

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

Δόξα / ДОКСА

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ**

ВИП. 16

Феномен сміху та сміхова культура



**Одеса
2011**

УДК 13:82.01
Д 63
ББК 87я43
80я43

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 9 від 30 червня 2010 р.).

Редакційна колегія:

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

Редакція випуску – Н. А. Іванова-Георгієвська, В. Л. Левченко,
О. С. Кирилюк

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*).

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

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

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2011

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2011

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

Випуском 16 редакція продовжує започатковану одеськими дослідниками традицію вивчення сміху і сміхової культури. Це вже восьме видання, що містить результати досліджень з точки зору різних вимірів прояву сміху в нашому житті. Як і в попередніх випусках «Докси», присвячених сміховій проблематиці, в цьому випуску дослідження реалізується як комплексне та міждисциплінарне – з позиції філософії, культурології, мистецтвознавства, літературознавства, історії, політології та інших галузей знання.

Саме цьому присвячений розділ 1. Він має назву «Сміх як предмет міждисциплінарних досліджень». Автори статей даного розділу вдаються до аналізу як різних філософських концепцій сміху так і місця цього феномену в антропології, мистецтвознавстві, психології та ін., розробляються методологічні основи для його вивчення. Статті у різноманітний спосіб характеризують сміх як засіб захисту людини в складних життєвих ситуаціях, його роль в самопізнанні та пошуках ідентичності, становленні особистості та формуванні довіри до себе.

В розділі 2 «Сміх і смішне в культурі» досліджуються різноманітні духовні та соціальні явища, як українські так і західноєвропейські. Часовий проміжок матеріалу, який підлягає розгляду, досить широкий – від сміху в практиці італійського чернецтва XIII ст. до смішного в політичній активності перших десятиліть нинішнього століття. В статтях розділу аналізуються такі явища як кумівські жарти, хуліганство, сектантський соціум, розіграш, Одеський карнавал.

Розділ 3 містить статті на загальну тему «Сміх і комічне в мистецтві». В ньому подаються приклади аналізу комічного, по-перше, в різних видах мистецтва – карикатурі та літературі, ландшафтному мистецтві та кінематографії, а також у мистецтві різних національних традицій: російської, казахської, італійської, американської. Таке розмаїття матеріалу дає змогу читачеві самостійно порівнювати характер прояву сміху в різних національних культурах.

В останньому, традиційному для нашого збірника, розділі «Переклади» ми публікуємо російською мовою статтю нашого постійного автора, сучасного німецького філософа Мірко Вишке «Ложь и смех. Ницше о

“пессимизме силы”» в перекладі з німецької мови, здійсненому одеським філологом, незмінним учасником усіх проєктів «Одеської гуманітарної традиції» Ольгою Корольковою.

Автори і редакційна колегія висловлюють сподівання, що цей випуск приверне увагу і буде корисний для всіх, хто цікавиться проблематикою сміху і сміхової культури.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

БАКАНУРСЬКИЙ Анатолій Григорович – докт. мистецтвознавства, професор, зав. кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

БАКТИБАСВА Аннель – канд. філол. наук, доцент кафедри російської філології для іноземців Казахського національного педагогічного університету ім. Абая (м. Алматы).

БАРКОВСЬКИЙ Павло – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії культури Білоруського державного університету (м. Мінськ).

ВЕРШИНА Вікторія – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Дніпропетровського національного університету.

ВІШКЕ Мірко – доктор філософії, професор Інституту філософії університету ім. Мартіна Лютера (Німеччина, Галле-Віттенберг).

ГОЛУБОВИЧ Інна – докт. філос. наук, професор кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ГОМІЛКО Ольга – докт. філос. наук, професор, головний науковий співробітник відділу філософії культури, етики і естетики Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

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

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

КАЗАНЕВСЬКИЙ Володимир – художник-карикатурист (м. Київ)

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

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

КОРОЛЬКОВА Ольга – канд. філол. наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

КРАСНОКУТСЬКИЙ Геннадій – канд. іст. наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

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

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

ОБЛОВА Людмила – канд. філос. наук, старший викладач кафедри філософії Національного педагогічного університету ім. Драгоманова (м. Київ).

ОКОРОКОВ Віктор – докт. філос. наук, професор кафедри філософії Дніпропетровського національного університету.

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

НЕВЯРОВИЧ Наталя – канд. пед. наук, доцент, докторантка кафедри історії російської літератури Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

НІКІФОРОВА Ірина – аспірантка кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

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

САВЧЕНКО Віра – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

САВЧЕНКО Сергій – канд. іст. наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національної металургічної академії України (Дніпропетровськ).

СОБОЛЕВСЬКА Олена – канд. філол. наук, докторантка кафедри культурології 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.

СУХОДУБ Тетяна – канд. філос. наук, професор Центру Гуманітарної Освіти НАН України (м. Київ).

ТРОЦЬКИЙ Сергій – канд. філос. наук, старший викладач кафедри історії російської філософії Санкт-Петербурзького державного університету.

Сергей Троицкий

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗУЧЕНИИ СМЕХА

Головні тенденції розвитку сміху (естетизація, етизація, психологізація та ін.), які вирізняються в спеціалізованій літературі, відповідають певним науковим дискурсам. Згідно цим професійним дискурсам, сміх сприймається як додатковий елемент, такий, який слугує певні меті.

Ключові слова: сміх, сміх в науковому дискурсі, тенденції сміхознавства. *В літературі о смехе можно выделить основные тенденции его рассмотрения (эстетизация, этизация, психологизация и др), которые соответствуют определенным научным дискурсам. В соответствии с этими профессиональными дискурсами смех воспринимается как элемент дополнительный для какой-то определенной цели.*

Ключевые слова: смех, смех в научном дискурсе, тенденции в смеховедении

The literature of the laughter is possible to allocate the basic tendencies of its consideration (aesthetisation, ethisation, psychologization, etc.), which correspond to a given scientific discourses. In accordance with these professional discourses of laughter is perceived as an element of additional for any particular purpose.

Keywords: laughter, laughter in the scientific discourse, tendencies of the scientific studying of the laughter.

Несмотря на большую литературу по теории комического, тема смеха не является полностью исчерпанной. Происходящие изменения культурного и социально-политического пространства, новые результаты исследований в области истории, литературоведения, психологии, политологии, культурологии создают необходимость постоянного философского осмысления культурной ситуации. При этом смех как явление, онтологически укорененное в человеческой культуре, обращает на себя самое пристальное внимание исследователей. Он служит предметом научного исследования в литературоведении, психологии, медицине, эстетике. При детальном анализе оказывается, что приписываемые обычно этическая, эстетическая, обучающая и другие характеристики смеха по существу дела относятся не столько к нему, сколько к его причинам. Только исследуя смех во всех проявлениях (от ритуального хохота до конформного подхихикивания) можно выделить характеристики, присущие смеху как таковому. Функции, которые приписываются смеху, являются наиболее точным катализатором тех идеологических предпосылок, в рамках которых мыслит тот или иной исследователь. Важным является выявление этих предпосылок для

преодоления сложившихся стереотипов в отношении смеха и построения более или менее адекватной теоретической основы для его изучения. К сожалению, стереотипы в отношении смеха настолько сильны, что многие исследования находятся у них в плену, при этом набор этих стереотипов настолько ограничен, что можно выделить несколько основных групп гелологических теорий, встречающихся на протяжении всей истории его изучения.

С самого начала смех рассматривался не сам по себе, а вместе с его причинами, поэтому толкование причины распространялось и на трактовку смеха. Отсутствие положительного содержания у смеха позволяет приписывать ему любое содержание, что и происходило постоянно на протяжении всей истории смеховедения в подавляющем большинстве текстов. Исследовательская позиция автора определяет то, как трактуется смех, считается ли он объективным явлением, относящимся к некоему идеальному миру, приписываются ли ему трансцендентальные характеристики, или же смех находит свою причину в человеческой природе, являясь нашим субъективным переживанием и, следовательно, как крайний вариант, не может иметь никаких объективных характеристик. Таким образом, выделяются первые две тенденции рассмотрения смеха: субъективистская и объективистская. Такие противоположные подходы, в принципе, исчерпывают всю литературу о смехе, а любое сочинение может быть отнесено либо к объективистским, либо к субъективистским. Однако в рамках этих двух направлений рассмотрения смеха можно отметить несколько более частных вариантов, которые позволяют нам выделить основные теоретические группы: этическая, эстетическая, медицинско-физиологическая, психологическая, интеллектуалистская, культурологическая. Эти группы сформированы на основании исследовательских позиций, с которых и было произведено исследование, а учитывая влияние их на дальнейшее развитие учения о смехе, можно говорить о формировании определенных исследовательских тенденций, формирующих целый ряд стереотипов, принимаемых, как правило, на веру современными авторами.

Первые классические известные нам труды античных философов, где упоминается смех, положили начало философскому его рассмотрению и, хотя они посвящены другим проблемам, смех находит в них место в рамках задаваемого подхода. Культурная ситуация античности задается господством мифологического сознания, в рамках которого и формируются две основные тенденции: эстетизация смеха и этизация смеха. Первая связана с соотношением смеха с эстетическим, а второе – с этическим идеалом.

Эстетические теории исходят из того, что смех – это результат действия комического, соотнесения прекрасного (возвышенного) и безобразного. Построение эстетической теории, становление эстетики как системы знаний о бытии, фактически либо включенных в онтологию, либо ее заменяющих, обеспечивало смеху место в этой системе. При **эстетизировании смеха** в нем не усматривается самостоятельной ценности, он считается дополнением комического, т. е. отрицается сама возможность существования смеха вне этой категории. Наличие эстетического идеала, категории прекрасного, предполагает постоянное его отсутствие в реальности, т. е. онтологически укорененное постоянное несоответствие ему, сопровождаемое смехом. И у Платона, и у Аристотеля, фактически задавшими тенденцию эстетизирования смеха, смех соотнесен с безобразным. Смех, по Платону, возникает, когда появляется причина – ложная красота или ложная мудрость, которая не причиняет вреда. Связь страдания и удовольствия приводит Платона (диалог «Пир») к утверждению неразрывности комического и трагического. Связь комического и трагического была зафиксирована и в факте появления пародии. В отличие от Платона, который предполагал наличие безобразного как издержки человеческой природы, Аристотель видел в комическом объективную категорию, не познаваемую вне произведения искусства или литературы. Комедия, как и трагедия, это подражание или отражение современности, однако, в отличие от трагедии, комедия предпочитает изображать худших, чем современники, людей «в смешном виде». Именно обращение к нарушению нормы и позволяет комедии быть причиной смеха. Он как реакция на смешное является показателем того, что смешное предъясняет зрителю нечто «низкое» (хтоническое). «Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска» [1, с. 29]. Связь комического с безобразным позволила поздним исследователям продолжить эстетизировать смех, выстроив противоположность прекрасного и безобразного как неких эстетических понятий. Но комедия появляется одновременно с трагедией, Аристотель приписывает и то и другое Гомеру [1, с. 28], комедия является постоянным спутником трагедии, строится по похожим канонам. По всей видимости, несет в себе нечто большее, нежели просто высмеивание недостатков, уродства и безобразия.

Другим направлением в рассмотрении смеха стала его **этизация**, приписывание ему свойств орудия этики. Этические теории смеха предполагают, что смех является катализатором морали. В случае нарушения морали прорывается смех. Смех учит добру, содержит в себе морально положительный заряд. Все античные авторы предполагали

внутреннюю цензуру у тех, кто производит смешное. Смешным *необходимо* делать безобразие и уродство, например, личные недостатки человека, хотя уже Цицерон считал, что такие связанные с хтоническим явления, как преступление и нищета, не могут быть поводом для остроумия и смеха [29]. Отличие комического от просто смешного заметил Квинтилиан. «Смеются не только над тем, что остроумно, но также над глупостью, трусостью и невоздержанностью» [16, с. 8]. Таким образом, была произведена попытка выделить два вида смеха: достойный (высокий) и недостойный (низкий). Однако это разделение касается не сущности смеха, а, скорее, его причины, поскольку и в том, и в другом случае смех остается смехом. Такая этизация смеха нашла позже целый ряд своих последователей, хотя у Квинтилиана она не касается самой сущности смеха. Тенденция этизации смеха особенно усилилась в ситуации господства христианского панэтизма. Этизация смеха оказалась наиболее распространенной исследовательской стратегией на протяжении долгого времени вплоть до сегодняшнего момента. В Новое время Гоббс пытался связать смех с этической причиной, хотя и проявляющейся через человека. По мнению Гоббса, смех связан с внезапным приступом тщеславия, возникшего «в нас под влиянием неожиданного представления о каких-нибудь наших личных преимуществах и сравнения последних со слабостями, которые мы замечаем в данный момент в других людях, или которые нам самим были свойственны в прежнее время» [7, с. 547]. Смех – это проявление человеческой страсти, хотя, конечно, замкнутой на Другого, соотнесение себя с которым, и возникающее вследствие этого чувство собственного превосходства¹, становятся причиной смеха. В случае же отсутствия этического превосходства смех не возникнет.

