokio Jokio»?
2. С какой целью предлагается данный образ японца в анимационном фильме «Tokio Jokio»?
3. Каково происхождение данного образа японца в анимационном фильме «Tokio Jokio»?

Какой образ японца предлагает анимационный фильм «Tokio Jokio»?

Анимационный фильм «Tokio Jokio» начинается с того, что закадровый голос сообщает зрителю, что фильм, захваченный у японцев, будет сейчас показан. Рассказчик утверждает, что это типичный образчик злобной пропаганды так называемой «Japapazi», то есть японских нацистов (фашистов). Фильм открывается сценой, в которой петух собирается кукарекать, провозглашая тем самым восход солнца, и неожиданно превращается в потирающего свои руки-крылья стервятника в очках и зубами внезубной дуги. За ним появляется восходящее солнце с флага Японии. Закадровый голос говорит: «Ку-ка-ре-ку, Пожаруйста!», показывая таким образом, что этот стервятник японский.

Первый сегмент анимационного фильма – «Гражданская оборона». Закадровый голос гордо представляет японскую систему оповещения о воздушной тревоге, которая на поверку оказывается двумя японцами в кимоно, которые по очереди колот друг друга в ягодицы иголкой, что, скорее всего, должно намекать на непристойный японский жест рукой, кантё. Далее показывается пост прослушивания, который в буквальном смысле представляет собой столб со шпоночным пазом, вокруг которого постоянно бегают маленький японец и ко всему прислушивается, и

самолёт-разведчик, который по-английски называется «aircraft spotter». На этот самолёт какой-то японец наносит краской чёрные пятна, по-английски «spots». То есть здесь – игра слов: spotter – это то, на чём есть spots. Потом камера показывает штаб противопожарных мер, который уже сгорел дотла. Удивлённый закадровый голос восклицает: «О, сын оружия. Сришком поздно!» Таким образом, показывается, что все те меры, которые предпринимаются японцами, чтобы защитить гражданское население, как минимум, не эффективны из-за глупости самих японцев.

В завершении первого сегмента показывается урок о том, что делать при падении зажигательных бомб. Показывается текст, который утверждает, что никогда не следует приближаться к зажигательной бомбе первые пять секунд. Появляется маленький японец с зонтиком, читает текст, смотрит на свои часы (которые украшены нацистской свастикой), чтобы посчитать секунды, и далее... жарит сосиску над фитилем бомбы. Затем он взрывается и в следующем кадре показывается этот же японец, только вместо его лица чёрная дыра от взрыва; японец говорит: «О, потерял лицо, пожаруйста!», таким образом, стыдя себя прилюдно.

Второй сегмент анимационного фильма – «Кулинарные советы». В кадре появляется генерал Хидэки Тодзё в качестве повара. Тодзё объясняет, какие вкусные он делает клубные сэндвичи (состоит из трёх ломтиков хлеба, проложенных двумя слоями начинки из мяса, сыра, помидор, салата и т. п.): карточка нормирования хлеба разрезается надвое, кусок карточки нормирования мяса кладётся между ними, затем это всё съедается. Всё это завершается тем, что Тодзё бьёт себя по голове дубинкой. Здесь опять игра слов: клубный сэндвич по-английски «club sandwich», а одно из значений английского слова «club» – «дубинка»; отсюда: когда Тодзё поел можно сказать «дубиночного сэндвича», он бьёт себя дубинкой (видимо, часть рецепта сэндвича).

Третий сегмент анимационного фильма – модное шоу, в котором представляют новую японскую победоносную военную униформу: нет манжеток, нет складок, нет лацканов и... нет униформы! Чтобы это продемонстрировать, показывается голый маленький японец, дрожащий от холода и, поэтому, пытающийся согреться от пламени свечи.

В четвёртом сегменте анимационного фильма «Красный Тога-сан» освещает события японского спорта. Показывается японский «король удара» в своём бейсбольном снаряжении и со своим трофеем (причём трофей и голова спортсмена обладают похожей формой). Неожиданно появляется муха, которую «король удара» пытается убить мухобойкой, но промахивается и теряет её. В ответ муха хватается мухобойку и

укладывает его японца наземь. После чего муха забирает трофей японца и улетает.

Пятый сегмент показывает новости. Череп в заголовке превращается в лицо адмирала Исороку Ямамото, сидящего за столом. Он представляет себя и встаёт из-за стола, двигаясь на ходулях, чтобы казаться выше. Он говорит зрителям, что «будет диктовать мир в Белом Доме». Редакционная заметка появляется на экране, сообщая, что «Эта комната бронирована за адмиралом Ямамото». Когда заметка исчезает, показывается комната с электрическим стулом под похоронный марш Шопена.

Потом появляется генерал Масахару Хомма, который, следуя закадровому голосу, демонстрирует «японского хладнокровие и спокойствие во время воздушного налёта». Хомма, однако, делает совершенно противоположное сказанному. От испуга Хомма прячется в ствол дерева, где обнаруживает скунса. Увидев японского генерала, скунс надевает себе на голову противогаз, показывая тем самым степень испуга генерала.

Шестой сегмент – «Сообщения из “Оси”». Антропоморфный осёл с моноклем, опознаваемый по табличке на его столе «Лорд Хи Хоу – Главный балабол»⁵, кричит громко перед микрофоном о том, что «Фюрер только что получил почтовую открытку от друга, отдыхающего за границей». Показывается Гитлер, который читает текст открытки «Желаю, чтобы ты был здесь», а затем смотрит на обратную сторону открытки, где нарисован Рудольф Гесс в тюремном лагере. Гитлер выглядит удивлённым. В следующем кадре показываются «знаменитые» руины древнего Рима, а затем Муссолини, сидящий на руинах современного Рима.

Седьмой сегмент сосредоточивается на японских военно-морских достижениях. Показывается огромная подводная лодка под слова закадрового голоса: «Простроена с опережением графика на три недели». Однако лодка оказывается достраивающейся моряками под водой и, в конце концов, терпит крушение. Показывается другая подводная лодка, внутри которой моряки играют в игровые автоматы.

Далее показывается моряк-камикадзе, управляющий кайтен (торпеда). Закадровый голос сообщает зрителю, что пилот торпеды не боится умереть, но когда голос спрашивает пилота, то пилот начинает кричать, чтобы его выпустили из торпеды.

В заключительных сценах показывается, как самолёт с японского авианосца в буквальном смысле выстреливается с помощью огромной катапульты в виде рогатки; как другой самолёт садится на японский

авианосец с помощью специфических шасси (в роли шасси выступает маленький человек, скорее всего – китаец, который едет на трёхколёсном велосипеде, прикрепленном к самолёту, явно – намёк на рикшу); как авианосец, который несёт на себе обломки разбитых самолётов); как минный тральщик (лодка с двумя руками, которые в буквальном смысле сметает мины⁶) случайно взрывается и вместо него появляется буй с табличкой «Прискорбный инцидент, пожаруйста!» Собственно на этом фильм заканчивается.

В анимационном фильме «Tokio Jokio» все японцы показываются маленького роста с маленькими ногами и удлинёнными руками. Более того, у них всех маленькие носы, зубы внезубной дуги и большие оттопыренные уши. По всей видимости, это было сделано, чтобы у зрителя японцы ассоциировались с человекообразными обезьянами, такими как шимпанзе, гориллы, орангутаны или гиббоны.

Кроме того, все японцы показаны с узким разрезом глаз. Это позволяет авторам фильма выдвинуть допущение, что у японцев проблемы со зрением. Именно поэтому все японцы в «Tokio Jokio» носят очки (даже стервятник в начале фильма). В какой-то мере ношение очков в фильме выполняет функцию распознавания японца.

Вероятно, физического сходства японцев с обезьянами авторам «Tokio Jokio» показалось мало; они решили показать японцев отсталыми в культурном плане, чтобы подчеркнуть их дикость, тем самым, усилив ассоциации с обезьянами. Так, в фильме высмеивается известная японская вежливость с помощью постоянного употребления слов: «пожалуйста», «прискорбно» и «великодушно».

Высмеиванию в «Tokio Jokio» подлежит и язык японцев: в начале каждого предложения герои фильма произносят множественные «О!». Кроме того, герои постоянно вместо звука «л» произносят звук «р» (что при желании также может быть рассмотрено как расовый признак, свидетельствующий о неразвитости голосового аппарата японцев).

В общем, японцев в «Tokio Jokio» показывают как бескультурных, а значит – как глупых и бессмысленно жестоких людей. В целом сам анимационный фильм, пародирующий чёрно-белые киножурналы, является свидетельством культурной недоразвитости японцев, так как японцы нормальный киноальманах сделать не могут.

В итоге основной идеей анимационного фильма «Tokio Jokio» является то, что японцы есть некоторое подобие обезьян («жёлтые обезьяны»), что-то вроде шимпанзе, горилл, орангутанов или гиббонов, этакое дикие получеловеки, которые не могут создать человеческую

культуру, а только заимствовать какие-то её элементы (да и то – могут пользоваться ими только в меру своих умственных способностей).

С какой целью предлагается данный образ японца в анимационном фильме «Tokio Jokio»?

Для чего собственно создавался такой образ японца, физически и культурно, а в целом – расово, неполноценного, этакого получеловека или недочеловека? Ответ, как я думаю, лежит в области социальной психологии, а именно: *чтобы дегуманизировать образ врага.*

Современные психологические исследования показывают, что дегуманизация другого индивида является социально-психологическим процессом, который осуществляется, как минимум, на двух уровнях:

1) дегуманизация самого себя: индивид учится эмоционально отстраняться от своих жертв, клиентов и т. п. для эффективного выполнения своей работы, например, в таких профессиях, как адвокат, врач, полицейский [11, р. 16];

2) дегуманизация объекта: здесь уже процесс носит всеобщий характер, обычно во время войны. Враг представляется как получеловек и сводится к «вещи», которая потенциально опасна [11, р. 16]. Представление врага как получеловека является необходимым паттерном, чтобы мобилизовать общественную поддержку, когда страна вступает в войну.

Американский философ Сэм Кин предлагает следующую классификацию практик дегуманизации [8]:

1) враг как порождение паранойи: внешняя сила что-то замышляет против сообщества;

2) враг бога: оправдывается жестокое возмездие подобное «крестовым походам»;

3) враг как «варвар»: разрушитель культуры;

4) враг как насильник: разрушитель Родины;

5) враг как зверь, насекомое, рептилия;

6) враг как носитель гибели населения.

Проекция образа врага на противника рождает национальное единство и чувство патриотизма, что позволяет сражаться со злом в лице другого. Это влечёт за собой некоторый эмоциональный катарсис, то есть высвобождение неприемлемых с точки зрения общественной морали в мирное время эмоций у тех людей, которые их испытывают (держат в себе), посредством проекции этих эмоций на других в соответствии с так называемым «механизмом пятнистого луча» («mote-beam-mechanism»)

Густава Ихайзера [7]. Как ни странно, такого рода «разрядка» делает людей более человечными [5, р. 450].

Исследования показывают: чем сильнее враг отличается физически и культурно от своей жертвы, тем легче врага дегуманизировать. Указанный выше механизм Ихайзера свидетельствует о том, что рассеяние отрицательных эмоций требует, чтобы индивид развивал в себе невосприимчивость (нечувствительность), чтобы быть в дальнейшем эмоционально отстранённым, независимым [11, р. 6].

Возвращаясь к образу японца в «Tokio Jokio», следует отметить, что дегуманизация образа японца преследовала две цели. Первая цель заключалась в том, чтобы оправдать действия правительства США по интернированию американских граждан японского происхождения (так называемых «исэй» и «нисэй») в концентрационные лагеря во время Второй мировой войны [10, р. 60-62].

Вторая цель заключалась в том, чтобы вызвать чувство превосходства у белых американских солдат над японцами, чтобы поднять их боевой дух. В этом смысле показательны слова одного американского морского пехотинца, воевавшего против японцев во Второй мировой войне: «Японцы были идеальным врагом. У них было много черт, которые американские морские пехотинцы могли ненавидеть. Физически они маленькие, со странным цветом кожи и, по некоторым стандартам, непривлекательные. Пехотинцы не думали, что они убивают людей. Они уничтожали диких животных» (Цит. по: [12, р. 54]). Такой взгляд на врага породил у американских солдат представление о японцах как о дичи: «В умах американских солдат бой с японцами напоминал охоту, объектом которой было убийство хитрых, но однозначно человеческих существ» [12, р. 55]. С полей боевых действий поступали сообщения о том, что американские морские пехотинцы коллекционируют зубы убитых в бою японских солдат. Самым противоречивым в этом смысле было письмо, написанное девушкой своему парню, морскому пехотинцу, и опубликованное 22 мая 1944 года в журнале «Life»; в этом письме девушка просила своего парня, чтобы тот прислал ей «челюсть японца» [12, р. 63].

Каково происхождение данного образа японца в анимационном фильме «Tokio Jokio»?

Примеры с американскими морскими пехотинцами показывают, что дегуманизирующая (расистская) военная пропаганда США против японцев во время Второй мировой войны была невероятно эффективной,

что, к примеру, не наблюдалось в отношении немцев или итальянцев, которые были такими же «белыми», как американцы. Эффективность пропаганды можно объяснить тем, что американская военная пропаганда основывалась на идеологии, которая на полную использовала сложившиеся к моменту начала войны с Японией социальные стереотипы в отношении японцев.

В самом деле, что такое пропаганда? «Пропаганда (от лат. *propagare* распространять) – распространение и внушение взглядов, идей, мнений с целью позитивно или негативно настроить аудиторию (любого состава – от нескольких человек до масс и даже общества в целом) и стимулировать её реакцию в желательном направлении» [1]. Приведённое определение «пропаганды» позволяет допустить, что с помощью пропаганды возможно распространение какой-либо идеологии. Идеология отсылает к «системе значений, которая позволяет определять и объяснять мир и выносить оценочные суждения об этом мире» [3, p. 157]. В психологическом плане «идеологии организуют индивидуальное антипатии в соответствии с линиями коллективного поведения» [11, p. 7]. Отсюда: идеологии функционируют для организации общего восприятия конкретных образов для достижения политики коллективных действий [11, p. 22]. В качестве таких конкретных образов могут выступать социальные стереотипы. Сами социальные стереотипы «могут выражаться как личные верования (*personal beliefs*) относительно особенностей (*characteristics*) группы или как верования относительно преобладающей культурной точки зрения группы» [9, p. 536].

Одним из таких социальных стереотипов в США выступала идея «жёлтой угрозы». Идея «жёлтой угрозы» в отношении Японии берёт своё начало в 1895 году. После тройного вмешательства в конце Китайско-японской войны (1894–1895) Германии, России и Франции, которое вынудило победоносную Японию сдать Ляодунский полуостров, немецкий кайзер Вильгельм II ввёл расовый элемент в свою *Weltpolitik* («мировую политику»): «жёлтая угроза» (*die gelbe Gefahr*). Несмотря на то, что изначально словосочетание «жёлтая угроза» использовался для описания страха перед «жёлтой расой» в целом, в 1895 года оно было нацелено на японцев в контексте победы Японии в Китайско-японской войне. Опасаясь продвижения японцев на Запад, Вильгельм начал вести пропаганду против Японии. Так, Вильгельм заказал немецкому художнику Эдуарду Кнакфуссу картину под названием «Жёлтая угроза», в которой изображались европейцы во главе с Архангелом Михаилом, оказывающими сопротивление Будде, символу варварства и язычеству. Вильгельму так понравилась данная картина, что он приказал сделать

ряд её копий и повесить на всех кораблях, идущих по маршруту Гамбург-Америка [6, p. 18]. Так, образ Японии как «жёлтой угрозы» приплыл в Соединённые Штаты Америки, где он стал часто употребительным в начале 1920-х годов.

Это было связано с тем, что к началу 1920-х годов в США проживало 127 тысяч японцев (данные на 1924 год). Они в основном занимались сельским хозяйством и составляли определённую конкуренцию местным фермерам. Так как японцы предпочитали проживать компактными общинами, американское общественное мнение считало, что они «неспособны к натурализации», а «для американцев это был сильный аргумент в деле обоснования “неполноценности” и “зловредности” японцев» [2, с. 293]. Дело дошло до того, что 16 апреля 1924 года был принят Иммиграционный Акт, согласно которому ежегодная квота на въезд японцев в США стала составлять всего 186 человек.

Помимо всего прочего, в ход шли так называемые «научные» соображения по поводу анатомических, морфологических и нейрофизиологических особенностей японцев. «Так, совершенно серьёзно утверждалось, что вестибулярный аппарат японцев имеет ряд дефектов, обусловленных излишней тряской в младенческом возрасте (обычаем носить младенцев за спиной); что они предрасположены к близорукости, а потому не способны к точной стрельбе; мозг устроен так, что они – подобно женщинам – непредсказуемы, истеричны, не способны к логическому мышлению и действуют, прежде всего, из эмоциональных побуждений» [2, с. 294]. К этим характеристикам добавлялись аморальные качества: двуличие, склонность к предательству, презрение к жизни (как к своей, так и к чужой). Однако дальше всех в третировании японцев по телесному признаку пошёл французский физиолог, лауреат Нобелевской премии по физиологии Шарль Рише, который выдвинул теорию, согласно которой «японцы являются в антропологическом отношении народом, который ближе всего стоит к приматам» [2, с. 294]. Такого рода представления (социальные стереотипы) и были использованы в анимационном фильме «Tokio Jokio» в частности и в американской военной пропаганде против Японии в целом.

Цель предложенного исследования была обозначена как анализ образа японца, представленного в анимационном фильме «Tokio Jokio». Для решения поставленной цели необходимо было ответить на три вопроса:

1. Какой образ японца предлагает анимационный фильм «Tokio Jokio»?

2. С какой целью предлагается данный образ японца в анимационном фильме «Tokio Jokio»?

3. Каково происхождение данного образа японца в анимационном фильме «Tokio Jokio»?

В ходе анализа был получен ответ на каждый из этих вопросов соответственно:

1. Основной идеей анимационного фильма «Tokio Jokio» является то, что японцы есть некоторое подобие обезьян («жёлтые обезьяны»), что-то вроде шимпанзе, горилл, орангутанов или гиббонов, этикие дикие получеловеки, которые не могут создать человеческую культуру, а только заимствовать какие-то её элементы (да и то – могут пользоваться ими только в меру своих умственных способностей);

2. Данный образ японца использовался с целью дегуманизации врага, чтобы оправдать интернирование ста тысяч японцев в концентрационные лагеря во время Второй мировой войны и вызвать чувство превосходства у белых американских солдат над японцами, чтобы поднять их боевой дух;

3. Данный образ японца был основан на социальном стереотипе, в основе которого лежит идея «жёлтой угрозы».

Примечания

¹ Буквально с английского языка можно перевести как «Ты – болван, мистер Япошка».

² Название этого фильма трудно однозначно перевести, можно дать только приблизительный перевод: «Багз Банни лавирует между япошками».

³ «Tokio Jokio» приблизительно можно перевести с английского как «Токийская шутка».

⁴ Tokio Jokio. Производство: Warner Bros., США. Мировая премьера: 15 мая 1943 года. Продолжительность: 7 минут. Режиссёр: Норм Мак-Кейб. Сценарий: Дон Кристенсен. Актёр озвучения: Мэл Бланк.

⁵ Карикатура на американско-английского радиоведущего и нацистского коллаборациониста Уильяма Джойса, прозванного «Лордом Хоу Хоу» или же – на Фреда В. Кальтенбаха, который сам себя прозвал «Лордом Хи-Хоу».

⁶ По-английски минный тральщик называется «mine sweeper», то есть буквально: «сметающий мины», поэтому минный тральщик японцев изображён с метлой.

1. Кравченко И. И. Пропаганда // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / науч. ред. М. С. Ковалёва, Е. И. Лакерева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов,

- А. Н. Грязнов, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин.– Т. 3: Н-С.– М.: Мысль, 2010.– С. 366.
2. Мещеряков А. Н. Статья японцем.– М.: Эксмо, 2012.– 432 с.
 3. Croteau D., Hoynes W. Media/Society: Industries, Images, and Audience.– 2nd ed.– L.: Pine Forge Press, 2000.– 432 p.
 4. Dower J. W. War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War.– Pantheon, 1986.– 416 p.
 5. Frank J. D. The Face of the Enemy // Culture, Communication, and Conflict / ed. G. R. Weaver.– Massachusetts: Simon and Schuster Publishing, 1998.– P. 446–451.
 6. Furuya H. S. Nazi Racism Toward the Japanese: Ideology vs. Realpolitik // Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde.– Ostasiens, 1995.– B. 65(1/2)– S. 17–75.
 7. Ichheiser G. Projection and the Mote-beam-mechanism // The Journal of Abnormal and Social Psychology.– Vol. 42(1)– Jan. 1947.– P. 131–133.
 8. Keen S. Faces of the Enemy // Culture, Communication, and Conflict / ed. G. R. Weaver.– Massachusetts: Simon and Schuster Publishing, 1998.– P. 418–420.
 9. Krueger J. Personal Beliefs and Cultural Stereotypes about Racial Characteristics // Journal of Personality and Social Psychology.– Vol. 71(3)– Sep. 1996.– P. 536–548.
 10. Kurashige S. From «Yellow Peril» to «Model Minority»: Japanese Americans and Racial Ideology in U.S. History // Rikkyo American Studies 33.– March 2011.– P. 57–74.
 11. Rieber R. W., Kelly R. J. Substance and Shadow: Images of the Enemy // Psychology of War and Peace / ed. R. W. Rieber.– NY.: Plenum Press, 1991.– P. 3–40.
 12. Weingartner J. J. Trophies of War: U.S. Troops and Mutilation of Japanese War Dead, 1941:1945 // Pacific Historical Review.– Feb. 1992.– P. 52–67.

УДК 130.2(=411.21)“04/14”

Ольга Ефимова

ФУНКЦИИ СМЕХА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРАБСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аналізуються функції сміху в середньовічній арабській культурі. Також розглядаються специфічні особливості комічних жанрів і репрезентація ісламу в комічній літературі.

Ключові слова: арабська культура, іслам і гумор, сміх, середньовічна культура.

Анализируются функции смеха в средневековой арабской культуре. Также рассматриваются специфические особенности комических жанров и репрезентация ислама в средневековой комической литературе.

Ключевые слова: арабская культура, ислам и юмор, смех, средневековая культура.

Functions of laughter in the medieval Arabic culture are analyzed. Some features of comic genres and representation of Islam in the medieval comic literature are also considered.

Keywords: Arabic culture, Islam and humor, laughter, medieval culture.

Арабская смеховая культура богата и разнообразна, однако до сих пор изучена недостаточно. В то же время общие исследования по данной теме показывают, насколько она важна для понимания культуры в целом. Цель данной статьи – дать краткий обзор средневековой смеховой культуры арабов в её жанровом многообразии, а также рассмотреть функции смеха в средневековом арабском обществе в доисламский и исламский период.

В арабо-мусульманской науке, несмотря на интерес арабов к трудам античных философов, заложивших основы изучения комического, теория комизма и смеха почти не разрабатывалась. Современной арабистике не известно ни одной значительной работы арабо-мусульманских авторов, целиком посвящённой смеху. Однако стоит привести ряд высказываний, чтобы составить картину представлений арабов о феномене смеха. В большей степени на смех обратили внимание врачи. Знаменитый врач, создатель первой энциклопедии по медицине ‘Али б. Раббан ал-Табари (ум. 870 г.) рассматривает смех в своём семитомном труде *Фирдаус ал-хикма*. Ал-Табари выделяет психобиологический аспект смеха. Согласно его мнению, смех возникает из кипения крови, а кровь, в свою очередь, закипает, когда человека что-то удивляет, поражает. И если он не в силах применить способности

своего разума к познанию и пониманию этого удивительного явления, то его охватывает смех [11, с. 133].

Врач Исхак б. ‘Имран, писавший во 2-ой половине IX в., в работе «О меланхолии» под смехом понимал «удивление души» от того, что представляется неочевидным и неясным. Чрезмерную же смешливость он считал симптомом безумия. Его ученик, врач Исхак б. Сулайман ал-Израили связывал грусть с медленным течением крови, а радость и смех – с хорошей циркуляцией [11, с. 133]. Придворный врач Салах ал-Дина, Ибн ал-Матран (ум. 1191 г.) причиной смеха называет веселье, которое возникает у человека. Для того чтобы появилось веселье, у человека должен быть здоровый организм и кровь хорошего качества, а также чистые печень и селезёнка, способные очищать кровь от желчи. В здоровом организме появляется веселье, а чтобы оно превратилось в смех, необходимо «удивление души». «Словесная причина» даёт необходимое для смеха «удивление души». Это удивление человек не может выразить обычной речью, потому он начинает смеяться [11, с. 135].

Философы близки в своих воззрениях к врачам: Ал-Кинди (ум. 873 г.) коротко определяет смех как биологическую функцию, связанную с движением крови по организму. Философ Абу Хайан ал-Таухиди (ум. 1023 г.) писал, что смех – это результат противоречивых эмоций, возникающих при попытке человека объяснить странные и удивительные явления [11, с. 133–137]. Ко времени написания учёными этих дефиниций в арабо-мусульманской культуре уже существовал огромный пласт разнообразной комической литературы, анализ которой, как объекта комического, они обходят своим вниманием. Арабская наука в основном развивалась в прагматическом русле: исследования подчинялись конкретным общественным, политическим и иным практическим задачам. Возможно, отсутствие теорий комического объясняется их неочевидной полезностью с точки зрения арабов.

Говоря об истоках смеха в арабской культуре, следует обратиться к доисламскому наследию арабов. Надо сказать, источников по доисламским традициям Аравии крайне мало, отсутствуют космогонические мифы, сказания о богах и героях, что значительно затрудняет реконструкцию архаического сознания арабов, к которому восходят архетипы комического. Сохранившиеся сведения о языческих культурах Аравии немногочисленны и разбросаны в различных источниках. До наших дней дошла только *Книга идолов* Хишама ал-Калби (ум. ок. 820 г.), в которой представлен список существовавших идолов и богов с их локализацией и иногда описаниями функций божеств, с редким упоминанием языческих культов и ритуалов. Труд был составлен уже в

эпоху господства ислама, что, вероятно, наложило на него свой отпечаток. По всей видимости, в первые века ислама имело место уничтожение всего, что принадлежало к древним верованиям арабов и замещение его новыми, мусульманскими традициями.

Следует отметить, что доисламское литературное творчество за редким исключением существовало в устной форме. Смеховая культура доисламского периода сохранилась в основном в описаниях более поздних авторов. Письменная фиксация началась с IX в., когда в Аравию стали приезжать учёные-филологи и литературоведы. Интерес к арабской старине, возникший в эпоху крупномасштабных завоеваний арабов и включения большого количества территорий с многочисленными народностями в Арабский халифат, был продиктован насущной необходимостью. С течением времени язык Корана становился непонятен не только неопитам из числа завоеванных народов, но и второму поколению завоевателей-мусульман, утративших связь с Аравией. Для разъяснения спорных мест и составления комментариев к Корану требовалось обращение к авторитетам – носителям языка. В то же время появилась необходимость доказать своё культурное превосходство над завоеванными народами, зачастую представителями более развитых цивилизаций, представив литературные достижения арабов. Движимые этими мотивами, ученые из городов Арабского халифата отправлялись в Аравию. Сегодня вряд ли представляется возможным установить критерии, которыми руководствовались собиратели словесности при отборе материала для письменной фиксации. Учитывая цели филологов, можно предположить, что в наименьшей степени собирателей интересовали анекдоты и шутки.

Известно, что у арабов существовали представления о разрушительной силе смеха. В пользу этого говорит широкое бытование *хиджа* – жанра поэтического осмеяния, носившего изначально магический, заклинательный характер. В *хиджа*, как правило, высмеивались следующие пороки: трусость, жадность и половая распущенность. Этими порочными чертами наделялись все враждебные племена. Высшими достоинствами, которые приписывались своему племени, считались храбрость, щедрость и честь.

Поношения на неприятеля сочиняли племенные поэты – *шаиры*. Считалось, что творчество *шаириров* вдохновлено джиннами, а их слова обладают магической силой. Словом они могли воздействовать на сверхъестественные силы природы, духов, племенных богов [6, с. 36]. Умение сочинять хорошие поношения и восхваления ценилось не меньше, чем боевая отвага. Произнесенный перед сражением в форме бранных

выкриков-угроз *хиджа* поднимал боевой дух. Высмеивая противника, поэт произносил *фахр* – самовосхваление, которое должно было защитить от нападков врага.

Наряду с *хиджа* существовал жанр *накаид*, представляющий собой сатирическую дуэль. *Накаид* состоял из двух частей: сатирического выпада в адрес противника и его отражения. Адресату поношения необходимо было сочинить ответ, соблюдая рифму и размер, экспромтом или в короткий промежуток времени, чтобы «заклинание» не успело нанести вред. Арабы верили, что произнесенные поношения способны принести несчастья и даже гибель противнику. То, что к высмеиванию в арабской культуре относились серьёзно, отражено в Коране, в ряде исторических источников и литературных произведениях. В летописях сохранилась история об аравийском поэте иудейского происхождения Ка'бе ал-Ашрафе, сочинявшем сатирические памфлеты на Мухаммада. После успеха мусульман в битве при Бадре Ка'б, отправившись в Мекку, начал сочинять антиисламские стихи и памфлеты на Мухаммада, получившие широкое распространение. В ответ на высмеивающие пророка стихи мусульманский поэт Хассан ибн Сабит по указанию Мухаммада стал сочинять поношения на мекканцев, у которых жил Ка'б. Вынужденный переехать в Медину, он продолжил свою антиисламскую деятельность. Вскоре поэт был убит в результате заговора единомышленников Мухаммада [5, с. 231].

С приходом ислама произошла смена культурной парадигмы. Рассматривая смех в арабо-мусульманской традиции, представляется важным прояснить отношение к этому феномену исламского вероучения. Коран, согласно мусульманской традиции, слово Бога, переданное Мухаммаду через архангела Гавриила. Таким образом, если юмор в Коране существует, то этот юмор – божественного происхождения. Вместе с тем, пророк Мухаммад, пересказывая слова Бога, мог привнести своё, человеческое в Священное Писание. Следуя данному предположению, М. Мир в своей статье «Юмор в Коране» отмечает, что юмор содержится в Коране в виде шуток, комизма положений и комизма характеров, только зачастую теряется при переводе [10, с. 179–193].

В частности, в качестве примера, иллюстрирующего коранический юмор, он приводит суру 20, в которой описывается превращение Богом посоха Моисея в змею. М. Мир находит юмористическим следующий аят: «Что это у тебя в правой руке, Муса?» (20:20). Комизм ситуации заключается в том, что всезнающий Бог не может не знать, что находится в руке у Моисея, однако почему-то задает этот вопрос. По мнению М. Мира этот пассаж следует понимать как шутку. Однако здесь наука

вступает в область предположений, зачастую необоснованных. Нельзя однозначно утверждать, были ли подобные пассажи изначально задуманы как шуточные или же комичны только интерпретации текста современным читателем.

Если обратиться к тексту Корана и проанализировать ситуации, при которых возникает смех, становится очевидным, что он появляется, как правило, в негативных контекстах. Один из самых часто повторяющихся мотивов – смех неверующих над мусульманами и исламским вероучением. «Поистине, которые прегрешили, смеялись над теми, которые уверовали, и когда проходили мимо них, мигали друг другу, а когда возвращались к своей семье, возвращались с шутками». (83:29–31)¹; «...смеются над знамениями» (45:8).