Даже авторитетнейшие, вышедшие в последнее время, гелологические исследования оказались подвержены влиянию указанных тенденций. Эстетизированию смех подвергается в работах М. Т. Рюминой [23; 24; 25], а этизации – в сборнике статей Л. В. Карасева [13]. В результате авторы исследуют смех, используя традиционные для отечественной науки оценки и методы, приписывающие смеху этические или эстетические характеристики.

Проявившийся в эпоху Возрождения способ ухода от христианского панэтизма через обращение к медицинскому (физиологическому) дискурсу с целью достижения объективного (позднее, позитивного) знания был попыткой увязать объективистскую и субъективистскую модели науки. Например, в XVI веке учитель Франсуа Рабле по медицинскому факультету врач Жубер из Монпелье опубликовал «Трактат

о смехе» и книгу «Моральные причины смеха»². **Медико-физиологический** подход особенно характерен для эмпирического естествознания Нового времени. Стремился объяснить смех с помощью физиологии, например, Декарт. По его мнению, смех возникает, когда кровь «внезапно наполняет легкие и заставляет воздух, содержащийся в них, несколько раз сжиматься; этот воздух стремительно выходит через горло, где производит нечленораздельный сильный звук; легкие наполняются воздухом, и он выходит, затрагивая все мышцы диафрагмы, груди, горла, благодаря чему приходят в движение мышцы лица, связанные с ними. Это движение лица с нечленораздельными сильными звуками и называется смехом» [8, с. 533]. Внезапность смеха не объяснена, правда, Декарт предполагает, что для такого движения крови есть лишь две причины: сопряженное с радостью внезапное удивление, способное резко открыть «отверстия сердца», и «легкое волнение ненависти, усиленное удивлением», которое и позволяет легкой крови из селезенки разжижиться еще и, увеличившись в количестве за счет смешения с кровью из других участков тела, наполнить легкие. Однако в теории Декарта сложившаяся этическая тенденция рассмотрения смеха не была преодолена. Смех, по мысли Картезия, может относиться только к людям, достойным зла, при условии, если это зло произошло. Поскольку мы осознаем, что все происходит, как должно, возникает выливающаяся в смех радость [8, с. 509]. При этом мы понимаем, что зло не может нам навредить [8, с. 534]. Радость должна быть обязательно не сильной, а разбавленной, поскольку при большой радости легкие всегда заполнены [8, с. 533]. Со смехом связана легкая, разжиженная, подвижная кровь (грубая – связана с печалью). Когда в человеке, достойном зла (порицания), оказывается незначительное зло (недостаток, например), он становится предметом насмешки. Насмешка – это вид радости, смешанный с ненавистью. Насмешка – намеренное вызывание смеха над «отрицательным» человеком. Однако, насмешка – радость, направленная на то, чтобы возвысить себя за счет других и поэтому самыми большими насмешниками являются «те, кто обладает наиболее явными недостатками, например хромые, кривые, горбатые, или те, кто опозорен» [8, с. 559]. А они стремятся всеми правдами и неправдами приписать даже несуществующий недостаток другим людям, поэтому насмешку Декарт называет страстью. В отличие от нее, шутка, лишая элемента осмеяния, является всего лишь показателем веселости и допустима в поведении, однако прилично смеяться лишь чужой шутке, а при своей – оставаться абсолютно серьезным. Шутка – «определенное свойство порядочного человека, в котором проявляется веселость его нрава и

спокойствие его души, признак добродетели» [8, с. 559]. Продолжением и развитием медицинского подхода стала теория Канта, согласно которой смех напрямую связан с чувством удовольствия, а удовольствия покоятся «на чувстве или на ожидании возможного хорошего или плохого самочувствия» [12, с. 469]. Любая свободная игра ощущений приносит удовольствие (нравится в ощущении), «поскольку усиливает чувство здоровья» [12, с. 469]³. Кант продолжает медицинский дискурс, однако, выводит его на иной, новый уровень, открывающий психологическое измерение. «Повышенная жизнедеятельность тела, аффект, который приводит в движение внутренние органы и диафрагму, одним словом, чувство здоровья составляет удовольствие, заключающееся в том, что к телу можно подступиться и через душу и что душу можно использовать для врачевания тела» [12, с. 471]. По мнению Канта, смех вовсе не несет никакой познавательной функции, наоборот, главным является всего лишь движение внутренних органов, соответствующее игре мыслей (идей). Посредством смеха ничего не мыслится, его основная задача – доставлять удовольствие от сменяющихся представлений рассудка. В любом случае, в отличие от прекрасных искусств, игра мыслей (приятное искусство) как источник смеха имеет телесный характер, несмотря на то, что создается идеями души. «В шутке игра начинается с мыслей; в своей совокупности, стремясь найти для себя чувственное выражение, они занимают и тело; а так как участие рассудка, который не нашел в изображении ожидаемого, внезапно ослабевает, то действие этого ослабления ощущается в теле через вибрацию органов, которая содействует восстановлению их равновесия и благотворно влияет на здоровье» [12, с. 471]. Отсюда, определение смеха, данное Кантом: «Смех – это аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [12, с. 471]⁴. Причина смеха всегда содержит в себе нечто, обманывающее наши ожидания. Этот обман и является причиной смеха, поскольку «мы еще некоторое время перебрасываем свой собственный промах, пытаясь поймать, впрочем, безразличный нам предмет или, вернее, идею, за которой мы следовали, между тем как мы стремимся лишь схватить и удержать его» [12, с. 473], однако обман уже произошел. Полученный душевный настрой вдруг внезапно ломается, исчезает, превращается в ничто, а вовсе «не в позитивную противоположность ожидаемого предмета». Удовольствие от смеха носит чисто физиологический характер. Центром смеха, в отличие от Декарта, являются, по Канту, эластичные части внутренних органов, которые

передают расслабление и напряжение, сменяющие друг друга, диафрагме, отчего происходит движение воздуха, ведущее к здоровью.

Новоевропейская ориентация на разум порождает новую модель, выразившуюся в полной мере уже в проекте Просвещения – **интеллектуалистскую**, в соответствии с которой смеху приписывалась разумность, в рамках ее возникает тенденция приписывания смеху разумности. Интеллектуалистские теории исходят из того, что предполагают смех в качестве результата интеллектуальных усилий индивида, а смех возникает всегда сознательно. Эти теории практически абсолютно игнорируют аффективную природу смеха. Черты интеллектуалистского подхода можно заметить уже у Декарта, в соответствии с учением которого смех возможен только при участии разума. Кант, работавший в рамках идеологии Просвещения, также был подвержен влиянию интеллектуалистской тенденции рассмотрения смеха. Причиной смеха по Канту служит стремление тела к удовольствию (здоровью). Однако, тело, конечно же, не самодостаточно, оно зависит от душевных движений, поэтому получается, что источником смешного все-таки в конечном итоге являются мысли, причем, мысли определенного строя, пустые, ничтожные. Зачастую интеллектуалистский подход дополняется этизацией. Сюда же примыкают прагматические и утилитаристские теории, а также учение об обучающей функции смеха. В частности, прагматизм выразился в заметках Ж.-Ж. Руссо о театре и комедии, где автор выступил против организации театра в Женеве, поскольку в основе театрального действия лежит удовольствие, а не польза. Комедия же вообще вредна, ибо обращена назад, высмеивает недостатки, которые уже отвергнуты [22, с. 65–177]. Похожие замечания о комическом мы находим и у Маркса. Они определили направление развития практически всей советской гелологической литературы, которой свойственно линейное однонаправленное восприятие истории и исторических процессов, использование элементов исторического и диалектического материализма. Смех здесь выступает как некий носитель и знак передового мышления, возникающий только над устаревшим, а значит, «испорченным», отставшим от исторического процесса. Вся теория комического у самого Маркса сводится к небольшому отрывку: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия» [18, с. 418]. Этот отрывок включен в контекст описания упадка немецкого режима, который борется с новым миропорядком, хотя сам является «анахронизмом», в этом его комичность. Приведенный отрывок берется в советском теоретизировании в качестве

наброска философии комического Маркса, хотя, по всей видимости, является всего лишь некой метафорой, образным выражением. Слово «комизм» здесь выступает в качестве оборота речи, оно лишено той философской нагрузки, благодаря которой оно могло бы считаться понятием. Несмотря на это, советские авторы делают из этого литературного приема некую философию, придают ему смысл, которого в нем не могло быть, поскольку в данном случае, это вовсе не вывод, а всего лишь иллюстрация. На основе высказывания Маркса возникает целый спор, в котором происходит выяснение того, в чем же Маркс видел объективность комизма. Авторы сходятся в том, что она существует и заключается в знании. В историческом процессе комизм оказывается последним фазисом гибели старого мира (первым фазисом является трагедия), различными соотношениями трагедии и комедии выступают разные промежуточные фазисы. Сюда же, по мнению советских авторов, относится и знаменитая фраза «Человечество весело расставалось со своим прошлым» [18, с. 419]. Главным критерием комического является знание нового. Борьба знания с заблуждением, проходящая в несколько этапов сводится к переходу трагического в комическое. Однако необходимо учитывать при анализе этой концепции, что знание нового в данном случае выступает как знание следующего этапа развития. Вся суть нового вписана в прогрессивную (основанную на прогрессе) однонаправленную линейно-векторную марксистскую философию истории. В качестве носителей знания у разных советских авторов выступали разные сущности – большинство (народ) [32], бунтари, являющиеся разрушителями старого миропорядка [19] и прогрессивные мыслители, знающие идеал, эталон [6]. Смех в этой концепции оказывается настолько вписанным в жесткие рамки каузальных рациональных схем мышления, что либо перестает быть смехом, либо описание оказывается не верным. Советские авторы [4; 5; 11; 15; 17; 19; 31; 32 и др.] пытались работать в рамках материалистической парадигмы. Общим местом стало цитирование и комментирование фразы Н. Г. Чернышевского: «Комическое есть внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение» [30, с. 40]. Это противоречие и вызывает смех напрямую [4], или причиной смеха может стать, когда в противоречии одна из сторон переходит «меру» [19]. Общим в советской литературе первой половины XX в. является утверждение, что смех учит. При этом постулируется объективность предмета смеха, отрицается роль индивидуального сознания. Предполагается рациональная природа смеха,

существование некой внутренней цензуры, позволяющей (связанной именно с волевым решением) смеяться только над тем, что является общественно «непригодным». Во второй половине XX в., исследователи критикуют концепцию «обучающего смеха». «Подлинный смех стоит не в начале исканий истины, а в конце. [...] Смех – не орудие, которым добывают истину, он – оружие, которым добывают заблуждение» [19, с. 38–39]. Критерием комического служит знание объективной истины, являющееся фактором общественного бытия. С помощью этого знания образуется комическое противоречие – «заблуждение приобретает комизм «благодаря» упорствованию и, наоборот, снимает с себя комизм, как только перестает упрямиться» [19, с. 39]. Интеллектуалистский подход был настолько распространен, что даже представители, казалось бы, противоположного философского направления в своих работах высказывали идеи, соответствующие этой тенденции. Так, по мнению А. Бергсона, комическое обращается к разуму, но «разум, к которому обращается комическое должен находиться в общении с разумом других людей» [3, с. 12], поскольку «наш смех – это всегда смех той или иной группы» [3, с. 13]. По мнению Бергсона, смех несет в себе главную функцию – исправление общества через оскорбление, которым оказывается все, что вызывает смех. «На это оскорбление общество отвечает смехом. Смех с этой точки зрения не имеет в себе ничего доброжелательного. Он чаще всего есть плата злом за зло» [10, с. 26].

К медицинско-физиологическому дискурсу примыкает позитивистская тенденция **психологизации** смеха. Теории, выстроенные в соответствии с этой тенденцией, пытаются избавиться от физиологической метафоричности, но попадают в плен к физической. Основным понятием для объяснения смеха становится «энергия». Психологические теории берут за основу предположение о психической энергии и рассматривают смех как «освоение» или освобождение накопившейся энергии. В принципе, это развитие позитивистского подхода: смех происходит вследствие экономии нервной энергии и стремится освободить ее избыток, появившийся от резкой смены состояний сознания от наиболее затратного к более экономичному. Начало психологизации смеха было положено, по всей видимости, Г. Спенсером. «Смех естественно является только тогда, когда сознание неожиданно обращается от великого к мелкому, – сказав, другими словами, только в случае, который можно было бы назвать нисходящей несообразностью» [27, с. 16]. Речь здесь идет именно о сознании, причем, в теорию вводится понятие «нервной энергии». Великое, по мнению Спенсера, – это то «состояние сознания», которое требует большое

количество нервной энергии, а малое – наоборот, состояние сознания, поглощающее «незначительное состояние нервной энергии». Когда некоторое количество накопленной нервной энергии внезапно освобождается, т. е. тратится меньше предполагаемого, тогда и происходит смех. Теория Спенсера оказала большое влияние на процесс позитивистской психологизации смеха. К теории Спенсера примыкает и работа еще одного автора – Дж. Селли [26]. Он продолжает и уточняет позитивистский взгляд на смех. В силу своей природы смех является взрывом, чем и противоположен ровности [26, с. 10]. Взрыв эмоций происходит каждый раз при освобождении энергии. Введенное Спенсером выражение «нервная энергия» в понятийное поле исследования смеха произвело революцию. В результате мы можем отметить целый ряд исследователей, которые используют это выражение в качестве определяющего и основополагающего, предполагая энергетическую природу смеха. Сюда входят такие авторы как Липпс [34], разработавший теорию «психического затора», лежащий в основе интереса и внимания. «Подмена одной ценности другой пробуждает вследствие своей необычности интерес, сосредотачивает внимание и способствует концентрации «психической энергии» или, говоря иначе, создает «психический затор» [9, с. 21]. «Психическая энергия» копится и пробивает «затор» (находит решение проблемы), но тратится не вся. Избыток ее вызывает смех. Определение смеха Липпса, таким образом, очень близко определению Спенсера, влияние которого заметно и на теории Гефдинга [6], Фрейда [28], Бергсона [3] и др. Но энергетическая теория происхождения смеха оказала влияние на абсолютно далеких от этого направления авторов, так, например, даже в работах о русской смеховой культуре мы находим упоминание о «психической энергии».

Еще один, сравнительно новый, подход к проблеме смеха можно условно назвать **культурологическим**. Основной характерной чертой культурологических теорий можно назвать то, что особое внимание уделяется проблеме «археологии» (М. Фуко) смеха, рассмотрение его в контексте культурной ситуации того или иного периода. Методологической слабостью культурологического подхода является опора на создание моделей культуры, не всегда достаточно продуманных, аргументированных, порою, слишком умозрительных, нуждающихся в обосновании. Основной интерес для культурологических теорий представляют предшествующие состояния культуры как источник происхождения того или иного явления, в данном случае смеха. Исходят они, как правило, из представления о пра-культуре, хотя не всегда это внятно артикулируют, объясняя тем, что смех мы можем найти в самых

архаических пластах культуры, следовательно, он является наименее подвижным с точки зрения динамики исторических процессов. Формирование такого подхода было начато, по всей видимости, немецкими романтиками, благодаря их обращению к народной культуре, как источнику для культурного возрождения, но особое развитие культурологический подход получил в структурализме в Европе XX в. после преодоления давления интеллектуализма Просвещения. В России в эту тенденцию вписываются авторы, стоящие особняком по отношению к марксистской науке, такие как О. М. Фрейдберг, В. Я. Пропп и др. Важной вехой в формировании этой тенденции в России стала книга М. М. Бахтина [2], которая, по словам Л. В. Карасева, «на десятилетия определила собой пафос изучения смеха. Все, что делалось после нее, делалось под ее влиянием, неважно, шла ли речь о развитии и углублении бахтинских идей или же об их критике. Шаги делались либо вперед, либо назад, но все время по одной и той же дороге» [13, с. 8]. Под влияние Бахтина попали такие исследователи смеха, как, например, Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, не смогли от него отгородиться и С. С. Аверинцев, и Вяч. В. Иванов. Действительно, его исследование смеховой стороны Средневековья, его методология позволили взглянуть на сам феномен смеха абсолютно по-новому, совершили определенный переворот в науках о культуре.

В современной гелологической литературе проявляются все эти тенденции. Стереотипы в отношении смеха, сформированные на протяжении веков, сохраняют свое влияние на исследователей, хотя научный плюрализм и доля здорового исследовательского цинизма позволяет современным авторам преодолевать давление какой-то одной тенденции и формировать новый эклектический, и потому свободный подход к проблеме смеха, что способствует развитию гелологии, смеховедения.

Примечания

¹ Эту мысль позже развивали Н. Г. Чернышевский [30], А. Бэйн [33], Т. Рибо [21] и др.

² Об этом: [16, с. 18].

³ Подробный анализ гелологической теории Канта сделан А. Г. Козинцевым [14].

⁴ Критику этого определения смеха см. [20, с. 90–93].

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 21–70.

2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.– М.: Художественная литература, 1965.– 541 с.
3. Бергсон А. Смех.– М.: Искусство, 1992.– 127 с.
4. Боров Ю. Б. О комическом.– М.: Искусство, 1957.– 234 с.
5. Боров Ю. Б. Трагическое и комическое в действительности и в искусстве.– М.: Знание, 1955.– 32 с.
6. Гефдинг Г. Очерки психологии, основанной на опыте.– Спб.: Типография Министерства путей сообщения, 1896.– 389 с.
7. Гоббс Т. Человеческая природа // Гоббс Т. Сочинения в 2 т.– Т. 1.– М.: Мысль, 1989.– С. 507–573.
8. Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Сочинения в 2 т.– Т. 1.– М.: Мысль, 1989.– С. 481–572.
9. Дземидок Б. О комическом.– М.: «Прогресс», 1974.– 225 с.
10. Дмитриев А. В. Социология юмора: Очерки.– М.: ОФСПП, 1996.– 214 с.
11. Заславский Д. О фельетоне.– М.: Правда, 1945.– 23 с.
12. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. 4. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения».– М.: Наука, 2001.– 1120 с.
13. Карасев Л. В. Философия смеха.– М.: РГГУ, 1996.– 224 с.
14. Козинцев А. Г. Кант и смех // Актуальность Канта.– СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005.– С. 105–114.
15. Лимантов Ф. С. Об эстетической категории комического // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена.– Т. 162, ч. 2.– Л., 1959.– С. 29–71.
16. Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество.– М.: Искусство, 1977.– 184 с.
17. Макарян А. О сатире.– М.: Советский писатель, 1967.– 164 с.
18. Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения.– Т.1. М.: Политиздат, 1955.– С. 219–368, 414–429.
19. Московский А. П. О природе комического.– Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд., 1968.– 96 с.
20. Орлов Д. У. Смех и ничто // Метафизические исследования. Выпуск 9S (9). La gaya scienza.– СПб.: Алетейя, 1999.– С. 90–100.
21. Рибо Т. Психология чувств.– СПб.: Типография А. А. Пороховщикова, 1898.– 124 с.
22. Руссо Ж.-Ж. Письмо к Д'Аламберу о зрелищах // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. В 3-х тт.– Т. 1.– М.: Гослитиздат, 1961.– С. 65–177.
23. Рюмина М. Т. Тайна смеха, или Эстетика комического.– М.: Знак, 1999.– 249 с.
24. Рюмина М. Т. Эстетика смеха.– М.: Либроком, 2006.– 320 с.
25. Рюмина М. Т. Эстетические проблемы комического. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат философских наук.– М., 1990.
26. Селли Дж. Смех. Его физиология и психология.– Спб.: б.и., 1905.– 96 с.
27. Спенсер Г. Физиология смеха.– Спб.: Типография А. С. Суворина, 1881.– 20 с.

28. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному; Страх; Тотем и табу: Сборник.– Мн.: Попурри, 1999.– С. 3–240.
29. Цицерон. Об ораторе // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве.– М.: Ладомир, 1994.– С. 3–204.
30. Чернышевский Н. Г. Эстетика.– М.: ГИХЛ, 1958.– 376 с.
31. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбур).– К.: Академия наук УССР, 1958.– 68 с.
32. Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры.– М.: Советский писатель, 1957.– 428 с.
33. Bain A. The emotions and the will.– London: Longmans, Green and Co, 1880.– 604 p.
34. Lipps T. Komik und Humor.– Leipzig, 1922.

Павел Барковский

ФИЛОСОФСКИЙ СМЕХ КАК ИРОНИЯ И ЮМОР САМОПОЗНАНИЯ

В статті викладено доробки порівняльного аналізу двох типів філософського сміху. Один з них — «метафізичний регіт», пов'язаний з іронією та пошуками первинного змісту всупереч явності. Інший є гумором парадоксів, тим, що засновано на усуванні кордонів поміж сенсом і безглуздям та знаходженні нової глибини на поверхні буття і мислення.

Ключові слова: сміх, іронія, гумор, парадокс, дзен.

В работе осуществляется сравнительный анализ двух типов философского смеха — «метафизического хохота» (связанного с иронией, поисками первичного смысла вопреки очевидностям), и юмора парадоксов, основанного на снятии границ между смыслом и бессмыслицей, обнаружении новой глубины на поверхности бытия и мышления.

Ключевые слова: смех, ирония, юмор, парадокс, дзен.

In the article the comparative analysis of two types of philosophical laugh is realized: the first one, based on irony and the search of the deeper meaning despite the obviousness, as “metaphysical laughter”, and the second one of the paradoxical humor, based on the removal of the borders between sense and nonsense, on discovery of the new deepness on the surface of being and thought. Through the various examples from the treasury of the philosophical and worldly wisdom it stated the need to rethink the grounds of our philosophical investigation and of the disclosure of new horizons of meaning.

Keywords: laugh, irony, humor, paradox, Zen.

«О, эти греки! Они умели-таки *жить*, для этого нужно храбро оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии, верить в формы, звуки, слова, в весь Олимп иллюзии! Эти греки были поверхностными – *из глубины!* И не возвращаемся ли мы именно к этому, мы, сорвиголовы духа, взобравшиеся на самую высокую и опасную вершину современной мысли и осмотревшие себя оттуда, посмотревшие оттуда вниз? Не являемся ли мы именно в этом – греками? Поклонниками форм, звуков, слов? Именно поэтому – художниками?» – писал в своем предисловии к «Веселой науке» великий Ницше [7, с. 328]. «Глубже всякого дна – поверхность и кожа», – вторит ему Ж. Делёз в своей «Логике смысла» [3, с. 190].

И первое, и второе признание отрицают ложно понятую метафизическую глубину и сопряженную с ней серьезность, однако Делёз в своих рассуждениях куда радикальнее Ф. Ницше. Последний с очевидностью провозглашает *новую* глубину, *иную* глубину, *веселую* глубину, лежащую у поверхности и потому незаметную окружающим метафизическим меланхоликам. В этом плане глубина приравнена масштабом к высоте: мысль, воспарившая к вершинам духа, обнаруживает погаенные бездны, которые вовсе не покрыты беспросветным мраком, а обретаются на лике жизни, даны непрестанно, стоит лишь протянуть руку, однако заметны становятся – едва отбрасываются маски серьезности, которые прикрывают многочисленные глупости человеческого рода, в том числе и метафизические. Заратуштра провозглашает приход этой новой мудрости, злой и веселой одновременно, которая высмеивает попытки обнаружить глубину там, где она изначально отсутствовала – в трансцендентном, субстанции, Истине, Боге. Для Ницше эта новая глубина отличается от предыдущей и содержательно, и формально. Ее интересует кожа, поверхность бытия, то, что знаменует собой эфемерное понятие жизни, содержащей ее исток. Форма же обращенной к жизни мудрости не может не быть художественной, поэтической: она есть искусство, игра света и звука, ποιησις – творчество в исконном эллинском значении слова. Философская мудрость вынуждена избегать своей наивысшей опасности – погружения в бездну меланхолии, маниакальной серьезности в вопрошании бытия. Воле не разум в его сосредоточенности и логической твердости, управляемый аполлоническим стремлением к порядку, способен направлять эту мудрость.