Надо сказать, что пророк Мухаммад и его проповеди часто подвергались осмеянию. Диапазон был достаточно широк: от легкомысленных шуток до жестокого высмеивания и издевательств. Бедуинам-язычникам, поклонявшимся идолам, звездам, луне, привыкшим к грубо-чувственным образам, непросто было воспринимать абстрактные рассуждения о Едином Боге. Смеялись над Мухаммадом и иудеи с христианами, находя несоответствия со своими Священными Книгами в проповедях человека, претендующего на звание их пророка, последователя Моисея, Авраама, Иисуса. Таким образом, в Коране нашла отражение современная пророку Мухаммаду обстановка.

Встречается в Коране и смех легкомысленный, свидетельствующий о несерьезности. Здесь он приобретает негативное значение, говорит о неверии и безбожии человека. «Неужели же вы дивитесь этому рассказу, и смеетесь и не плачете, и остаетесь небрежными?» (54:59–60). Звучит в Коране и смех превосходства. Так смеется в ряде аятов (21:59–64; 37:89–91) Ибрахим (библейский Авраам), общаясь с язычниками и высмеивая языческих идолов. Такой смех будет звучать в раю, где каждый получит воздаяние по своим земным поступкам. В Судный день мусульмане будут смеяться над неверными (83:34), то есть возьмут реванш за насмешки и унижения, которые претерпевали в своей земной жизни. «Лица в тот день открытые, смеющиеся, веселые» (80:38–39).

В пользу серьезности ислама говорит ряд аятов. В аяте 86:14, утверждающем величие Бога и ничтожность человека, есть пассаж «и это не шутка». Серьезны и намерения Бога: «Мы не создали небо и землю и то, что между ними, забавляясь...» (21:16–17). В ряде аятов противопоставляется Божественное и возвышенное земному и веселому: «Здесьняя жизнь – игра и забава» (6:32); «Аллах – лучше, чем забава» (62:11). Ортодоксальные мусульмане для подтверждения того, что Богу

чужд юмор и веселье греховно, часто используют нижеприведенный аят: «Не ликуй, Аллах не любит ликующих» (28:77). Однако ликование – это чрезмерная радость, возможно, Коран взывает лишь к умеренности в проявлении чувств. В то же время Бог, чьи намерения серьезны, выступает как создатель смеха (равно как и всего сущего): «...это Он, который заставил плакать и смеяться» (53:44); «...если бы Мы желали найти забаву, Мы сделали бы ее от Себя, если бы Мы стали делать». (21:16–17).

Таким образом, Коран оставляет поле для дискуссий по поводу смеха, так как прямых указаний относительно его дозволенности или недозволенности в Священном Писании мусульман не содержится. Сторонники и противники смеха как в прошлые времена, так и сегодня находят подтверждения своей позиции в Коране и сунне.

Первые века ислама были ознаменованы бурным расцветом арабо-мусульманской культуры. Существующие жанровые формы трансформируются, вместе с тем образуются новые; знакомство с культурой завоеванных арабами народов придает дополнительный импульс развитию арабо-мусульманской цивилизации. В смеховой культуре также происходят изменения. К VIII в. поношения утрачивают свой магический характер, приобретают самооценность. В период расцвета придворной поэзии в VIII–XII вв. *хиджа* становится идеологическим оружием. В это время каждый правитель и аристократы содержат при дворе поэтов-панегиристов и сочинителей *хиджа*. Поношения, которые прежде должны были приносить физическое страдание, теперь служат для причинения морального вреда. Правители заказывали *хиджа* для дискредитации противников, опальных чиновников. В то же время обиженные гонораром своего мецената поэты могли написать поношение в адрес своего бывшего патрона.

Накаид становится для придворных поэтов средством увеселения и развлечения слушателей, а также возможностью продемонстрировать свои таланты перед потенциальным патроном. Широкою известность получила поэтическая полемика – *накаид* вечно враждующих поэтов омейядского двора Фарздака (ум. ок. 730 г.), Джарира (ум. ок. 729 г.) и ал-Ахталя (ум. ок. 710 г.). Из их взаимных поношений составлены увесистые тома, считающиеся непревзойденными в средневековой арабской литературе образцами поэтической хулы.

В IX–X вв. большой популярностью пользуются плутовские новеллы – макамы, герой которых, остроумный хитрец-бродяга, одурачивает простоватых граждан, тем самым зарабатывая себе на жизнь. В каждом рассказе он появляется в новом месте и новом обличье. Повествование ведется от лица автора, который, странствуя по городам, встречает каждый

раз в новом и неузнаваемом образе главного героя – плута. Иногда автор сам становится жертвой его обмана. Прототипом героя считаются нищие бродяги, образовавшие некое подобие корпорации под названием «дети Сасана». Они бродили из города в город в поисках пропитания, выманивая у людей деньги различными способами: гадали, торговали амулетами, мошенничали, прикидывались больными и увечными, беглыми пленниками [2, с. 5]. Рассказы о плутах, несмотря на критику традиционалистов за противоречие исламской морали, пользовались огромной популярностью в разных слоях общества, а герой-обманщик и проходимец был любимцем публики. Огромной популярностью на протяжении многих веков пользовались короткие забавные рассказы, байки, анекдоты. Эти истории имели самое широкое хождение: их рассказывали при дворе правителей и вельмож, на базарах и площадях, в винных лавках и кофейнях. Из анекдотов составлялись многочисленные сборники. Будучи изначально развлекательными, эти истории, подвергшись реинтерпретации, нередко переключивались в дидактику, а также в произведения арабских и персидских суфиев.

Помимо функционирования юмора в развлекательной сфере, его использовали и в образовательных целях. Уже в средние века арабские интеллектуалы понимали, что юмор способен сделать их труды доступнее для широкого круга читателей. Сформировался целый жанр – *адаб*, главной целью которого было «поучать, развлекая». Этот принцип широко применялся как в дидактических произведениях, так и в своего рода энциклопедиях, где собиралась разнообразная информация из точных, естественных, гуманитарных наук, сопровождаемая занимательными историями и остроумными изречениями. Таким образом писатели-*адибы* стремились воспитывать и образовывать публику. Задачи смеха авторы таких произведений определяли по-разному. Например, в предисловии к книге поучительных басен «Калила и Димна» говорится, что автор, излагая свои сокровенные мысли в забавных рассказах о животных, «облёт мудрость в одеяние смеха» с целью уберечь от непосвященных невежд доступную лишь философу мудрость. Тогда как писатель-сатирик ал-Джахиз считал, что порок нужно выставить в смешном и неприглядном виде, постулируя принцип: «Посмотри, как безобразен этот облик и нелепы эти поступки, и делай наоборот» [4, с. 18].

Наряду с полезным и назидательным чтением существовала и полная его противоположность – литература, объединенная понятием *муджун*, который представлял собой поэтические произведения, изобилующие нецензурной лексикой и непристойностями. Отношение науки к *муджуну* неоднозначное. Зачастую учёные-литературоведы его игнорируют либо

упоминают о нем вскользь. Его редко включают в сборники стихов, от подобного творчества составители антологий пытаются очистить имена известных и уважаемых поэтов. В связи с тем, что в *муджуне* две основные темы: вакхическая и эротическая, обе доведены до крайности, в западной науке высказывались мнения, что *муджун* является бунтом против ислама, запрещающего винопитие и разврат [12]. Однако повсеместная распространенность *муджуна* и участие в сочинении подобных произведений в том числе и богословов, чиновников, интеллектуалов-*адибов* свидетельствует о поспешности таких выводов.

Современные арабские исследователи возникновения и широкое бытование *муджуна* связывают с разлагающим влиянием, которое оказала на мусульманское общество персидская культура и зороастрийские традиции [9, с. 9–10]. Примечательно, что в средние века персам предьявляли аналогичные обвинения. Следует отметить, что средневековые учёные и интеллектуалы нередко выступали в поддержку *муджуна*, защищая его от нападок поборников морали. По мнению философа ал-Таухиди, пикантные шутки нужны для приведения в порядок души, уставшей от серьёзности. Филолог Кудам ибн Джафар писал, что эротическая поэзия необязательно свидетельствует о личном опыте поэта, и его не следует упрекать в аморальности; задача автора заключается в том, чтобы найти наилучшую форму для реализации своего замысла. Ал-Джахиз (ум. 868 г.) в защиту *муджуна* говорил, что если бы слов, обозначающих половые органы и соитие, следовало бы избегать, их бы не существовало в арабском языке [9, с. 13–14].

Американская исследовательница Дж. С. Мейсами обнаружила в *муджуне* элементы пародии [9, с. 8–31]. Порнографическая пошлость поэтов-*маджинов*, по ее мнению, является пародией на многочисленные любовные стихи, воспевающие целомудренную ирреальную любовь несчастных влюбленных, разлучённых жестокой судьбой. Рассказывая о своём беспробудном пьянстве и любовных казусах, поэт пародирует жанры восхваления, герой которых – «рыцарь без страха и упрёка». Это «анти-героическая поэзия», в которой человек хвастается не подвигами, как это было принято в панегириках и самовосхвалениях, а развратом, вместо набожности – поклонением дьяволу, вместо посещения мечети – попойками и драками в винных лавках, то есть выворачивает классическую традицию наизнанку. Мейсами обратила внимание на то, что зачастую *муджун* представлял собой пародии на конкретные произведения арабских классических поэтов, и предположила, что, возможно, это была своего рода литературная игра.

Особенностью такого смеха является его обращенность на себя. Высмеивая религию, традиции, общепринятые нормы, идеалы, поэт смеется и над собой, он не противопоставляет себя «порочному обществу», как это делает сатирик, а сам участвует в действе и вовлекает своего слушателя в веселую бесшабашную игру с канонической традицией, со всем строгим, серьезным и возвышенным.

Как «еретик» и «богохульник» более всего прославился известный средневековый поэт Абу Нувас, автор многочисленных «винных стихов» и *муджуна*. Например, вот его стихи о пророке: «О Мухаммад-курайшит, каким образом ты сделался праведником, пропустив утро ...Приходи к нам, чтобы принять участие в нашей утренней попойке...» [6, с. 320] и о хадже: «Как-то раз спросили меня: думаешь ли ты совершить паломничество? Я ответил ему: пожалуй, если исчезнут все удовольствия Багдада ...Как я могу думать о хадже, когда я с головой погряз то в доме сводни, то в лавке виноторговца?» [6, с. 319]. Подобные высказывания, а также непристойные пародии на айаты из Корана, эпатажное поведение снискали ему славу богохульника и циника. Его биография пестрит историями подобными этим: однажды, придя в мечеть, Абу Нувас с благочестивым видом расположился с Кораном в первом ряду, когда же имам начал произносить суру 109, начинающуюся словами: «О вы, неверные...» Абу Нувас вскочил со словами: «Я здесь!». В другой раз, во время своего паломничества в Мекку, придя к Каабе, он стал целовать священный Чёрный камень так, чтобы соприкоснуться щеками с девушкой, целовавшей камень в этот момент. Своему другу, возмущенному таким поведением в святых местах, он объяснял, что только дурак мог подумать, будто он готов был проделать такой долгий путь через пустыню по какой-то другой причине [8, с. 9]. Сегодня не всегда возможно отделить реальные истории из жизни поэта от выдуманных, в то же время, очевидно, что они едва ли возникли на пустом месте. Однако, несмотря на то, что Абу Нувас является автором многих шуток и фривольных высказываний о религии, тем не менее, в юности он выучил наизусть Коран, во взрослом возрасте изучал и даже преподавал хадисы, а исследователь его творчества Ф. Кеннеди называет его «глубоко в душе убежденным мусульманином» (*unshakably Muslim*). Это заставляет иначе взглянуть на его шутки и остроты, возможно, как на один из способов проверки традиционных ценностей на прочность, их утверждению через осмеяние.

Собственной жизнью зажил фольклорный образ Абу Нуваса, перекочевав сначала в сказки «Тысячи и одной ночи», а далее – в африканский фольклор. Трикстерские проделки и остроумие Абу Нуваса широко извест-

ны по всему восточному побережью Африки. Там его имя из собственного превратилось в нарицательное – *банаваси*, что на суахили означает «человека, у которого всегда наготове остроумный ответ» [3, с. 185].

На фоне безудержно-веселого смеха *муджуна* и язвительного *хиджа* особняком стоит сатира выдающегося арабского поэта-философа ал-Маарри (ум. 1057/58 г.). В своих произведениях он не только показывает пороки современного ему общества, но и обнажает противоречия религиозных учений. Его обличительной критике подвергаются богословы за свою косность и догматизм, судьи – за несправедливые приговоры, грамматисты – за бесполезность их научных изысканий, купцы – за воровство и нечестность. Общество в целом он называет «рабами утроб и чресел» и «стадом баранов», бредущих туда, куда их гонят правители. Сам Маарри утверждал, что никогда не писал *хиджа*, что, собственно, соответствует действительности. Характерной особенностью поэтической хулы было нанесение оскорбления человеку (социальной группе) с использованием стандартного для этого жанра пороков (жадность, трусость, развратность). Классический *хиджа* не поднимался до уровня социальной критики, оставаясь, по сути, изысканно написанной клеветой. В то время как произведения Абу-ль-Ала являются сатирой в её современном понимании, хотя арабская традиция их и относит к *хиджа*.

Его «Послание о прощении» [1] является замечательным образцом социальной сатиры. По сюжету, главный герой произведения – ал-Карихи – обманом попадает в рай, где вволю насладившись благами, начинает искать ответы на вопросы, которые возникали у людей в бренном мире. В комичных и абсурдных ситуациях герой узнает, откуда в раю гуриидевственницы и прекрасные отроки-прислужники, кому дозволено пить райское вино, пьянит ли оно и вызывает ли желание бесчинствовать, откуда берется еда, почему она не заканчивается и не портится. Обитатели рая силой мысли изменяют размер бёдер у райских девственниц, на пирушках по несколько раз съедают утку, которая после каждого съедения воскресает, пьяная компания восхваляет Аллаха, «оживляющего обглоданные кости», заказывает «чаплажки» багдадского пива и дивится божественному всемогуществу, для которого возможно исполнение любого каприза райского праведника. «Богобоязненные собутельники» героя признаются, что формальное следование религиозным предписаниям позволило им получить хорошие места в раю. Поэту Лабиду за каждый *бейт*² панегирика Бог дарит дом (игра слов: «двустышие» и «дом» по-арабски звучит одинаково – «бейт»). Устройство рая и нравы, царящие в нем, напоминают реалии современного ал-Маарри

общества. Смех ал-Маарри ироничен, местами доходит до сарказма. Вместе с тем, ал-Маарри, кажущийся подчас непримиримым критиком религиозных и политических деятелей, писал на заказ религиозные проповеди и речи для правителей [7, с. 92].

Стоит отметить важную особенность комического отображения религиозной действительности в арабо-мусульманской традиции. Несмотря на обвинения традиционалистов, сатириков сложно назвать богохульниками. В «еретических» произведениях нет ни издевательств над Богом, ни отрицания Божественных истин. Высмеивалось притворное благочестие, внешняя сторона религии, формальное следование предписаниям, человеческие толкования Божественного Закона. Истинная религиозность и праведность не становились объектом осмеяния. И даже фривольные высказывания о Мухаммаде были скорее насмешкой над создаваемым богословами образом пророка, но не над его личностью, безусловно, крайне почитаемой мусульманами.

Примечания

¹ Здесь и далее цит. по: Коран / Пер. И. Ю. Крачковского. Ростов н/Д: Феникс, 2009.

² Двустипшие в поэзии народов Ближнего и Среднего Востока, обычно содержащее законченную мысль.

1. Аль-Маарри Абу-ль-Аля. Избранное: Пер. с араб./ Сост., предисл., примеч. Б. Шидфар.– М.: Художественная литература, 1990.– 429 с.
2. Аль-Харири Абу Мухаммед Аль-Касим. Макамы.– М.: Наука, 1978.– 220 с.
3. Вернер Э. Мифы народов Африки.– М.: Центрполиграф, 2007.– 255 с.
4. Ибн аль-Мукаффа. Калила и Димна.– М.: Художественная литература, 1986.– 303 с.
5. Уотт М. Мухаммад в Медине. – СПб.–М.: Диля, 2007.– 480 с.
6. Фильштинский И. М. История арабской литературы V–начала X вв.– М.: Наука, 1985.– 525 с.
7. Шидфар Б. Я. Абу-ль-Аля аль-Маарри.– М.: Наука, 1985.– 214 с.
8. Kennedy P. F. Abu Nuwas. A Genius of Poetry.– Oxford: OneWorld Press, 2005.– 146 p.
9. Meisami J.S. Arabic mujun poetry: the literary dimension // Verse and the fair sex. Studies in Arabic poetry and sin in the representation of women in Arabic literature. A collection of papers presented at the Union Europeene des Arabisents et islamisants ed. by De Jong F.– Utrecht, sept. 13–19, 1990.
10. Mir M. Humor in the Quran // Muslim World. – № 81 (1991).
11. Rosenthal F. Humour in early Islam.– Leiden-Boston: Brill, 2011.– 154 p.
12. Rosenthal F. Fiction and reality: sources for the role of sex in medieval Muslim society // Society and the sexes in medieval islam, ed. by A. Lufti al-Sayyid Marsot.– Malibu, 1979.

УДК 165.212:82-32”04/14”

Алексей Ткаченко

СЕРЬЕЗНОЕ В СМЕШНОМ: ОБРАЗЫ «СТРАНЫ КОКАНЬ» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ «ПРЕРЫВАНИЯ» ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В СРЕДНЕВЕКОВОМ СОЗНАНИИ

На основі аналізу фабліо «Сказ про Кокань» (XII ст.) та поеми «Страна Кокейн» (XIII ст.) розглянуто проблему «зниження» сприйняття історичного часу у середньовічній сміховій культурі.

Ключові слова: сміхова культура, «перевертання», історичний час.

На основе анализа фаблю «Сказание про Кокань» (XII в.) и поэмы «Страна Кокейн» (XIII в.) рассмотрено проблему «снижения» восприятия исторического времени в средневековой смеховой культуре.

Ключевые слова: смеховая культура, «переворачивание», историческое время.

The problem of «reducing» the perception of historical time in the medieval culture of laughter is analyzed basing on the fabliau «Legend of Kokanee» (XII c.) and the poem «The Land of Cockayne» (XIII c.).

Key words: laughter culture, «overturning», historical time.

Проблема смеха в средние века всегда оказывалась дискуссионным полем. Излишне напоминать читателю как представления о том, что средневековому человеку чуть ли не запрещалось смеяться (ведь Христос никогда не смеялся), так и бахтинскую «революцию», открывшую смеховую культуру средневековья. Мы не претендуем на то, чтобы внести нечто новое в понимание средневекового смеха. В данном тексте мы попытаемся через анализ одного из объектов смеховой культуры раскрыть особенности историософского сознания средневекового человека, это и будет являться целью нашей работы.

О средневековом отношении к смеху написано немало работ: это и Луи Казамиан [10], утверждавший полное осуждение смеха в средние века, это и американский медиевист Дж. С. П. Тэтлок [13] фактически реабилитировавший средневековый смех в полемике с Казамианом, это и Й. Верберкмос [14], подводящий итоги этих полемик и последующих исследований. Однако, поскольку речь идет именно о «смеховой культуре», то мы будем обращаться к автору этого термина – М. М. Бахтину [1]. В своем исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», он затронул огромный спектр вопросов, касающихся основ и природы средневековой культуры. В частности, ему принадлежат термины «переворачивание» и «снижение»

в отношении смеховой культуры. Проблемы восприятия интеллектуальных идей через призму смеха касается и Н. А. Иванова-Георгиевская в своей статье «О природе смеха или Как это делается в Одессе» [4], в которой она говорит о смехе как некоей методологии философского познания. Осмыслению смеха посвящена работа А. А. Кузьмина и М. В. Кузьминой [6]. О проблеме «прерывания» исторического времени пишут О. А. Довгополова [2; 3] и А. А. Каменских [3; 5]. Отдельного внимания заслуживает диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук О. Ю. Силантьевой [8; 9], в которой проводится подробный текстологический и филологический анализ «фаблио о Стране Кокань», а в приложениях приведены все существующие переводы и различные версии произведения.

В данной статье анализируется специфический аспект восприятия исторического времени, который мы находим в одном из известных сюжетов средневековой смеховой культуры – о Стране Кокань. Мы предлагаем рассмотреть данный сюжет в контексте проблемы разрывов исторического времени. Соответственно, объектом исследования выступает смеховая культура средних веков, а предметом – историософские идеи в «фаблио о Стране Кокань». Задачами исследования выступают: 1) применить идею М. Бахтина о «переворачивании» в смеховой культуре к «фаблио о Стране Кокань» для выделения историософских идей; 2) показать «разрывы» исторического времени в «фаблио о Стране Кокань».

В методологическом отношении мы следуем подходу М. М. Бахтина, исследовавшего проблему «переворачивания» идей в средневековой смеховой культуре [1, с. 47]. «Переворачивание» мы находим в самых разных литературных произведениях средних веков. Например, в романе «Окассен и Николет» изображается мир наизнанку «Торлор». В романе «Гюон Бордоский» изображается страна, где хлеб родится в изобилии и никому не принадлежит. В одной из частей «Гаргантюа и Пантагрюэль» под названием «Путешествие и плавание Панурга, ученика Пантагрюэля, на неведомые и чудесные острова» (1537) описывается утопическая страна, где горы из масла и муки, реки из молока, горячие пирожки растут, как грибы, прямо из земли и т. п. Во всех этих сюжетах берется за основу существующий мир, выделяется ряд основных признаков мира (по мнению автора) и эти признаки выворачиваются наизнанку (например, голод превращается в изобилие, пороки – в добродетели и т. д.) Однако, в некоторых случаях у переворачивания есть еще одна особенность – то, что Бахтин называет условно «снижением». Речь идет о том, что в процессе этого «переворачивания», некая интеллектуальная идея

«снижается» в народном сознании на более преземленный, или даже на телесный уровень [1, с. 27]. Как это происходит, мы рассмотрим на примере восприятия исторического времени, поскольку эта идея является репрезентативной для исследования смеховой культуры, т. к. она «переворачивает» общеевропейские идеи. Также восприятие времени для средневековья – очень важная проблема в связи с регулярным обращением к эсхатологии, возникающими регулярно миллениаристскими социальными проектами. Важна она и потому, что речь идет о включенности человека в мировой исторический процесс, о конечности мира и истории, о чем очень много говорит интеллектуальная христианская мысль (начиная с Оригена, Августина и Григория Нисского).

В качестве материала для работы со смеховой культурой нами были выбраны средневековые описания страны Кокань, поскольку они видятся нам репрезентативным примером работы (либо игры) с историческим сознанием. По форме они представляют собой французское фаблио «Сказ про Кокань», написанное неизвестным автором около 1250 года и английскую поэму «Страна Кокейн», написанную между 1305 и 1325 годами, а ее сюжет со временем перетек в другую поэму – поэму о стране Шлараффенланд, которая была популярна до конца XVIII века. Он также представлен в картине Питера Брейгеля «Страна лентяев». В связи со своей принадлежностью к средневековой смеховой культуре и многочисленным трансформациям, эта поэма нам представилась репрезентативной для изучения этого «снижения» идей. Но стоит отметить, что мы анализируем только средневековую версию произведения, т. к. нас сейчас интересует именно средневековое сознание.

Жак Ле Гофф в работе «Средневековый мир воображаемого» [7] говорит о стране Кокань как о «единственной средневековой утопии», однако новоевропейские утопии порывают с эсхатологией, миллениаризмом и с мифами о низвержении социального религиозного порядка, в новоевропейских утопиях «время мыслится как полностью необратимое». Именно поэтому «Страна Кокань» существенно отличается от утопий.

Рассказ о стране Кокань рисует нам некое пространство, не включенное в ход мировой истории. Кокань – пространство без движения, без времени и без событий [9], «это мир вне истории» [3, с. 7]. Здесь за труд наказывают, а за безделье платят жалованье. Каждый следующий момент жизни страны точно такой же, как предыдущий (или не хуже). Столы здесь постоянно накрыты. Еда свежая и только-только

приготовленная [8, с. 103]. Об отсутствии исторического времени в стране Кокань говорит нам и сам стиль написания поэмы. В английской версии вообще нет ни одного события, более того, нет ни одного движения – только описания, вроде:

*«Много видов сладостных там,
день постоянный, нет места ночам...»* (Цит. по: [9, с. 10]).

Во французской же версии, движения и события есть, но эти события *заканчиваются* тогда, когда речь заходит о присутствии автора в стране Кокань. Каждый следующий момент жизни страны, такой же, как предыдущий (или не хуже). Столы постоянно накрыты. Еда свежая и только-только приготовленная [9, с. 103]. В начале мы видим совершенно конкретное действие в конкретном времени (прошлом):

*«Я пошел к папе
Просить покаяния...»* (Цит. по: [9, с. 10]).

Ну а дальше до самого конца опять наступает бессобытийность:

«Чем больше спят, тем больше получают...» (Цит. по: [9, с. 10]).

Действия снова появляются только в конце, когда автор заканчивает свой рассказ о стране Кокань. Все это очень важно, т. к. иллюстрирует желание средневекового человека вырваться из пространственно-временной среды, в которой он находился, и оказаться вне этого самого пространства и времени. Переход в страну Кокань – это способ остановить время. Во французской версии даже речь идет о фонтане вечной молодости, который не дает человеку стареть и умирать. В этом случае, именно смех здесь и сейчас выступает, как победа над смертью [1, с. 104], над конечностью как истории, так и человека. Другими словами, это попытка преодолеть конечность человеческой жизни, человеческой истории, которая постулировалась христианской культурой (начиная с Августина). Смех помогает человеку ощутить себя хозяином собственной судьбы, снимая границы между профанным и сакральным [6, с. 188]. Смех в процессе «переворачивания» как бы переосмысливает современный средневековому человеку мир: строит свою концепцию государства без феодальной иерархии и зависимости, концепцию религиозной жизни без ежедневного воздания молитв и послушания (при этом, сохраняя институт монашества), строит свою общественную мораль, в которой не порицается чревоугодие, прелюбодеяние и многоженство, а в данном случае [1, с. 101] и строит свой вариант исторического времени. Время здесь не линейно, поскольку каждый может выйти из исторического времени, попав в Страну Кокань. Например, «... целых семь лет в навозе свином просидеть...» (Цит. по: [9, с. 11]), но и не зернисто, поскольку в

историческое время можно вернуться, что и сделал автор поэмы по своей глупости:

«Считаю себя сумасшедшим и я есть такой.

Так как я выехал из страны.

Я приехал сюда, забрать моих друзей,

Чтобы отвести их в тот край

Как бы я мог, вместе со мной,

Но я уже никогда не смогу туда попасть» (Цит. по: [9, с. 9]).

Такое представление об историческом времени можно метафорично назвать «дырявым» (поскольку существуют определенные дыры в историческом времени, в которые можно упасть и из которых можно вернуться). «Страна Кокань», конечно же, не единственный пример видения такой «дырявости» исторического времени. Здесь также можно вспомнить о легендах, ставших основой для известной истории Рипа ван Винкля Вашингтона Ирвинга: человек хлебнул из чужого котла и весело провёл ночь, а, вернувшись домой, обнаружил, что прошло двадцать лет. Можно вспомнить и о популярном средневековом сюжете – «короле под горой», переживающем историю во сне. Героями таких сюжетов были Король Артур и Фридрих Барбаросса, многие известные средневековые рыцари. А проснуться они смогут только тогда, когда их родина будет нуждаться в них. При этом бывает, что случайно их находят какие-нибудь бродяги, пастухи и просто путешественники и будят, но они снова засыпают, пока не наступит нужный момент (см.: [12]). Из времени можно выпасть, заглянув в колечко эльфа. Важно здесь то, что во всех этих сюжетах «выпадение» происходит не в вечность. Об этом пишет О. Довгополова: «Возможен переход в “параллельное пространство” в особых обстоятельствах, с осознанием возможности и желательности вернуться к “нормальной” жизни» [2, с. 213]. Далее, этот процесс иллюстрируется «Декамероном» Бокаччо, в котором герои конструируют другое пространство (вне пространства Нормы) и убегают в него.

Применяя понятие «переворачивание» (по М. Бахтину) к смеховой культуре, мы можем выделить некоторые идеи. На примере восприятия исторического времени, мы видим, насколько оно двояко: в официальной культуре господствует «линейное» историческое время (наследуя идеи Оригена, Августина, Григория Нисского), а в смеховой культуре оно «дыряво», что мы и показали на примере «фаблио о Стране Кокань», в котором человек может «выйти» из всемирной истории в пространство бессобытийное, а потом может вернуться. Для народного сознания мы предпочли бы это качество назвать именно «дырявостью», а не «зернистостью», которую видит Алексей Каменских у Вальтера Беньямина

[5]. Самое главное отличие «дырявости» от «зернистости» состоит в том, что, как правило, под «зернистостью» понимается размыкание времени в вечность (чаще всего с приходом Мессии), а «дырявость» предполагает возможность (или вероятность) возвращения в историческое время. И в связи с этим четко видно отличие от «райского» состояния, ведь человек оставляет за собой возможность вернуться и закончить историю, как личную, так и всеобщую. Смех выступает здесь способом трансформации и определенного рода переосмыслением идей, в результате их снижения на телесный уровень: говоря о вечности, о всемирной истории, все сводится к молочным рекам и кисельным берегам, к пирожкам на деревьях и прочим изобилиям. Но именно здесь видно желание средневекового человека преодолеть конечность человеческой истории, «прервать» ее связанное движение.

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
2. Довгополова О. Другое, Чужое, Отторгаемое как элементы социального пространства.– Одесса: СПД Фридман, 2007.– 300 с.
3. Довгополова О., Каменских А. Вводное слово // Эсхатос: философия истории в предчувствии конца истории.– Одесса: ФЛП «Фридман А. С.», 2011.– С. 5–14.
4. Иванова-Георгиевская Н. А. О природе смеха, или Как это делается в Одессе // *Studia culturae*.– Вып. 12.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011.– С. 107–117.
5. Каменских А. Рождение философии истории из духа эсхатологии // Эсхатос: философия истории в предчувствии конца истории.– Одесса: ФЛП «Фридман А. С.», 2011.– С. 32–49.
6. Кузьмин А., Кузьмина М. Смех и открытие (закрытие) исторических перспектив // «*Studia culturae*».– Вып. 12.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011.– С. 184–190.
7. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого: Пер. с фр. / Общ. ред. С.К. Цатуровой.– М.: Прогресс, 2001.– 440 с.
8. Силантьева О. Страна Кокань и Шлараффия во французской и немецкой литературах XVIII–XIX вв.: дис. канд. филол. наук.– М.: РГГУ, 2006.– 295 с.
9. Силантьева О. Страна Кокань и Шлараффия во французской и немецкой литературах XVIII–XIX вв.: прилож. к дис. канд. филол. наук.– М.: РГГУ, 2006.– 55 с.
10. Cazamian L. *The Development of English Humour*.– NY: Macmillan, 1930.– 421 p.
11. Halliwell S. *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*.– Cambridge University Press, 2008.– 632 p.
12. *Sleeping hero legends* [Электронный ресурс. Режим доступа:<http://www.pitt.edu/~dash/sleep.html>].

13. Tatlock J. S. P. *Mediaeval Laughter* // *Speculum*.– Cambridge University Press, 1946.– Vol. 21, No. 3.– 289–294.
14. Verberckmoes J. *What about Medieval Humour? Some historiography* // *Risus mediaevalis: laughter in medieval literature and art*.– Leuven University Press, 2003. – P. 1–10.