«Парадокс – это освобождение глубины, выведение события на поверхность и развертывание языка вдоль этого предела. Юмор – искусство поверхности, противопоставленное старой иронии – искусству глубины и высоты. Софисты и киники уже сделали юмор философским оружием против сократической иронии, но со стоиками юмор обрел свою диалектику, свой диалектический принцип, свое естественное место и чисто философское значение», – добавляет к сказанному выше Ж. Делёз [3, с. 25] и – переносит проблему на совсем иной уровень. Глубине как таковой с ее пищеварительными реминисценциями противопоставлена метафизическая поверхность, обладающая одновременным эффектом смысла и бессмыслицы. Она есть «основание, сводящее на-нет» индивидуальное и личностное начало философствования. Подобная поверхностность мышления противостоит не только субстанциальной глубине и метафизической серьезности в отыскании истин, она обрушивается также и на последнее прибежище глубины, надежно

упакованное в одеяние иронии, отрицания самое себя. Сократическая ирония, согласно Делёзу, присовокупившему свой голос к доводам С. Кьеркегора, ратует за «соразмерность бытия и индивидуальности», причем не в пользу первой: ироник непрестанно перебирает этот мир как совокупность положений, возможностей, в которых он выступает под разными масками, но одолевает смертной тоской, поскольку никакая реальность не может удовлетворить требованиям его индивидуальности. Выставляя в ложном свете метафизические измышления других, иронический мыслитель обнаруживает тоску по внутренней метафизической глубине, которую он в себе открывает и жаждет распространить на познание всего бытия. Отсюда его ирония продолжает балансировать на тонкой грани комического и трагического: она обнаруживает парадокс несовпадения бытия и воображения, каковой звучит нелепо и вследствие этого смешно, но непрестанно подгоняет мысль к поискам иной глубины, поискам, которым не суждено завершиться победой, обрести «золотое руно» – истину истин, единство смысла. В этом отношении иронический философ остается преимущественно замаскированным мыслителем глубины, а его смех – горьким от осознания невозможности совпадения своего Я и реальности представлений. Смех ироника направлен на то, чтобы собеседник уразумел столкновение своих представлений об общем явлении и его частных свойствах, он вскрывает конфликт знания или конфликт слов и вещей, чья нестыковка как раз и рождает смех окружающих.

Например, так действует Сократ, общаясь с согражданами:

«А вот, Мелет, скажи нам еще, ради Зевса: что приятнее, жить ли с хорошими гражданами или с дурными? Ну, друг, отвечай! Я ведь не спрашиваю ничего трудного. Не причиняют ли дурные какого-нибудь зла тем, которые всегда с ними в самых близких отношениях, а добрые – какого-нибудь добра?»

– Конечно.

– Так найдется ли кто-нибудь, кто желал бы скорее получать от ближних вред, чем пользу? Отвечай, добрейший, ведь и закон повелевает отвечать. Существует ли кто-нибудь, кто желал бы получить вред?»

– Конечно, нет.

– Ну вот. А привел ты меня сюда как человека, который портит и ухудшает юношей намеренно или ненамеренно?»

– Который портит намеренно.

– Как же это так, Мелет? Ты, такой молодой, настолько мудрее меня, что тебе уже известно, что злые причиняют своим ближним какое-нибудь зло, а добрые – добро, а я, такой старей, до того

невежествен, что не знаю даже, что если я кого-нибудь из своих близких сделаю негодным, то должен опасаться от него какого-нибудь зла, и вот такое-то великое зло я добровольно на себя навлекаю, как ты утверждаешь!» [8, с. 79].

Здесь эпитеты, обращенные к собеседнику, пародируют несоответствие его образа состоянию, а общее мнение наглядно конфликтует с частными суждениями, что провоцирует праведный смех собравшейся публики.

Однако старый метафизический смех заменяется более молодым: юмор приходит на место иронии, ученики идут дальше учителя, сократики побеждают самого Сократа. Юмор обнаруживает совпадение совсем иного свойства, речь уже идет о приходе принципиально новой ценности, являющей «соразмерность смысла и нонсенса»: «Юмор – искусство поверхностей и двойников, номадических сингулярностей и всегда ускользающей случайной точки, искусство статичного генезиса, сноровка чистого события и «четвертое лицо единственного числа», где не имеют силы ни сигнификация, ни денотация, ни манифестация, а всякая глубина и высота упразднены» [3, с. 190]. Недаром он манифестирует себя ближайшим образом в откровении стоической мудрости и дзен-буддистском коане – мышлении, получившем свое основание в парадоксальности самого бытия, совпадении и расхождении поверхности и глубины, смысла и бессмыслицы. Метафизический хохот овладевает мыслью, когда она обнаруживает свою неспособность разрешить данный парадокс формально-логическими средствами. Юмор основательнее простой иронии, поскольку не претендует на «тайное знание», его истина очевидна и непотаенна, но также далека от возможного обладания собой.

Пример такого рода парадокса и дарованного им смеха дает нам суфийская притча. Например, следующие пять:

1. Книга Мудрости

СИМАБ сказал: «Я буду продавать Книгу Мудрости за сто золотых монет, и некоторые скажут, что это дешево». *Юнус Мармар* сказал ему: «А я предложу ключ к ее пониманию, и почти никто не возьмет его, даже даром».

2. Почти яблоко

НАДЖРАНИ сказал: «Если вы говорите, что можете “почти понимать”, вы говорите бессмыслицу». *Богослов*, которому нравилось это выражение, спросил: «Не могли бы вы указать нам эквивалент этому в обычной жизни?» «Пожалуйста, – ответил *Наджрани*, – это равносильно высказыванию, что нечто “почти яблоко”».

3. Имам Бакир

ГОВОРЯТ, что имам Мухаммад Бакир рассказал такую пояснительную историю: «Обнаружив, что я могу говорить на языке муравьев, я обратился к одному из них и спросил: “Чему подобен Бог? Похож ли он на муравья?” Тот ответил: “Бог! Нет, ну что вы – у нас только одно жвало, а Бог, у Него – два!”»

4. Бахауддин

Кто-то сказал Бахауддину Накибанди: «Вы рассказываете истории, но не говорите нам, как их понимать». Он ответил: «Как бы вам понравилось, если бы человек, у которого вы купили персик, съел бы его у вас на глазах, оставив вам только кожуру?»

5. Видение

РАССКАЗЫВАЮТ, что философ Авиценна спросил суфия: «Что было бы видимым, если бы не было никого, чтобы видеть?» Суфий ответил: «Что не могло быть увиденным, если бы был видящий?» [5].

Юмор, основанный на парадоксе, проявляется также в коанах и притчах дзен:

1. Дзен Дзёсю

Дзёсю начал изучать Дзен в 60-летнем возрасте (...). Однажды студент спросил его: «Если у меня нет ничего в голове, что мне делать?» Дзёсю ответил: «Выброси его оттуда». «Но если у меня нет ничего, как же я могу это выбросить?» – продолжал спрашивать студент. «Ну, – сказал Дзёсю, – тогда вытащи его».

2. Самая ценная вещь в мире

Созана, китайского мастера Дзен, студент спросил: «Что всего ценнее в мире?» Мастер ответил: «Голова мертвой кошки». «Почему?» – снова спросил студент. Созан ответил: «Потому что никто не сможет оценить ее».

3. Каменный разум

Хоген, китайский мастер Дзен, жил один в маленьком храме в деревне. Однажды четыре странствующих монаха попросили его разрешить им разжечь костер и обогреться. Когда они устроили костер, Хоген услышал, что они спорят об объективности и субъективности. Он присоединился к ним и сказал: «Вот большой камень. Как вы считаете, находится он внутри или вне нашего сознания?» Один из монахов ответил: «С буддистской точки зрения всякая вещь является воплощением сознания, так что, по-моему, камень находится внутри сознания». «Твоя голова, должно быть, очень тяжелая, – сказал Хоген, – если ты таскаешь в своем сознании такие камни».

4. Время умереть

Иккю, дзенский мастер, был очень умен, даже когда был еще мальчиком. У его учителя была драгоценная чаша для чая, редкая антикварная вещь. Случилось так, что Иккю разбил эту чашу и очень растерялся. Услышав шаги учителя, он спрятал осколки чаши за спину. Когда мастер вошел, Иккю спросил: «Почему люди умирают?» «Это естественно, – объяснил старик. – Все должно умереть, и особенно то, что уже долго жило»... Иккю, показывая разбитую вдребезги чашку, добавил: «Вашей чашке настало время умереть».

5. Чжаочжоу приказывает вымыть чашку

Некий монах обратился к Чжаочжоу с такими словами: «Я только что пришел в эту обитель. Дайте мне наставление». Чжаочжоу спросил: «Ты уже ел сегодня похлебку?» Монах ответил: «Да, ел». Чжаочжоу сказал: «Тогда пойди и вымой свою чашку».

6. Посох Бацзяо

Бацзяо дал ученикам такое наставление: «Если у вас есть посох, я дам вам его. Если у вас нет посоха, я отниму его у вас» [6].

Наконец, если верить Ж. Делёзу, пример парадоксального мышления и сопряженного с ним юмора в их диалектике обнаруживает стоическая мудрость, присутствующая в историях, пересказанных Диогеном Лаэртским. Например, об основателе школы Зеноне он пишет:

«Один киник попросил у Зенона масла в пузырек, потому что свое у него кончилось; Зенон ничего ему не дал, а когда тот пошел прочь, то крикнул вслед: “Скажи-ка теперь, кто из нас бесстыднее?”».

«Влюбленный в Хремонида, он сидел рядом с ним и с Клеанфом и вдруг встал; Клеанф удивился, а Зенон сказал: “Я слышал от лучших врачей, что при воспалении самое хорошее средство – покой”».

«Однажды он порол раба за кражу. “Мне суждено было украсть!” – сказал ему раб. “И суждено было быть битым”, – ответил Зенон».

«Мальчишке-болтуну он сказал: “У нас для того два уха и один рот, чтобы мы больше слушали и меньше говорили”». [4, с. 274–276]

А вот что о его ученике Клеанфе:

«Кто-то сказал ему, будто Аркесилай не делает того, что нужно делать. “Перестань, не ругайся, – сказал Клеанф, – на словах он отвергает надлежащее, а на деле утверждает”. “Лестью меня не возьмешь”, – сказал на это Аркесилай. “А я и не лъщу, – ответил Клеанф, – я ведь говорю, что ты твердишь одно, а делаешь другое”».

«Другого мальчика он спросил в разговоре: “Чувствуешь?” Тот кивнул, а Клеанф на это сказал: “Почему же я не чувствую, что ты чувствуешь?”».

«Одному нелюдиму, который разговаривал сам с собой, он сказал: “У тебя совсем неплохой собеседник!”» [4, с. 321–322]

В конце концов Хрисипп облекает парадокс в одеяния диалектических рассуждений:

«Кто раскрывает таинства непосвященным, тот кощунствует. Но первосвященник именно раскрывает их непосвященным. Стало быть, первосвященник кощунствует».

«Вот голова; она не твоя. Стало быть, есть голова, которой ты не имеешь. Стало быть, у тебя нет головы».

«То, что ты говоришь, проходит через твой рот. Ты говоришь: телега. Стало быть, телега проходит через твой рот».

«Размышляя, по его словам, на какие средства жить мудрецу, он пишет: “А зачем ему добывать средства к жизни? Если для того, чтобы жить, то ведь жизнь безразлична; если для наслаждения, то и оно безразлично; если для добродетели, то добродетель сама довлеет для счастья. Смехотворны и сами источники этих средств к жизни. Брать у царя? Тогда придется ему подчиняться. Пользоваться дружбой? Тогда дружба покупалась бы за деньги. Жить мудростью? Тогда мудрость сдавалась бы внаймы”» [4, с. 326–327].

Что объединяет суфийскую притчу, стоическую мудрость и коан дзен – логика парадокса, юмор, который проникает под покрывало истины и вздымает его, вызывая рефлекторные взрывы смеха. Глубина здесь равняется поверхности: мудрец подобен глупцу, невежа – учителю Века, а интуиция подменяет попавший впросак разум. При этом парадоксальность мышления неизмерима границами разума, это приватная граница, частный мир, мир *ιδίότη* – ведь первоначально идиот это просто человек с причудами. Логика парадокса и сопутствующий ей юмор присущ и тем сферам, где разум вступает в явное противоречие с действительностью, например, в армии, пополняющей запасы парадоксального юмора коанами наподобие дзен. Вот лишь избранные его образцы:

«А теперь закрой рот и скажи, где ты был.

Осмотрите дыру в заборе и доложите мне, с какой она стороны, с той или с этой?

Что, машина не заводится? Поехали, потом заведешь.

Что это над нами завис вертолет? Горючее что-ли кончилось?

Белье вы получите такое же белое, только синее.

Искать смысла нет, даже если найдем.

Займитесь личной самодисциплиной, иначе завтра ей займусь я.

Офицер без мечты, что собака без крыльев.

*Что за свинья здесь прошла?! Корова, что ли?!
Для солдата субботник – это дело добровольное, а не так, что
хочешь – участвуешь, а хочешь – нет.*

Снег должен быть белый и квадратный.

Мы будем изучать каждый раз новое, но почти одно и то же» [2].

Подобного же рода примеры демонстрирует и пресловутая «женская логика», правда в совершенно иной очаровательной манере, скажем в следующем типично женском рассуждении в изложении Д. В. Беклемищева (работа которого интересна и иными примерами подобного рода):

«Мне абсолютно не во что одеться! Этого надеть нельзя – так никто никогда не ходит. А это!? Разве я могу в этом пойти – все, все только такое и носят! А это я вчера надевала... Всё, больше совершенно ничего нет!» [1]

Однако то обстоятельство, что юмор успешно себя проявляет в сферах, имеющих мало отношения к философским, вовсе не является упреком в адрес философии или, наоборот, поводом для ее возвеличивания в глазах серьезных «поклонников глубины». Возвращаясь к размышлениям Ф. Ницше, не проводившего границ между мышлением и телесным опытом, физическим здоровьем и метафизической истиной, можно согласиться, что стремление избавиться от всего, докучающего разуму, избегать парадоксов мышления и бытия, быть серьезными вопреки обстоятельствам – есть симптомы тягчайшей душевной болезни. Недаром Ницше пишет: «Позволительно рассматривать все эти отважные сумасбродства метафизики, в особенности ее ответы на вопрос о ценности бытия, как симптомы определенных телесных состояний, и ежели подобные мироутверждения или мироотрицания, в научном смысле, все до одного не содержат и крупницы смысла, то они все же дают историку и психологу тем более ценные указания в качестве симптомов, как уже сказано, тела, его удачливости и неудачливости, его избытка, мощности, самообладания в объеме истории или, напротив, его заторможенности, усталости, истощенности, предчувствия конца, его воли к концу. Я все еще жду, что когда-нибудь появится философский врач в исключительном смысле слова – (...) – врач, обладающий мужеством обострить до крайности мое подозрение и рискнуть на следующее положение: во всяком философствовании дело шло донныне вовсе не об «истине», а о чем-то другом, скажем о здоровье, будущности, росте, силе, жизни...» [7, с. 324]. Философии претит оставаться скованной лишь мыслительными формами, она может вырываться за грани с помощью действия, что убедительно демонстрирует тот же кинический пример.

Единственной легитимной формой смеха, вменяемой философу, долгое время оставалась лишь ирония, стало быть, смех иронический, смех из глубины бытия, ставящий вопрос о формах его репрезентации, но остается принципиальная возможность совершенно иного отношения к философскому вопрошанию и поискам «метафизической глубины». Это испытание поверхности, обнаружение парадокса бессмыслицы и смысла, действия, побеждающего мысль,— это интуиция, лежащая между ratio и миром. Выходим ли мы здесь за грани философии или только через подобную форму смеха способен философствующий постичь «костный мозг» своего вопрошания, невидимые основания вопроса и ответа в парадоксе существования бытия и сознания?

При том, что данный текст по постмодернистски подчеркнuto преисполнен цитат, было бы крайне нежелательно отказаться от сформулированной в нем проблемы лишь на этом основании. Что в большей мере свидетельствует нам о философии и истине – слова или действия, противоречия или парадокс, разум или интуиция? Не показатель ли это того, что подлинную историю философии еще предстоит написать и осознать, а ее надежным проводником будет не ирония, а юмор, какой-то, к слову, исповедовал один из самых своеобразных историков мысли – Диоген Лаэртский.

1. Беклемищев Д. В. Заметки о женской логике // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://kochev.info/ereader/beklemishev_zametki_o_genskoj_logike.pdf – Дата доступа: 11.12.2009.
2. Всепобеждающий армейский Дзен. Великая обойма основ армейской праджня-парамиты / Библиотека дзенских текстов / Электронный ресурс – Режим доступа: <http://klein.zen.ru/old/MahaOboyma.htm> – Дата доступа: 11.12.2009.
3. Делёз Ж., Логика смысла.– Фуко М., *Theatrum philosophicum*.– М.: Раритет.– Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
4. Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.– М.: Мысль, 1979.– 629 с.
5. Идрис Шах. Мыслители Востока. Пер. с англ.– М.: Эннеагон, 2009. –
6. Кости и плоть дзэн: Сто одна история дзэн / (илл. Кандинского В., Клее П.) Пер. с англ.– М.: ЭКСМО, 2000. –
7. Ницше Ф. Человеческое слишком человеческое; Веселая наука; Злая мудрость: Сборник.– Мн.: ООО «Попурри», 1997.– 704 с.
8. Платон. Апология Сократа // Платон, Собр. соч.: в 4-х т.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 70–96.

Інна Голубович, Ірина Нікіфорова

**ФЕНОМЕН СМІХУ У ФІЛОСОФСЬКО-
АНТРОПОЛОГІЧНІЙ РЕФЛЕКСІЇ ВІТАЛІЯ
ТАБАЧКОВСЬКОГО**

Стаття присвячена аналізу феномену сміху як прояву «неевклідової рефлексивності» та «субліформи інтелектуальної свободи» у філософсько-антропологічній концепції В. Г. Табачковського.

Ключові слова: *сміх, неевклідова рефлексивність, субліформа інтелектуальної свободи.*

Статья посвящена анализу феномена смеха как проявления «неевклидовой рефлексивности» и «сублиформы интеллектуальной свободы» в философско-антропологической концепции Виталия Табачковского.

Ключевые слова: *смех, неевклидова рефлексивность, сублиформа интеллектуальной свободы.*

The article is devoted to analysis of the phenomenon of laughter as a form of the critical reflection and intellectual freedom of the philosophical and anthropological conception of the V. Tabachkovsky.

Keywords: *laughter, critical reflection, intellectual freedom.*

Звернення до творчості Віталія Георгійовича Табачковського у сміховій перспективі на сторінках чергової «сміхової» «Докси» не є випадковим. У 2002 році на феноменологічній конференції у Києві філософ познайомився з Н. А. Івановою-Георгієвською – одним з організаторів конференції «Про природу сміху» в Одесі – і був нею запрошений взяти участь у форумі, який вже став добре відомим не тільки в Україні, а й поза її межами. В. Г. Табачковський відгукнувся статтею «Сміх як антропорятівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії», що була надрукована у третьому випуску «Докси» – «Гносеологічні та антропологічні виміри сміху» (Див.: [9]). Потім матеріали цієї статті стали основою глави «Сміх супроти відчаю підпілля» в одній з останніх праць філософа – монографії «Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності» (Див.: [8]). У «сміховій» главі «Полісутнісного homo» Табачковський неодноразово посилається на статті авторів «Докси», а висловлені в них ідеї розгортає у антропологічній площині. Склалися усі передумови для продовження й розширення творчого плідного контакту одного з видатних сучасних українських філософів та спілки «Одеська гуманітарна традиція»¹. Але, на жаль, не судилося... Ще й тому ми звертаємо увагу на цю цікаву сторінку інтелектуальної біографії Віталія Табачковського, яка

потенційно була «чревата» створенням оригінального варіанту «антропосміхового синтезу».

Після цієї інтелектуально-біографічної передумови звернімося безпосередньо до розгляду феномену сміху в антропологічній рефлексії філософа. По-перше, розглянемо, через які теми, проблеми, а також траєкторії та механізми думки здійснюється Табачковським «антропологізація» феномену сміху, як він залучає сміх у площину антропологічної рефлексії. Ми будемо аналізувати це коло проблем крізь призму опозицій, синтезів, порівнянь, занурень у певні контексти, створення відповідної мови опису, неологізмів, до яких вдається філософ. Це – рівень його творчої лабораторії, його власного інтелектуального антропологічного «техне», сміхоантропологічного у цьому випадку.

«Сміхова глава у «Полісутнісному Ното...» підсумовується пунктом «Онтологічні передумови сміху». Ми ж почнемо з онтологічного рівня, бо саме він здається нам головним у тому розгляді феномену сміху, який пропонує філософ. Онтологічний рівень є фундаментом і для подальшої антропологізації сміху. Така траєкторія аналізу є принциповою настановою для Табачковського. Він, як відомо, представляє не тільки антропологічний напрям у сучасній українській філософії, а також напрям «онтологічний», що розвивається у межах «київської світоглядної (онтологічно-світоглядної) школи». У працях представників цієї школи (В. Шинкарук, В. Іванов, С. Бистрицький, С. Пролєєв та ін.)² йдеться про «онтологічний поворот» та про «нову онтологію» – онтологію світу людини та культури. Людина розглядається як «особистісне буття у світі» у всій повноті свого «тут-і-тепер» існування. «Світ» передбачає як своє ядро світ, співвіднесений з людиною. Говориться про «онтологічні модальності» людського буття – такі, наприклад, як соціальність, культурність, предметність.

У цьому онтологічно-антропологічному контексті В. Г. Табачковський осмислює феномен сміху, саме цей контекст дає йому підстави для універсалізації сміху. Філософ універсалізує категорію сміху, надає їй глобального («всезагального») значення, але не в розумінні родової відмінності людини, а щодо сприйняття історії людства. «Сміх настільки ж універсальний, як і серйозний: він націлений на світове ціле, на історію, на все суспільство, на світогляд» [8, с. 199]. Філософ розглядає феномен сміху з позиції формування людської особистості, розгортання її внутрішніх потенцій. У чому ж полягає універсальність, на які онтологічні модальності та підвалини слід звертати увагу? По-перше, сміх закорінений у амбівалентності «людського способу буття»³. Ця амбівалентність розглядається Табачковським через буденну сміхову

ситуацію падіння людини, коли хтось позаду неї раптово прибирає стільця. Оголоється така принципова антропологічна обставина, як негарантованість людської самодостатності. Перед нами, вважає філософ, фундаментальна антропологічна колізія: людина – несамодостатня істота, але ж вона прагне подолати почуття несамодостатності. «Сміх викликає будь-що, що не виправдано зазіхає на самодостатність» [8, с. 209]. Через сміх також відкривається здатність «примирити» Ното із думкою про свою фундаментальну недостатність. Такий прийом «зі стільцем» – прийом ілюстрування фундаментальних антропологічних вимірів безпосередньо через буденну, літературну чи то біографічну ситуації – був притаманний інтелектуальному стилеві Табачковського. Проте це – не бажання лише унаочнити чи проілюструвати якусь ідею високого рівня абстракції та загальності. Тісний зв'язок такого рівня онтологічно-антропологічних ідей із «життєсвітом» у його буденності – принципова специфіка антропологічного роздуму, без якого він не існує, вважає філософ. Він через такий ситуаційний опис пропонує процедуру «послідовної екзистенціалізації та феноменологізації» [8, с. 211] фундаментального людського світовідношення та самовідчування. Тому Табачковський часто вдається до життєвих, біографічних «екземпл» як до цілком суттєвих. Далі ми також звернемо на це увагу.

Ще одна онтологічна передумова. Сміх – особливий вияв екстатичності людської істоти, він засвідчує міцну вітальність свого носія. У сміхових формах культури втілений елементарний «життєвий інстинкт». Такі форми – «рятівне коло», що уможливорює здатність Ното⁴ утриматися на поверхні бурхливої життєвої круговерті. Онтологічна передумова, що включає в себе наявність «рятівного кола», дозволяє потім, вже на іншому рівні аналізу обговорювати специфіку «антропорятівних» функцій сміху. Говорячи про вітальну та рятівну онтологічну передумову сміху Табачковський також конкретизує її через сміхову транскрипцію життєстверджуючих філософом літературного героя Я. Гашека – «бравого вояка Швейка», які він вважає неперевершеним втіленням цієї «онтологічної модальності» сміху: «Як би там не було, якимось-таки було, бо ж ніколи не було, щоб геть ніяк не було» [8, с. 212]. «Казус Швейка» узагальнюється та перетворюється у Табачковського на «швейкизм» саме тому, що в ньому вбачається зразкове втілення фундаментальної онтологічної «антропорятівності» сміху.

До онтологічних засад сміху філософ відносить також те, що цей феномен репрезентує специфічну іпостась людського досвіду – «досвід-межу». Один з авторів цієї статті колись також досліджував, спираючись на теорію А. Щюца (Див.: [1]), цю онтологічну рису сміху і створення у

просторі соціокультурної комунікації певної «граничної сміхової зони», яка забезпечує можливість встановити зв'язок між «світом повсякденності» та дивовижними, чудернацькими, божевільними «субуніверсумами реальності» – реальності дискурсу та досвіду, такими як, наприклад, лицарський субуніверсум Дон Кіхота.