УДК 130.2

Елена Соболевская

ИСКУССТВО И ДЕМОН КРАСНОГО СМЕХА

(маргиналии к размышлениям М. Волошина)

Стаття присвячена інтерпретації текстів М. Волошина, пов'язаних з Репінською історією. Автор зупиняється на ключових тезах поета, роз'яснює і доповнює суть затверджуваних ним положень в світлі граничних підстав людського існування.

Ключові слова: жорстокість, мистецтво, творчий акт, граничні підстави людського існування.

Статья посвящена интерпретации текстов М. Волошина, связанных с Репинской историей. Автор останавливается на ключевых тезисах поэта, разъясняет и дополняет суть утверждаемых им положений в свете предельных оснований человеческого существования.

Ключевые слова: жестокость, искусство, творческий акт, предельные основания человеческого существования.

Article is devoted to interpretation of M. Voloshin's texts connected with Repinsky history. The author dwells on the key theses of the poet, explains and supplements the essence of propositions approved by him in the light of the ultimate foundations of human existence.

Keywords: cruelty, art, creative act, the ultimate foundations of human existence.

Январские события 1913 года, связанные с попыткой уничтожения картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», подвигли М. Волошина на радикальное переосмысление фундаментальных вопросов искусства и жизни, нераздельности и неслиянности этих основополагающих сфер человеческой деятельности. Так, уже 19 января, на четвертый день после нанесенного картине ущерба, Волошин выступает в печати с далеко неординарной, философски насыщенной статьей – «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина». Это лаконичное, сдержанное, но в высшей степени убедительное слово предопределило дальнейшие пути длительных раздумий поэта. А на тот ближайший момент автор руководствовался только одним стремлением: показать, что поступок некоего Абрама Балашова ни в коем случае не следует принимать за «акт банального музейного вандализма» и что в картине Репина «таятся саморазрушительные силы», способные такого рода поступки в неокрепших душах пробуждать и приводить в действие. Те же разрушительные силы таятся и в аналогичном репинскому полотну произведении Л. Андреева «Красный смех». Жест творчества этих художников, по убеждению Волошина, «вполне соответствовал жесту

Абрама Балашова, полосовавшего ножом репинское полотно. И Репин и Леонид Андреев в таком же безумии, вызванном исступлением жалости, полосовали ножом души своих зрителей и читателей». И, таким образом, «не Балашов виноват перед Репиным, а Репин перед Балашовым» (см.: [3, с. 308, 311–312]).

Всеобщее негодование и многочисленные обвинения, следовавшие за данной публикацией, нисколько не ослабили уверенности автора в правомерности его взглядов. Считая себя нравственно обязанным ответить обвиняющей стороне и разъяснить свою позицию ещё раз, в том числе и в присутствии знаменитого художника, Волошин выступает на публичном диспуте с речью «О художественной ценности пострадавшей картины Репина». Диспут этот, как известно, перерос в скандал и затем в широкомасштабную печатную кампанию, направленную против поэта и представителей нового, авангардистского искусства. Однако и вследствие такой общественной реакции Волошин остается верен своим убеждениям. Месяц спустя он отправляется в Смоленск, Витебск и Вильно с лекцией «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве», дабы очередной раз публично прояснить теперь уже не столько свои взгляды по поводу случившегося, сколько самую что ни на есть жизнь, самые трудно постижимые глубины души человеческой. Ну и наконец ближе к концу 1916 года Волошин вновь выступает в Феодосии и Керчи все с той же лекцией, которая на фоне стремительно разражающейся социально-исторической катастрофы приобретает дополнительный резонанс. И сила этого резонанса с каждым днем стремительно увеличивалась не только в плане внешнего, объективно данного положения вещей, но и в плане личного бытия самого поэта, волею судьбы вовлеченного в самое горнило гражданской войны. Жестокость и ужас, по поводу которых Волошин высказывался ранее все же относительно отвлеченным образом, стали неотъемлемой частью его духовной жизни и фактически сердцевиной последующего творчества.

С тех пор минуло столетие. Всё возвратилось на круги своя. Мы вновь втянуты в пучину полномасштабной социально-исторической и духовной катастрофы. Безумие и ужас поселились теперь уже в наших душах. Слепые и беспомощные, мы вновь находимся во власти всеразрушающей стихии революционных мятежей и братоубийственного противостояния. И Слово Волошина о величайшей роли художества и художника в этом непрекращающемся, а лишь временами неимоверно обостряющемся прении жизни и смерти оказывается более чем уместным.

Какие же вопросы беспокоили поэта, в чем заключается суть утверждаемых им положений, каким образом они могут быть дополнены и прокомментированы в свете предельных оснований человеческого существования?

Мысль Волошина, как она сформировалась уже в целостном виде по завершении всех статей и выступлений, инициированных Репинской историей, сосредоточена на трех ключевых вопросах:

- Откуда, какими путями, из каких движений человеческого сердца рождается, как принято говорить, *зверское*, или *нечеловеческое*, но в действительности именно человеку, а не зверю присущее чувство жестокости?
- Каким образом с формированием, утверждением, проявлением жестокости и, напротив, с преображением, пресуществлением этого чувства в направлении благого начала связано искусство?
- В чем разница между натуралистическим и подлинно реалистическим, или же символическим, мировосприятием художника и, соответственно, между такого рода произведениями искусства?

Понять же сам ход размышлений Волошина и жесткую обоснованность его, казалось бы, чрезмерно парадоксальных умозаключений можно, однако, лишь при условии одновременного прояснения тех незыблемых мировоззренческих постулатов, которые были приняты поэтом ещё в молодости и которые он, как представитель определенного типа культуры, продолжал отстаивать всю свою жизнь. Речь идет прежде всего о понимании сущности произведения искусства и собственно творческого акта.

Произведение искусства мыслится Волошиным в качестве живой субстанции, воздействующей и на формирование человека, непосредственно с ней вступающего в контакт, и на формирование непрекращающегося в своем становлении целостного потока жизни. Обретая форму, произведение отделяется от своего создателя и уже не подчиняется его намерениям и не контролируется его волей. Скрытые в нем силы и смыслы могут преобразить человека, направить духовные возможности личности на совершенствование себя и окружающего мира, а могут и пробудить дремлющее в человеке темное, бесовское начало, лишит его веры и надежды на спасение. Это, конечно, не означает, что становление на тот или иной путь полностью зависит от того или иного произведения. Внутренняя жизнь личности, её духовный осто, безусловно, принимает участие и в процессе восприятия, зачастую долговременном и лишенном цельности, и в конечном итоге в выборе последующего пути. Однако не менее существенная роль здесь возлагается и на само произведение, на его чувственный, непосредственно данный образ (в том числе и вербальный), поскольку именно в нем и через него осуществляется таинство искусства.

Если мы имеем дело с произведениями натуралистического порядка, в которых голая эмпирическая действительность не преображена, не переработана художником, а лишь запечатлена и более того – сгущена и в своей натуралистичности усилена, то и воздействие их на читателя или зрителя будет соответствующим. Такие произведения не просто обманывают человека, понуждая его вопреки законам эстетического восприятия вмешиваться в эту кажущуюся действительностью условность. Ошеломляя, производя потрясающее впечатление, воздействуя при этом преимущественно на чувственный, эмоциональный план психики, особенно в том случае, когда перед нами предстают картины войны, убийств, казней, изощренных пыток и тому подобных деяний, такие произведения способствуют дальнейшему разрушению первооснов человеческого существования, обесцениванию жизни и – в конце концов – преступлению против самой жизни.

Какое бы недоумение это не вызывало с обыденной точки зрения, однако Волошин настаивает на том, что жалость и сострадание могут внезапно превращаться в жестокость и жажду возмездия. Между этими, казалось бы, взаимоисключающими чувствами нет непроходимой границы. «...*Жалость и жестокость – два лица одного и того же чувства*. Кто сильнее пожалеет замученного, тот и пожелает более жестоко отомстить мучителю» [2, с. 64]. Безмерное сочувствие, сопереживание, произвольное вживание в трагическую судьбу другого вплоть до забвения собственной участи, – а искусство уже по самой своей исконной природе такого поворота событий легко добивается, – зачастую не имеют должного, полноценного перерождения в сфере эстетического и сращенного с ним жизненного опыта. Жалость, порожденная в рамках эстетического, переходит в пространство жизни и именно здесь оборачивается жестокостью. А в том случае когда непосредственно не на кого эту жажду мести вылить, когда перед лицом таинственной трагической необходимости некого и не за что винить, тогда это нереализованное чувство перерастает в недовольство законами мироздания, в желание непременно «вернуть билет» Всевышнему, допускающему страдания невинных здесь-и-сейчас во имя всеобщей гармонии и спасения в каком-то неопределенном будущем. «Натуралистическое изображение ужасного в искусстве, – утверждает Волошин, – служит прямым источником самоубийств. Жестокость современной русской беллетристики сыграла немалую роль в развитии и распространении той эпидемии самоубийств, которая теперь свирепствует по России. Не ею самоубийства вызываются, конечно, а жизнью. Но Леонид Андреев, Арцыбашев и прочие писатели их школы

дают отчаявшимся доводы безнадежности и отчаяния, а сомневающимся и колеблющимся толкают в сторону самоуничтожения» [2, с. 80].

По сравнению с таким тотально необратимым положением дел покушение на картину Репина представляется на первый взгляд совершенно безобидным, незначительным деянием. По крайней мере, тут никто никого вроде бы до самоубийства не довёл. Всего лишь одна иллюзия способствовала порождению и укреплению иллюзии второго порядка, а затем иллюзия второго порядка пыталась уничтожить иллюзию её же и породившую. В результате изрезанное полотно было возвращено к жизни в кратчайшие сроки и к тому же благополучно пережило и своего легендарного создателя, настойчиво обвинявшего представителей нового искусства в злом умысле, и мало кому известного Абрама Балашова, вопреки своим стремлениям лишь безмерно увеличившего и без того скандальную славу произведения. Однако, оставаясь в сфере мышлеполагания Волошина, можно сказать: в том-то и дело, что благополучно пережило, в том-то и дело, что стало ещё больше привлекать незадачливого зрителя. Репин, убивавший царевича якобы в пространстве эстетической действительности, на самом деле нарушил положенные художеству пределы, а точнее – в область подлинного художества и не вступил. Потому созерцавший картину Абрам Балашов и по причине собственной психической неуравновешенности, и по причине чрезмерной натуралистичности самого полотна также до области подлинного художества добраться не сумел и, находясь в пределах обыденной, эмпирической обусловленности, соответствующим тому образом пытался предотвратить дальнейшее кровопролитие. Вина Репина состоит, конечно же, не в том, что он не может контролировать воздействие своего произведения на зрителя, и особенно на зрителя, имеющего неустойчивую психику, а в самом факте создания такого произведения. Это не просто «копия копии», подобная фотографическому снимку, но копия многократно искаженная, доведенная, как скрупулезно разъясняет Волошин, до небывалого физиолого-анатомического абсурда (см.: [3, с. 323–326]).

Стало быть, нарушая законы искусства, или пренебрегая этими законами, что, в конечном счете, одно и то же, художник нарушает законы жизни. Совершая преступление в области искусства, художник подготавливает почву для преступлений в жизни: не в том смысле, что здесь вообще нет места смерти, самоубийству, убийству и тому подобным событиям, но в том смысле, что изображение такого рода фактов зачастую не является по существу художественным, а лишь под художество подделывается. Одно преступление неизбежно обуславливает другое. И

к этой взаимообусловленности первостепенное отношение имеет и вся предшествующая жизнь художника-человека, складывающаяся в том числе из обстоятельств, не зависящих от его воли, и сам процесс творчества, сам ход оплотнения духовной реальности, который при всей своей сложности и неоднозначности всё же волей художника контролируется. Однако уясним его специфику применительно к контексту размышлений Волошина.

В данном случае творческий акт рассматривается как вполне реальный, а не условный поступок. Он не ограничивается рамками сугубо эстетической или чисто художественной сферы человеческого существования. Располагаясь в этой области, имея к ней самое непосредственное отношение, он, тем не менее, формируется, вынашивается и осуществляется также в качестве феномена нравственного, религиозного порядка. Это поступок, находящийся в теснейшем, взаимопроникновенном сообщении с движущими, стихийными силами бытия, неудержимо стремящимися через художника обрести форму, стать чем-то определенным. По-видимому, с такого рода силами и столкнулись в своё время те художники, о которых в связи с изображением различного рода ужасов говорит Волошин. Это, с одной стороны, Достоевский, Лев Толстой, Гаршин и Суриков, а с другой – Андреев, Арцыбашев и Репин. Первые из них, что для Волошина немаловажно, лично пережили то ли смертные казни, то ли ужасы войны, вторые воочию ни с чем подобным не сталкивались. Первые, вступая в область искусства, пошли по пути величайшей сдержанности, взвешенности каждого слова, «стыдливости при выборе образов и красок» и в итоге сумели подняться до реалистического изображения событий, ведущего непосредственно в глубь познания вещей. Вторые пошли по пути безответственного фантазирования, непомерного усиления эффекта ещё больше жалость растрavляющего; они, по выражению Волошина, точно играли «в пытки», подбирали всё самое страшное, что можно только выдумать, и в конце концов оказались в области натурализма, в безысходных дебрях подобий и обмана.

Однако именно на примере искусства натуралистического яснее представляется та стихийная сила, под воздействием которой в момент создания произведения находится любой талантливый художник независимо от его принадлежности к первому или второму типу. Эта сила буквально хлещет наружу чрез выпученные глаза Иоанна и растекающуюся по лицу царевича кровь на полотне Репина. Она же буквально вдавливает нас в липкую гущу мучений и кровавую груды изуродованных трупов, выписанных Арцыбашевым прямо-таки в

состоянии маниакального упоения. Её радостными, многоголосыми визгами охвачены запечатленные Андреевым картины темно-красных полей, усеянных разорванными, полуживыми телами, все ещё корчащимися в предсмертных мучениях. И хотя в ходе творческого процесса Андреев был не в меньшей степени одержим мощью этой силы, чем тот же Репин или Арцыбашев, именно он сумел наделить эту силу именем и относительно ясно проговорить её субстанциальную природу, её укорененность в самой материи мироздания. Имя этой силы – *Красный смех*. И источник её отнюдь не патологическая фантазия писателя. Она распознается Андреевым как тяжелый бред обезумевшей земли, выбрасывающей из своего лона бесчисленные бледно-розовые мертвые тела и заражающей своим стоном и воздух, которым мы дышим, и далекую небесную твердь, озаренную невсходящим солнцем. Пораженные смертельным недугом люди бессмысленно убивают друг друга. И за всем этим стоит великий, непобедимый, радостный, всё нарастающий, беззубый Красный смех. «Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. Ты ведь знаешь, земля сошла с ума. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой содрали кожу» [1].

Несмотря на то, что произведение Андреева представлено как рассказ человека, пережившего ужасы войны, искалеченного морально и физически, ныне умирающего от ран и самоубийственного писательского труда, складывается ощущение полной достоверности воспроизведенных им событий. Безусловно, рассказчика преследуют видения и звуковые галлюцинации, но мы не можем отличить одну, явную действительность от другой действительности, якобы порожденной бредовым, болезненным состоянием умирающего. Произведение Андреева выстраивается таким образом, что это исходящее бредом сознание как раз и есть тот канал, чрез который без всяких помех устремляется в мир зримый и на самом деле присутствующая в бытии великая разрушительная сила. И именно этому умирающему калеке, поскольку он в таком особом состоянии пребывает, удается разглядеть то, что обычному человеку не под силу: не только земля, но – вселенная поражена зловещим бенгальским огнем, повсюду копошатся «чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц», за прозрачной кожей их обнаженных тел бежит красная кровь, они играючи убивают друг друга, и Красный смех, ликующий Красный смех рвется сквозь все поры и формы бытия.

Итак, мы имеем дело со стихийными, иррациональными, или же демоническими силами. Силы эти в своем истоке не являются ни добрыми, ни злыми. Они обретают ту или иную направленность в момент

соприкосновения с человеком, его внутренним миром. Их природа доопределяется в зависимости от личностной воли и умения с ними взаимодействовать. Художник же тем и отличается от обычного человека, что он не просто открыт для вхождения этих сил как некий особый бытийный топос, предчувствующий их *уже всегда* угрожающее действие, но и необходимо в них нуждается. По сути дела, каждое великое произведение создается в результате прохождения через сферу иррационального, и свидетельств тому великое множество, даже если начать отсчет со времен Данте. Однако одно дело поддаться этим силам вплоть до того, чтобы стать ими полностью одержимым, и тогда, по видимому, собственно о *взаимо-действии* не может быть и речи, поскольку слишком уж велик риск окончательного уничтожения, растворения личности в стихии. И другое дело противостоять иррациональному потоку, пребывать в его всемогущей власти и вместе с тем выстоять в этой схватке, принять великую силу в себя и преобразить её не самоволием, конечно же, а такой же великой силой терпения и воли творческой, согласующейся с самым ходом оплотнения выявляемых художником сущностей.

В данной связи не будет излишним вспомнить, что та же Цветаева именovala искусство (и сам творческий процесс) не чем иным, как нашествием стихий, и «колыбелью» и «убийцей» одновременно, ниспосланной карой Божьей, своеобразным чистилищем и наивысшим подвигом сопротивления стихиям-демонам. Так, в свое время стихия, демон Чумы, овладела Пушкиным, и он не открестился от этой силы, но, приняв её мощь, сумел противостоять ей, изжил её через песню Вальсингама и оставил нам «Пир во время Чумы». Гёте также от Чумы (любви) через своего Вертера спасся, не поддавшись вселившемуся в него самоубийственному демону поколения. Убил своего героя, а не себя самого. И демонические силы, в этом произведении таящиеся, по сей день нас испытывают. «Один прочел Вертера и стреляется, другой прочел Вертера и, потому что Вертер стреляется, решает жить. Один поступил, как Вертер, другой, как Гёте». Стихия, демон «данного часа революции», вселился в Блока и буквально заставил его написать «Двенадцать» (см.: [5, 17–19, 20, 22]). К сказанному добавим, что и Райнер Рильке от стихии, демона самоубийства, через своего двойника-героя спасался («Записки Мальте Лауридса Бригге»), и сама Марина всю жизнь под чарами Чумы-Любви и того же самоубийственного демона пребывала и также только через песню, через слово о сущем от этих напастей избавлялась (см.: [4]).

Все вышеупомянутые случаи указывают на то, что художник принимает на себя удар стихий, он волей-неволей обречен на смертельную схватку с этими иррациональными силами бытия, угрожающими, как

должно быть понятно, не ему одному, но и упорядоченному пространству человеческого существования в целом. И в этом смысле сам процесс реализации творческого акта непременно влияет на положение вещей в мире. Художник либо умирляет стихию, дает ей иной выход и, так сказать, подлинно символический исход, либо поет с ней в унисон, увеличивая тем самым мощь иррационального потока и попутно ещё более искажая чувственный образ уже и без того обезображенной действительности. Однако и в том и другом случае законченное произведение, поскольку оно есть результат взаимодействия со стихией, является для нас, читателей или зрителей, последующим этапом испытания. И тогда уже зависит от нас, сумеем ли мы должным образом применить опыт искусства по отношению к себе и окружающей нас действительности. Причем, это относится и к произведениям натуралистическим с их зачастую искаженным видением, провоцирующим человека на незамедлительное разрешение проблемы сугубо эмпирическим способом. И более того – к таким произведениям в первую очередь. Не дать в себе родиться демону Балашова, это самое малое, что мы можем сделать. Значительно большая, а по сути единственно верная задача – не дать родиться в глубинах души своей чувству жестокости, всеми духовными силами воспротивиться тому, чтобы, рассекая всё сущее на правое и неправое, на доброе и злое, вершить правосудие. Здесь мы должны действовать равным счётом наоборот: вопреки изощренной нечеловеческой жестокости, преподнесенной к тому же натуралистически бесстыдным, провокационным образом, подняться в духовном отношении на иную, собственно человеческую степень осознания себя и своего незаместимого участия в судьбах мироздания. Но это уже, так сказать, восполняющее Волошинский текст видение ситуации. Его же мыслительные усилия, по крайней мере в рамках Репинской истории, направлены прежде всего на разъяснение и утверждение полноты ответственности художника за созданное им произведение. И в этом плане Волошин отстаивает основополагающие принципы жизнотворчества, предписывающие человеку-художнику особый способ бытия. Он исходит из принципа непререкаемой взаимной вины и ответственности искусства и жизни, которую они неизбежно несут друг за друга, и дает понять, что эта степень ответственности предельно увеличивается в пограничные времена, когда человеческая жестокость и жажда возмездия достигают апогея. Отсюда и несколько эпатажный, однако имеющий вполне законные основания вывод Волошина: «Не Балашов виноват перед Репиным, но Репин перед Балашовым». К подобному заключению, кстати говоря, пришел на исходе жизни и Владимир Соловьёв относительно другого величайшего русского

художника: «Пушкин убит не пулею Геккерн, но своим собственным выстрелом в него» («Судьба Пушкина»). И эти слова Соловьёва, равно как и слова Волошина, не были приняты большей частью современников и потомков. Тем не менее Волошин, настаивал на своём и многовековом опыте искусства и конкретнее – на опыте того типа творчества, которое формируется на основе подлинно символического мирозерцания: «Надо сдерживать свою чувствительность – тогда она становится чувством. Надо не давать проливаться жалости и состраданию в чувство мести и негодования, тогда они станут любовью. Надо овладеть своею нервностью, тогда она станет волей. Надо научиться молчать о многом, тогда можно стать писателем. <...> Художнику Бог посылает талант, с которым он может делать все, что угодно. Он только не должен <...> рассекал всего сущего Мечом Справедливости, ибо сказано: «Мне отмщение, и Аз воздам» и воспрещено человеку судить» [2, с.80–81]. И, исходя из этих незыблемых убеждений, Волошин провидел за Репинской историей не событие локального порядка, а надвигающийся разгул беспощадных, ни с чем не считающихся иррациональных сил, уже проникающих сквозь поры тончайшей материи всегда хрупкого, держащегося на последней гармонии мироздания. Ужас и жестокость, имевшие место в действительности, и затем вторично в эту жестокую действительность привнесенные, более того – заключенные в художественную форму и выставленные напоказ, провоцируют дурную бесконечность эмпирической повторяемости событий и свидетельствуют о всегдашней возможности, уже наличии глобальной духовной катастрофы. И пособничество этим иррациональным силам, каковым является в том числе и обычное непротивление, только укрепляют и увеличивают шансы необратимой всеобщей гибели.

1. Андреев Л. Н. Красный смех // Lib.Ru / Классика: Андреев Леонид Николаевич: Собрание сочинений.– Режим доступа к изданию: http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0310.shtml
2. Волошин М. Жестокость в жизни и ужасы в искусстве // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия.– Вып. 2.– СПб.: Алетейя, 1999.– С. 61–84.
3. Волошин М. О Репине // Волошин М. А. Собрание сочинений: В 7 т.– Т. 3.– М.: Эллис Лак, 2005.– С. 305–168.
4. Соболевская Е. К. Апология смерти, или Размышления по поводу ухода М. Цветаевой // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (9-12 октября 2005): Сб. докладов.– М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006.– С. 337–349.
5. Цветаева М. И. Искусство при свете Совести (Реконструкция полного текста статьи).– М.: Дом Марины Цветаевой, 1993.– 47 с.

УДК 821.111-1

Алла Полякова

**ПОЕТИКА НОНСЕНСУ: ГЕНЕЗИС, ЗНАЧЕННЯ,
ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ
(на матеріалі творчості Е. Ліра)**

На матеріалі творчості Е. Ліра в статті аналізується генезис, сутність і виховні потенції нонсенсу як жанру.

Ключові слова: *сміхова культура, креативні потенції, гуманізм.*

На матеріалі творчості Е. Ліра в статті аналізується генезис, суть і виховні потенції нонсенсу як жанру.

Ключевые слова: *смеховая культура, креативные потенции, гуманизм. The article is divided to genesis, gist and educational potential of E. Lear's nonsense.*

Keywords: *culture of laughter, educational potential, humanism.*

Розглядаючи поетику нонсенсу, ми торкаємось важливих психолого-педагогічних, літературознавчих і загальнокультурних проблем. Наша задача, таким чином, зводиться, по-перше, до необхідності показати витоки і сенс сміхової народної культури, по-друге, довести її плідну цінність з точки зору формування здорової свідомості людини і всієї нації, і, нарешті, проаналізувати поетику нонсенсу і «механізм утворення» абсурдистики з точки зору літературознавства.

Нонсенс як головна характеристика поетики Е. Ліра не виникла на порожньому місці. Бачення повсякденності в новому ракурсі, перевертання звичайного становлять одну з головних рис народної сміхової традиції. Порушення чіткої ієрархічної структури, притаманне різним жанрам народної творчості, з її протиставленням головного-другорядного, верху-низу, ліва-права і т. д. в історії мистецтва і культури свідчило про здібність людини сперечатися з природою, ставити себе на один план з всевишніми силами, усвідомлювати себе як творця. Ці прояви людської особистості склали базу для світогляду людини в епоху Відродження. М. М. Бахтін, вивчаючи ренесансну сміхову культуру, показав, що це явище знайшло своє відображення як на терені народної творчості, так і в лоні офіційної культури. Творчість Рабле, Сервантеса, Свіфта становила яскравий приклад нового художнього мислення [1].

В Англії поява, існування і різноманітність таких жанрів може пояснюватися також здоровим прагненням народної культури боротися проти односторонньої моралі пуританства, яка не прощала будь-яких проявів відхилень думки і поведінки від строгих канонів. Навіть Іспанія, печально відома жакливими проявами інквізиторських законів, не знала дитячої літератури, яка б вчила маленьку дитину гідно жити, щоб згодом спокійно

і красиво померти, і лякала б її пеклом зі всіма його атрибутами. Пуританська Англія серйозно розглядала такий засіб як найкращий в справі «правильного» виховання.

В особі Е. Ліра (1812–1898) чудово поєдналися риси незвичайної особистості, яка психологічно не сприймала ніякий офіціоз, і досконалі знання національних сміхових традицій. Серйозне ХІХ сторіччя, відоме своєю повагою до респектабельності та регламентованості, почуло веселий дзвоник дивної творчості нового письменника. Всередині зтягнутого в корсаж вікторіанського королівства він вигадав і заснував свою країну, де не діяли звичайні людські закони, а все було трохи аномально, іноді просто навпаки, але де чудово почували себе діти і ті з дорослих, душа яких прагнула відпочити. Основу для перших «нонсенсів» – так іменувалися нові жанроутворення – склали лімерики: коротенькі пісеньки, походження яких пов'язують з ірландським однойменним містечком. Там, немовбито, співали їх впродовж довгих часів під час традиційних свят. Спочатку пісні, що виконувались веселими лімерикськими бражниками, мали за мету розповісти в жартівливій формі про якусь подію, обов'язково веселу і маловірогідну, або посміятися із знайомих чи сусідів з будь-якого морального або життєвого приводу. Перший рядок завжди починався словами: «Жив собі молодик...» (або молодиця, або старий, або стара, або просто хтось). Часто такі вірші закінчувався запрошенням приїхати до Лімеріку. Деякі з них були видані у 1820–1821 рр. видавництвом Маршалла. Цей народний за своїми витоками жанр в творчості Ліра перетворився на літературний, який згодом здобув назву «нонсенс», тобто нісенітниця.

Лір, взявши за основу народну форму, поєднав третій і четвертий рядки і ввів великі літери не тільки для визначення географічних місць, але і для емоційного підкреслення значення головних героїв, якими залишилися Старий з Іспанії, Молода особа з Росії і т. п. Як бачимо, географічний і, як наслідок, художній простір віршів Ліра значно поширився і придбав деякої універсальності, поширеної до інтересів не конкретного замкнутого суспільства, а всього світу. Правда, зроблено це простим механічним перенесенням знайомих і досліджених рис співвітчизників на представників інших суспільств, але для Ліра це не є принциповим. Головна мета його творів – навчити читача мислити глобально, ставитися до маленьких явищ і фактів як до проявів універсальних законів. В поетичному світі Ліра речі вступають у нові ірреальні відносини: цибулю їдять з медом, кашу варять з мишами. Місце безпосередньої, очевидної моралі в його віршах дуже скромне: тільки опосередковано можна зробити висновок, що, наприклад, переїдання ні

до чого хорошого не приведе. Герої Ліра, у протилежність звичайним громадянам – представникам «правильного» суспільства, не ходять до церкви, не мріють про гроші або вдале одруження, вони просто їдять, сплять, сидять, бігають, але якщо їдять – то і павуків, якщо сидять – то на пальмах, бігають – начебто гірські барани, вниз і вгору по скелях, живуть у банках і скринях. Вони не відокремлюють себе від явищ природи, а складають з ними одне ціле: танцюють з воронами, ведуть розмови із свинями, посміхаються коровам, дозволяють птахам жити в своїх бородах.

Незважаючи на однотипність художніх побудовань Е Ліра, апіорі в його художньому світі може існувати все, що завгодно, і яким би неймовірним це не було, воно має право на існування – якнайменше в художній уяві читача.

«Старий перуанець заснув,
Й уві сні чобіт з'їв, а не взув.
Він відразу схопився,
Злякався, сказився,
Бо дійсно його проковтнув» [3, с. 52].

Алогічність ситуацій в віршах Ліра подається як даність, що існує, як будь-яке соціальне або природне явище:

«There was an Old Man of Vesuvius, Who studied the works of Vitruvius, When the flames burnt his book To drinking he took, That morbid Old Man of Vesuvius»	«Один старець з Везувію, Який вивчав твори Ветрувія, Спаливши цю книгу, почав сильно пити, Цей хворий старець з Везувію»
[6, с. 30].	[3, с. 38].

Англійській сміховій культурі притаманний ексцентризм, який складає суть так званого англійського гумору. Ексцентрика може стосуватися як соціуму, так і побутових речей. Як бачимо, Лір успішно розвиває ці традиції і використовує закони ексцентрики при побудові своїх жанроутворень.

Аналізуючи особливості нонсенсу як жанру, необхідно, якщо є така можливість, звернутися до оригіналу – це допомагає краще зрозуміти особливості авторської поетики у порівнянні з перекладом. Більш того, тут ми маємо чудову нагоду поговорити про поетику саме вірша.

Проблема, яка виникає при вивченні абсурдистської літератури і саме нонсенсу, полягає перш за все в намаганні виявити, чи відповідає творчість Е. Ліра вимогам, що ставляться до поетичних творів? Чи є то справжня поезія? Отже, головним в поетичному творі є «поєднання музики і смислу» [2]. Натомість у віршах Ліра смислу як такого немає.

Так перед дослідником постає дуже важлива літературознавча проблема, яку потрібно вирішити. Пересічний читач навряд чи поставиться до таких жанрів серйозно, для нас же важливо зрозуміти не тільки сенс сміхової культури як суспільного явища і феномена народної свідомості, але і, так би мовити, механізми розбудови конкретних, в цьому разі авторських жанрових утворень. Приведемо думку з цього приводу Т. С. Еліота, який в свій час зробив глибоке спостереження про те, що вірші Ліра не перестають бути музикальними і «...нонсенс Ліра – не відсутність сенсу, а пародія на сенс – у цьому, власне, і полягає змістовність його «абсурдних» віршів» [2, с. 75].