Але ж автор відчував, що лише феноменологічної (соціологічно-феноменологічної) транскрипції сміхового «межевого досвіду» тут недостатньо, потрібен вихід на рівень онтології, який і окреслений В. Табачковським. Сміх, пише філософ, вказує на можливість досягнення «кінцевого пункту метафізичної межі світу», де усі факти і стани рівноправні і рівнобайдужі. А може навпаки – сміх у його антропорятівній іпостасі рятує людину від досягнення метафізичної межі рівнобайдужості? Однак, як вказує Табачковський, можливий і інший результат такої траєкторії сміхової редукції – досягнення «метафізичного нульового стану», стану «іншоїстоти», здатної дивитися на світ першим поглядом. Такі у першому наближенні онтологічні підвалини феномену сміху. Далі звернемося до тих опозицій, синтезів, порівнянь, неологізмів, до яких вдається В. Табачковський, створюючи свою сміхоантропологічну концепцію.

Опозиції. Інтелектуальному стилеві В. Табачковського взагалі властиве створення поняттєвих опозицій и мислення у опозиціях в їх діалектичній єдності. Він формулює, наприклад, фундаментальні антропологічні опозиції, евристичний потенціал яких використовують і інші представники «київської антропологічної школи» (Див.: [4]). Йдеться про дилеми есенційного та екзистенційного, моносутності – полісутності, родової всезагальності – індивідуальної тотальності, евклідової – неевклідової рефлексивності тощо.

Які ж опозиції у сміховій площині формулює В. Табачковський? По-перше, він вказує на протилежно спрямовані людські практики – антропоруйнівні та антропорятівні. Перші, що він також визначає як практики «підпілля», мають начало, що заперечує життя, а другі – начало, що стверджує життя. Концентрація першого начала – розмаїття виявів людської «пошлості», а її уособлення – образ чорта. Завдання, яке формулюється на протилежній життєстверджуючій стороні, – «висміяти чорта». Зустрічаємо у філософа і такі протиставлення: коротка трагедія – довічна комедія існування, песимістичне прозріння – оптимістичне прозріння, сміх – відчай (відчай не сприяє дистанціюванню від нестерпної ситуації, а сміх – сприяє).

У сміховій площині В. Табачковський вдається до прийому переформулювання чи «переформатування» певних фундаментальних

опозицій. Так протистояння «зло – добро» трансформується В. Г. Табачковським на полярність зла і сміху. Сміх постає не менш сильною категорією, ніж зло або негативні емоції, внаслідок яких зникає свобода. Сміх – прояв свободи, можливість виразити свободу через сміх – це прояв здобуття свободи. «Відтак, йдеться про сміх, про іронію тощо, не як применшення зла, а як рівнопотужного йому за своєю екстатичністю, навіть переважаючи його волею до життя, ствердження – не передусім – людської спроможності, вільної суті її як свідомої і відповідальної істоти тощо» [8, с. 198]. Не тільки зло є антиподом сміху, а й відчай та світоглядний песимізм; таким чином, відчай (песимізм) належать до царини зла, а сміх – добра. Сміх являється засобом творіння добра, простору для людського волевиявлення, шпариною, необхідною для вільного дихання за умов, що унеможливають акти проявлення творчої потенції як протистояння системі, суспільству, законам загального співіснування.

Синтези. Особливу увагу В. Табачковський приділяє синтезам, що них створює сміх, сміхова практика та сміхова рефлексія. Сміх принципово синтезуючий, він взагалі унеможливає збереження протилежностей, усталеність меж. Тоді «жахливо похмурій трагедійності» протиставляється не комедійність, а трагікомедійність» [8, с. 198]. Не опозиція «сміх – сльози», а «сміхосльози» чи «сльозосміх», не «мінор – мажор», а «міномажор». Також у сміховій площині трансформуються ті синтези, до яких сучасна культура вже звикла. Жорстка опозиція «хаос – космос» сьогодні вже перетворилась у парадоксальний «хаосмос». Проте сміхова логіка пропонує парадоксальніший варіант. В. Табачковський услід за Д. Хармсом звертає увагу на подвійно синтезований «хосмос», що обіймає «хаосмос» та «хохму» як продукт слов'янської культури (Див. : [8, с. 207]). Філософ не тільки розгортає перед нами розмаїття наявних та можливих «сміхових синтез» та «сміхових неологізмів». Він досліджує їх як прояв «неевклідової рефлексивності». «Розсудкова», евклідова стратегія мислення бачить саме протилежності, а «неевклідова» – поєднання чогось із «своїм-іншим». Поєднання одного та його іншого, себе та свого протилежного взагалі притаманне спекулятивному мисленню. Це Табачковський доводить, посилаючись на «Науку логіки» Гегеля. Шлях звідси до ступеню «неевклідовості» – не тільки бачити взаємозумовленість протилежностей, але й перестати сприймати їх всерйоз, бути готовими перевернути звичну ієрархію. Саме у такій настанові можливий «глузум» – ще один синтетичний неологізм. Пояснюючи це новоутворення, яке важко перекласти іншими мовами, В. Табачковський вписує його у простір «неевклідової рефлексивності»:

«Отже, «неевклідова рефлексивність» постає справді, як alter ego картезіанського cogito: свого роду розум через глузум» [8, с. 212].

У «неевклідової рефлексивності» свій режим існування – це «спалахи», зазначає В. Табачковський. Саме у такому режимі можливо буття в істині, що також неодноразово підкреслювалося в історії думки. Августин писав про «швидкі миті» дотику до Вічної Мудрості, М. Мамардашвілі – про те, що буття відкривається нам лише у ритмі «інтермітенцій серця», «серцевих перебоїв». Модус існування сміху – теж «спалах», «швидка мить», «перебої». Тотальний, нескінченний, безмежний сміх – це сміх диявола, вважає М. Кундера у своїй «Книзі сміху та забуття» (Див.: [3]).

Зазначені В. Табачковським «сміхові синтези» – це не тільки прояв неевклідової рефлексивності, а й «міжосміхового досвіду» світу, світу де є «радісна туга та тужлива радість» (Ж. Батай), де існує «веселе пекло» (М. Бахтін). Сміх розглядається українським філософом в контексті практик особливого штибу («сміхонасичених практик»), не лише дискурсивних, а життєвих, екзистенційних, яким притаманні емоційність, вольове поривання до життя, довіра до мудрості життєвої стихії. Нагадаємо, що сама «сміхова глава» у «Полісутнісному Номо...» починається з питання пошуку антропорятівної альтернативи антропоруйнівним практикам «підпілля», тобто завдання собі філософ ставить «практичне», проте таке, що потребує рефлексивного обґрунтування у «філософії особистого та родового порятунку».

Такі «сміхонасичені» практики особистого порятунку мають вагому біографічну складову, вони тісно пов'язані з «фактичністю» конкретного життєвого шляху та долі. Взагалі не випадково, що В. Табачковський вдається до біографічної/автобіографічної експлікації запропонованого ним антропологічного принципу «індивідуальної тотальності» у своїх працях (перш за все в «У пошуках невтраченого часу: (Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників)» [10]) та у проектах (щорічні філософсько-антропологічні студії, присвячені життю та творчості відомих вітчизняних філософів – М. Злобіної, В. Іванова, М. Поповича тощо)⁵. Найкращою біографічною ілюстрацією сміху у Табачковського слугує один той самий наведений в двох різних роботах приклад (Див.: [8; 10]). Це ситуація написання карикатури на П. Копніна (директор Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ з 1962 по 1967 рік) М. Поповичем в інститутській стіннівці «За творчу думку», вірніше не наявність карикатури, а її відсутність, яка гостро критикувалась П. Копніним. Наведення одного й того самого прикладу із власного досвіду є не простим повторенням у різних варіаціях. Бо у випадку згадування

цієї ситуації в роботі «У пошуках невтраченого часу...» Табачковський ілюструє обставини, що склалися на той час в Інституті філософії. «Доброзичлива іронія, а нерідко й сарказм проймав інститутську стіннівку «За творчу думку», черговий випуск котрої П. Копнін міг оцінити негативно тільки через... відсутність карикатури на нього (Мирослав Попович робив їх неперевірено)» [10, с. 18].

Інакше складається у другому наведеному випадку. Згадуючи критику П. Копніним інститутської стіннівки за відсутність карикатури на себе самого в праці «Полісутнісне homo...», В. Г. Табачковський не просто наводить вдалий приклад можливості прояву свободи в ситуації тоталітаризму та майже повної її відсутності, а власне, підтверджує свою концепцію «антропорятівної функції» сміху. «Тож, мабуть, гуморна вдача, навіть якщо її носій не заторкує соціально-економічних, політичних та ідеологічних реалій, є ще й принципово антитоталітарною» [8, с. 199]. Особливо якщо врахувати зроблене одним з шістдесятників Вадимом Скуратівським визначення тоталітаризму як концентрованої відсутності гумору.

Сміх в контексті антропорятівних практик (антропорятівні функції сміху). Сміх розглядається В. Табачковським як засіб самопоряткування людини, як важливий антропорятівний чинник. По-перше, він дає цьому теоретичне обґрунтування: у контексті «філософії особистого порятунку» сміх з часів «Веселої науки» Ф. Ніцше постає як нетрадиційна («протитрадиційна») форма критичної рефлексії. Сам Табачковський пропонує вислів «субліформа критичної рефлексії» [8, с. 202] та співвідносить з ним «субліформу інтелектуальної свободи» [7, с. 199] – так він називає відчуття гумору, що проявляє себе в умовах, котрі унеможливають свободу мислення. Через поняття «субліформа» обґрунтовуються ієрархічні стосунки між сміхом та гумором. Якщо відчуття гумору – це «субліформа» інтелектуальної свободи, то сміх – це не просто субліформа, а новий тип рефлексії, що має більш високий ступень свободи.

Гумор, «гуморна вдача» забезпечує наявність інтервалу поміж мислителем та антимисленевим середовищем. Сміх людини з самої себе Табачковський вважає за «найвищий вияв гуморної вдачі» [8, с. 200], звертаючись до розуміння сміху Ф. Ніцше. Відчуття гумору, що являється головною умовою можливості існування (породження) сміху, проявляється, на думку українського філософа, саме в умовах тотальної наруги та неможливості свободи. В даному випадку антропорятівна функція сміху та його модифікацій полягає у створенні простору свободи через дистанціювання, відсторонення від несприятливих умов.

Але попри уся позитивність сміху, попри його «антропорятівну функцію», треба розуміти, що той, хто продукує сміх, разом зі свободою отримує відповідальність. «Адже свобода – то не тільки Божий дар, але й тягар, пов'язаний з величезною відповідальністю суб'єкта кожного діяння» [7, с. 49]. Сміх над чимось чи на кимось як такий, що викликає відповідальність, збалансовується сміхом над собою, реабілітує занадто велике значення «справедливого» або «несправедливого» глузування.

Сміх – це могутній противажіль відчаю, світоглядному песимізмові, культивуванню людської неспроможності. Він приборкує те, чого людина не в змозі подужати: абсурдність життя, спряженість життя та смерті, вивільняє з безвихідних ситуацій, дозволяє бачити «святковий аспект» світу. Через сміх відкривається «друга правда» та «друге одкровення» про світ. Сміх поєднується з мудрістю – виникає «весела мудрість» та «філософський сміх». Саме у такій формі рефлексії можливо ставити питання про людину в її сутності та істині. Тому йдеться не лише про особистий порятунок, але й про «антропорятівні» чи «родорятівні» функції цього феномена у різних його модифікаціях: гумор, іронія, сатира. «Філософський сміх», подекуди «мовчазний сміх», рятує не лише людину, а і філософію, бо він протистоїть перетворенню серйозності фальшивого життя на фальшиву серйозність філософії. У Табачковського також йдеться про «сатиричну свідомість» («критичний екзистенціалізм сатиричної свідомості»), що розриває ілюзії та позерство.

Сміх – це синтетичний («синтезобудівний») феномен. Тому притаманні йому «антропорятівні практики» (практики «реанімації людини») він утворює як синтетичну єдність рефлексії, тілесної дії, жесту (іноді «жесту» думки та мови). В. Табачковський розглядає сміх як «обрядовий жест думки», протиставлений традиційній дискурсивності. У контексті розвитку всієї «київської світоглядно-онтологічної» школи це не є випадковим. В межах цієї традиції була глибоко осмислена діалектика практично-духовного освоєння світу людиною. Саме ця настанова на єдність «практично-духовного» стала вихідною для формування антропологічного напрямку сучасної вітчизняної філософії, перш за все, у версії В. Г. Табачковського. Як «обрядовий жест думки», як певна «жесторефлексія», сміх втілюється у «танцевально-сміхову терапію» («вставши вранці, врізати у самій сорочці в кімнаті трепака» – вслід за Миколою Гоголем пропонує нам, коли ми у відчаї, Віталій Табачковський (Див.: [8, с. 202]). Проте з самим танцем ми повинні бути обережними, попереджає нас відомий чеський письменник М. Кундера у вже загаданій «Книзі сміху та забуття» (Див: [3, с. 116]). Він вказує на могутню силу «кола» – народного танця, який зачаровує і захоплює людину

у міцні обійми тоталітарної єдності і тотальної віри у фальшиво-серйозні цінності та ідеали. Але сміх у такому танці знаходиться поза «колом», так само, як і свобода. Тому так важливе це «танцювально-сміхове» поєднання, саме воно є антропорятівним. У сміховій настанові ми також повертаємося до досвіду єдності мови та «язика», який був добре знайомий у дитинстві: «показати язика» тому, що ми не сприймаємо. Чим не альтернатива плачу та прокльонам, теж своєрідним жестам?

«Філософія сміху» В. Табачковського – це антропорятівна і оптимістична світоглядно-емоційна настанова для усіх «Ното». Але ще й спеціально для таких «Ното», якими є філософи: настанова на можливість «щопліднішої взаємодії «когітальної» та «ріретальної» (від «гіге» – сміятися) здатностей людини» [8, с. 212].

Чи справді можливе створення такого «когітально-ріретального» простору? Маємо надію, що так, – хоча б на сторінках стійкої «Докси» та на традиційних конференціях «Про природу сміху», що «таки да» кожного квітня проходимуть в Одесі.

Примітки

¹ Це не єдиний випадок в історії «сміхових» «Докс», коли стаття філософа, що в них опублікована, потім стає частиною монографії і «працює» вже в іншому смислово-контексті, розгортаючи свій невичерпаний потенціал. Йдеться, наприклад, про есеї «Феномен прикол» Віктора Ароновича Малахова, яким він відгукнувся на запрошення взяти участь у конференції «Природа сміху» в тому ж 2003 році [6]. Цей есеї увійшов потім у книгу В. А. Малахова «Уязвимость любви» (Див.: [5]). Під час презентації видання у Києво-Могілянській Академії філософ пообіцяв, що він буде продовжувати розвивати «сміхову» тему, у тому числі, на сторінках «Докси». Маємо підставу упіймати його на слові.

² Ми розуміємо умовність віднесення тих чи інших сучасних вітчизняних філософів до певних шкіл та напрямків. Дискусії навколо цього розмежування течій, шкіл та напрямків ще точаться (Див., наприклад: [2, с. 12]).

³ Таке термінологічне сполучення застосовується у працях представників вітчизняної «світоглядно-антропологічної школи» – до такого визначення «світоглядної» школи з додатком «антропологічності» також вдаються дослідники.

⁴ Цікаво, що в підрозділі «Онтологічні передумови сміху» Табачковський частіше ніж будь-де застосовує слово Ното – саме воно фіксує онтологічний рівень розгляду людини у її «родовій всезагальності». «Родову всезагальність» тут треба розуміти не в якомусь природному сенсі,

а як певний комплекс онтологічно-антропологічних засад «людського способу буття».

⁵ «Філософсько-антропологічні студії-2008» були присвячені пам'яті самого В. Г. Табачковського (Див. : [11]).

1. Голубович И. В. Смех на границе субуниверсумов реальности: опыт осмысления феноменологической социологии А. Шюца // Δόξα / Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 2. Про природу сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2002.– С. 87–92.
2. Гусев В. Ув'язнена філософія: діамат та істмат червоний позитивізм та червоний екзистенціалізм // Філософська думка: Феномен радянської філософії.– К., 2009.– № 3.– С. 16-20.
3. Кундера М. Книга смеха и забвения: Роман /Пер с чеш. Н.Шульгиной.– СПб.: Азбука-классика, 2004.– 336 с.
4. Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / В. Табачковський, А. Дондюк, Г. Шалашенко та ін.– К.: Наукова думка, 2004.– 246 с.
5. Малахов В. А. Уязвимость любви.– К.: Дух і Літера, 2005.– 560 с.
6. Малахов В. А. «Феномен прикол» // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– С.179–186.
7. Табачковський В. Г. «Лабіринти свободи» у вітчизняному марксистському та постмарксистському антропологізмі // Людина в цивілізації ХХІ століття: проблема сво-боди / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Т. В. Лютий та ін.– К.: Наукова думка, 2005.– 273 с.
8. Табачковський В. Г. Полісутнісне Ното: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклидової рефлексивності».– К.: ПАРАПАН, 2005.– 452 с.
9. Табачковський В. Г. Сміх як антропорятівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії // Δόξα / Докса. Збірник наук.праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– С.139–148.
10. Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу: (Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників).– К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 300 с.
11. Філософська антропологія та сучасність (пам'яті В. Г. Табачковського) // Філософсько-антропологічні студії'2008.– К.: Стилос, 2008.– 529 с.
12. Філософський енциклопедичний словник. Загал. ред. В. І. Шинкарука.– К.: Абрис, 2002.– 742 с.

Ольга Гомілко

ГУМОР, МУЗИКА Й ІДЕНТИЧНІСТЬ: ІНКОНГРУЕНТНІСТЬ І ГАРМОНІЯ

В статті розглядаються гумор та музика як конституативні чинники ідентичності у парадигмі постметафізичного мислення. Якщо гумор опонує формам буденної просторовості, схоплюючи інконгруентність буття, то музика спростовує форми буденного часу, виявляючи різні версії гармонії.

Ключові слова: автентичність, постметафізика, простір, тілесність, час.

В статье рассматриваются юмор и музыка как конституативные принципы идентичности в парадигме постметафизического мышления. Если юмор опонирует обыденным формам восприятия пространства, схватывая инконгруэнтность бытия, то музыка упраздняет обыденные формы восприятия времени, выявляя различные версии гармонии.

Ключевые слова: аутентичность, постметафизика, пространство, телесность, время.

The article considers humor and music as constituent grounds of individual identity within the paradigm of postmetaphysical thinking. If humor is transcending everyday forms of space fixing incongruity of Being, though music is overcoming everyday forms of time revealing different versions of harmony.

Keywords: authenticity, postmetaphysic, space, corporeality, time.

Музику і гумор зазвичай сприймають як сфери розваги. Відтак, їх роль у визначенні ідентичності часто недооцінюють. Проте сучасна філософська думка переконливо спростовує цей стереотип, розглядаючи гумор і музику як важливі конституанти людської індивідуальності. Невипадково дедалі актуальнішими стають такі напрями, як філософія гумору і філософія музики [1, 6, 8, 10]. За своїм теоретичним спрямуванням вони посилюють парадигму постметафізичного мислення, тим самим піддаючи сумніву основні засади модерної парадигми філософування. Важливою ознакою постметафізичного мислення є його практична зорієнтованість. Завдяки останній філософська рефлексія налаштовується на пошук чинників, які дозволяють повернути людині втрачену в епоху модерну спроможність безпосередньо відчувати світ у його просторово-темпоральних вимірах. Гумор і музика виявляють потужний потенціал щодо подолання модерних «перегинів» раціональності та постають як ефективні чинники вироблення ідентичності.

Досвід свідчить, що люди з розвиненим відчуттям гумору і музично обдаровані виявляють непересічні здібності в різних сферах життя. Вони

не лише мають більше визнання з боку інших людей, але й легше знаходять згоду з самими собою. В цьому разі можна говорити про аутентичну ідентичність – коли індивідуальна ідентичність не конфліктує з видовою (родовою) людською ідентичністю. Зазначу, що це визначення аутентичної ідентичності не суперечить постметафізичній настанові. Адже для останньої заперечення ефективності теоретичних спроб розпізнати будь-яку сутність є принциповим. Апеляція до феномену визнання (А. Хоннет) у контексті антропологічного обґрунтування комунікативної парадигми дозволяє, з одного боку, уникнути реанімації «метафізики присутності» в мисленні про буття, а з іншого – експлікувати «присутність метафізики» в нетеоретичних, нерелективних і практичних формах освоєння світу, в гуморі та музиці зокрема.

Розглянемо, яким чином метафізика «присутня» в гуморі та музиці. Це дозволить зрозуміти, чому гумор і музику можна вважати фундаментальними чинниками конституювання ідентичності. Виконаємо кілька дослідницьких завдань. По-перше, обґрунтуємо *антропологічний характер* «присутності» метафізики в гуморі та музиці, який суттєвим чином обумовлює спосіб їх впливу на людину. Для цього визначимо тілесні конотати гумору і музики: в першому випадку це сміх, у другому – *чуття* (спроможність чути). Їх експлікація дозволяє уникнути механістичної інтерпретації взаємодії людини з гумором і музикою, коли людину розглядають як об'єкт, а гумор і музику – як активні фактори впливу¹. Аналіз антропологічного потенціалу гумору і музики виявляє як способи його актуалізації, так і шляхи інтенсифікації потенціалу людської тілесності. Конституювання ідентичності гумором і музикою відбувається переважно в негерменевтичний спосіб, коли не виявлення значень, а виробництво нових тілесних станів людини [2] стає основою цього процесу. Ось чому для нашого дослідження є цікавими теорії гумору і музики, які опонують їх класичним інтерпретаціям, – теорія гумору інкогруентності й інтерналіська теорія музики.

По-друге. Визначення гумору і музики як антропологічних чинників ідентичності передбачає виявлення їх *антропологічного змісту*. Цей зміст за своєю природою є метафізичним і розкривається в контексті конституювання гумором і музикою просторово-часової структуризації світу. Визначення його як метафізичного обумовлено тим, що гумор і музика здатні руйнувати повсякденні життєві форми простору і часу, пропонуючи людині онтологічно інші їх версії. Так, гумор опонує формам буденної *просторовості*, а музика спростовує форми буденного *часу*. Зазначу, що поняття метафізики ми не вживаємо у традиційному значенні: як певне вчення про буття сущого. Йдеться про метафізику як рефлексію,

що долає межі позитивного емпіричного досвіду повсякденності з тим, аби повернутися до неї не абстрактною ідеєю про її сутність (повсякденність), а певним тілесним станом – новою онтологічною присутністю.

Здібність гумору і музики піддавати сумніву просторово-часову структуру повсякденного досвіду визначають *антропологічним* характером їх *формальної* природи (в обох випадках *форма*, а не зміст, є феноменальним визначником і гумору, і музики). Пояснити цю тезу дозволяє визначення гумору як феномену онтології *інконгруентності*, а музики – як феномену антропології *гармонії*. В першому випадку йдеться про онтологію невідповідностей, у другому – про антропологію впорядкування. І хоча гумор і музика метафізично споріднюються у спротиві повсякденності, але онтично розмикаються у векторах впливу: гумор – у площині об'єктної реальності, музика – у сфері суб'єктивних переживань.

Гумор: онтологія інконгруентності

Як ми вже зазначали, зрозуміти, чому гумор може змінити наше сприйняття простору, дозволяє теорія інконгруентності (the Incongruity Theory) [10, р. 6]. Суть цієї теорії полягає в тому, що гумор вона розглядає як спосіб вияву інконгруентного (невідповідного) характеру буття. Принциповим для такої позиції є визнання асиметричності буття, внаслідок якої інконгруентність стає його ознакою. До речі, надання буттю якості інконгруентності у філософії не суперечить новітнім відкриттям у фізиці. Так, нещодавно у результаті експериментів на колайдері LHC було отримано свідчення щодо підтвердження асиметричності між матерією й антиматерією. Ці дані піддають сумніву основні ідеї стандартної моделі у фізиці елементарних часток, яка донині є найвизнанішою. Головний її постулат полягає в тому, що наш світ є симетричним. І якщо у сучасних фізиків відкриття асиметричності світу викликало шок (про це свідчать учасники дослідницької групи DZero), то філософів ця ідея не вразила. Так, прихильниками розуміння гумору як вияву інконгруентності буття є Кант, Шопенгауер, К'єркегор та ін. Сьогодні у філософії гумору теорія інконгруентності є найпопулярнішою. Хоча й інші теорії гумору, як, наприклад, теорія зверхності (the Superiority Theory) і теорія втішення (the Relief Theory) також не втратили свого значення.

Теорія зверхності, засадничі ідеї якої подано у творах Платона й Аристотеля, підтримує уявлення про людину як егоїстичну істоту. Описана Гоббсом війна «всіх проти всіх» була б неможливою без обґрунтування сміху як засобу вивищення однієї людини над іншою. Виявляючи через

сміх своє презирство до іншого, людина в такий спосіб легітимізує свою ідентичність як успішнішу. Теорія гумору як зверхності залишилася не лише в окреслених Гоббсом дилемах щодо моральних засад суспільства і власних інтересів індивіда. Її вплив простежується в сучасній теорії гри (Game Theory), де уявлення про людину як раціональну індивідуалістичну істоту набуває логічного завершення. Згідно з підходом, який пропонує теорія гри, природу людини визначають підозра й егоїзм. Завдяки посиленню цих рис утримується стабільність суспільства і забезпечується автентичність індивіда. А тому найпродуктивнішою для кожного індивіда є форма поведінки, яка забезпечує зверхність його власних інтересів над іншими. Відповідно, сміх як спосіб ствердження зверхності є особливо значущим. Цікаво, що сумніви стосовно і теорії гумору як зверхності, і теорії гри породжує саме життя. Адже нерідко сміх не пов'язується з відчуттям зневаги і зверхності, а люди часто надають перевагу у виборі мотивації своїх вчинків не власному інтересу. Тому теоретично покладатися на теорію гумору як зверхності можна лише локально, не надаючи їй універсального значення.