Згодом художній світ Ліра поширюється. Від жанру нісенітниць він перейшов до прозаїчних оповідань – наприклад, «Сім родин з озера «Поїв-попив», а також до пародіювань традиційних класичних жанрів – балади, байки, де всередині старої форми автор розміщував новий сенс, притаманний його нісенітницям («Прогулянка верхи»). Художній світ його пародійних творів продовжував будуватися за законами нонсенсу: герої потрапляють в незвичайні обставини, де, з буденної точки зору, поводяться аномально, а сам автор часто робить нібито несподівані висновки. Так, героєм одного його вірша, який становить фрагмент поеми «Про самого себе», стає англієць, який ходить в чужих країнах одягнутим в білий плащ, і, спостерігаючи це, іноземні хлопчики кричать: «Англієць збіг з лікарні!», з приводу чого англієць «...тільки й знає, що риде, ... і купує в фармації примочку, а в ларьку – марципанових риб» [4, с. 8]. Увесь цей фрагмент будується на низці парадоксальних ситуацій і незвичайних реакцій на них. По-перше, на фоні сильно узагальненої ситуації – «за кордоном» – виникає нібито вирвана з вельми конкретного і буденного контексту окрема деталь: білий колір одягу викликає «лікарняні» асоціації. При цьому вся ситуація навмисно занижена – одягнений в біле асоціюється не з лікарем, а з хворим, та й ще з аномальним хворим – «що збіг», і в цій фольклорно заниженій ситуації опиняється: а) англієць, а про англійців всьому світові відомо, що вони – педанти; б) співвітчизник, а над співвітчизниками не сміються. Знову Лір поводить несподівано і примушує нас оцінити цю нову логіку, тому що більш звичною є ситуація, коли об'єктом глузувань стає або носій чужої культури, або той, хто порушує звичні норми рідної. Далі, парадоксом тут є реакція дорослої людини на сміхову поведінку дітей, але не факт реагування сам по собі, а несподіваний характер цього реагування: доросла людина риде, що буває в стані крайнього відчаю. І останнє: стає відомим, що зараз цей сумний англієць тільки і знає, що самотньо ходить-бродить, купуючи примочки – навіщо?, а також марципани, що характерно для поведінки, притаманній

дитині. Так сміятися над собою – а це є сміх над всіма англійцями взагалі – може тільки прониклива і смілива людина. Такий сміх – не заради сміху; цей сміх – школа розуму, самокритики і гумору.

Лір сам ілюстрував свої вірші. Звідки виникає тематична і ідейна ідентичність різних видів художньої творчості. Це наближення малюнку у поезії дає можливість спостерігати народження творчої думки, вираженої у двох іпостасях. Знову і читача, і дослідника очікує радісне відкриття: мислення автора як художника виявляється настільки ж багатим з точки зору несподіваного повороту творчої думки, як і його поезія. Завдяки авторським малюнкам, які за своєю мовою і добором художніх засобів нагадують дитячу творчість, поетика авторського художнього світу набуває неповторності і поширює свої горизонти. Українське видання поезії Ліра [3] містить в собі його дійсно оригінальні, повні яскравої творчої потенції ілюстрації. Гербарій Нісенітної ботаніки поллюбився читачам тією ж мірою, що і його вірші. Здивований читач з радістю спостерігає ілюстрації «поросяті пірамідальної», «взуті корисної», «тигролілі жакливі» і таке інше, й, услід за автором, вчиться мислити якщо не парадоксально, то оптимістично і творчо.

Недалеко від живописних відстоять і поетичні портретні замальовки героїв Ліра. Порівняння і метафори будують справжню карикатуру, в якій ледве вгадуються початкові риси; все нібито перетворюється на гротескную маску. Голови набувають або неймовірних розмірів, або стають маленькими або навіть квадратними; носи такі довгі, що для них наймають носіїв; і якого розміру повинна бути борода, якщо в ній оселяються птахи! Цуценята та пташенята виростають в художньому світі Ліра до неймовірних розмірів, корови спокійнісінько залізають на дерева і т. п. Все це – необхідні художні складові його поетики, і саме вони надають творчості Ліра бездоганної цілісності і довершеності.

Традицій народної сміхової культури і авторських новацій Е. Ліра знайшли свій подальший розвиток у творчості Л. Керрола та інших авторів. Це становить можливу мету подальших досліджень. Але, вочевидь, незважаючи на безліч послідовників, Е. Лір зі своєю неповторною тематикою й ідіоматикою залишається в історії англійської і світової літератури неперевершеним майстром нонсенсу. Саме тому ми ставимо його в ряд найголовніших вихователів креативних потенцій особистості: завдяки оригінальній поетиці, побудованій на парадоксах, його творчість не дозволяє «розуму спати» і привчає не боятися мислити парадоксально, оригінально і водночас оптимістично, бо саме це веде до вміння творити.

Знайомство з поетикою нонсенсу не тільки дозволяє розглянути особливості неординарного художнього мислення в руслі народної і класичної сміхової культури, але і сприяє вирішенню важливої проблеми сьогодення – формуванню сміливої, оптимістично і гуманно зорієнтованої творчої особистості.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература, 1965.– 527 с.
2. Елиот Т.С. Музыка поэзии // Антология світової літератури.– Львів: Літопис, 1996.– С.73–83.
3. Лір Е. Небилиці: для молодшого та середнього шкільного віку.– К.: Веселка, 1989.– 220 с.
4. Лир Э. Прогулка верхом.– М.: Детская литература, 1981.– 103 с.
5. Маршак С. Я. Разноцветная книга.– К.: Веселка, 1985.
6. Topsy-Turvy World. English humour in verse.– М.: Progress Publishers, 1974.– 325 p.

УДК 117:321.64:791.83

Марина Столяр

ЦИРК И СОВЕТСКИЕ ТОТАЛИТАРНЫЕ ПРАКТИКИ

В статті робиться висновок про поєднання опозиційного та конвенціонального змісту взаємодії цирку та радянських тоталітарних практик.

Ключові слова: радянська сміхова культура, ієрофанія, титанізм.

В статті делается вывод о соединении оппозиционного и конвенционального содержания во взаимодействии цирку и советских тоталитарных практик.

Ключевые слова: советская смеховая культура, иерофания, титанизм.
Connection of oppositional and conventional content in the interaction of circus and soviet totalitarian practices is investigated.

Key words: soviet laugh-culture, hierophany, titanism.

Как известно со времен Гегеля, история разыгрывает свой спектакль дважды – один раз в форме трагедии, а другой – в форме фарса. И мы не попрашаем с тоталитарным прошлым, пока не осознаем смеховую составляющую этого времени. Советская смеховая культура, а особенно ее могучий «всплеск» 60–90 гг. – уникальное явление, не знающее мировых аналогов в XX веке. *Ни в одной цивилизации не было такой причины для смеха, как в СССР, потому что нигде в мире народу не обещалось царство Божье на земле.* С такой идеологией не смогли бы просуществовать и благополучные (относительно) Соединенные Штаты. Контраст *возвышенного* (коммунистического идеала) и *низменного* (советской реальности) был настолько ярким, что не смеяться советский народ просто не мог.

Со времен М. М. Бахтина (см.: [2]) исследование содержания и форм противостояния смеховой культуры тоталитарным практикам – одна из фундаментальных тем отечественной культурологии. Однако в развитии этой темы необходимо сделать следующий шаг: выйти на рассмотрение сложных взаимосвязей смеховой культуры и тоталитарных практик, включающих не только оппозицию, но и конвенциональные отношения (см.: [1]).

Если говорить о *конкретных формах* смеховой культуры, то особенно богатый материал собран относительно *анекдота* (А. Баканурский, Н. Бардина, В. Безнисько, Ю. Боров, М. Воробьева, Т. Зиновьева, М. Каган, О. Краснухина, В. Левченко, В. Шевченко, Л. Орнатская, О. Соколова, В. Сорокина, Л. Столович, В. Химик и др.) и *частушки* (Ю. Буртин, В. Бердинских, Артем Веселий, З. Власова, А. Горелов, А. Гуревич, Л. Домановський, С. Жислина, В. Князев, А. Кулагина, Н. Новикова, Р. Рафиков, Н. Рождественская, Ф. Селиванов, М. Суханова,

Г. Шаповалова и др.). Что же касается такой формы как цирк, то ее отношение к тоталитарным практикам еще не рассматривалось в качестве предмета исследования (объектом данной работы выступает цирк как форма смеховой культуры).

Тоталитарная утопия предлагала людям не просто новую картину мира. Это была *сакрализованная* онтология. И если мы исследуем процесс сакрализации той картины мира, то мы заметим, что священные смыслы входили в нее путем *заимствования* преимущественно из двух религиозных источников или парадигм – титанической и христианской. Последние в марксистской идеологии принимают форму *кенотипов* [14, с. 389] – видоизмененных архетипов, новых разновидностей последних. При этом содержание кенотипов соотносится со смыслом архетипов как карикатура и первообраз. Достаточно вспомнить искаженное мессианство, эсхатологию в духе хилиазма, «безблагодатный аскетизм» (Н. Бердяев) тоталитарных практик, «притянутые» к новому празднику атрибуты Рождества, рыбные дни (вторник и четверг) вместо постных среды и пятницы и т. п.

Рассматриваемый материал подтверждает мысль М. Элиаде о наличии *инвариантных* священных смыслов, которые присутствуют не только в религиозных, но даже и в атеистических культурах. Эти смыслы, а точнее, – проявления сакрального в профанном Элиаде – называет *иерофаниями*. Используя это понятие, я несколько его расширяю, вводя в *энергетический дискурс*. В моем понимании иерофания – не только проявление сакрального в профанном, но и определенная *энергия*, без которой не может воспроизводиться в культуре ни один ее артефакт, будь то идеологема, феномен морали или права, художественное произведение или фигура народной смеховой культуры.

Однако следует добавить, что и титанические смыслы революционных лет не устояли перед лицом вожизма, когда один титан вытеснил, уничтожил всех своих конкурентов и стал единственным реальным приложением ценностей типа «Человек – это звучит гордо!» *Между титанической риторикой в духе высокого достоинства личности и реальными тоталитарными практиками унижения и уничтожения людей возник столь мощный контраст, что на этой почве просто не могла не реализоваться смеховая культура, а особенно такая ее форма как цирк.*

Важно понять, что советская смеховая культура не выступала противоположностью *сакральным* ценностям. *Предметом смеховой культуры в данном случае было не сакральное, а псевдосакральное.* Ни один человек никогда не будет смеяться над тем, что для него лично

является святым. Человек, как правило, смеется над тем, что *выдает себя* за священное, но таковым не является. Не Бог – предмет смеха, а тот, кто претендует на Его место – кумир.

Но если сама идеология уже была *глумлением* над определенными религиозными смыслами, то есть была формой их профанации, то что из этого следует? А следует то, что *смеховая культура выступает профанацией профанации тоталитарных практик*. Тут срабатывает гегелевский (и заимствованный у Гегеля – марксистский) закон «отрицания отрицания». *Профанация профанации оказывается возвращением к исходным смыслам. И, следовательно, таких смыслов (основных) может быть два – титанический и десакарлизованный христианский*. Этот общий вывод прекрасно подтверждается на эмпирическом материале советской смеховой культуры. Например, *иерофаня чуда*, задействованная в идеологии в связи с преобразованием природы и научными достижениями, находит свое выражение и в смеховой культуре. При этом совершенно четко *можно выделить титаническое понимание чуда как трюка* (цирк и эксцентрическая кинокомедия) *и христианское понимание чуда как преображения человека* (В. Войнович), *его души* (Э. Брагинский, Э. Рязанов). В данном случае речь пойдет о цирке.

Советский Союз можно с полным правом назвать великой цирковой державой: в стране действовало 76 цирковых стационаров – такого количества не было ни в одной стране мира (см.: [5]). А об отношении партии и правительства к цирку говорит хотя бы тот факт, что цирковым артистам щедро раздавались звания героев социалистического труда, народных и заслуженных артистов. Цирковой марш Исаака Дунаевского, действительно, одно время хотели сделать гимном СССР, но от этой идеи отказались – параллели цирка и советской реальности были чреватými саморазоблачением. Такую упущенную возможность компенсируют некоторые анекдоты, например:

При Ленине было как в туннеле: кругом тьма, впереди свет. При Сталине – как в автобусе: один ведет, половина сидит, остальные трясутся. При Хрущеве – как в цирке: один говорит, все смеются. При Брежневe – как в кино: все ждут конца сеанса.

Гораздо глубже были *серьезные* определения и ассоциации. Так, слово «история» в философии марксизма иногда украшалось цирковым «форшлагом» – не просто история, а «арена истории». Например, «выход на арену истории пролетариата положил начало...» [12, с. 5] и т. д. и т. п. «Арена истории» – достаточно распространенное крылатое выражение. При этом слово «арена» не имеет никакого занижающего смысла или

оттенка. Наоборот. Арена – значит *лучшее место – центральное, передовое, важнейшее* и т. п. *Арена здесь выступает неким фокусом времени и пространства, концентрированным, уплотненным историческим временем, таинственно связанным с коммунистической перспективой*. Если моделью развивающегося бытия считалась спираль, то арена – это по сути одна из многочисленных бытийных плоскостей спирали, из которых образуется смысловой стержень происходящих в мире изменений. Более того. *Арена в цирке рассматривается не просто как своеобразная круглая сцена, но как алтарь циркового святилища, святое место*. В цирке запрещено садиться спиной к арене. Считается, что такое непочтение обязательно закончится «мезью» – арена «накажет» «нечестивца».

Парадокс «советскости» цирка заключается в том, что этот вид искусства, на первый взгляд, был одним из *наименее идеологизированных*. Но это было скорее выражением *внешней аполитичности, за которой скрывалась глубокая укорененность цирка в советской идеологии*. Дело в том, что цирк по сути был виртуальным *постидеологическим пространством* советской идеологии, островком «коммунистического будущего», в котором ни классовые, ни национальные, ни иные различия уже не имеют места. *Цирк демонстрировал образ преображенного человечества, усмирённой природы и бесконечных возможностей человека в его развитии*.

Цирк и советский титанизм. Если посмотреть на цирк как на систему определенных ценностей и идеалов, то возникает образ идеального мироустройства, очень близкий к тому, который лелеялся советской идеологией. Дело в том, что в цирке моделируются отношения человека и природы, исходя из определенного идеала человека, который ставит себя на место Бога, демонстрируя практически *беспредельные возможности в покорении природы*. Примером могут послужить многочисленные песни того времени, которые выполняли роль своеобразных религиозных гимнов. Из слов наиболее популярных песен, как из мозаики, можно воссоздать образ советского титана:

«Мы в труде и мастера, и боги,

Рукотворным верим чудесам» («Новый день» – Н. Добронравов)

«Мы сами – ритмы Времени...» («Любовь, Комсомол и Весна» –

Н. Добронравов)

«Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» («Все выше и выше» –

П. Герман)

«Я все смогу, я клятвы не нарушу,

Своим дыханьем землю обогрею...» («Товарищ песня» – Р. Рождественский)

«Наш острый взгляд пронзает каждый атом...» («Все выше и выше» – П. Герман)

«Наша воля тверже, чем гранит

...Наших сил не счесть...» («Мы за мир» – А. Жаров)

«...И нашей силе нарастать!

И стоит руку протянуть,

Можно в небесах

Солнышко достать» («Олимпийский марш» – Р. Рождественский)

Все эти песни, будучи великолепной иллюстрацией титанизма в целом, могли бы сыграть роль и цирковых гимнов, потому что в них не только постулируются неограниченные возможности человека, но это самовозвышение осуществляется именно в плоскости отношений человека и природы.

Цирковой и советский титанизм объединяет идея возможного рая на земле, нового Эдема, города-сада. Архетип Сада обладает мощной духовной энергетикой, поэтому иерофанией сада питаются многие артефакты культуры на протяжении всей человеческой истории. Советская культура не является исключением. Даже в самых светских или откровенно антирелигиозных образах Сада мы обнаруживаем ту ностальгию о Рае, о которой пишет М. Элиаде: даже «в идеологиях нудизма или движения за абсолютную сексуальную свободу можно обнаружить следы “ностальгии по Раю”, стремление вновь обрести райскую жизнь, ту, что была до изгнания человека на Землю...» [13, с.128–129].

Но если коммунистическая идеология обещала рай в некотором обозримом или необозримом будущем, то цирк дает пусть превращенный, но непосредственно-чувственный образ утраченного блаженства, возвращенного путем творческих усилий людей. Идея рая на земле предполагает, в свою очередь, несколько составляющих, на которых зиждется цирк как определенный миропорядок, малый космос. Прежде всего – это идея чуда. Понятно, что речь идет о чуде в пределах материалистического мировоззрения. Здесь чудо – это проявление беспредельных, и в то же время естественных возможностей человека. Такое понимание чуда не приемлет подлинного чуда как явления сверхъестественного.

Цирк пользуется популярностью на протяжении всей советской истории, но как артефакт культуры он наиболее полно выражает идеал жизни довоенного общества. Это можно проследить и на примере совершенно детской веры в материальное чудо, характерное для довоенной

советской науки. «Образ «новой» науки, противопоставляемой «старой» «буржуазной» был тесно связан с ожиданием близкого технологического чуда... Любил поговорить о рукотворных чудесах основатель СССР – В. И. Ленин. При разработке плана ГОЭЛРО он явно противопоставлял «революционную фантастику» практике. Известна также слабость Сталина к различным «научным чудесам», то есть к изобретениям, сулящим немедленную и колоссальную практическую отдачу. Например, Сталин был убежден в том, что Лысенко сможет создать новый сорт ветвистой пшеницы (см.: [10, с. 63]). Если Вавилов демонстрировал биологию как очень затратную науку с весьма отдаленными перспективами, то Лысенко сумел заставить Сталина поверить в новое биологическое чудо. Такая наивная вера в неограниченные возможности науки была характерна и для времени Хрущева, когда чуда должна была демонстрировать уже не биология, а космонавтика.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что трюк как фигура смеховой культуры совершенно четко отвечает определенным социальным иллюзиям народа и его правителей практически на протяжении всей истории советской культуры, но наиболее ярко эта фигура представлена в довоенный период. Отвергая чудо как явление сверхъестественное, но, не отрицая иерофании чудесного, являющейся источником духовной энергии в культуре, советское переживание бытия останавливается на трюке, который представляет собой нечто «среднее» между чудесным и естественным.

В цирке можно наблюдать несколько материализаций иерофании чудесного:

1) великолепное владение телом у канатоходцев, шпагоглатателей, гимнастов, воздушных акробатов и проч. вплоть до создания иллюзии освобождения человека от силы притяжения;

2) «покорение предметного мира» в отточенной технике жонглирования, когда жонглер превращается в центр вращающейся малой вселенной, состоящей из предметов-планет;

3) использование некоторых машин на уровне их предельных возможностей (например, аттракцион с мотоциклами, мчащимися по вертикальной плоскости) и, наконец,

4) господство над природой (дрессировка).

Иерофанией райских отношений человека и животного в цирке является дрессировка и особенно дрессировка хищных животных. Перед нами не что иное, как превращенный образ райской гармонии человека и животного, подлинно воспроизводимый исключительно в пространстве

молитвы святого. В творении блаженного Иоанна Мосха «Луг духовный» рассказывается о старце, который достиг столь великого духовного совершенства, что «без трепета встречал львов, приходивших к нему в пещеру, и кормил их на своих коленях» [6, с. 13]. Другой старец, живший в монастыре аввы Петра, часто удалялся на берега святого Иордана и, оставаясь там, ложился спать в львином логовище... [6, с. 23–24]. Рассказывали также об авве (отце – М. С.) Павле, жившем в нижних странах Египта в Фиваиде, что он держал в руках змей и скорпионов. Сотворили ему братия поклон, говоря: «Скажи нам, какое делание совершал ты, что получил такую благодать?» Он же сказал: простите мне, отцы. Если приобретет кто чистоту, все покорится ему, как Адаму, когда был он в раю, прежде чем преступил заповедь – (выделено нами – М. С.) [3, с. 381]. Совершенно ручным возле преподобного Серафима Саровского был огромный медведь, который приходил за лаской и кусочком хлеба. Аналогичную историю рассказывает Летопись Хутынского монастыря XVII века (см.: [8]). Отец Феофил Святогорец – подвижник XX века – «водил большую дружбу с дикими зверями, которые чувствовали его любовь и приходили к нему в каливу, когда имели какую-нибудь нужду. Однажды косуля, у которой была сломана нога, подошла к его келии и начала жалобно кричать, показывая старцу свою сломанную ногу. Тот принес ей немного сухарей, чтобы она подкрепилась, а сам тем временем изготовил две дощечки, наложил ей на ногу шину и сказал: «Теперь иди с миром, а через неделю приходи опять – я посмотрю твою ногу». Но удивительно, что косуля пришла к старцу именно через неделю [11, с. 155]. В жизнеописании Черниговского старца Лаврентия (XX в.) есть рассказ о том, как на монастырскую капусту напали гусеницы. Никакие средства не помогали, но после молитвы батюшки вся гусеница слезла с капусты. Утром все увидели это чудо (см.: [4, с. 30]). Из таких примеров можно составить целую книгу, а не иллюстрацию к одной статье. Между тем, все эти случаи не известны большинству наших современников, что уже говорить о людях советской эпохи. Однако потребность души в подлинных чудесах – неистребима. И именно эту потребность частично удовлетворял цирк с его подменой чуда любви, в частности, – любви между человеком и животным искусством дрессировки.

Помимо перечисленных иерофаней *чудесного* в цирке есть и *пародия на чудо*, то есть *профанация сверхъестественного* – это деятельность фокусника. Роль последнего заключается в том, чтобы продемонстрировать широкие возможности человека выдавать ловкость рук за чудо. (На inferнальный подтекст выступления иллюзиониста

обратил внимание еще Михаил Булгаков в романе «Мастер и Маргарита». Именно этот жанр циркового искусства выбирает Воланд для своего публичного выступления в Москве.) С другой стороны, иллюзионист является частью той идеологической парадигмы, которая *редуцирует явление сверхъестественного к непознанному естественному*.

Надо еще раз подчеркнуть, что идеология советского титанизма не вешается в цирке, она вообще не проговаривается – просто создается виртуальный мир, в котором вышеизложенное отношение к чуду *воплощено*. Человек, пришедший в цирк, имеет дело не с чистой идеологией, а с соответствующим ей мироощущением, растворенным в цирковой программе. Он воспринимает эту идеологию опосредованно, но такое восприятие является гораздо более результативным с точки зрения воспитания титанической позиции, чем десятки уроков, лекций и политинформаций.

Выше мы говорили, что цирковой миропорядок зиждется на идее *радости как смеха*. Воплощению этой идеи служат выступления клоуна (шута) или группы клоунов, которые выходят на арену неоднократно и связывают своими репризами все цирковое действие в единое целое. Клоунада поэтому – не просто отдельный номер, – это среда, в которой находятся все остальные номера, это *атмосфера господства смехового начала, отождествляемого в пределах цирковой идеологии с радостью в ее высшем проявлении*.

Клоун, с этой точки зрения – своеобразный *цирковой жрец* – центральная фигура в цирке. С ним не могут конкурировать другие артисты. Ему позволено вмешиваться в действие, руководить оркестром, направлять работу осветителя. Он запросто переходит барьер, отделяющий зрителей от выступающих, и ему прощается со смехом то, что другому артисту не простилось бы никогда. Клоуну прощается даже то, что в цирке считается *святотатством* – *он может повернуться спиной к арене*.

Феномен клоунады использует иерофанию христианского юродства. И клоун, и юродивый изображают себя неразумными, неумелыми, некрасивыми, нелепыми и т. п. При этом на самом деле клоун является более умелым артистом, чем те, кому он пытается вроде бы неудачно подражать. Точно так же юродивый является *мнимо безумным*. В действительности он обладает во много раз более глубоким разумом, чем те, кто подвергают его осмеянию. Но юродивый смиряется пред Богом, а клоун угождает толпе. Смирение юродивого подлинное, а у клоуна мнимое: видимо подчиняясь толпе, клоун царит над ней, подчиняя ее власти своего кумира – смеха. Смешить – это самоцель действий клоуна.

Юродивый демонстрирует глупость и ничтожность *мира сего* с точки зрения христианских ценностей. Он смотрит на мир глазами Христа (см.: [9, с. 56]). А для клоуна как для определенной цирковой маски в пределе нет ничего святого, напротив, все может быть подвержено смеху и осмеянию.

Существует в цирке и определенная иерархия – цирковой вертикализм. В этой иерархии самое высокое и почетное место – под куполом цирка – самое опасное. Чем ты выше в цирке, тем меньше у тебя права ошибиться и тем страшнее ты можешь за ошибку заплатить. Это место нельзя купить за деньги или получить по вездесущему советскому «блату». Это место можно только *честно* заработать. В таком понимании ценностей также присутствует религиозный подтекст, отрицающий обычную социальную иерархию власти и денег, но в отличие от христианства здесь утверждается *верховенство риска, а не Любви.* Именно риск является той гранью, тем «лезвием бритвы», двигаясь по которому актер цирка демонстрирует, насколько языческий бог арены «любит» его. Только клоун в большинстве случаев не испытывается на эту «любовь», потому что он имеет ее по праву «последнего, ставшего первым».

Даже архитектура циркового сооружения напоминает о сакральном пространстве, потому что *имеет форму храма.* Цирк и является одним из советских *культовых* сооружений наряду с вокзалами, метро (см.: [15]), «храмами» образования, науки, искусства. Именно в советской цивилизации возникли *постоянные* здания цирка. До этого в качестве пространства циркового действия использовались *временные* сооружения – шатры.

Если марксистская идеология отвела церкви место, которое в средневековой культуре занимал цирк, то цирк, наоборот, возвысился и стал одним из храмов советской цивилизации. В советское время цирк – это серьезно, а церковь – наоборот. В одном малоизвестном произведении советской литературы – повести «Милый Эп» Г. Михасенко есть несколько высказываний на эту тему: «Как-то, года два назад, пронесся слух, что церковь снесут и построят на этом месте цирк»; «Церковь не тронули, а цирк стали возводить рядом»; «...крест сердито и холодно поблескивает над голыми вершинами тополей, а левее сереет бетонная громада цирка. Только что начатый, он уже перерос церковную маковку, а по объему – бочка рядом с ведром»; «... у божьего дома был какой-то циркаческий вид»; «не случайно, пожалуй, цирк и церковь оказались соседями – пусть соревнуются» [7, с. 45].

Вывод. Таким образом, цирк является концентрированной и опредмеченной формой *титанического* мировоззрения, взятого с точки зрения одного из его параметров – *возможностей человека в его отношении к природе (собственной телесности и внешней природе).* Именно поэтому цирк, с одной стороны, прекрасно вписывался в коммунистическую риторику, а с другой – противостоял тоталитарным практикам вождизма, вытеснившего титанизм революционного периода. Поэтому в цирке содержался значительный потенциал «реформаторской» энергии, которая была направлена на возрождение исходного для советских тоталитарных практик титанизма.

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху [Эл. рес.] / Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М. : Худож. лит., 1990.– 543 с.
3. Древний патерик, изложенный по главам: пер. с греч. Изд. 3-е.– М.: Планета, 1991.– 430 с.
4. Жизнеописание, поучения и пророчества старца Лаврентия Черниговского.– Почаев, 1991.– 124 с.
5. Ефанова М. В цирке работают только однолюбцы. Вечерний Харьков [Эл. рес.] / Режим доступа: http://www.circus.com.ua/publ_N223.htm
6. Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов.– М.: Правило веры, 2004.– 783 с.
7. Михасенко Г. Милый Эп // Парус–77: сб. литературно-художественных и публицистических произведений для подростков.– М., 1978.– С. 40–136.
8. Об отношении к животным [Эл. рес.] / Русская Православная церковь.– М.: Благо, 1998. – Режим доступа: http://svitk.ru/004_book_book/8b/1948_duhovnaya_beseda_ob_otnohenii_k_zivotnim.php
9. Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л., 1984.– С. 72–153.
10. Россиянов К. О. Сталин как редактор Лысенко. К предыстории августовской (1948 г.) сессии ВАСХНИЛ // Вопр. философии.– М., 1993.– № 2.– С. 56–69.
11. Старец Паисий. Отцы-святогорцы и святогорские истории.– Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2001.– 183 с.
12. Шинкарук В. И., Яценко А. И. Гуманизм диалектико-материалистического мировоззрения. – К.: Политическая литература, 1984.– 255 с.
13. Элиаде М. Священное и мирское.– М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.– 144 с.
14. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков.– М.: Советский писатель, 1988.– 416 с.
15. Эпштейн М. Эдипов комплекс советской цивилизации [Эл. рес.] / Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/

УДК 793.3:791.65(477)

Елена Золотарёва

МАЙДАН'С КАК КАРНАВАЛИЗАЦИЯ ПОЛИТИКИ

У статті проаналізована природа танцювального шоу Майдан'с. Автор робить висновок, що Майдан'с є новітнім елементом карнавального життя України, своєрідною зовнішньою формою молодіжного флешмобу, насправді спланованою та спущеною владою «зверху».

Ключові слова: фэндом Майдан'с, флешмоб, карнавал, карнавалізація. *В статті проаналізована природа танцевального шоу Майдан'с. Автор делает вывод о том, что Майдан'с является новейшим элементом карнавальной жизни Украины, своеобразной внешней формой молодёжного флешмоба, на самом деле спланированной и спущенной властью «сверху».*

Ключевые слова: фэндом Майдан'с, флешмоб, карнавал, карнавализация. *The article analyzes the nature of the dance show Maydan's. The author concludes that the Maydan's is the newest element of carnivals life in Ukraine, a kind of external form youth flashmob actually planned and launched to power.*

Keywords: fandom Maydan's, flash mob, carnival, carnivalization.

Интересы общества, его процветание и безопасность в значительной степени во все времена определялись интеллектуальной мощью и уровнем духовности населения, особенно его активной составляющей – молодежи и, прежде всего, представительной ее части – студенчества. Студенчество как наиболее образованная и социально активная макрогруппа молодежи особенно остро ощущает происходящие перемены в жизни общества. В результате таких системных перемен фиксируется рост прагматизма и индивидуализма у молодежи и студенчества, поиск новых форм самоидентификации и самовыражения, протеста против реальности. Современные молодёжные движения часто обретают форму ярких флешмобов, карнавальных массовых действий.

Колоссальное танцевально-маскарадное шоу Украины – Майдан'с – привлекло внимание именно с этой точки зрения и, на наш взгляд, является яркой демонстрацией выявленных нами тенденций современного карнавального движения.

Исследуя истоки и природу карнавального движения, мы открыли неожиданные закономерности современного карнавала, проанализированные нами в предыдущих статьях [4; 6; 7]. В основных чертах они сводятся к следующим тенденциям:

1. Карнавальное движение, имея исторические центры, в конце XX–начале XXI столетия становится практически повсеместным. Причины такого распространения требуют дополнительных исследований.

2. Несомненен отход современного карнавала от первоначального, в основе своей – сакрального, смысла, наблюдается тотальная коммерциализация карнавала и всех связанных с ним атрибутов. В некотором смысле исключения составляют так называемые религиозные «фестивали» в странах Азии и других неевропейских странах.

3. Несмотря на унификацию карнавального движения, каждый карнавал имеет свою национальную «изюминку».

4. В современном мире массового увлечения шоу, дискотеками, юмористическими программами, любое шоу обретает карнавальные формы, карнавальные маски в прямом и переносном смысле завоёвывают мир, карнавализация стала явлением масскультуры.

5. На рубеже столетий усиливается тенденция политизации карнавала и карнавализации политики.

Все эти тенденции, без исключения, просматриваются и в карнавальной жизни Украины, к новейшим элементам которой мы относим проект «Майдан'с».

Целью данной статьи является анализ формы и содержания украинского танцевального шоу «Майдан'с» в контексте современных карнавальных тенденций. Автор ставит задачу исследовать проект «Майдан'с» как элемент массовой культуры, проанализировать его истоки и цели и под внешней формой карнавального флешмоба увидеть рго et contra этого молодёжного движения.

В 2011 году телеканал «Интер» объявил о проекте «Майдан'с», из материалов официального сайта видим, что этот проект позиционируется как самое масштабное в истории украинского телевидения танцевальное шоу, «абсолютно уникальный проект, цель которого – объединить талантливую украинскую нацию. И, возможно, впервые это объединение произойдет благодаря прекрасному искусству танца... Представьте себе, что люди вдруг бросили все свои неотложные дела и заботы, напрочь забыли проблемы и невзгоды, словом, вырвались из паутины серых будней... И пустились в пляс!» [12]. В шоу «Майдан'с» принимают участие 12 команд из 12 крупнейших городов Украины. Под руководством полюбившихся всем хореографов население Украины смотрит оригинальные танцевальные постановки в прямом эфире каждую субботу в 19.00 на канале «Интер» с главной площади столицы – Майдана Независимости. В первых «двух сезонах» проекта по жеребьевке 12 городов были разбиты на шесть пар. В «третьем сезоне» новичками шоу стали Ивано-Франковск, Кривой Рог, Черкасы и Житомир, а все города разделены на 4 основных дивизиона: Север Украины (Чернигов, Житомир, Черкасы), Восток (Харьков, Кривой Рог, Днепродзержинск), Юг

(Николаев, Одесса, Севастополь), Запад (Львов, Ивано-Франковск, Черновцы) [8]. Т. е., авторы и инициаторы проекта в форме масштабного карнавального флешмоба заложили якобы идею объединить украинскую нацию. Однако анализ проведенных «трёх сезонов» проекта позволяет сделать выводы о лукавстве при декларировании заявленной идеи.

В первом сезоне победила команда Кировограда, во втором сезоне – столичная команда, в третьем – команда Кривого Рога. Таким образом, имеем уже 3 «танцевальные столицы» Украины, а это вряд ли объединяет, и впереди, вероятно, ещё ряд сезонов. Чтобы на данном этапе придать этому казусу логическое завершение, в конце 2012 г. был организован Суперкубок шоу, который выиграл Кривой Рог, получивший 38 % зрительских симпатий против 32 % Киева и 30 % Кировограда [12].

На первый взгляд, в основе шоу, с точки зрения участников, – два аспекта: художественный и коммерческий. Художественную основу составляет уникальная хореографическая постановка и танцевальное исполнение массы участников. Каждую субботу свои грандиозные танцевальные номера представляют два города, шесть из них выйдут в полуфинал, в финале же останутся три города, которые соревнуются между собой за звание танцевальной столицы Украины. Считается, что каждая постановка концептуально воплощает идею города или даже целого региона, из которого приехали участники. С помощью смс-голосования и телефонных звонков абсолютно каждый может проголосовать за город, чье выступление понравилось больше всего. Несмотря на голоса почетного жюри, последнее слово – за народом.

Коммерческий интерес имеет и социальную составляющую, считается связанным с патриотизмом молодежи городов-участников и сводится к следующему: помимо звания танцевальной столицы Украины, город-победитель получает денежный приз на собственное благоустройство. «Голосуй и, возможно, именно в твоём городе появятся, например, новые лавочки, цветочные клумбы или новое медицинское оборудование в местной больнице» [12].

С точки зрения организаторов, в основе шоу, на первый взгляд, просматриваются 3 аспекта: духовный, социальный и художественный, поскольку сайт шоу провозглашает: «Шоу «Майдан's» – это попытка поднять дух нации, привлечь внимание молодежи к здоровому образу жизни и, конечно же, это возможность продемонстрировать, что украинцы – самый танцевальный народ в мире!» [12].

Однако комплексный анализ изучаемого проекта: дух танцевальных номеров, состав жюри, блоги участников и другое, – позволяют увидеть скрытые смыслы, замаскированные карнавальной формой этой феерии.

Главное, на наш взгляд, заключается в том, что поставленная организаторами шоу цель воспринимается как полностью оторванная от реалий украинской жизни, поскольку они не дают малейшего повода к молодёжному оптимизму: имидж Украины в мире самый низкий за все годы независимости; социально-экономическое состояние регионов остаётся нестабильным; реформы, предусмотренные при вступлении в Совет Европы, не реализованы; инвестиционный климат не улучшился; доверие к органам государственной власти и местного самоуправления подорвано; перманентный политический и экономический кризис продолжаются; мир признал наличие в Украине политзаключённых; не хватает рабочих мест для молодёжи, что усугублено повышением пенсионного возраста для работающих; 135 украинцев погибли от мороза в огромной европейской стране в XXI веке, – в этой обстановке танцы вряд ли могут «поднять дух нации» и никому при этом не надо демонстрировать, что «украинцы – самый танцевальный народ в мире». Кроме того, «Майдан's» теперь официально внесена в «Книгу рекордов Гиннеса» как самый масштабный и самый массовый проект в мире. Однако это не актуально для страны, ожидающей до конца 2013 года подписания соглашения о политической ассоциации и зоне свободной торговли Украины с Евросоюзом.

Во-вторых, «Майдан's» – искусственно рождённое дитя, это действие масскультуры не инициировано молодёжью и студентами «снизу», а предложено телеканалом, лояльно настроенным по отношению к партии власти, отнюдь не страдающей приверженностью к национальной идее. Представляется уместным сравнить «майдансовый» период с периодом зарождения Одесского фестиваля «Юморина» с его карнавалом в начале 1970-х годов, поскольку причины явления во многом схожи. «Юморина» родилась именно в период «застоя» в 1973 году, по инициативе партии власти, «сверху», когда в момент окончания «холодной войны» власть продемонстрировала народу элементы демократизации и пыталась методом декларирования «хлеба и зрелищ» удержать население в русле социалистической идеологии. В СССР карнавалы устраивались в дни молодёжных, студенческих, физкультурных и других праздников.

Все признаки «Юморины» и «Майдан'sa», как массовых действий, позволяют нам отнести их к явлениям массовой культуры. Наиболее оптимальным определением современной массовой культуры нам представляется понятие Д. Белла, согласно которому массовая культура – это своего рода организация обыденного сознания в информационном обществе, особая знаковая система или особый язык, на котором члены информационного общества достигают взаимопонимания [1]. Если

культура есть практическая реализация общечеловеческих и духовных ценностей [2], то массовая культура выступает как связующее звено между постиндустриальным обществом высокой специализации и отдельным человеком, коммуникация осуществляется на среднем общедоступном языке. В. Л. Глазычев считает, что «для массовой культуры характерно возникновение и ускоренное развитие особого профессионального аппарата, задачей которого является использование содержания потребляемых благ, техники их производства и распределения в целях подчинения массового сознания интересам монополий и государственного аппарата, искажения и заглушения протеста» [3]. Вся коммерциализация карнавального и флешмобного движения, а также властная инициатива с целью, похоже, предупредить вероятные протестные настроения в молодёжной среде, как в 1973 г. в советской Украине, так и в 2011 г. в условиях независимой Украины, лишь доказывают этот тезис. Безусловно, происхождение и развитие карнавала как такового, с его сакральным и социальным наполнением, предшествует возникновению массовой культуры, однако в современном карнавальном движении все признаки массовой культуры, на наш взгляд, просматриваются.

Ранее мы уже отмечали, что в СССР и в советской Украине карнавал сохранял лишь остатки формы, окончательно утратив первоначальный смысл. И Одесский карнавал советского периода, проводимый 1 апреля, не является исключением, разотождествившись с христианскими канонами и моралью, в отличие от других карнавалов мира, он изначально имел элементы политического подтекста [5, с. 244–245]. Аналогичные цели проглядывают и в танцевальных вихрях флешмобного «Майдан'sa», чем-то напоминающих первомайские демонстрации советского периода или массовые шествия по праздникам в социалистическом Китае. В-третьих, «Майдан's» не эксклюзивное явление, а один из элементов тотальной карнавализации жизни, проявляющейся в формах постоянных ток-шоу, «Дома-2», программ «Наша Раша», «Рассмеши комика» (за такую возможность предусмотрены большие суммы денег) и многих других программ, уводящих от реалий жизни, рекламирующих лёгкую жизнь, где нет иных ценностей, кроме развлечений и веселья. Однако данный проект масштабнее. Один из организаторов шоу «Майдан's» Михаил Комаровский сказал: «Еще раз напоминаю, это не соревнование, не Олимпийские игры и не какой-то межгалактический шахматный турнир – это шоу, телевидение! Это большой крупный обман для всех. Это радость и веселье, развлечение, аттракцион, поэтому относиться надо к этому, как к аттракциону» [12]. Сами наименования «вмілих і креативних

хореографів Коли і Жори», без фамилий [3], в Кривом Роге підтверждають карнавальний «анти-офіціоз».

В-четвёртых, массовая поддержка проекта украинской молодёжью, по-видимому, возникла не в результате адекватности его цели настоящим интересам и проблемам студенчества и молодёжи. Скорее она базируется на стремлении молодых к артистизму, к выдвижению на первый план новых героев современности – певцов, артистов, спортсменов – и желании подражать им, обратить на себя внимание, появиться на экране телевизора. В вузах Украины нередко значительные группы студентов уделяют намного большее внимание участию в конкурсах «Мисс институт» и КВН, чем качеству обучения. Тысячи фанатов поддерживают эти шоу, тысячи хотят в них участвовать. В связи с этим (и некоторыми протестными настроениями масс) популярными в мире стали различные формы флешмоба. Известный хореограф Алла Духова сказала о первом сезоне «Майдан'sa»: «Организаторы просто молодцы, что сделали такое грандиозное шоу флешмобов! Мне это близко и знакомо, как никому. У меня 7 тысяч танцовщиков, которые на всевозможных фестивалях делают то же самое» [12].

То есть, можно предположить, что формируется новое направление молодёжной субкультуры, как минимум, в новейшей истории Украины образовался новый фэндом. Фэндом (англ. fandom — фанатство) — сообщество поклонников, как правило, определенного предмета (писателя, исполнителя, стиля). Фэндом может иметь определенные черты единой культуры, такие как «тусовочный» юмор и сленг, схожие интересы за пределами фэндома, свои издания и сайты. По некоторым признакам фанатство и различные увлечения могут приобретать черты субкультуры. Так, например, произошло с панк-роком, готической музыкой и многими другими интересами. Однако большинство фэндомов и хобби не образуют субкультур, будучи сосредоточены только вокруг предмета своего интереса [11; 15]. Пока в молодёжной среде интересы – активные («танцуй и балдей») или пассивные («сиди и смотри») – сосредоточены вокруг самого танцевального шоу, однако развитие фэндома «Майдан'sa» может привести к формированию нового направления молодёжной субкультуры.

Безусловно, шоу имеет позитивные стороны. Молодёжь показала, что может внести небольшой вклад в развитие инфраструктуры своего города. Так, 24 августа 2012 г., в день Независимости Украины, в Кировограде торжественно открыли самую большую в области игровую площадку для детей. Это одна из 11 площадок, построенных за счет миллиона гривен, которые выиграла команда танцоров-кировоградцев для своего города в первом сезоне проекта телеканала «Интер» – «Майдан's». Места для

детских площадок выбирали сами участники танцевальной команды Кировограда [10]. Во втором сезоне победила команда Киева. «Помимо необычайно красивого золотого кубка, команда Киева стала обладателем столь желанного чека на миллион гривен, который будет обналичен ради благородной цели – вскоре в столице появится парк паркура и прочих экстремальных видов спорта» [14]. А окончательной, на данном этапе, «танцевальной столицей» признан Кривой Рог, также получивший Кубок, Суперкубок и финансовую награду. Понятно, что в современной Украине местные бюджеты не имеют средств для устройства подобных площадок и парков.

Несмотря на то, что танцевальные номера городов не имели «кизоминки», подчёркивающей специфику региона, как это бывает в большинстве современных карнавалов, т. е. не понятна логика отбора номеров, всё же выступления имели эстетический эффект и могут быть оценены позитивно с точки зрения привлечения молодёжи к танцам и спортивным движениям.

Один из сайтов «Майдан'sa» гласит: «“Майданс” западает в душу. Это проект, который делает нас достаточно сильными, чтобы идти к победе, несмотря ни на что; достаточно мудрыми, чтобы достойно проигрывать; чуткими, чтобы сочувствовать поражению соперника. Было все: травмы участников и хореографов, дождь и холод едва выше ноля, десятки и четверки, вылеты и возвращения... “Майданс” делает добрее и лучше, если не весь мир, то хотя бы ту его часть, которую мы в силах изменить» [14]. Научить молодых видеть красоту, преодолеть трудности, достойно проиграть – залог их будущей успешной профессиональной карьеры.

Однако, это шоу – в основном коммерческий проект: если есть спрос, будет и предложение. Член жюри проекта российский журналист Отар Кушанашвили по итогам второго сезона написал: «Если учесть, что у проекта “Майданс” 425 миллионов поклонников – а это вчетверо больше, чем у Аллы Пугачёвой, Стиви Уандера, группы “Boys II Men” и коллектива португальских лесорубов вместе взятых, – вряд ли будет неуместным предположить, что завтра, когда мы объявим, что завершаем второй сезон “Майданса”, ... у многих людей будут слезы на глазах» [13].

И, к сожалению, тогда многие замерли в ожидании «третьего сезона», не замечая или не понимая, что от их желания изменить страну, от их поведения, активности не только в танцах сегодня в Украине, так требующей демократических реформ, тоже что-то зависит.

Нам представляется, что проект «Майдан's» – очень тонкий психологический и политический ход, подсказанный владельцам

«Интера», с целью переиначить жизнь, вывернуть наизнанку значение киевского Майдана, надеть карнавальные маски в честь пира во время чумы, чтоб сделать хорошую мину при плохой игре и отвлечь молодёжь от истинных проблем Украины. Официальный сайт шоу вещает: «Майдан снова живет «Майдансом!» ... В едином ритме отрывается огромная толпа молодежи, отстаивая честь своего города. Такое можно увидеть только на главной танцевальной арене нашей страны, а именно – на Майдане Независимости в Киеве. Это шоу знаменательно тем, что впервые наш народ сплотила не политика, а прекрасное и вечное искусство танца. 10 недель страна с замиранием сердца следила за тем, как 6 000 народных танцоров из 12-ти самых больших городов Украины соревновались за право стать самой танцевальной столицей и выиграть приз в 1 000 000 гривен для реализации мечты своего города! Каждую неделю, в прямом эфире 2 команды сходились в танцевальной схватке, что бы хотя бы на шаг приблизиться к своей цели... Живи Майдансом!» [14; 9].

Наверно, мечтой и главной целью городов и всех украинцев является всё же не приз, а нормальный уровень жизни в демократической стране, из которой молодёжи не захочется эмигрировать.

Украинская молодёжь, фанатеющая от «Майдан'sa» и флешмобов, наверняка будет политически неактивной. Не случайно же для проекта избрано место, которое до сих пор ассоциировалось с политическими выступлениями, перманентной революцией в Украине: студенческая «Революция на граните», Майдан Независимости, «Украина без Кучмы», «Оранжевая революция», «Налоговый Майдан». Нынешней власти, ориентированной на стереотипы прошлого, выгодно стереть из памяти явление МАЙДАНА как символа свободы, независимости и национального единства.

Анализ скрытых смыслов танцевального мегапроекта «Майдан's», по внешней форме напоминающего современный карнавальный флешмоб, позволяет сделать *вывод* о том, что под карнавальной маской скрывается политическое устремление с помощью контролируемой массовой культуры отвлечь молодёжь Украины от реальных проблем, связанных с падением авторитета государства в Европе и всём мире из-за беспрецедентных ошибок властных структур, с нежеланием или неумением власти найти объединяющую народ современную национальную идею и, возможно, с предстоящими, на момент зарождения идеи «Майдан'sa», парламентскими выборами.

Дальнейшее развитие данного шоу, вероятно, позволит выявить новые тенденции в молодёжной массовой культуре и выработать практические рекомендации по использованию подобных проектов для повышения

духовности, образованности и политической активности украинской молодёжи.

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество.– М.: Academia, 1999.– 787 с.
2. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры.– СПб. : СПГУ, 1996.– 152 с..
3. Глазычев В. Л. Массовая культура. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://bse.sci-lib.com/article074216.html>
4. Золотарёва Е. О природе «одесского смеха» // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 2. Про природу сміху.– Одеса : ООО Студія “Негоціант”, 2002.– С. 187–191.
2. Золотарёва Е. Одесский карнавал и традиционные духовные ценности // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 5. Логос і праксис сміху.– Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2004.– С. 243–255.
5. Золотарёва Е. Проблемы коммерциализации «одесского смеха» // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса : ООО Студія “Негоціант”, 2003.– С. 186–191.
6. Золотарёва Е. Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества // О природе смеха: материалы круглого стола.– Одесса : ООО Студія «Негоціант», 2000.– С. 10–13.
7. Майдан's – [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://allsofts2009.ucoz.ru/load/tancevalnye_shou_onlajn/majdans_3_sezon_1_vypusk_18_08_2012_smotret_onlajn/209-1-0_2211
8. Майданс 2 сезон. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://maydans.ru/>
9. «Майданс» осуществил мечту Кировограда – первой танцевальной столицы Украины. Официальный сайт ИНТЕРа – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://inter.ua/ru/news/2011/08/26/4559>.
10. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
11. Официальный сайт проекта «Майдан's» – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://maydans.com.ua/about_project.
12. Персональная колонка Отара Кушанашвили – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://maydans.com.ua/content/366>.
13. Финал проекта «Майданс. Второй сезон»: триумф столицы! Поздравляем Киев! – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://maydans.com.ua/content/368>.
14. Щепанская Т. Б.Символика молодежной субкультуры – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://subculture.narod.ru/texts/symbolism/index.html>.

Розділ 2.

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ БІОГРАФІЧНІ РЕМАРКИ

УДК 171:929

Татьяна Чайка, Виктор Малахов

СМЕХ СЕРГЕЯ КРЫМСКОГО: ОТ АБСУРДА К ЮМОРУ

Стаття базується на матеріалах усних спогадів відомого київського філософа Сергія Кримського. Досліджується своєрідність його гумору. Прослідковуються витoki цього гумору як специфічної відповіді філософа на абсурд буття.

Ключові слова: Кримський, абсурд, гумор.

Стаття основана на матеріалах усних воспоминаний известного киевского философа Сергея Борисовича Крымского. Исследуется своеобразие его юмора. Прослеживаются истоки этого юмора как специфического ответа философа на абсурд бытия.

Ключевые слова: Крымский, абсурд, юмор.

The article is based on materials of oral memories of famous Kievan philosopher Sergei Krymskyi. The peculiarities of his humour are examined. The origins of this humour are observed as a specific philosophical answer for absurdity of world.

Keywords: Krymskyi, absurdity, humour.

Ныне на наших глазах происходит знаменательное историко-философское событие: предметом серьёзного исследовательского интереса становится последний период развития советской философии, охватывающий 60–80-е гг. минувшего столетия, т. е. время жизни и деятельности непосредственных учителей нынешнего поколения отечественных философов. Для авторов данного очерка – это ещё и годы их собственной философской молодости. В историко-философском плане период этот примечателен тем, что некоторые яркие его представители здравствуют до сих пор или ушли от нас лишь недавно, успев оставить для нашего назидания собственную, уже позднейшую, версию осмысления своего тогдашнего творчества, да и философского процесса тех лет в целом. С подобными версиями можно соглашаться, вступать в спор или воспринимать их как данность; в любом случае подтверждается актуальность проблематики т. наз. «нового биографизма» [2, с. 238–240]. Дополнительную остроту описанной проблемной ситуации придают продолжающие существовать неясности относительно парадигмальных оснований отечественной философской мысли периода, о котором идёт речь. В этом аспекте позднейшие высказывания участников философского процесса интересны и как непосредственные свидетельства о происходившем в те годы, и как личностные установки, обеспечивающие самоидентификацию философствующей личности в изменившихся условиях времени.

За последние годы в обозначенной исследовательской области уже появились некоторые наработки¹. Не удивительно, что приметное место среди них занимают опыты устной истории; эти опыты продолжают у нас традицию, начатую в своё время основателем и подвижником отечественной oral history Виктором Дувакиным и его школой. В частности, предлагаемая статья представляет собой попытку осмысления некоторых фрагментов обширного интервью, взятого у Сергея Борисовича Крымского Татьяной Чайкой в последние годы его жизни. (Полный текст интервью под заглавием «Разговор длиною в жизнь» готовится к печати Издательским домом Дмитрия Бураго).

Цель настоящей публикации – поделиться с читателем соображениями о природе юмора замечательного киевского философа. При этом авторы исходят из убеждения, что проблема трансформации абсурда в юмор и в наши дни сохраняет не только теоретическую, но и жизненную актуальность.

В своё время Аристотель заметил, что философствовать людей побуждает удивление (см.: [1, с. 70]). Он не оставил нам определённого суждения о том, в каком возрасте это с человеком происходит. Сергей Борисович Крымский рассказывал, что «философом» он стал очень рано, лет в пять-шесть от роду. И началось это у него не с удивления, а с обморока – обморока от долгого вглядывания в звёздное небо родной донецкой степи. Как объяснял Крымский, именно тогда он ощутил и безмерность пространства, и то, что человек, находящийся в любой точке этого пространства, становится его центром. Какое, казалось бы, красивое и благополучное начало, основанное на чувстве космоса, порядка и гармонии! В этом бы русле философствованию Крымского и развиваться – но нет. Едва ли не первые жизненные впечатления, первые горькие уроки бытия связаны у Сергея Борисовича с опытом абсурда. В его автобиографическом рассказе «ситуация абсурда» – одно из ключевых понятий. При этом, абсурд не убил в нём философа, скорее, наоборот: похоже, что в продолжение всей жизни именно абсурд оставался для Крымского неиссякаемым источником рефлексии. Естественно предположить, что это хотя и возможно, однако не слишком весело. И опять-таки – ничуть не бывало.

Вообще это интересная тема – как люди управляют с абсурдом, абсурдом вовне и в самих себе. Кто-то от чрезмерного погружения в абсурд способен озлиться на весь белый свет, кто-то сходит с ума, ну а Крымский – скажем прежде всего, что Крымского абсурд веселил. На абсурд он с самого начала пытался отвечать абсурдом же: говорить или делать нечто

такое, что, как минимум, противоречило бы обыденной логике. Причём говорить и делать это весело.

Когда восьмилетним мальчиком, будучи единственным и вроде бы желанным ребёнком в семье, Серёжа Крымский ощущает, по его словам, свою ненужность родителям, он говорит: «Слава Богу!» – и начинает озорное ребячье путешествие по крышам и кронам деревьев своего родного городка Бахмута. Позднее, в голодной эвакуации, волею судеб оказавшись на охраняемой предместной территории близ реки Урал, где постоянно шли боевые учения, 11-летний Серёжа ухитряется развести огород. В воронках от снарядов он выращивает тыквы и кормит ими свою маленькую семью – маму и бабушку. Поначалу прилежный школьник, столкнувшись в послевоенном Киеве 43–47-х гг. с характером тогдашнего школьного преподавания, он воспринимает его как абсурд и учиться «нормально», как все, больше не может. Вплоть до девятого класса его «школа» – это уличные компании, с недетскими разборками и поножовщиной. Так закаляется характер... Однажды, когда его, шестиклассника, забравшегося на подножку трамвая – излюбленный способ передвижения тогдашних мальчишек – сбивает оттуда ногой здоровенный дегина, он, падая, подхватывает подвернувшийся кирпич, бежит по мостовой со скоростью трамвая и лупит этим кирпичом своего обидчика, на удивление и радость собравшимся зевакам.

Тем не менее, хулиганом или бандитом Крымский не стал. Он стал естествоиспытателем. В своём интервью Сергей Борисович вспоминает: «В 14 лет я сменял свою финку на банку серной кислоты и вошёл в этот мир другим человеком, с жадной узнавать, исследовать и осчастливить своими открытиями человечество». В то время Крымского увлекли химия, биология, астрономия. Конечно, в школе при этом он не учился. Школьное ученичество на всю жизнь осталось для него образцом и наглядным примером абсурда. Свой багаж знаний Крымский пополнял самостоятельно, в Киевской обсерватории, куда устроился на работу лаборантом – наблюдателем звёздного неба, а также в библиотеке – по счастливому стечению обстоятельств, она находилась как раз напротив дома, где он жил, рядом с Оперным театром.

В этой библиотеке Серёжа Крымский проводил многие часы, путешествуя по книжным полкам от пола до высокого потолка. За два года с небольшим он, по его словам, перечитал почти всё, что там было; аттестат же о среднем образовании получил экстерном, в школе рабочей молодёжи. Однако ещё до этого, где-то в 1945 или 1946 году, на киевских книжных развалах, ткнувшись тогда от Львовской площади до самого Евбаза, он наткнулся на сочинения Гегеля – знаменитое столпнеровское

издание, доселе памятное нашим философам. Из всего многоцветья обретающейся на тех развалах художественной, исторической, астрологической, порнографической литературы 15-летний юноша выбирает именно это, – ну разве не абсурд? Перечитал все вышедшие к тому времени семь объёмистых томов – и стал убеждённым гегельянцем. Логическим следствием такого оборота событий явилось его решение поступать только на философский факультет университета. И он туда поступил.

Думаете, таким образом абсурд был, наконец, побеждён? Ни в коей мере! Все вышло наоборот, в полном соответствии с законами самого абсурда. После успешно сданных вступительных экзаменов оказалось, что в списках студентов Крымского, энтузиаста философии и знатока Гегеля, как раз и нет. Ему возвращают документы без объяснения причин. Причина, естественно, была – поступивший куда следует донос о том, что он, Крымский, с 11 до 14 лет находился в Киеве, на оккупированной территории, и сотрудничал с фашистами. Абсурд заключался в том, вспоминает Сергей Борисович, что лживость этого доноса доказать было легко (у матери сохранились эвакуационные документы), а вот выяснить, что дело было именно в доносе, оказалось чрезвычайно сложно, – понадобилось вмешательство ЦК комсомола, в который настойчивому молодому человеку удалось-таки достучаться.

Как бы то ни было, недоразумение разрешилось, и Сергей Крымский стал студентом. «В своей наивности, – рассказывает Сергей Борисович, – я полагал, что вот тут-то начнётся настоящая учёба талантливых и заинтересованных молодых людей у мудрых и образованных преподавателей. Но, Боже мой, с чем я столкнулся!» Большую часть однокурсников Крымского составляли фронтовики, завалившие экзамены на другие факультеты университета. Поскольку в 1947 г. их невозможно было не принять, их автоматически, даже не спрашивая согласия, зачисляли на философский факультет. Как правило, это были люди, при всех прочих своих положительных качествах не имевшие никакого отношения ни к философии, ни к культуре, а зачастую и просто неграмотные. А каковы были преподаватели!

Предметом мечтаний Крымского было отделение логики. Первым его преподавателем логики оказался человек, который занимался тем, что отыскивал в текстах Менделеева и Павлова логические фигуры – понятия, суждения, умозаключения – и учил этому нехитрому ремеслу студентов. Основной силлогизм, которым почтенный логик во всех случаях жизни пользовался, начинался с посылки: «Все империалисты – поджигатели войны». Сокурсники Серёжи на занятиях по логике зевают, Крымский же

формулирует тему своей первой курсовой работы: «Логические фигуры в приказах маршала конницы Будённого». Профессор принял тему с восторгом; жаль, что на кафедре она всё же не прошла. А интересной работой могло бы начаться философско-логическое творчество Сергея Крымского!

Ко второму курсу абсурд на факультете крепчает. В отместку на кружке логики Серёжа выступает с сообщением о якобы «великом французском логике» Катюле Мендесе и его знаменитом истолковании логики Пор-Рояля². Это трудно себе представить, но юный мистификатор два года на полном серьёзе имел возможность делать доклады и писать курсовые работы об этом «великом учёном». Причём вплоть до окончания университета его, кажется, так и не разоблачили.

Следует отметить, что уже тогда на страшноватую, в общем-то, абсурдность реальной жизни Крымский преимущественно отвечает абсурдом весёлым, впрямую не задевающим и не оскорбляющим человека. Кажется, в одном только случае его тогдашняя усмешка оказалась недоброй: откликаясь на бытующее в среде студентов и преподавателей факультета прозвище одного из профессоров, записного и всем известного доносчика, без правой руки, которого называли «одноруким двурушником», Крымский запустил смешное и безжалостное «одночлен».

Уже в молодые годы Крымского его, говоря современным языком, имидж определился в двух аспектах: во-первых, как гегельянца, во-вторых, как мистификатора и рассказчика анекдотов, которых он знал великое множество. Заметим, что в обеих своих составляющих такой имидж в 50-е годы был небезопасен. Несколько раз Крымский оказывался на грани исключения из университета, да и после его окончания в 53-м году почти десять лет маялся по разным работам, практически не имевшим отношения к философии.

Только в 1964 г. судьба Крымскому улыбнулась, навсегда связав его с Копниним и с киевским институтом философии. Павел Васильевич Копнин, сменивший на посту директора института Д. Ф. Острянина, приносит с собою в институтскую среду свежее дыхание перемен. Институт не только вздохнул полной грудью, но и, кажется, впервые с послевоенных времён, заулыбался. В институтском быту, взаимоотношениях сотрудников, характере научных обсуждений с лёгкой руки Копнина появилась небывалая дотолем непринуждённость, порою перерастающая даже в своего рода игривость. Сергей Крымский становится средоточием этого нового стиля жизни. Весёлые стенгазеты, уморительные капустники, бесконечные розыгрыши – как-то само собой

получалось, что неизменным вдохновителем и исполнителем всего этого оказывался Крымский «со товарищи».

Итак, времена явственно смягчались, маразм, как бы то ни было, сдавал свои привычные позиции, но навык обращения с абсурдом у философских выучеников 50-х годов остался, как их пожизненное достояние. Менялись формы ответа на абсурд, они тоже становились добрее, мягче, да и юмористичнее тоже. Как-то раз Копнин пожаловался Крымскому на свою новую лаборантку. Юная девица приходила на работу с заспанной физиономией и повадилась при каждом удобном и неудобном случае укладываться почитать на диванчике в маленькой комнате за директорским кабинетом. Копнин был растерян; его корректные увещевания на явно недосыпавшую ночью девицу не действовали. Тогда Крымский ему сказал: «Я знаю, что делать, я её отучу».

Дело было летом, в жару. Взяв у Копнина ключ от заветной комнатки и дождавшись, пока не чайвшая подвоха лаборантка в очередной раз уснет посреди рабочего дня, Крымский отпер дверь, разделся до пляжного вида и прилёг рядом с барышней, ничего, впрочем, не имея в виду особого. Она, очевидно, тоже ничего такого в виду не имела, потому что, проснувшись и увидав лежащего рядом с собой голого Крымского, растерялась и смутилась до крайности и выскочила в шоке из кабинета, едва одетая. С тех пор, рассказывает Крымский, они словом не обмолвились друг другу об этом инциденте, но спать на работе девица перестала. Так абсурд был побеждён абсурдом. Вот один из уроков Крымского, над которым, быть может, следовало бы ещё поразмыслить.

Интересно то, как при всём этом к Крымскому относилась институтская публика, его коллеги. Мы ни от кого не слышали, чтобы его не любили. У женщин он пользовался безусловным успехом; многие им восхищались, и тем не менее не то, чтобы побаивались, но всё же несколько остерегались его: уж очень цепок был его ум, а язык острёр.

Вот несколько наших давнишних впечатлений – впечатлений институтской молодёжи 70-х годов. Для нас Крымский уже тогда, разумеется, – не только яркий громогласный шутник-пересмешник, от которого никогда не знаешь, чего ждать, но в первую очередь – маститый учёный, безусловный авторитет, «мэтр». Мы бегали на его доклады, прислушивались к его суждениям и необычайно гордились, если за наши первые творческие пробы достаивались от него похвалы или хотя бы доброжелательной оценки. Вот этот волнующий контраст очевидной интеллектуальной дистанции между нами, высокой, зачастую беспощадной научной взыскательности Крымского и его же всегдашней настроенности на шутку, словно бы уравнивавшей его с нами способности

увидеть комическое в самом неподходящем для этого месте и положении – этот контраст и поражал нас, молодых, и привлекал к нему безмерно.

Помнится, как Сергей Борисович наставлял нас в науке анекдота. С совершенно серьёзным видом он рассказывал, что смешно в анекдоте бывает в двух случаях: в первом – смешно оттого, что умно, а во втором – оттого, что глупо. Вообще улыбка сопутствовала Крымскому столь же неизменно, как и его громкий голос и экспрессивная, заразительная манера говорить. Мы поддавались очарованию, и горечь этой улыбки почувствовали не сразу. Не сразу увидели мы и то, какую цену он платил за свой ум и яркость таланта. В середине 2000-х, как бы подводя жизненные итоги, Сергей Борисович рассказывал, что всю жизнь старался относиться к людям по-доброму, и ещё с юности категорически запрещал себе обижать кого бы то ни было, даже если человек этого, казалось бы, заслуживал. Тем не менее, полагал Крымский, враги у него всё-таки были. «Главный мой враг по жизни, – говорил он, – это дурак. Дурак в бытовой сфере, в научной, в любой. Понимаете, всегда получалось так, что он, дурак, точно знал, чувствовал, что я знаю о том, что он дурак или бездарность, и не мог простить мне этого. Иногда я почти с ним не общаюсь, худого слова ему не скажу, а он меня уже ненавидит какой-то классовой ненавистью». У Сергея Борисовича была целая теория «дурака от науки», который слова в простоте не скажет, поскольку боится высказать свою глупость. Это умный человек, развивал свою теорию Крымский, может говорить что попало. «Вот я, например, сболтну глупость – поправлюсь, а дурак себе этого никогда не позволит, он тщательно готовит все свои высказывания, он будет часами рассказывать вам о длине хвоста крокодила, в его учёных речах будет масса неоспоримой информации, а мысли там – ни на грош».

Рискнём предположить, что феномен «дурака от науки» для Крымского – ещё один болезненный элемент пожизненного абсурда. И всё же обострённое чувство абсурда не превратило Сергея Борисовича в жёлчного саркастического брюзгу. Смех Сергея Крымского до конца его дней оставался смехом юмориста. Примечательно, что из писателей-сатириков он, по-видимому, более всего любил Гоголя, а в гоголевском творчестве ему была по сердцу такая добрая и светлая вещь, как «Старосветские помещики». Эту повесть он знал наизусть и рад был всякому случаю прочесть из неё подходящий отрывочек – да так, что слёзы смеха капились по лицам потрясённых слушателей.

В чём же разгадка этого светлого смеха Крымского, щедрости и доброты его юмора – юмора человека с тяжёлым опытом личностного становления и вовсе не простым характером? Абсурд, преследовавший его с ранней юности, стал, по его словам, большим местом всей его жизни,

его он чувствовал кожей. При этом Крымский – не зря же он стал логиком! – обладал способностью ясного и точного схватывания характерных особенностей и нюансов окружающего абсурдного бытия. Ну как, скажите, при таких предпосылках не сделаться едким сатириком, жёстким обличителем общественных нравов? Но, повторимся, нет – и нет! Юмор Крымского у всех, кому посчастливилось общаться с Сергеем Борисовичем, пробуждал ощущение радости жизни, остроты и непредсказуемости её творческих токов, трудноопределимое, но внятное чувство бытия-на-свету. Только ли в природной доброте и человечности Крымского здесь дело?

Думается, не только. Замечательно ёмкую, на наш взгляд, характеристику юмора Крымского дал в своих воспоминаниях о нём один из ближайших друзей философа, известный киевский композитор Валентин Сильвестров. Упомянув о свойственном герою нашего очерка «невероятном чувстве юмора», Сильвестров тут же добавляет, что в этом юморе ему слышались некие «остатки рая». Являя собою «мгновенное опадание дури», юмор Крымского вызывал не злобу, а чувство освобождения, обнаруживал «сияние, напоминающее райское».

Если это так, тогда дело уж точно не в одних только природных качествах Сергея Борисовича, хотя и в них тоже. Что, если именно такая сложная, грустная, в чём-то исковерканная судьба – судьба незаурядно умного и тонко чувствующего человека – лучше всего подходила для того, чтобы явить нам в наше жёсткое время нечто простое и важное?..

И ещё крупница юмора напоследок. Завершая тогдашний наш долгий разговор, Сергей Борисович внезапно заговорил о себе как о типичном философе переходного времени, «философе-отказнике». Правоверный гегельянец, он отказался от Гегеля, философ по призванию – отказывался от философии ради математики и логики, логик-профессионал – пришёл в конце концов к разработке этико-религиозных проблем... Так вот, не был ли, действительно, этот перманентный самоотказ также своего рода жестом освобождения, выплеском некоего юмора, словно бы парящего над тяжкой абсурдностью бытия, утверждающего её неокончателность, перехватывающего у неё последнее слово – пока длится жизнь человеческая?..

Примечания

¹ Отметим в этой связи лишь выход в свет под редакцией В. А. Лекторского 22-томной серии «Философия России второй половины XX века» (М.: РОССПЭН, 2008–2010), а из украинских изданий – недавно вышедший любовно сделанный сборник «Вілен Горський: дотики, смисли,

споглядання» (за ред. М. Л. Ткачук; упоряд. М. Л. Ткачук, Л. Д. Архипова.– К.: Аграр Медіа Груп, 2011.– 387 с.).

² Забавно, что этот абсурд Крымского уже после его смерти отозвался для нас прощальной ноткой юмора. Совсем недавно, готовясь к написанию данной статьи, мы, благодаря Литературной энциклопедии, столкнулись с реально существовавшим Катюлем Мендесом – только не логиком, конечно, а французским писателем, жившим во второй половине XIX в., произведения которого переводились и на русский язык. Быть может, это звучное имя безотчётно запомнилось студенту Крымскому со времён его вместо-школьных библиотечных штудий. А может быть – кто теперь это скажет? – он с полным сознанием дела, повторяя свой давний ход, решил теперь поиграть и с нами?

1. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Соч. в 4-х тт.– Т.1.– М.: Мысль, 1976.– С. 63–367.
2. Голубович И. В. Биография: силуэт на фоне Humanities. (Методология анализа в социогуманитарном знании).– Одесса: ФЛП «Фридман А.С.», 2008.– 372 с.

УДК 398.21, 25; 811.512.162

Олександр Кирилюк

**СМІХ В ТЕОРІЯХ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ ТА В. Я. ПРОППА
(УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ)**

Порівняння концепцій семіотизованого сміху у О. Фрейденберг та В. Проппа показало, що обидва автори пов'язують його з глибинними світоглядними категоріями граничних підстав. Але якщо О. Фрейденберг здійснює свій аналіз в рамках цілісної концепції первісних метафор, то В. Пропп, запозичивши у дослідниці її основні ідеї щодо ритуалізованого сміху, посідає суперечливу позицію, відмовляючись від свого базисного постулату про віддзеркалення у казці соціально-історичної та обрядової реальності та твердячи, що казка про царівну Несміяну не містить ніяких слідів реального життя, окрім ієрогамії («пробного» шлюбу з багатьма партнерами), а її сміх є лише сигналом для кожного нового партнера вступити з нею у статевий зв'язок з метою відбору нею для себе кращого майбутнього чоловіка.

Ключові слова: сміх (семіотика), О. Фрейденберг, В. Пропп, царівна «Несміяна», життя, смерть та безсмертя (філос.).

Сравнение концепций семиотизованого смеха у О. Фрейденберг и В. Проппа показало, что оба автора связывают его с глубинными мировоззренческими категориями предельных оснований. Но если А. Фрейденберг осуществляет свой анализ в рамках целостной концепции метафор первобытного сознания, то В. Пропп, заимствовав у исследовательницы ее основные идеи про ритуализированный смех, занимает противоречивую позицию, отказываясь от своего базового постулата об отражении в сказке социально-исторической и обрядовой реальности и утверждая, что сказка о царевне Несмеяну не содержит никаких следов реальной жизни, кроме иерогамии («пробного» брака со многими претендентами), а ее смех является лишь сигналом для каждого нового партнера по очереди вступить с ней в половую связь с целью отбора ею для себя лучшего будущего мужа.

Ключевые слова: смех (семіотика), О. Фрейденберг, В. Пропп, царевна «Несмеяна», жизнь, смерть и бессмертие (филос.).

Comparison of the O. Freudenberg and W. Propp Semiotic laugh Concepts has shown that both authors link it with the deep world-outlook categories of ultimate bases. But if O. Freudenberg performs the analysis in the framework of her own holistic Primitive consciousness metaphors Concept, Propp borrowed her basic ideas about the ritualized laughter and takes a controversial stance, abandoning his own basic postulate that any tale reflects a lot of socio-historical reality or rites and arguing that the Princess Never Laughs tale does not contain any trace of real life, except hierogamos («trial» marriage

with many contenders), when her laugh is only a signal for each new partner to fuck her – by these way she was trying to select a better future husband for herself.

Key words: *laughter (semiotics), O. Freudenberg, Propp, the tale Princess Never Laughs, life, death and immortality (philos.).*

Метою даної статті є розгляд особливостей мови опису такого явища, як сміх у його семіотичних проявах в історико-генеративній та історико-реконструктивній концепціях О. М. Фрейденберг та В. Я. Проппа відповідно¹, з наступною **задачею** порівняння отриманих результатів та виявлення у них на основі апробованої авторської методики відмінностей та збіжностей на рівні глибинних універсально-культурних інваріантів, а саме, категорій граничних підстав (народження, життя, смерть і безсмертя) та світоглядних кодів (аліментарного, еротичного, агресивного та інформаційного) на різних рівнях світовідношення².

О. Фрейденберг. Ще у попередніх працях до своєї дисертації О. М. Фрейденберг пов'язувала сміх з категорією *смерті* у її динамічному переході до *життя*. Цей перехід виконував блазень – уособлення інвективи (лайки), сміху та глупоти – трьох метафоричних втілень образу смерті, що плодоносить [5, с. 233]. Іншими словам, смерть (*мортальність*) пов'язувалась з продуктивною функцією (*генетив*), а її образ передавався через лайку (контамінація *агресивного* та *інформаційного* кодів), сміх (*агресивність* як позитивно виражене заперечення, насмішка) і глупоту (негативна характеристика *інформаційного* коду, його *табуована* форма, як незнання або помилкове знання). Разом з тим нею тут вже було зафіксована, хоча і без рефлексії над нею, базисна світоглядна формула *переходу від смерті до життя*.

У самій же дисертації [4] ці положення було розвинуто і поглиблено. Говорячи про одну з метафор групи «Смерть», метафору *суду*, О. М. Фрейденберг розглядає її у зв'язку зі сміхом. При цьому нею також виділяється базисна інваріантна формула *«життя - смерть - безсмертя»*. Сміх, що супроводжував суд над вбивцею Луциєм, передував його порятунку, оскільки і злочин (він заколов кинджалом не людей, а опудала), і суд були нічим іншим, як розіграшем. Коли все відкривається, засуджений *на смерть*, що у відчаї волав про помилування, несподівано рятується. Роль сміху, який супроводжував всі ці події, полягала у підкресленні очевидності і неминучості *подолання смерті*.

Звертаючись безпосередньо до семантики сміху, О. М. Фрейденберг пов'язує її з народженням космосу і сонця (*генетив*), з усміхненим небом. Породжуюча сила сміху позбавляє від смерті і недуг, зцілює, лікує, посмішка повертає життя. Іншими словами, значення сміху зводиться нею

до того, що він зцілює від хвороб і позбавляє від смерті (*повна базисна формула*).

Культ землі-породіллі привносить у семантику «сміху» фалічний і оргіастичний моменти. Фалос і вульва (*еротичний код*), з якими пов'язаний сміх, обожаються, витісняючи зооморфні зображення богів [4, с. 93]. Оголення жінками, що піднімають спідниці, своїх геніталій, супроводжується сміхом, згодом дітородні органи починають здаватися смішним самі по собі [4, с. 103]. Зближення функцій репродуктивних органів людини і землеробства приводить до того, що сама праця на землі перетворює посмішку на гучний сміх, який означає зародження плоду, а результат цієї праці, хліб, починають випікати у вигляді «статевих органів», що дійшли, зауважимо, до нас наших днів (булки з розрізом, від «*bull*» – «кругла», та батони, від «*bâton*» – «палка», а також священні хліби – жіночі і чоловічі проскури або фалічні паски з білою глазур'ю на «головці».

Таким чином, за О. М. Фрейденберг, продуктивна сила сміху в сексуальній сфері (*еротичний код*) через обожавання статевих органів і перенесення їх функцій на землеробство і його основний продукт, хліб (*аліментарний код*), насичує всю хліборобську образність тими ж значеннями супровідного сміху (вакхична радість оргій, сміх під час фалогогій – урочистих маніфестацій з великим муляжем ерегованого члена на чолі колони, що здійснюється й опускається на мотузках), як і в тій сфері, де фалос і вульва фігурують не в сенсі іносказання.

Ті ж семантики сміх несе вже в імітаційних формах статевого акту, виражених у вигляді непристойних присмішок, інвектив і змаганні на краший жарт такого роду між чоловіками і жінками (контамінація *еротичного, інформаційного та агресивного* кодів). Як пише О. М. Фрейденберг, срамословіє і сороміцькі дієства виражають акт родючості (*генетив*), а поєдинок (*агресивний код*) набуває вигляду інвективного обряду (*інформаційний код* на обрядовому рівні). При цьому під час лихослівного змагання між жінками та чоловіками об'єктом ганьби і глузу стає саме божество смерті. Інакше кажучи, табування, заперечення *мортальності* відбувається через висміювання смерті, що одночасно є ствердженням *життя*. Сміх і лихослів'я, вважає цей автор, постають як метафори плодоносної смерті (*мортальність у генетиві*) [4, с. 104].

Сміх як одна з «метафор первісної свідомості» рубрики «Смерть» також розглядається О. М. Фрейденберг в контексті зв'язку сміху і «плодорозродження землі». Плодоносне життя землі, поставлене у залежність від посмішки неба, робить сміх, подібно до світла, продуктивною силою священного неба – чоловіка. Сміх у щорічній гієрогамії Неба і Землі дублював їх коїтус, зароджуючи плід і в землі, і в

утробі жінки. Деметра, посміхнувшись від слів Ямби, починає їсти і пити (*аліментарний* код), і священна роль посмішки передається і персоніфікується у носії смерті, Блазні, який колись був тотемом-ватажком, а потім – й божеством смерті [4, с. 105]. Божество смерті, як бачимо, виявляється божеством і родючості, і сміху.

До такого ж висновку О. М. Фрейденберг приходять і в іншій, більш пізній своїй роботі. Говорячи про богів-двійників, вона вказує, що один з них уособлює продуктивну смерть, котра осмислюється метафорою животворящего сміху, який дає зачаття новому життю. Це божество, у відповідності до землеробських поглядів, є божеством хтонічним, бо померти і бути похованим у землі означає отримати запоруку нового життя, відродження, як його отримують засіяні зерна [3, с. 117] (*повна базисна формула*). Цим же можна пояснити недостатньо ясну із звичайної точки зору радість при закапуванні божества родючості³.

Таким чином, сміх у О. М. Фрейденберг – це одна з метафор рубрики «Смерть», котра парадоксальним, але зрозумілим чином має не *мортальну*, а *вітальну* природу. Сміх – це іпостась смерті, але смерті, що розуміється як попередній і необхідний етап *відродження до життя* (повна розгортка формули «*життя – смерть – безсмертя*»).

В. Пропп. У плані, що нас цікавить, сміх аналізується В. Я. Проппом у спеціально присвячених цьому роботах, тоді як в його основний казкової діалогії ця проблема як окрема тема відсутня⁴. В одній з них, присвяченій комізму і сміху [1], дано типологію сміху, а сам він розглядається вченим насамперед «у психологічному аспекті», і тому я цей матеріал розглядати не буду.

Концептуальну значимість, котра відповідає загальній установці цього дослідника на розуміння фольклорного тексту (насамперед, казки) як відображення «дійсності», у першу чергу, соціально-історичної та обрядової, має одна його робота, присвячена «історичним корінням» казки про царівну Несміяну.

Методика, яку тут застосовує В. Я. Пропп, ґрунтується на розгляді казкового тексту як такого, що несе у собі сліди соціально-історичної та обрядової реальності. Вона точно відповідає відомим принципам аналізу В. Я. Проппом історичних коренів чарівної казки взагалі, з усіма наявними в ній достоїнствами (зокрема, виявленням універсально-культурної інваріантної структури тексту) і вадами (мова йде в першу чергу про непослідовність і часте відхилення від висхідних постулатів методики дослідження).

Ланцюжок, що вибудовується при цьому вченим – «виробнича життя – обряди – текст казки» повинен, на його думку, ці сліди на основі

виявлення явних збігів і подібностей підтвердити, і тим самим пояснити витоки того чи іншого казкового мотиву, в нашому випадку – мотиву сміху.

Виробниче життя В. Я. Пропп, посилаючись на Ф. Енгельса, розділяє на відтворення матеріальних умов життя та відтворення людини, фіксуючи в них обох сміх як їхній неодмінний компонент – люди сміялися, займаючись не тільки полюванням і землеробством – сміх супроводжував й пологи. І хоча тут сміх розглядається цим автором як «особливого роду умовний рефлекс» [2, с. 225], його семіотична роль вбачається ним у пробудженні і посиленні життєвих сил (культивація *вітальності*).

Показово, що, стверджуючи, нібито казка відображає соціальну дійсність як трудову діяльність, саму цю дійсність В. Я. Пропп як джерело казкових мотивів сміху відразу відкидає. Так, говорячи про радісний сміх мисливців після того, як вони здобували звіра, він стверджує, що сміються вони не з того, що полювання було успішним (бо «явище сміху безпосередньо з полюванням не пов'язане»), і не тому, що вони тепер не будуть голодними, а тому, що сміх мисливців передбачає *відродження* вбитого звіра для «наступного полювання» [2, с. 239].

Іншими словами, аліментарно кодована *вітальність*, що супроводжується сміхом, на предметно-практичному рівні світовідношення (радість від здобування звіра і його поїдання задля підтримки життя) як основа казкового мотиву не розглядається. Цією основою виступає семіотизований сміх, покликаний на рівні обрядово-ритуального світовідношення забезпечити повернення звіра до життя (повна базисна світоглядна формула «*життя – смерть – безсмертя*»).

Прояв ритуалізованого сміху в історично другому виді виробничого життя – землеробстві, В. Я. Пропп, на відміну від полювання, пояснює перенесенням сміхового моменту зі сфери «виробництва самої людини, продовження роду» на область праці на землі. Його «землеробська концепція сміху» заснована на твердженні про перенесення життеподружувальної дії сміху при народженні людини на рослинність. Землероб, вважає він, «добре знає, від чого розмножуються живі істоти» [2, с. 243] (хоча, в принципі, мисливці і скотарі теж не могли цього не знати, більше того, вони були якось ближче до даного явища). Хлібороби сміються, за ним, «засіваючи поле, щоб земля родила», додаючи до цього «злягання» прямо на полях, оскільки статевий акт став магічним засобом примноження врожаю.

Такою є, вважає В. Я. Пропп, сутність зазначеної концепції сміху, котрий «разом з подружжям забезпечує врожай» [2, с. 243–244]. Тобто, сміх в землеробстві (*аліментарний* код) є похідним від сміху під час сексу і пологів (*еротичний* код і *генетив*). Фалічні землеробські обряди, яких

В. Я. Пропп згадує, але залишає без розгляду, безумовно сходять до тих реалій, де фалос, відсутній у рослин, за допомогою перенесення образу став вважатися ритуальним стимулятором їхнього росту, граючи безпосередню роль у продовженні роду людей і тварин, і суто алегорично-знакову роль в житті рослин (контамінація *еротичного* та *аліментарного* кодів).

В. Я. Пропп наполягає на символічному ототожненні жінки і землі, що має місце в усіх культурах (крім культур зрошуваного землеробства, додамо ми – там плодоносна рідина належить не дощу – небу – чоловікові, а землі, і тому останній на давньоєгипетських зображеннях виявляється лежачим на спині з величезним ерегованим членом, над яким високо нависає небо-жінка). Фалічна символіка, таким чином, привноситься у землеробський процес. Але спочатку реальні форми репродуктивної функції жінки в обрядах не відображуються, вона обходиться без чоловіка. І лише пізніше у богинь родючості з'являються чоловіки – пише він.

Говорячи про те, що земля мислилася як жіночий організм [2, с. 245], В. Я. Пропп встановлює їхню тотожність саме на основі спільної для них обох породжувальної функції, тобто, *генетиву*. Це ототожнення служить основою для всієї проппівської пояснювальної конструкції сміху в розглянутій казці. Відштовхуючись від ідеї, що сміх служить посиленню родючості землі і чадороддю жінки, В. Я. Пропп кваліфікує казку про Несміяну як відображення аграрних магічних ритуалів сміху [2, с. 255]. Він не знаходить свідчень того, що сміх, як і в полюванні, у безпосередньому землеробському процесі грав роль стимулятора продуктивних сил землі (культивація *генетиву*), у той час як в землеробських обрядах і міфах у цій своїй функції сміх відомий давно [1, с. 162]. Беручи у якості «кореня» казки не обряд, а міф, В. Я. Пропп абсолютно непослідовно встановлює паралелі між двома вторинними по відношенню до обряду текстами – про Деметру і Несмеяну. Коли, не втримавшись від сміху при вигляді непристойного жесту (*еротичний* код) служниці Ямби, Деметра сміється, все знову розквітає (повна базисна формула *«життя – смерть – відродження»*). У цьому ж плані ним розглядаються сміх Несміяни, непристойності і лихослів'я [2, с. 246].

Але яким чином тут виникає мортальний мотив? Йдеться вже не про виробничу «дійсність» і навіть не про обряд (прийом, типовий для В. Я. Проппа, в тому числі і у розвідці історичних коренів чарівної казки), а про ті сюжети (тобто, тексти, «надбудовні» по відношенню до «дійсності»), де тієї чи іншою мірою представлений мотив заборони сміху. Першим серед них розглянуто заборону сміху, наявну в сюжетах про подорож живого героя у царство мертвих, бо, сміючись, він виказує всім, що він є

живий [2, с. 228]. Інакше кажучи, відновлюючи витоки мотиву сміху в казці про Несміяну, В. Я. Пропп апелює до текстів, де сміх вже пригнічується, і це у системі символічного мови означає, що подавляється і заперечується тут *життя* (табування *вітальності*). Відповідно, детабування сміху, його прояв постає як провокування життєвих сил, *повернення від смерті до життя*.

Вочевидь, уловлюючи цей момент, В. Я. Пропп звертається до того обряду, де таке повернення до життя через смерть присутнє у повному вигляді – до обряду ініціації. Більш широко ця схема реалізується у релігії божества, що помирає та відроджується, і В. Я. Пропп її теж не обходить стороною. Він зазначає, що обряд царівни, від посмішки якої розквітають квіти, є відгомном цієї самої землеробської релігії божества, яке повертається до життя після смерті (повна базисна формула, конкретизована як *«життя – смерть – відродження»*). Щоправда, В. Я. Пропп нічого про цей «обряд царівни» не говорить, а прямо переходить до казки про Несміяну. Як потрібно, напевно, розуміти, царівна, яка ніколи не сміється – це деградована у казці землеробська богиня, що не сміялася саме з причини перебування її у царстві мертвих, у стадії зимового сну-смерті, але В. Я. Пропп про це не говорить.

Обіцянка батьком Несміяни її руки тому, хто її «розсмішить» [2, с. 220], реверсує сюжет: сексуальний зв'язок, перенесений колись на землеробський обряд (*аліментарно-еротично* кодована *вітальність*), знову приймає очевидні «чисті» риси репродуктивної поведінки людей, сексуальності як способу продовження життя (*вітальність*, специфікована одним тільки *еротичним* кодом). Спосіб, у який в одному з варіантів казки претендент на її руку її розсмішив – танцем під дудочку трьох свинок з їх відверто сексуальною обрядовою семантикою, це тільки підтверджує.

Таким чином, казка про Несміяну – це, по суті, казка про те, як у царівни з'являється чоловік, котрий здатен за фактом ним бути (*еротичний* код), що у переносному значенні осмислюється як його здібність її розсмішити, тобто, злягти з нею із зачаттям, забезпечивши тим її родючість [2, с. 254] (категорія *народження, генетив*), оскільки сміх розуміється як її стимулятор.

Утім, тут виникають деякі питання, пов'язані з несуперечливим обґрунтуванням «неусмішливого» статусу царівни, або, інакше кажучи, з тим *мортальним* мотивом, який, йдучи за логікою розгортання базисної формули, повинен передувати стадії повернення до життя – адже про те, що Несмеяна, на відміну від Сплячої Красуні, мертва, немає ні слова.

Ситуацію могло б врятувати виявлення паралелей, скажімо, між казкою про Несмеяну і казкою про згадану Красуню, яку герой будить

відомими струсами і здриганням, або, кажучи словами самого В. Я. Проппа, через «гріх» (f-5), тим більше, що у судженого Несміяни є, як і в більшості казок про сватання, суперники. Нарешті, точно відповідно до головної ідеї В. Я. Проппа про відображення у казці ініціального обряду, справу можна представити так, що в казці про Несмеяну відобразився обряд дівочої ініціації, котрий співпадає з весіллям, оскільки дівчата, зазвичай, підліткову ініціацію не проходили, підтвердженням чого є семіотизація весілля як *переходу від життя до смерті і від смерті – до життя*.

Зрештою, В. Я. Пропп, немов забувши про власний твердження про те, що розглянута казка відображає аграрні магичні ритуали сміху, раптом зізнається, що *мотив Несміяни безпосередньо не містить ніяких слідів реального історичного минулого* [2, с. 223], а вся проведена ним робота ґрунтувалася лише на наявності у різних обрядових та фольклорних текстах одного і того ж мотиву сміху з його, як вважає В. Я. Пропп, життєдайною функцією (*вітальність у генетиві*).

Відмовившись від згадуваних ним хоч якихось обрядових джерел аналізованої казки, через те, очевидно, що він не знайшов їх переконливими, В. Я. Пропп починає розгублено метатися, пояснюючи, наприклад, несмішливість Несміяни дещо дивно: «вона не сміється, щоб... розсміятися» [2, с. 251].

Не маючи даних про «історичні коріння» дій героїні, В. Я. Пропп робить припущення, що така її поведінка є «можливим залишком гієропорнії» [2, с. 253]. Іншими словами, Несмеяна відбирає собі чоловіка шляхом «спроб і помилок» (тобто, вступаючи з претендентами у статевий акт, за В. Я. Проппом, «на пробу»), бо «їй не байдуже, хто буде її чоловіком». Тобто, вона злягає з багатьма, щоб обрати з них одного, найсильнішого, сигналом чого є її сміх (при цьому чоловіків, слід припустити, такі експерименти можливої дружини не особливо турбують).

Тут В. Я. Пропп взагалі відходить від основної лінії свого дослідження і робить припущення, яке вже прямо суперечить змісту казки, бо щасливі там у своїх прагненнях далеко не все підряд женихи (інакше казку потрібно було б назвати «Сміяна»). Крім того, при цьому абсолютно втрачається «родюча» семантика сміху, бо сміється царівна лише для того, щоб дати знак черговому своєму партнеру негайно починати з нею «тестовий» статевий акт.

Слід сказати, що при більш прискіпливому (соромлюся сказати, більш професійному) розборі даного мотиву В. Я. Проппом він міг би легко знайти певну відповідність даного казкового мотиву «групового», по-черзі, сексу Несміяни усамій «реальності». Це, зокрема, добре знана ним ритуальна

дошлюбна поліандрія (коли у багатьох підлітків на час ініціації була одна досвідчена «дружина»), або не менш відомі дані про близьку до обрядів родючості ритуальну проституцію. Нарешті, ці відповідності мотиву багатьох статевих партнерів однієї дівчини можна було б знайти у збереженому до майже теперішніх часів ритуалі злягання багатьох чоловіків з молодістю в її першу шлюбну ніч.

Не можна не примітити, що В. Я. Пропп пов'язував сміх не тільки з *життєвістю* (вітальна категорія), відзначаючи «заради повноти картини» те «перетворення», яке він «азнав у християнстві», де «сміється саме смерть, сміється диявол, регочуть русалки; християнське ж божество ніколи не сміється» [2, с. 241] (сміх як заперечення життя, *мортальність*). Якщо щодо сатанинського сміху, котрий заперечує життя, з метром ще можна погодитися, то відома роль русалок, особливо польових, у підвищенні родючості (через лоскотання як евфемізм статевого акту)⁵ ним, напевно, була просто випущена з уваги, як і його власна згадка про пасхальний сміх у церкві як про сміх животворний [2, с. 244]. Що стосується Ісуса, який ніколи не сміявся, то цьому у нас є своє пояснення⁶.

Підводячи *підсумки*, можна було б сказати, що в обох дослідників при вивченні сміху різними методами отримано однаковий результат – він визнаний явищем, котре семіотично забезпечує породження життя (*вітальність у генетиві*), з тією відмінністю, що у О. М. Фрейденберг він є конкретизацією однієї з «метафор первісної свідомості», плодоносною Смерті (*мортальність*, що породжує *вітальність*), тоді як у В. Я. Проппа просто констатується, що сміх має або породжує життєдайну силу (*генетивна вітальність*).

Але, на жаль, такого висновку ми зробити не можемо, оскільки за визнанням самого В. Я. Проппа, його методика пояснення сміху в казці шляхом знаходження відповідностей їй в «історичній дійсності» результатів не дала, а змістовний аспект викладу ним проблеми сміху фактично є переказом матеріалів О. М. Фрейденберг (посилання на яку було потрібно лише для того, щоб оцінити її підхід як неефективний [2, с. 225]). Але це не завадило йому «запозичити» у дослідниці її ідеї, включаючи «посмішку царівни» (богині), від якої розквітає природа, аналіз під кутом зору сміху фалічного культу, ритуального лихослів'я і сороміцького оголення, констатацію землеробського характеру сміху і згадку в зв'язку з цим міфу про Деметру, матеріал про священне подружжя та інші запозичення, яких читач, очевидно, і сам помітив.

Таким чином, аналіз сміху В. Я. Проппом є репродукцією дослідження сміху у О. М. Фрейденберг, затіненій формальними ознаками аналізу цього явища у рамках його парадигми «обряд – казка». Всі

наведені ним матеріали як в змістовному плані, так і в плані концептуальному (сміх ініціює розгортання повної базисної світоглядної формули «життя – смерть – воскресіння», а також розуміння сміху як явища, що породжує життя) у порівнянні з результатами О. М. Фрейденберг ознак новизни не мають⁷. Більше того, В. Я. Пропп при цьому не втримався від малообґрунтованих припущень, котрі уводять дослідження вбік і спотворюють всю картину, не будучи підкріплені навіть відомими обрядовими фактами.

Примітки

¹ Про концепції В. Я. Проппа і О. М. Фрейденберг див. докладніше: Кирилюк О. С. «Дійсність» обряду та «текст» казки: прорив парадигми (В. Пропп та О. Фрейденберг) // Філософсько-антропологічні студії 2003: Пізній радянський марксизм та сьогоднішній. – К.: Стило, 2003. – С. 335–338. (В «Змісті» назву статті та пагінація вказані невірно).

² Про категорії граничних підстав і світоглядні коди як універсалії культури див. докладніше: Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури. – Одеса: ЦГО НАНУ/Автограф, 2008. – 416 с. – С. 357–389.

³ Порівн. радісну пісню: «Хвалю Тебе, Христе царю / Що мій миленький на цвинтарі! / Ніженьками притоптала / Рученьками приплескала / А тепер, мій Кострубонько / Не лай, не лай моєї мами / Ти у глибокій уже ямі» (запис П Чубинського.); У кн.: Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 155–298, С. 174.

⁴ У В. Я. Проппа є, правда, спеціальна, але суто фольклорно-описова глава, присвячена цій темі, «Сміх і смерть», у «Російських аграрних святах». Обрядовому сміху присвячена і 24-та глава з роботи [1].

⁵ Див про русалок: гл. 2, § 2 у: Кирилюк О. С. «Ой, кум до куми залицявся...»: походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства (культурологічна розвідка); НАН України; ЦГО; Одеський філіал. – Одеса: INVAZ, 2011. – 100 с.

⁶ Див. про це більш детально: Кирилюк О. С. Про одну кумедну телевізійну заставку, або чому Христос ніколи не сміявся: деконструкція метатексту Гегель – Кожев – Батай // Дуза / Докса : Зб. наук. праць з філос. та філології. – Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного. – Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2005. – С. 59–71.

⁷ Робота В. Я. Проппа [2] з повтором оригінальних думок О. М. Фрейденберг вийшла першим виданням 1939 року, тоді як ці думки вперше були висловлені дослідницею на захисті її дисертації 1932 року,

за підсумками якої 1936 року вийшла книга [4], тобто, значно раніше за труд В. Я. Проппа.

1. Пропп В. Я. Насмешливый смех. Другие виды смеха // Проблемы комизма и смеха. [Собрание трудов В. Я. Проппа]. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 17–219.
2. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Проблемы комизма и смеха. [Собрание трудов В. Я. Проппа]. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 220–256.
3. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности; 2-е изд., испр. и доп.; сост., подготовка текста, комм. и послесловие Н. В. Брагинской. – М.: Восточная литература, РАН, 1998. – 800 с.
4. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра; подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
5. Фрейденберг О. М. Терсит // Яфетический сборник. – 1930. – Т. 6. – С. 231–253.

Розділ 3.

НАУКОВІ ФЕЙЛЕТОНИ

УДК [164+177.61]-055.2

Виктор Ополев

ЭССЕ: О НИХ, О ЛЮБВИ И ЛОГИКЕ

Опыт положительной иронии

В статті висловлюється ряд міркувань не зовсім суб'єктивного характеру, щодо жінок, любові та жіночої логіки.

Ключеві слова: *фемінізм, любов, порядок, логіка.*

В статье излагается ряд соображений не совсем субъективного характера, касающиеся женщин, любви и женской логики.

Ключевые слова: *феминизм, любовь, порядок, логика.*

In the article some reasons not absolutely subjective in character concerning women, love and the female logic are stated.

Keywords: *feminism, love, an order, logic.*

Мы постоянно о них думаем – но пришло время сказать. О ком? Смешно спрашивать, ну, конечно, о женщинах. Эта тема бесконечна и вечна. И было бы плохо, если бы оказалось по-другому. Прикоснуться к этой теме – одновременно честь, удовольствие и большая ответственность.

О женщинах говорят и пишут разное, но в нашем случае это должен быть защищенный образ женщины, а точнее – наброски к образу, можно сказать, мировой женственности. От чего защищенный – от нападков. Ни одного черного слова, разве что – с легкой доброжелательной улыбкой¹.

Естественно, что не все утверждения, сделанные в данном сочинении, являются бесспорными – в некоторых из них автор и сам сомневается. Но для того чтобы они могли быть уточнены, скорректированы или просто отброшены и заменены на прямо противоположные, их надо представить на суд широкого читателя. Что и является целью настоящей публикации.

* * *

Женщина это ребенок, которому приходится заниматься взрослыми делами. Но, чтобы она ни делала, она всегда мечтает о побрякушках. Ее восхищают также цветы и мороженное, расшитые скатерти, экзотические занавески, путешествия и лошади... В общем – шик, блеск, суета. А какие они талантливые, от бога, иллюзионистки. Покажите мне фокусника, который способен бы был с ними сравниться!

А как они умеют держать паузу! Ни один вратарь не удержит так мяч, самый опытный лектор не потянет резину, произнося при этом: «Ээээ...» или многократное: «Гм-гм!», ни один народный артист не сможет. А она – да. Если уж схватила, то скорее умрет, чем отдаст. И в состоянии это делать до тех пор, пока не добьется нужного ей результата. А какие при

этом в качестве сопровождения идут пластика, резкость движений, взгляд, точно рассчитанный гряск и треск! Написано, поставлено, сыграно! Великолепно!!

Женщина банкир, политик, полицейский – это все аномалии среди них. Женщины, также как дети, понимают слово «Надо!» – только, когда оно обращено ими самими к другим. Но не применительно к себе. А слова «Дай!» и «Должен!» у них занимают по частоте употребления третью и четвертую позиции, сразу после «Ужас» и «Кошмар». Но не воспринимайте эти слова буквально – на языке женщин они выражают восторг и восхищение. Причем, вовсе не тем, что вокруг, а прежде всего, собой. Вот цветок – он ее понимает. Он готов умереть ради нее. И женщина благодарит его за это своей любовью, в которой нет ни росинки фальши или расчета. Эх, относилась бы она также и к мужчинам! Случается и такое. Но они, мужчины, конечно, этого не заслуживают. Они слишком кривоноги, грубы, волосаты и дурно пахнут. Да, кроме того, в них нет той преданности, которая – в цветах. Есть еще кошки и собаки, ну а потом, на третьем месте уже мужчины. Мужчина жаждет владеть, и дева отдает ему в жертву маленькую дольку себя. А все остальное? Ах, остальное – где его только нет! Присмотритесь и прислушайтесь по сторонам, поищите в себе, глубоко вдохните – женственность во всем. Ее так много – она без границ.

Восклицательные знаки у женщин везде. Даже слезы и те у них с этим знаком. «Смотрите все – я плачу и страдаю!» А когда они шепчут: «Любимый, поцелуй меня!» – разве кто-нибудь посмеет им не подчиниться? А как они хорошо видят и жадно слышат! А помнят! Разве хоть какая-то мелочь ускользнет от их внимания, если она блестит или вкусно пахнет? Но главное, что для них ярче всего блестит и необыкновенно обворожительно пахнет – это жизнь. Жизнь – их царство, их водоем, их воздушное пространство. Есть созвездие Девы. Это неправильное название. Дева в пустоте пребывать не станет. Представьте себе женщину, сидящую среди голых стен в совершенно пустой комнате. Не выйдет! Мужчину – можно, а женщину нет. Женщина своими мечтами, своей энергией, своей сексуальностью заполнит любую пустоту. И та в ответ зазвенит, расцветет красками, заблагоухает. И постепенно наполнится мягкими, переливающимися, округлыми предметами. Нагромождение вот ее стиль. А на самом веру всегда она – венец земных форм. Пусть мужские особи подчиняют себе космос или морские глубины, женщина всегда останется повелительницей мягкого, блестящего, влажного и теплого. Даже, если она сама – высохшая, как осенний ковыль, мымра. Мымра?! Скажите такое – убьет!

* * *

Женщина тянется к любви, как мотылек к свету. Где нет ее, там нет и жизни. И вообще ничего. Ее привязанности многообразны. Чтобы она ни делала, она делает с этим чувством. Вот, например, любовь к порядку. Все должно быть так, как оно должно быть. Не меньше, и даже лучше. И она никогда не устанет, напоминать об этом. Здесь у нее максимализм особый – крайний. Она – металлический солдатик порядка во всем – от кухонного стола и шкафов до государства и мира.

В быту они максималистки: семья – это рай на земле. Дом – это модель Вселенной. Но сидя в ухоженной квартире с чашечкой кофе и заварным пирожным и глядя, не отрываясь, в телевизор, нужно непременно иметь твердое мнение по поводу каждого происходящего события – особенно в политике. Новости ее будоражат – не важно, какие и про что. Главное, чтобы были! Она их не запоминает, но зато обожает повторы. «Послушаешь новости, – признается, – жить хочется. Как кипятком по пяткам!»

Ну, и конечно, кино и сериалы, длиною в три жизни. Стоит только подумать, что бы было с мировой киноиндустрией не будь в мире женщин? Да, то бы и было, что со всеми нами в этом же случае!

Женщина терпелива². Она никогда, ни при каких обстоятельствах не устанет ждать любви, счастья, цветов, комплиментов, праздников. Праздник – это апофеоз всего. Это, когда все так, как надо – в себе, на себе, вокруг. Без праздников жить невозможно. В них сконцентрировано все, к чему она постоянно стремится. Королева праздников – свадьба. Сюда слетаются женские сердца и спускаются на парашютах восторга и любопытства в самый центр происходящих событий. Потом уже все остальные – юбилеи, новоселья, именины и прочее. Но праздник для женщины в любых обстоятельствах также важен, как парад в войсках.

Женщина живет не для себя. Себялюбие ей претит. Все, что она делает, она делает для других – наряд, украшения, макияж, образ жизни... пусть посмотрят. Попробуют, увидят еще раз, прочувствуют! Женщина живет напоказ – ее надо видеть. Само ее присутствие где-либо – событие, праздник. Остаться незамеченной – трагедия. Хотя она, возможно, в этом случае виду и не подаст – стерпит. Отсюда постоянное стремление женщины выглядеть. Она несет собой красоту в мир и делает это всегда для окружающих. Присутствие такой женщины облагораживает даже мужчину. Своею внешностью она не столько его привлекает, вопреки расхожему мнению, сколько воспитывает. А воспитав, сделает так, чтобы он не был одинок – ради чего она даже готова пожертвовать собой. Тем

более, она убеждена: кто же еще, как не она, лучше всего справится с этой задачей?

Известно, что женщины ревниво относятся к времени. Их постоянно преследует ощущение, что время вырывается куда-то вперед, даже слишком. Время и женщины соревнуются между собой. И несмотря на то, что сами они живут в хорошем темпе, время они стремятся затормозить и пускаются для этого на множество ухищрений. Не буду их перечислять – женщины об этом намного лучше меня знают. Спросите у них.

Она, как уже говорилось, терпелива, даже очень. Но если терпение лопнет – жди бурю. Недаром ведь торнадо называют женскими именами. Это как раз тот случай, когда народная наблюдательность обнаруживается в словоупотреблении. Точнее – в присвоении имен. Убедительно выходит, органично. Само собой, и объяснять не надо – а как же иначе! Но среди них бывают и исключения. В связи с чем, женщины делятся на тех (их большинство), которые ждут, и тех (их совсем немного), которые заставляют себя ждать. Вторые – это справедливая кара для тех, кто позволяет себе слишком многое по отношению к первым.

Говорят, женщины консервативны. Мужчины атакуют, женщины сохраняют завоеванное. Такова половая дифференциация на биологическом уровне. Разные функции – отличные ментальности (см. подробнее: [4]).

* * *

В отличие отобщечеловеческой, широко известная женская логика не поддается формулировке в виде правил – ее можно постичь только с помощью примеров. Вот один из них:

Он:

– Я, знаешь, готов ради тебя на все!

Она:

– И это все?!

Пример, в котором он и она, можно заключить, определяют понятие «Все» по-разному. Но дело-то в том, что женщина не определяет, она чувствует. Классическая или формальная логика не совсем для нее – спорить она с нею не станет, но рассуждать будет по-своему. У нее своя рациональность, и она отнюдь не лишена логики. Но эта логика другая – не формальная, опирающаяся в основном на отношения объемов понятий, а *содержательная*. Эта логика опирается на определенные категории и принципы, которые надо знать или, по крайней мере, представлять себе, чувствовать, чтобы понимать ход соответствующих рассуждений. Категории – это предельно общие понятия, а принципы – такого же

эпистемологического статуса общие суждения. Они не определяются и явным образом не эксплицируются в рамках данного хода рассуждений, а определяют этот ход мысли³. Возьмем пример:

Звонит муж:

– Моя прелесть, стою уже который час в пробке, какие новости на чемпионате мира по футболу

– Бразилец Неймар сделал новую прическу, а аргентинцы выходили сегодня на поле в белом, дорогой!

Героиня этого диалога высказывается вполне в духе женской логики. Иначе говоря, логично. А в чем здесь юмор? В том, что она не понимает, о чем он спрашивает, и делится с ним тем, что волнует ее. Все, что она говорит, попадает под категорию красоты, в ее трактовке. А у него своя логика – ему нужно: кто играл, какой счет, кто забил? Судью на мыло? Иначе говоря, он мысленно участвует в происходящем турнире и стремится вместе со «своими» к победе. Кто, в какой был форме, он, скорее всего, и не вспомнит.

Женщина в своих рассуждениях опирается на категории любви, красоты, порядка, сочувствия, мужского и женского, высокого и низкого и т. д. Приятного и неприятного – на чем настаивал, в частности, академик А. Н. Колмогоров [1]. Но она не стремится определять эти понятия, она их чувствует и, далее, поступает, мыслит и реагирует на все в соответствии с ними. О принципах или о тех исходных положениях, на которые опирается женская ментальность, женское восприятие мира можно сказать то же самое. Один из них вынесен в качестве эпиграфа к данной статье. Повторим его еще раз: «Простить по-женски, означает, отложить на потом». Другой пример: «Если любовь не причиняет страданий, значит, она не настоящая». Или еще, но несколько образнее: «Красота подобна истине – она принадлежит всем». Естественно, что таких принципов много, и я перечислить их не берусь.

Согласно женской ментальности (логике), мир таков, каким он должен быть. С небольшим числом отклонений, которые каждая женщина и стремится преодолеть. Ну, хотя бы в воображении. Несовершенства мира ее раздражают, возмущают, побуждают к действию – в крайнем случае, к слезам. Тот, кто не подчиняется этому идеалу, тому нет места во вселенной, в мире. Тот, по ее убеждению, ничто.

В женском споре выигрывают все стороны, поскольку каждая из них считает себя победительницей. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно послушать, как каждая из них излагает то, что происходило. Здесь всегда, кто рассказывает, тот и прав. В мужском споре, как правило, есть проигравшая сторона – кто-то уходит с ристалища, задрав нос, а

кто-то и его опустив. После спора с женщиной мужчина чаще всего находится в растерянности и недоумении: чем же все закончилось? Кто оказался прав? А вот женщина-то как раз это твердо знает и никогда не сомневается на этот счет.

Для женщин характерна также абсолютная вера в то, что ее собеседник считает сомнительным:

– Водопроводчик сказал, что я имею право!

Женский рассказ: «Я говорю... Она говорит... Я говорю... Она...» и так далее. Все воспроизводится в подробностях с фотографической точностью. И реакция на все изложенное – эмоциональная. Точка! Собеседницы сочувствуют. Кульминация разговора – совместное переживание.

Бедные девушки-студентки – когда им приходится сдавать очередные экзамены, они с той же фотографической точностью пытаются запомнить то, что написано в учебнике или конспекте. А эмоций в них никаких, образности не намного больше. Во всяком случае, для них. Но она же видит жизнь, участвует в ней, впитывает ее в себя, а не знакомится с нею с помощью чужих написанных слов. Какая мука! Вот и ломается ее природный женский интеллект – появляется ходячая инструкция. А ведь она могла бы...

Но ничего, она еще сможет! И даже в такой образованной женщине просыпается временами торнадо. Но он не разрушительный, а скорее шумный. А главное – стремящийся все же в конечном счете создавать.

В заключение надо сказать, что эти заметки отнюдь не энциклопедия и не сумма в средневековом смысле феминологии – женоведения. Женщин не знает никто, даже они сами. Правда, они всегда уверены, что это далеко не так. Но, несмотря на такую перспективу, мы все же будем раз за разом пытаться это сделать.

А иначе, они нам этого не простят, и расплата будет неминуема.

* * *

И в самом конце несколько разрозненных замечаний о женщинах.

- – Поведение женщины предсказать невозможно. Оно лишено всякой логики. Что скажет, как поступит, что наденет?
 - Почему нельзя? Можно!
 - Скажите, что она сделает в следующую минуту?
 - Да, что угодно!
- Добиться благосклонности женщины не сложно: нужно всего лишь этого стоить.

- Женщины – существа, которые умеют терпеть поражения с выгодой для себя.
- Настроения женщины переменчивы, но взгляды крепче скалы. Простить она может, забыть – это уже слишком.
- Сколько бы она ни спрашивала, чего он хочет – сделает все равно то, что хочет она.
- Женщины обладают способностью думать вслух.
- Если мужчина молчит, значит, думает, женщина молчит – обиделась.
- Чисто женский вопрос: Сколько раз нужно повторить, чтобы мужчина, наконец, взялся и сделал?
- Самый длинный в мире роман. Непонятно, когда и за что он заслужил ее глубочайшую симпатию. А она – его восхищение тем бесконечным терпением, с которым ждала, когда же он, наконец-то, обратит на нее внимание.
- Как это все же правильно, что у женщины две груди – в одну всегда можно поплакаться, а на другой заснуть. В противном случае, спать было бы – сыро!

Примечания

¹ Подход совсем не тот, как это делает, например, широко известный классик женоведения Симона де Бовуар [2; 3].

² Вернее сказать, женщины, с их бойкими и чувствительными сердцами – нетерпеливо терпеливые.

³ В существующей литературе отличие женской логики проводится по линии «рациональное – эмоциональное». Мужская – рациональная, женская – эмоциональная. Иначе говоря, ход мысли женщины зависит от ее настроения. Это тоже, конечно, имеет место. Но я считаю, что главное отличие нужно проводить на основании различия формального и содержательного. Женская – это разновидность содержательной логики. То есть логики, порядок и связь мыслей в которой основывается на определенных категориях и принципах, а также идеалах и нормах. Такого рода логику называют также диалектической – что с некоторыми оговорками можно было бы и принять.

1. Беклемишев Д. В. Заметки о женской логике.– Эл. ресурс. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Article/Bekl_Zamet.php
2. Бовуар С. де. Друга статья: В 2 тт.– Т. 1.– К.: Основы, 1994.– 390 с.
3. Бовуар С. де. Друга статья: В 2 тт.– Т. 2.– К.: Основы, 1995.– 392 с.
4. Геодакян В. А. Эволюционная теория пола // Природа.– М., 1991.– № 8.– С. 60–69.

Розділ 4.

ПЕРЕКЛАДИ

УДК 17.02:77:070

Людвиг Сейфарт

ЗА ЭТИМ ВСЕГДА ПРЯЧЕТСЯ УМНАЯ ГОЛОВА¹ ИРОНИЯ, ФАЛЬСИФИКАЦИЯ И МОРАЛЬ

*(перевод с немецкого Лианы Кришевской)***Возражения против иронии**

Несколько лет назад, на одно из моих приглашений к участию в выставке посвященной иронии, среди прочих я получил следующий краткий ответ: «Я нахожу иронию еще хуже, чем Бытие Добродетельным (Gutmenschen-Dasein). С наилучшими пожеланиями, Кристоф Шлингензиф». Был ли его ответ ироничным? К сожалению, самого автора мы уже не сможем спросить. Знаменитый немецкий режиссер, мастер перформанса и драматург умер до того, как посвященный ему на Венецианской Биенале 2011 года павильон, получил Золотого Льва. Но, разделяя мнение своего знаменитого предшественника, Шлингензиф не был одинок в неприятии иронии. Фридрих Ницше считает, что цель иронии «состоит в том, чтобы укротить и пристыдить, но тем целительным способом, который пробуждает добрые намерения и влечет нас отплатить почитанием и благодарностью, как врачу, тому, кто с нами так обошелся. (...) Кроме того, привычка к иронии, как и к сарказму, портит характер, она придает ему постепенно черты злорадного превосходства: под конец начинаешь походить на злую собаку, которая, кусаясь, к тому же научилась и смеяться» [1, с. 411]. Но является ли ирония только лишь выражением чувства высокомерного превосходства, тотального отсутствия уважения, нигилизма?

Мыслители Новейшего времени разделяют мнение о моральном обесценивании иронии. Так Жиль Делез отвергает ее, поскольку она базируется на неподвижных принципах, на принципах мышления, обусловленного приоритетом иерархии. Такому способу мыслить Делез противопоставляет освобождающую силу юмора: «Ироничным человеком является тот, кто ведет дискуссию о принципах, тот, кто находится в поиске первичного принципа», но «это все не является проблемами юмора; он изначально разрушает игру принципов или первопричин в пользу эффектов, игру репрезентации в пользу события, игру индивидуализма или субъективизма в пользу многообразия. В иронии содержится невыносимая претенциозность, демонстрирующая принадлежность к более высокой расе, являющаяся достоянием господ и повелителей (...) Юмор, напротив, обращается к меньшинству, к становлению меньшинством, это он приводит язык к заиканию» [6, S. 75].

Аргументация Делеза, в которой ирония и юмор рассматриваются как противоположности, подхвачена некоторыми современными авторами. Эндрю Хант (Andrew Hunt) в статье «Юмор vs. ирония», опубликованной в британском журнале «Art Monthly», идет в этом настолько далеко, что отождествляет иронию с садизмом, а юмор с мазохизмом². Однако позиция, когда в иронии выделяется только ее склонность к агрессии и способность ранить, страдает дурной односторонностью. К тому же при таком подходе исключается вопрос отличия иронии от, например, цинизма и сарказма. Вместо того, чтобы анализировать эти две сферы как противоположности, было бы более продуктивным рассматривать иронию как разновидность юмора, которая используется с определенной целью, хотя необязательно имеет с ним что-то общее: юмор и ирония могут рассматриваться как два поля, частично совпадающие друг с другом. К тому же, прежде чем поспешно давать иронии оценки в категориях морали, необходимо установить формальное определение иронии. Это тем более важно, поскольку случается не часто. Иногда в поисках определения иронии, наталкиваешься на высказывания, близкие пассажирам из книги американского автора Дугласа Мюке «Ирония и Ироничное», опубликованной в 1982: «Слово “ирония” сейчас означает не то, что в ранние века, в одной стране оно может означать не то, что подразумевают в другой, на улице не то, что в научной среде, для одного ученого это не то, что для другого» [19, S. 2].

Риторические приемы и целостное видение мира

К неопределенности, разросшейся вокруг иронии, имеют отношение многие философы. Даже Делез использует ее, если не сказать злоупотребляет, только для того, чтобы на ее фоне очертить особенности юмора, который, по его мнению, есть полярная противоположность иронии. При этом его практически не интересует то, что ирония выстраивает собственные утверждения. А ведь эта ее способность засвидетельствована еще в одной из самых ранних и обобщенных ее дефиниций – в определении относящемся к первому веку нашей эры и приписываемому Квинтилиану. В нем утверждается, что ирония есть противоположность того, что было сказано.

Но еще за пять столетий до этого были известны речи Сократа, который среди прочего считается родоначальником иронии. Примечательно, что свои обращения к публике он осуществлял в то время, когда безопасность и автономия маленького греческого города-государства находилась под угрозой политической экспансии и влияния других культур. В такой ситуации ирония являлась политической

стратегией двусмысленности. Служила ли она защитой культуре, подвергающейся угрозе извне, или являлась попыткой обойти новые влияния, переиграть неуверенность в обращении с незнакомыми культурными кодами?

В ситуации, подобной той, в которой находился Сократ, сегодня находится современный западный мир. Это мнение высказывает литературовед Клер Коулбрук в своей книге 2004 года, посвященной истории иронии или, вернее, истории этого термина (см.: [5]). Согласно ей, Сократ обладал поразительной способностью упорно не принимать во внимание привычные, устоявшиеся ценности и формы поведения и жить в состоянии, в котором сложившиеся принципы, ставятся под сомнение.

В определение и дальнейшее прояснение иронии вносит ее институционализация в качестве устоявшегося топоса римского искусства красноречия. Здесь ее роль состояла не в том, чтобы сбить слушателя с толку, но сделать его соучастником: слушатель получает удовольствие и, тем не менее, точно знает, о чем идет речь. Но что бы идентифицировать иронию, понять «оба» значения, необходимы точные знания о культурном контексте, или, хотя бы, предположения о нем.

В качестве риторического топоса, ирония контрастирует своей иной более глубокой форме, касающейся определенного образа жизни. Такое целостное видение мира примерно в начале XIX века формирует романтическая ирония, ставшая для Фридриха Шлегеля синонимом всеохватывающей поэтизации мира: «Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентная буффонада. С внутренней стороны – это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью» [2, с. 283]. Рассуждения Шлегеля уточняют сократическую иронию: всеохватывающее, трансцендентальное состояние противопоставляется сознанию ограниченности и фрагментарности, поскольку ирония «содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания» [2, с. 287].

От постмодерна к глобализации

Этот же спор, хотя и в несколько иной форме, продолжает постмодерн, который с помощью иронии пытается вырваться из замкнутого пространства истории и который каждое высказывание выдает за

сфальсифицированное подобие самому себе. В эссе 1983 г. «Постмодернизм, ирония и занимательность» Умберто Эко пишет: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно”, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: “По выражению Лиала – люблю тебя безумно”»[3].

Явление двойного кодирования, характерное для постмодерна, относится так же и к явлению, возникшему в 80-х годах в западноевропейском обществе и обозначенному термином лейткультура (Leitkultur)³. Глобализация, проникшая со временем в самую сердцевину творческой деятельности, выдвигает требования отстранения от привычных ценностей и устоявшихся форм поведения, поиска новой общности между людьми различного культурного происхождения.

В такой ситуации некоторые исследователи само выживание иронической коммуникации ставят под сомнение. Еще в середине 90-х гг. об этом достаточно радикально заявил Борис Гройс. Поскольку стиль его письма весьма ироничен, это вызывает удивление, однако в «Die Zukunft gehört der Tautologie» («Будущее принадлежит тавтологии»), он пишет: «Поскольку сейчас никто не знает того, что знает другой, юмор стал невозможным. Установить характер услышанного замечания невозможно, поскольку в нашем плюралистичном мире отсутствуют инструменты для классификации какого-либо мнения как “несерьезного”. Даже услышав очевидно абсурдное высказывание, предпочтительнее оставаться серьезным, дабы не обидеть говорящего. И только если последний убедит в том, что его реплика была все же ироничной, заставляют себя смеяться» [8, S. 88].

Все же, избежать окончательного погребения иронии, ее грядущего подчинения тавтологии и ее интеркультуральной мощи удастся Ричарду Рорти. В работе, изданной в 1989 году «Случайность, ирония и солидарность» он достигает этого, разделяя индивидуум и политическую сферу. Согласно его утверждению, вежливые, недвусмысленные выражения в общественной жизни являются необходимыми, даже если индивидуум убежден в том, что «единственной неизменной реальности, находящейся по то сторону множества преходящих явлений», не существует. А в его утверждении о том, что противоположностью иронии является здравый смысл, «ибо это пароль тех, кто бессознательно

описывает все важное в терминах конечного словаря, к которому они и их окружающие привыкли» [14, S. 128], также как и в романтическом понимании иронии, можно усмотреть непосредственные параллели с искусством. В искусстве не утверждается «притертое» восприятие здравого смысла, также как ирония, искусство демонстрирует нам то, что поначалу мы поймем неверно или не поймем совсем.

Вопросы, которые проистекают из проблемы иронии, в некоторой мере направлены и к предпосылкам понимания современного искусства. Исчерпала ли ирония свои возможности? Или она все же в состоянии воплотить действенную стратегию, противопоставленную фундаменталистскому мировоззрению?

Возможно, делезовское противопоставление иронии и юмора в поиске решения этих вопросов может стать продуктивным, при условии, что принимается лишь его конструктивное основание. Согласно аргументации Делеза юмор не подчиняется или, во всяком случае, не должен подчиняться формальным правилам, в то время как ирония всегда следует тем формам, над которыми она иронизирует. Иначе чем карикатура, работающая с сознательно преувеличенным сходством, ирония не бросается в глаза, но крадывается как фальсификация, не распознанная сразу, но опознанная, как в квинтилиановских риторических приемах, в качестве «сообщника».

В таком случае иронию можно было бы воспринимать как своего рода «сфальсифицированный» мимезис. Прекрасным примером этому могут служить произведения бельгийского художника, который, хотя и принадлежит к генерации постмодернистов, в последние годы снова приковывает к себе внимание – Гийома Бийля.

Ирония и фальсификация – Гийом Бийль

Перед нами комната богатого буржуа, обставленная в стиле Fin de siècle. Здесь жил австрийский композитор Йоханнес Фогль, современник Густава Малера и Арнольда Шенберга. Он родился 3 марта 1874 года в Граце; в течение своей творческой жизни создал три симфонии, различные оркестровые произведения, симфонические поэмы «Wiener Totentanz» и «Der klagende Sturm», 23 вокальных и целый ряд камерных произведений. Комната в квартире, находящейся в Вене по адресу Бекерштрассе 7, где композитор умер 13 октября 1928 года, реконструирована с педантичной точностью. Ее интерьер, дополненный фотографиями и личными вещами маэстро, размещенными в витрине, позволяет получить полное представление о его жизни. К сожалению, творчество Фогля сегодня

практически не известно, CD-диски с записями его произведений найти просто невозможно. Однако едва ли стоит этому удивляться: предположение о том, что композитор Йоханнес Фогль никогда не существовал, возникает сразу после того, как переступаешь порог комнаты, в которой он умер: ведь она находится не в Венском историческом музее (Historischen Museum der Stadt Wien), но в Музее современного искусства фонда Людвиг (mumok). Здесь «Komponisten-Sterbezimmer» была оборудована в 1991 году.

Уже более тридцати лет, используя оригинальный материал, Гийом Бийль (Guillaume Bijl) создает инсталляции, в которых детально воспроизводятся пространства повседневной жизни. Каждый видимый намек на авторский стиль художника в этих, как он сам их называет, «трехмерных натюрмортах» старательно избегается. Этот прием впервые реализовался в инсталляции «Автошкола», которая в 1979 году выставлялась в Антверпене. Оформление комнаты было продумано до мелочей и выглядело абсолютно правдоподобным: стулья, столы, учебные доски все на своих местах. Для урока не хватало только преподавателя и слушателей. Среди пространств повседневной жизни, «клонированные» Бийлем в последние годы, были обувной магазин, туристическое бюро, психиатрическая клиника, парикмахерская, бутик, салон для стирки белья, бомбоубежище, магазин восточных ковров и супермаркет.

Художник копирует статический и лишенный жизни характер тех областей нашей культуры, которым сама реальность придала застывший характер музейной экспозиции. Чтобы снова обрести свою жизненную актуальность, искусство должно здесь преодолеть свой институциональный характер. Гийом Бийль хорошо это понимает, однако не делает попыток расширить художественное действие до социального пространства, включить публику в процессуальность произведения. Любая акциональность или событийность исключается, так как если бы музейные реликвии нашего времени оценивались с позиции далекого будущего.

Таким образом, речь здесь идет о фальсификации реальности, которая уже сама по себе является собственной фальсификацией. Именно в таком ключе можно интерпретировать творчество Бийля: как художественную фальсификацию или художественное фейк-действие. И как раз в этом пространстве его произведения включаются в стратегии современного искусства.

Методы, разрушающие традиционную оценку отношений оригинала к его подделке или имитации, активно применяемые многими художниками примерно с семидесятых годов, анализируются в книге

Стефана Рёмера (Stefan Römer) «Художественные стратегии фэйка» (*Künstlerische Strategien des Fake*). Исходным пунктом этого исследования стал американский апроприационизм, который предстает на суд общественности в 80-х годах, почти одновременно с первыми «трансформирующими инсталляциями» Гийома Бийля. Метод Бийля, который подробнейшим образом рассматривается Рёмером в соответствующей главе, «в европейском контексте может рассматриваться как аналогия способности апроприационизма к «разрушительному» присвоению. Ему, однако, не хватало дискурсивной среды, аналогичной той, в которой американские художники были искушены» [13, S. 221].

В действительности, едва ли есть другое направление искусства последнего тридцатилетия, которое было бы настолько же теоретически проработано как апроприационизм, упорядочивший среду в США. Имена художников Шерри Ливайн, Луиз Лаулер, Ричард Принс или Синди Шерман почти автоматически ассоциируются с именами теоретиков искусства Крейга Оуэнса (Craig Owens), Дугласа Кримпа (Douglas Crimp) или Розалинды Краусс (Rosalind Krauss), которые свои теории постмодернистской субъективности, критику, в том числе и феминистическую, традиционного понимания подлинности понятий связали со свойственной апроприационизму стратегией повторения и присвоения. Онтологический поворот, к которому привело признание большей ценности копии, репродукции или подделки в сравнении с оригиналом, был манифестирован еще в конце 1968 года в эссе «Фальшивомонетки: Историческая комедия» американского литературоведа Хью Кеннера (Hugh Kenner) [11]. Его краткая история культуры, выстроенная под знаком подделки и механизма, венчается тезисом о том, что любое повторение и имитация, как и мимесис вообще, являются фальсификацией мира. Это мнение, высказанное не без легкомысленности, почти 30 лет спустя было подхвачено культурологом Хайли Шварцем (Hillel Schwartz), который всю западноевропейскую цивилизацию понимает как «Culture of the Copy» и подробно описывает ее через явления, которые она всегда производила – «the twins, the self-portraits, the Second Nature, the seeing double, the copying, and the reenactments» [15, S. 378].

Кажется, что педантичные воспроизведения пространств Бийля могут восприниматься как своего рода парный предмет к акту рефотографии, тавтологичному по сути, не вносящему изменения в образное содержание оригинала. Это особенно очевидно в отношении творчества, прежде всего, Шерри Ливайн. В обоих случаях критический, просвещенческий пыл противопоставляется присвоению; как и американский апроприационизм

в целом, рефотография кажется менее ироничной и без направленного выражения достаточно редко позволяет сделать вывод об эмоциональном состоянии автора. В этом и заключается большое различие с Бийлем, который, уклоняясь от индивидуализированного почерка, остается отчетливо двусмысленным. Он не присваивает в очевидной форме какой либо «оригинал», он не копирует какой-либо в действительности существующий супермаркет или магазин ковров, но инсценирует существующее представление о них. В буквальном смысле речь здесь идет о знаке, которому недостает обычного свойства абстракции и дистанцированности, поскольку он создан теми же средствами, что и вещи сами. Трубка соотечественника Бийля Магритта не является таковой, поскольку она, также как и вербальное понятие, является только лишь знаком трубки. Бийль не стал бы рисовать ее, но использовал бы ее саму в качестве ее же собственного знака, и таким образом в ироничной форме отрекся бы от реальности.

Но одновременно в этом семиотическом аспекте обнаруживается и сходство с американским апроприационизмом. Преимущественно оно касается репродуктивного качества фотографии, которое в инсталляциях Бийля, созданных лишь для определенного отрезка времени, проявляется как способность нечто документировать. Исключением являются те немногие произведения, в которых это сходство с рефотографией подвергается осмыслению в качестве основного выразительного средства, как это было в цикле «235 important and less important Photos out of the 2nd part of the 20th century» (1989–1996).

В отличие от Шерри Ливайн, Бийля не интересует критическая рефлексия относительно «высоких стандартов» искусства фотографии. Поле его интереса – перепроизводство фотографии в будничной реальности, в те времена аналоговой фотографии, когда пленка оказывалась в мусорном контейнере еще в магазине, сразу после того, как заказчик получал распечатанные снимки. Музейная экспозиция этого фото-мусора указывает на существенную проблематичность формулировки убедительных критериев для «importance». Но кроме этого она ставит под вопрос способность амбициозных произведений высокого искусства сообщить о повседневной жизни больше, нежели неудачные любительские снимки.

Систематическим обозрением фотографий, фиксирующих будничную жизнь, занимается Петер Пиллер (Peter Piller.). В 1997 году, еще будучи студентом высшей школы изобразительного искусства Гамбурга (HfbK Hamburg), он начинает работу в одном из медиа-агентств,

где на протяжении многих лет был занят обработкой, контролем и архивированием региональных газет.

Он, однако, собирает не только архивируемые в агентстве статьи и заметки, но также множество уже не нужных газетных иллюстраций. Пиллер составляет их в серии, критерии которых часто демонстрируют некоторое расхождение между замыслом редакции и автора фотографии. Категории этого архива, доступного в интернете по адресу www.peterpiller.de создают впечатление некой сюрреалистической энциклопедии: «Земля под застройку», «Камень преткновения», «Победитель разгадывания загадок демонстрирует купюру» или «Дотронуться до автомобиля». Группы людей, перерезывающие ленту на открытии или фотографии с камер наблюдения, контролирующих действия грабителей банкоматов, в архиве газеты можно вполне представить в качестве общих понятий. Но едва ли кто-то стал бы отбирать изображения, руководствуясь наличием тени фотографа, частью бампера или шин припаркованного автомобиля, случайно попавших в кадр.

Постепенно интерес Пиллера к формам документирования и архивирования расширился за счет изображений из совершенно других источников. Подходящий материал, попался ему случайно или же он находил его в интернете. Аэрофотоснимки частных домов или документация, отосланная в страховую компанию для подтверждения поломки, предстали в совершенно новом свете. Не в последнюю очередь Пиллера интересует способ, каким «реальность» являет себя или то, как она представлена средствами, возможно, впервые, различных медиа.

Он ищет стереотипы, устойчивые повторяющиеся формы, он выделяет детали, часть которых выявляется только при цифровом сканировании и увеличении, необходимом при подготовке к выставочной экспозиции. Собственно мотив остается неизменным. Но особенно в газетных иллюстрациях обнаруживается удивительно точная и когерентная иконография кадра, на которую, как правило, не обращают внимания, но которая неосознанно применялась повсеместно.

Эти скрытые элементы становятся видимыми благодаря иронической дистанцированности, устанавливающей расстояние по отношению к серьезным намерениям создателя фотографии. Но известное морализирующее возражение против иронии заявляет здесь о себе сразу же. «Является ли Петер Пиллер злым циником, который высмеивает мещанство, или им руководят его склонности?», – задается вопросом Тиль Бриглеб (Till Briegleb) в своей рецензии на выставку Пиллера, состоявшейся в Художественном объединении Брауншвейга (Kunstverein Braunschweig) в 2011 году. Любительские кадры из архива страховой

компании заставляют Бриглеба подозревать недоброе и вопрошать «не кроется ли в этих фотографиях значительная доля злобной кляузы». В целом же, он оценивает фотографии как «характерные для всех комиков: вдруг во все изображение торчит огромная красная лакированная дамская туфля, хотя речь идет о фиксации небольшого мокрого пятна на кафеле (...) а на многих фото просто невозможно понять, что собственно вышло из строя» [4].

То, что предлагает Бриглеб в качестве очень вероятной возможности, есть способ понимания иронии Пиллерса как социального высокомерия, через призму которого рассматриваются неуклюжие формы выражения более низкого социального слоя. Но может в более значительной степени речь здесь идет об огромной радости фальсификатора и манипулятора, мастерски подстроившего все и виртуозно скрывшего следы своего вмешательства?

Кажется для Пиллерса, как, впрочем, и для Бийля, в значительной мере подошло бы наблюдение, сформулированное Дэвидом Сильвестром (David Sylvester) в статье, посвященной Энди Уорхолу: «Одной из сильнейших сторон художников всех направлений второй половины XX века есть понимание того, что их работа будет тем лучше, чем менее они в нее вмешиваются» [18, S. 389]. Очевидно, это утверждение должно быть дополнено: чем больше впечатления невмешательства художника она создает.

Зое Леонард «Архив Фей Ричард»

Именно такое впечатление создает проект, реализованный в середине 1990-х годов, и так же как «Komponisten-Sterbezimmer» Бийля, связан с созданием фиктивной биографии. В этих двух случаях интенция и средства исполнения были очень разными, тем не менее, проекты обнаруживают определенное родство.

Певица и актриса Фей Ричардс (Fae Richards) была одной из очень немногих цветных актрис, которая в 30–40-х годах в Америке достигла известности и успеха. Она не скрывала свою гомосексуальность, была счастлива в личных отношениях со своей спутницей Джун Уолкер (June Walker) и умерла в 1973 году в возрасте 65 лет. Однако вопрос о том, насколько больше мог раскрыться ее талант, если бы расизм не препятствовал становлению ее карьеры, остается открытым. За очень небольшим исключением она играла в так называемых «фильмах для цветных» и исключительно с цветными актерами. Многочисленные моментальные снимки, снимки со съемочной площадки, кадры фильмов,

рекламные фотографии представляют канву ее богатой событиями жизни.

Различные элементы «настоящей» биографии органично вплетены в историю жизни Фей Ричардс, она же сама является выдумкой режиссера Шерил Дьюни (Cheryl Dunye). Жизнь и карьера цветных актеров Америки, а в первую очередь актрис, была намного хуже задокументирована, чем жизнь и творчество их белых коллег. Прежде всего, на это хотела обратить внимание Шерил Дьюни, выстраивая фиктивную биографию, которая легла в основу ее фильма «Женщина-арбуз», снятого в 1996 году. «Женщина-арбуз» – это имя одной из героинь Фей Ричард и одновременно расистское клише, которое распространялось также на фарфоровые фигурки и подобные вещи.

Параллельно к созданию фильма Дьюни предложила художнице Зое Леонард создать фотоархив Фей Ричардс. И если фильм был воспринят как хит авангардного кино на гомосексуальную тему, то «Фотоархив Фей Ричард», созданный Зое Леонард независимо от фильма, приобрел известность в мире искусства. 73 снимка были изданы небольшой книжечкой, оформленной с учетом интересов библиофилов [12] и прокомментированы в приложении. Кроме этого, архив был представлен в инсталляции, существовавшей в трех экземплярах.

Расходы, которые потребовались художнице для создания этой работы были соизмеримы с расходами для создания фильма. В проекте было задействовано 45 актера и сотрудников, роль Фей Ричард досталась актрисе Лиз Мари Бронсон (Lisa Marie Bronson). Сама Зое Леонард в своей работе тщательно следовала всем стандартам фотоискусства, применяемых с 1920-х до 70-х годов. Она использовала соответствующие фотоаппараты, объективы, бумагу, химикаты и фотолабораторную технику, в довершение снимки были искусственно состарены.

Тщательная инсценировка содержания проекта была обусловлена не только удовольствием от идеального подлога. Только если изображения выглядят правдоподобно и достоверно они смогут создать впечатление подлинности жизни, которую Фей Ричард могла бы прожить.

Традиция, которой следует Зое Леонард, едва ли сформировалась в изобразительном искусстве. Однако она укрепились в области литературы как жанр фиктивной биографии. Одним из известных ее примеров является роман Вольфганга Хильдесхаймера (Wolfgang Hildesheimer) «Марбо» (1981), главный герой которого вымышленный писатель эпохи Романтизма.

К исторической фикции прибегает также художник Дирк Дитрих Хенниг (Dirk Dietrich Hennig), основавший в 1998 году Институт Исторических Интервенций (www.cupere.de) и Исследовательский центр

в 2006 году (www.georgecupresearchcenter.com). Цель последней организации заключается в исследовании произведений творческого дуэта Джорджа Капа (George Cup) и Стива Эллиотта (Steve Elliott). О том, что эти два имени вымышлены, не всегда догадывались даже знатоки художественной сцены. Имя Хеннинга в связи с реализованным им проектом возникает лишь однажды – в выходных данных каталога к персональной выставке Джорджа Капа и Стива Эллиотта. И даже на это – быть упомянутым как создатель своего произведения, он решился незадолго до самого мероприятия.

От фэйка к ре-исполнению

Нужно пробежаться по Мексико Сити с заряженной пушкой в руке? Бельгийский художник Франсис Алюс (Francis Alys), живущий там, сделал это, и в результате в 2000 году возникло прославившее его произведение. Он купил Берретту 9-го калибра, вышел с ней на улицу и снял все происходящее скрытой камерой. Полиция задержала его через 12 минут. Однако этим Франсис Алюс не ограничился. Точный ход событий он воспроизводит еще раз и также зафиксировал это на пленке. Оба видеофильма были показаны параллельно и поставили зрителя перед сложной проблемой различения события реального, связанного с настоящим риском, и его фиктивной инсценировкой. Сложность такой идентификации ставит вопрос о том, насколько глубоко реальное событие пропитано фикцией? Сам Алюс говорит по этому поводу следующее: когда бегаешь по улицам с пистолетом в руке, чувствуешь себя как в кино.

Однако второй фильм, является не фальсификацией, но ре-исполнением. Это же подчеркивается и названием фильма – Reenactments (Воспроизведение действия). В самом широком смысле этот термин «ре-исполнение» (Re-enactment) подразумевает повторение какого-то действия, его повторную инсценировку или воспроизведение. В качестве ре-исполнения в художественной практике утвердился жанр видео. Это нагляднейшим образом демонстрирует выставка 2007 года, состоявшаяся в Художественном объединении медиаискусств в Дортмунде (MedienKunst Verein Dortmund) и в институте современного искусства «KW Institute for Contemporary Art» в Берлине. Ее экспозиция была выстроена таким образом, чтобы в различных формах соединить видео с практикой «исторически корректных реконструкций прошедших событий, например, битв»[9, S. 38].

Но в отличие от популярных инсценировок, для которых собираются фанаты военных действий, художники со всей серьезностью исследуют «релевантность прошедшего к моменту, свершающемуся здесь и сейчас»⁴

[9, S. 42]. К тому же они редко разделяют оптимизм Робина Джорджа Коллингвуда (1889–1943), основавшего традицию исторических реконструкций и рекомендовавшего использование мыслей задействованных в них актеров как путь к лучшему пониманию соответствующих событий.

Произведение Бийля «Komponisten-Sterbezimmer», так же как и «Архив Фей Ричардс», созданный Зое Леонард помещают художественную реконструкцию в границы, очерченные фикцией и средствами медиаискусства. Восприятие зрителя они направляют на формирование представления о событии, а не на остающуюся в тени свершившуюся действительность.

Нескрываемая ирония, с которой постмодерн в цитатах эксплуатировал иронию, в наше время уже почти не встречается. А использование иллюзионистской эстетики подражания больше не является фривольной игрой со стилистическими приемами, отвергнутыми еще модернизмом. Скорее это своего рода коррекция существенной слабости «контекстуального» искусства 90-х годов, разделяющая интерес к исследованию социальных контекстов, но не к пресловутому его безразличию по отношению к эстетическим формам.

Харун Фароки и «ирония» войны

О подражании и имитации речь шла также и на «Serious Games», выставке, состоявшейся в 2011 году в дармштатском музее Mathildenhöhe. Пожелания получить удовольствие от посещения этой выставки, можно было бы воспринимать как ироничные. Так ли это в действительности, вскоре выяснилось. Если речь идет о войне, то слово «удовольствие» не является подходящим. Или все же подходит? В конце концов, границы между реальным ведением военных действий и ее виртуальной, игровой, развлекательной имитацией в последние десятилетия стали весьма относительными. Картины войны не выглядят как война и для достижения «подлинности» они часто инсценируются. А отличить действительную реальность от симулируемого военного сценария, как правило, удается только лишь экспертам.

Дармштадтский показ, о котором здесь идет речь, был подготовлен Анти Эманн (Antje Ehmman) и Харуном Фароки (Harun Farocki). Фароки уже более сорока лет создает фильмы, в которых он в доступной пониманию форме пытается показать утрату непосредственной очевидности в результате все возрастающей технологизации. В области экспериментального кино Фароки давно стал культовой фигурой, в последние годы признание получила его деятельность и в других областях

искусства. Творчество Фароки представляют многочисленные галереи, его персональные выставки проходят в крупных музеях и выставочных пространствах во многих странах мира.

Постепенно сфера интересов Харуно Фароки расширилась до искусства инсталляции и именно эта область его творчества была представлена на «documenta» в 2007 году. Содержание показанной инсталляции было основано на видеозаписи заключительного футбольного матча чемпионата мира 2006 года. На 12 плоских экранах транслировался обработанный различными способами эпизод эндшпиля. Восприятие посредством воспроизводящей техники, кажется, уже давно подменило собой непосредственное восприятие органами зрения, однако последнее все же доступно людям, присутствующим на стадионе. И как часто бывает, все камеры зафиксировали мяч за линией, и только судья на линии этого, к сожалению, не видел.

В футболе различить психическую реальность и виртуальный сценарий относительно просто. То, насколько они пронизывают друг друга в военной области, Фароки показывает в своем цикле фильмов «Серьезные игры» («Ernstes Spiele»). Работа над циклом была начата в 2009 году, и именно он дал название выставке в Дармштадте. Для фильма «Серьезные игры II: три мертвеца» («Ernstes Spiele II: Drei tot») Фароки удалось получить разрешение на съемку в одной из калифорнийских военно-морских баз, где моделировалась высадка войск Североамериканской армии в Ираке и Афганистане. 300 статистов «играла» роли коренного населения, дюжина других – охрану надвигающихся американских кораблей. Постройки были составлены из контейнеров и придавали всему происходящему атмосферу компьютерной игры.

Необоснованные нападения на гражданских, как это очевидно имело место в Ираке и Афганистане, указывает на то, что многие солдаты во время военных действий ощущают себя, словно в компьютерной игре. Видимо, им не хватает связи с «человеческой» реальностью, точно так же, как пилотам в фильме Френсиса Форда Coppola «Апокалипсис сегодня», с вертолета расстреливающим жителей вьетнамской деревни. Было бы иронично, использовать такие сценарии в качестве сюжетов исторической живописи, что было бы насмешкой над анахронизмом, с которым «руководство британской армии все еще заказывает полотна маслом, изображающие баталии» [7, S. 24].

Все же сам Фароки не действует иронично, но скорее, обнаруживает объективную, мало смешную иронию. А именно, последовательное приуменьшение серьезности военной реальности, которая предстает

почти в квинтилиановском смысле как противоположность тому, чем война на самом деле является. У Фароки отсутствует лишь интерес к выявлению двусмысленности, но как раз это и является его целью. Фильмы Фароки приобщают зрителей к знанию об обоих значениях: о том, которое проектировалось военными и о том, которое должно было остаться завуалированным. Но Фароки не иронизирует. Он выявляет имманентную иронию реальности, которая не является иронией судьбы, не подчиняется невидимой и незыблемой силе, и будем надеяться, поддается изменениям.

Клаус Штек – иронизирующий моралист

Так же как и Фароки, моралистом, пытающимися изменить мир к лучшему, является Клаус Штек. При этом он на протяжении десятилетий сознательно пользуется языком иронии. В 1972 году Георг Яппе (Georg Jarpe) говорил о нем как о наиболее продуктивном политическом художнике Германии (Цит. по: [17, S. 7]).

Еще и сегодня фальшивые и лживые высказывания, которыми ежедневно нас потчуют политики, промышленные боссы и другие влиятельные лица, Штек пытается перевернуть на голову и тем самым придать этим речам подлинный смысл. Для этого он использует именно ту иронию, о которой говорил Квинтилиан. Если Штек в 1972 году изображает Франца Йозефа Штрауса, держащего газету «Bild» с крупным заголовком «Юзо кусает ребенка, который ничего не стоит», то он не имеет в виду то, что «за этим прячется умная голова», в смысле, который упоминался в самом начале статьи. На, казалось бы, обычной видовой открытке с подписью «Посетите прекрасный Хайдельберг, известный своими улицами и площадями» (Besucht das schöne Heidelberg, bekannt für seine Straßen und Plätze) (1975) изображены разрушенные дома под грозовым небом; «С немецких полей еще свежим на стол» («Aus deutschen Landen frisch auf den Tisch») (1971) – видим рыбу, задохнувшуюся из-за нарушения кислородного баланса воды⁵.

«Богатые должны стать еще богаче» – увидеть такой лозунг на предвыборном плакате ХДС было бы невозможно. В этом утверждении нет ничего особенного, оно не содержит парадоксов, но в той форме, в которой его использует Штек оно действует как утаиваемая правда, которая не то что не будет открыта, но навсегда останется не признанной. Сам Штек по этому поводу говорит следующее – ирония «не вступает в силу, если факты, лежащие в ее основе, не соответствуют действительности» [16, S. 116].

Перед выборами в Бундестаг 1998 года часто можно было встретить агитационный плакат, на котором были размещены 4 фотографии, демонстрирующие благоденствие Германии с лозунгом «За процветающие ландшафты! ХДС». Слоган, избранный еще в 1990 году Гельмутом Колем для своей компании, уже давно казался нелепым. Ландшафты восточной части республики не выглядели настолько процветающими, чтобы воодушевлять избирателей. Длительный экономический кризис в новых федеральных землях привел в итоге к отставке коалиционного правительства. Так что такой плакат мог придумать только сатирик. Было ли это действительно так?

За пять дней до выборов Клаус Штек был приглашен на телешоу «Boulevard Bio». Используя ситуацию, он пролил свет на эту странную историю: идея плаката принадлежит ему. Он предложил плакат кое-кому в партии, рассчитывая сэкономить на расклейке, и остался благодарен сотрудникам ХДС за распространение его идей. Признание Штека вызвало шквал звонков. Разумеется, что прежде всего члены ХДС, раздраженные и растерянные, хотели знать, что на самом деле произошло, и каким образом Штеку удалось обвести вокруг пальца их коллег.

Однако свинью ХДС подложил себе сам. В мелко напечатанных выходных данных плакат засвидетельствован как официальный материал рекламной компании партии. Штек случайно открыл это для себя в Ганновере. «Действительность является сатирой» – под таким девизом Штек вспоминает и описывает эту рекламную аферу ХДС в своей книге «Без поручения» («Ohne Auftrag») [16, S. 180].

В отношении плаката Штека ХДС невольно выступил фальсификатором. А своим заявлением в телешоу Штек поставил под этим продуктом свою подпись. Однако это не удалось бы, если бы плакат о котором здесь идет речь не отсылал бы к работе 1997 года под названием «Канцлер Коль, пролетающий над процветающими ландшафтами», где канцлер изображен в образе Барона Мюнхгаузена оседлавшего ядро.

Плакаты Штека в Германии по-прежнему известны, но неизвестны там, где не понятен немецкий язык и контексты, к которым обращаются эти работы. Однако во лжи они уличают любые голоса, считающие иронию и мораль несовместимыми. Также как и другие названные примеры, работы Штека указывают на то, что не зависит от языковых и культурных границ: использование иронии в художественном творчестве тогда наиболее действенно, когда оно прокрадывается в реальность и делает видимой иронию объективности.

Примечания

¹ В немецком оригинале: «Dahinter steckt immer ein kluger Kopf», дословно: «Позади всегда торчит умная голова» – слоган рекламной компании газеты «Frankfurter Allgemeine», начавшейся в 1995 году. Она принадлежит к наиболее успешным и запоминаемым рекламным кампаниям Германии, а в мире профессионалов ее относят к классическим. По содержанию она представляет собой серию фотографий выдающихся личностей различных областей, читающих «Frankfurter Allgemeine» в местах и ситуациях, казалось бы, неподходящих для чтения газеты (*прим. переводчика*).

² «Если ирония в современной практике олицетворяет садистическую позицию, то юмор уместно сравнивать с мазохизмом. Можно было бы спорить с тем, что ирония воплощает тенденцию насилия в противоположность к конструктивной, самоуничижительной позиции юмора, элемент риска которого допускает провал. Если юмор и может нанести вред, то скорее непосредственно самому себе, нежели кому-то другому» [10, P. 16]

³ В 1998 году термин лейткультура (Leitkultur), употребил политолог Басам Тибби (Bassam Tibi) в книге «Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft» («Европа без идентичности? Кризис мультикультурального общества») а так же в дебатах, описывая ценностные стратегии западноевропейского общества. В политических дискуссиях начала 2000-х годов этот термин, с несколько измененным содержанием, используется в контексте вопросов об интеграции эмигрантов как противоположность термину мультикультурализм. В теоретическом аспекте в термине лейткультура, в том аспекте, в котором он употреблялся в политических дискуссиях, подразумевается грань, на которой в рамках общей теории консенсуса находится конфликт между теорией идентичности и теорией плюрализма (*прим. переводчика*).

⁴ В каталоге выставки рассматриваются два примера: Род Дикинсон (Rod Dickinson) реконструировал эксперимент Милгрэма, состоявшийся в 1961 году в Йельском университете. В поведении испытуемых исследовалась сама возможность преступлений национал-социализма. Две трети участников эксперимента были готовы слепо подчиняться приказам и «наказывать» другого участника почти смертельными ударами тока. Реальная ситуация и эксперимент Милгрэма как ее симуляция, имеют такое же соотношение как эксперимент Милгрэма в качестве ре-исполнения исторического события и его художественное ре-исполнение, реализованное Родом Дикинсом. Аналогичный ряд замыкают интервью

Омера Фаста (Omer Fast), которые, спустя примерно 10 лет после создания Спилбергом «Списка Шиндлера» он брал у жителей Кракова, задействованных в фильме в качестве статистов.

⁵В этом же ряду рафинированная и меткая шутка 1978 года «Неделя рекламы Shell. Жители побережья могут подключить свои масляные радиаторы непосредственно в море».

1. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов / пер. с нем. С. Л. Франка // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 231–490.
2. Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. с нем. Ю. Н. Попова.– Т. 1.– М.: Искусство, 1983.– С.280–289.
3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» //http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekoro1o.txt
4. Briegleb T. Auf Suche jenseits der Gartenzäune. Macht er das Kleinbürgertum lächerlich oder feiert er es? Die Arbeiten des Künstlers Peter Piller in Braunschweig // Süddeutsche Zeitung.– 06.08.2011.
5. Colebrook C. Irony.– London/New York: Routledge, 2004.
6. Deleuze G., Parnet C. Dialoge. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
7. Farocki H., Ehmann A. Serious Games. Krieg/Medien/Kunst, Ausst., hg. Von Ralf Beil und Antje Ehmann.–Kat.– Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern, 2011.
8. Groys B. Die Zukunft gehört der Tautologie // Groys B. Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters.– München, 1997.
9. History Will Repeat Itself/Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein Dortmund / KW Institute for Contemporary Art Berlin 2007.
10. Hunt A. Humour vs. Irony // Art Monthly.– 1 340, Oñtober 2010.– P. 13–16.
11. Kenner H. Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox.– Dresden; Basel, 1995.
12. Leonard Z., Dunye C. The Fae Richards Photo Archive.– Los Angeles, 1996.
13. Römer S. Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung.– Köln, 2001.
14. Rorty R. Kontingenz, Ironie und Solidarität.– Frankfurt a. M, 1989.
15. Schwartz H. The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles.– New York, 1996. 16. Staeck K. Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik.– Göttingen, 2000.
17. Staeck K., Adelman D. Die Kunst findet nicht im Saale statt. Politische Plakate.– Reinbek, 1976.
18. Sylvester D. About Modern Art.– London, 1996.
19. Winokur J. The Big Book of Irony.– New York: St. Martin's Press, 2007.– 174 p.

ЗМІСТ

Розділ 1. СМІХ І СМІШНЕ В КУЛЬТУРІ

Левченко В. Остроумие и юмор: становление философских и эстетических концептов в эпоху Модерна	7
Райхерт К. Образ японца, в «Tokio Jokio»	15
Ефимова О. Функции смеха в средневековой арабской культуре	26
Ткаченко А. Серьезное в смешном: образы «Страны Кокань» в контексте проблемы «прерывания» исторического времени в средневековом сознании	37
Соболевская Е. Искусство и демон красного смеха (маргиналии к размышлениям М. Волошина)	44
Полякова А. Поэтика нонсенсу: генезис, значения, вихорный потенциал (на матеріалі творчості Е. Ліра)	54
Столяр М. Цирк и советские тоталитарные практики.	60
Золотарёва Е. Майдан's как карнавализация политики.	70

Розділ 2. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ БІОГРАФІЧНІ РЕМАРКИ

Чайка Т., Малахов В. Смех Сергея Крымского: от абсурда к юмору ...	80
Кирилюк О. Сміх в теоріях О. М. Фрейденаберг та В. Я. Проппа (універсально-культурний аспект)	89

Розділ 3. НАУКОВІ ФЕЙЛЕТОНИ

Ополев В. Эссе: о них, о любви и логике. Опыт положительной иронии	101
---	-----

Розділ 4. ПЕРЕКЛАДИ

Сейфарг Л. За этим всегда прячется умная голова. Ирония, фальсификация и мораль (перевод с нем. Л. Кришевской)	108
---	-----

CONTENTS

Section 1. LAUGHTER AND FUNNY IN CULTURE

Levchenko V. Wit and humor: the formation of philosophical and aesthetic concepts in the epoch of Modern	7
Raykhert K. The image of Japanese in «Tokio Jokio»	15
Efimova O. Functions of laughter in the Medieval Arabic culture	26
Tkachenko A. Serious in funniest the images of «The Land of Cockayne» in the context of the problem of interrupting of historical time in the medieval culture	37
Sobolevskaya E. Art and Demon Red Laugh (marginalia to Voloshin's reflection)	44
Polyakova A. Poetics of nonsense: genesis, gist and educational potential (on E. Lear's works)	54
Stolyar M. Circus and soviet totalitarian practices	60
Zolotaryova O. Maydan's as carnivalization of the policy	70

Section 2. INTELLECTUAL BIOGRAPHY REMARQUES

Chaika T., Malakhov V. Laughter of Sergei Krymskyi: from Absurdity to Humour	80
Kirilyuk O. O. Freudenberg and V. Propp on a Semiotics of Laughing in the Rites, Myths and Fairy-Tales (Universal Cultural aspect)	89

Section 3. SCIENTIFIC FEUILLETONS

Opolev V. Essay: about them, love and logic. Experience of positive irony	101
--	-----

Section 4. TRANSLATIONS

Seyfarth L. Dahinter steckt immer ein kluger Kopf. Ironie, Fälschung und Moral (translated from German by <i>Krishevskaya L.</i>)	108
---	-----

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) і **ключові слова** (до 5 слів) трьома мовами: українською, російською та англійською;
- 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: doxa.oht@yandex.ua

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 2 (18). *Сміх у світі культури*. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2012. – 130 с.

Це видання – вісімнадцятий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемі сміху і 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. 2 (18). *Laughter in the world of culture*. – Odessa: ONU, 2012. – 130 p.

This edition is the eighteenth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to the problem 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 оригінал-макет – В. Л. Левченко
На обкладинці малюнок Г. Палатникова

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

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

Підписано до друку 15.12.2012 р

Формат 60*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 14,5.

Наклад 300 прим.

Друкарня Тов. “Лерадрук”, вул. Леніна, 44, Роздільна, 67400.