Теорія втішання є популярнішою у психоаналітичному і природничому дискурсах. Сміх вона розглядає як реакцію на психологічну напругу, що виникає внаслідок накопичення енергії через страх, заборону та інші репресивні фактори. Проте зведення сміху до потреби позбутися зайвої енергії спростовується навіть життєвим досвідом. Спробу поглиблення цієї теорії знаходимо в семіотичних розвідках Ю. Крістєвої. Так, використовуючи психоаналітичну парадигму дослідження, вона виходить із відомого в науковій літературі (Ч. Дарвін, В. Вундт) спостереження про одночасність сміху і перших вокалізацій [3, с. 425]. Дослідниця вважає, що природа дитячого сміху доводить існування зв'язку між візуальною фіксацією рухливості як субстрату архаїчної семіотичної просторовості та сміхом. Адже дитячий сміх, на її думку, виникає внаслідок візуальної фіксації просторових «порушень». Він може бути спричинений, наприклад, візуальним сприйняттям різноманітних тілесних викривлень, зображених у коміксах, або спостереженням прискорення чи уповільнення руху, його різкого припинення – всім тим, що кидає виклик звичайному (зафіксованому в повсякденному досвіді дитини) сприйняттю простору.

Сам простір Крістєва визначає як *хору*. Нагадаю, що хора як «просторовість», «вмістилище», «годувальниця», «мати», «приймальниця» – це поняття, яке використовує Платон для опису тілесної субстанції. Головну властивість останньої він визначає як

здатність набувати, але не засвоювати будь-яку форму: «Завжди, набуваючи форми, вона (тілесна субстанція – *О. Г.*) ніколи і жодним чином не привласнює ніякої форми, яка була б подібна формам тих речей, у які вона входить» [4, 50в], – стверджує Платон у своєму діалозі «Тімей». В інтерпретації Крістєвої хора постає вже як «...невизначна (*nonexpressive*) тотальність, але така, що є сформованою потягами (*drives*) та їх станами у вигляді рухливості. Хора є рухом тією мірою, наскільки є регульованою» [9, р. 25]. Також дослідниця говорить про хору як тілесну тотальність, що неодмінно присутня в основі значень як мови, так і сміху. Апеляція до хори дозволяє краще зрозуміти і сміх, і мову тому, що вона (хора) презентує дискурс розриву (*rupture*) і артикуляції ритму. Крістєва вважає, що «...ця *хора* становить «дивний» простір: швидкість і насильство готування шляхів локалізуються в точці, що поглинає їх, і бумерангом повертаються до тіла, що закликає, й унаслідок цього аж ніяк не позначаючи його як окреме; саме там обмежується і міститься струс – сміх. Саме через обмеженість (та не заблокованість) швидкість готування шляхів покидає там страх і вибухає сміхом» [3, с. 425].

Почуття гумору починається там, де напруга між тиском заборони і власною ситуацією *Я* сягає критичної точки. В такій ситуації *Я* «одним стрибком – розбитим рухом, простором – відновлює себе як невразливе, а отже, усміхнене» [3, с. 426]. Цей стрибок є можливим тому, що *своє власне* (*Я*, тіло) має точку опори у просторі, з якої воно конститується. Натомість сміх, згідно з позицією Крістєвої, стає можливим тому, що заборона, що перед ним постає, «*існує десь-інде*: фіксована, завжди присутня точка, але відокремлена від тіла, що лише за цієї умови може конституюватися як «власне» і тішитися на відстані» [3, с. 426]. Дослідниця вважає, що сміх, дезавуюючи заборону, конститує семіотику і забезпечує її заміну символікою. Адже та далека точка, що утримує заборону, постає як прототип об'єкта, з яким можна маніпулювати ніби з власним тілом. Щоб ця «...точка розряду існувала десь-інде, як щось відмінне і завдяки цій самій причині формувала простір, вона має повторюватися, – стверджує Крістєва. – Ритм, ці поєднані миті, іманентний *хорі* ще до будь-якої означеної просторовості, й відтоді вони співіснують: *хора* і ритм, простір і час. Сміх засвідчує, що певна точка відбулася; простір, що її підтримує, позначає час» [3, с. 426].

Втішання як подолання інконгруентності. Вищезгадані ідеї психоаналітичної концепції сміху як утішання не лише не суперечать теорії інконгруентності, але постають як її засадниче підґрунтя. Адже сміх, долаючи заборону і забезпечуючи розслаблення, виступає інструментом переформатування простору. Необхідність такого акту

обумовлена неконгруентним характером просторових форм, котрі онтологічно уможливають сміх. Можна допустити, що сміх подібно плоті (в інтерпретації М. Мерло-Понті) постає як хіазм, де світ і людина через тілесність виявляють взаємну відкритість. Так, завдяки сміху відбувається конституювання таких просторових структур, які пом'якшують просторову інконгруентність буття відповідно до певного запиту людини. Внаслідок цього загроза заборони/страху, що сублімує певна просторова точка, зменшується. Простір завдяки сміху набуває тих форм, що відповідають *власним* структурам (за термінологією Крістєвої, *Я*, тілу). Постаючи як фундаментальний чинник буття людини, тілесність (а не умоглядне раціональне пізнання) уможливує опанування нею інконгруентності буття через сміх.

Відповідно, гумор можна розглядати як спосіб просторових переформатувань людської ідентичності в контексті онтології інконгруентності буття. Наголошу ще раз, що таке розуміння гумору стає можливим завдяки подоланню традиційних уявлень про буття як наперед задану універсальну гармонію світу і людини. Визнання ж інконгруентного характеру буття, що допускає як множинність онтологій, так і наявність неупорядкованого (хаотичного) виміру буття, виявляється продуктивнішим для аналізу гумору. Відповідність теорії інконгруентності гумору постметафізичній парадигмі мислення не викликає сумнівів. Адже для постметафізичної настанови прерогативою стає пошук не універсальних систем значень буття, а універсальних способів виробництва людського буття, серед яких гумор має значні перспективи.

Визнання як антропологія гумору. Про необхідність включення антропологічного аспекту дослідження гумору вже йшлося. Адже зорієнтована на філософію свідомості теорія гумору, що ігнорує його антропологічний характер, виявляється неспроможною відповісти на низку важливих питань. Цікаву ілюстрацію сказаного можна знайти у статті К. Волтона (Kendall Walton) «Розуміння гумору і розуміння музики» [11]. Щоб загострити складність проблеми, автор удається до фантастичного сюжету – розповідає про польові дослідження сміху антропологом на Марсі. Він зацікавився, що викликає сміх у марсіан. Учений помітив, що сміються марсіани, випускаючи стаккато мелізма з отвору тіла, яким користуються, щоб говорити. Експериментуючи, він виявив, що певна група тубільців (вищий соціально-економічний клас) реагує сміхом на горизонтальний рух жовтого квадрата зліва направо вздовж кіноекрану. Причому марсіани вибухали сміхом, коли таку картину спостерігали вперше. Антрополог міг чітко передбачити, що викличе сміх

(предмет, рух, напрямок), тобто його причини. Але таємницею для нього залишалося те, чому саме ця картина ставала *об'єктом* сміху (була носієм гумору) і саме для цієї групи марсіан. Адже йому ця картина видавалася нудною.

Схоже, наш антрополог не зумів відповісти на свої питання тому, що забув про те, що є антропологом. Він намагався зрозуміти об'єкт сміху марсіан не *антропологічно*, тобто в контексті певного живого досвіду, а раціоналістично – в контексті філософії свідомості. Волтон описує цю історію, аби обґрунтувати необхідність включення антропологічного аспекту до аналізу гумору. Посилює таку позицію дослідження автором сприйняття гумору і музики. Виявлення їх подібності ґрунтується на тому, першим кроком у розумінні як гумору, так і музики має стати визнання (*acknowledgement*), або схвалення (*recognition*) [11, p. 267].

Отже, гумор потребує більше визнання, ніж розуміння. Невипадково, не розуміючи гумор, багато людей ставляться до нього зверхньо, комедійний жанр сприймають як несерйозний. Відомо, як важко змусити людину сміятися. Щоб людина вибухнула сміхом, усе її єство має бути захоплене ним. Ось чому важливо, щоб людина свідомо не блокувала себе від впливу гумору, була спроможна визнати його оновлювальну силу.

Визнання гумору замість страху і зневаги до нього. Здатність сміху трансформувати людську ідентичність обумовила суперечливе ставлення до нього. Так, у середньовічній культурі саме сміх стає ареною боротьби між Богом і дияволом. Відповідь на питання про природу сміху – чи він є Божий дар чи спокуса диявола – розмежувала людей на непримиренних ворогів. Головною причиною відмови сміху в Божественній природі було те, що він, як і секс, є однією з найнеконтрольованіших тілесних реакцій людини, яка може поставити під загрозу ідентичність. Адже сміх, як і сексуальний потяг, виникає незалежно від свідомої волі (а нерідко й усупереч), викликаючи сльози, спонтанні рухи, спотворення міміки тощо. Щиро сміючись, людина ризикує щось кардинально в собі змінити.

Про метафізичний страх перед сміхом у середньовічному суспільстві говорить У. Еко в романі «Ім'я Рози». Зображений ним конфлікт між абатом, який утілює риси відживаючого середньовічного світогляду, й ученим-францисканцем, носієм нового гуманістичного світогляду – Ренесансу, вказує на зміну парадигми метафізики сміху. Цікаво, що вороже ставлення абата до сміху легітимізує метафізичну значущість сміху. В його уяві сміх постає як могутня зброя впливу на людину. Натомість позиція вченого-монаха з його орієнтацією на раціональні форми освоєння світу відмовляє сміху в універсальній значущості. Для нього питання про природу сміху в контексті зображених подій утрачає свою метафізичну

вагу. Адже нова філософська настанова, що йде на зміну середньовічній і носієм якої виступає францисканець, ґрунтується як на максимальному усуненні антропологічних чинників із кола метафізичних сутностей, так і на визнанні онтології порядку, а не інконгруентності. Тому сміх для модерного розуму не є надійним партнером у пошуку істини. Для нього знаходиться інша справа – розважати людей і викорінювати їхні пороки. Повернути сміху належне місце в колі фундаментальних визначників конституювання особистісної ідентичності – справа сучасної філософської думки.

Музика як антропология гармонії часу

Музика, як і гумор, унаслідок модерної десоматизації буття теж зазнала метафізичної маргіналізації. Її потужний потенціал залишається нереалізованим. Отже, посилення інтересу сучасної філософської рефлексії до музики є не випадковим. Низка досліджень доводять, що музику і гумор можна розглядати як важливі чинники конституювання просторово-темпоральних структур світу.

Дж. Ходж (Joanna Hodge) у статті «Естетичний розпад: музика, ідентичність і час» [7] пропонує розглядати музику в альтернативній традиційній (платонівській) парадигмі. Методологічно здійснити деконструкцію платонізму у сфері осмислення феномену музики дозволяє конструктивістська позиція, що орієнтується на постметафізичну настанову мислення. Таку позицію у статті названо інтерналістською теорією (the Internalist Theory). Таким чином, уявлення про музику як духовну сутність, що втілює вічні об'єктивні цінності, зазнають кардинального переосмислення. Запропонований дослідником підхід дозволяє виявити паралелі між конститутивними можливостями музики і фундуєм потенціалом гумору в інтерпретації теорії інконгруентності.

Музика як картинка гармонії (Платон). Так, теорія Платона, котра в різних інтерпретаціях понині значною мірою визначає ставлення до музики, визначає її як спосіб вираження через ритм і гармонію об'єктивної краси світу. А тому музику можна розглядати у вигляді картинки, що відображає гармонію космосу. Відповідно, її основна функція полягає в репрезентації існуючих поза людиною смислів. Таке розуміння музики фіксує теорія значень картинки (the Picture Theory of Meaning) [7]. Основні ідеї цієї теорії спонукають до певних міркувань. По-перше. В цій парадигмі музика, як і мистецтво загалом, постає як онтологічно вторинний феномен. Адже музика виявляється імітацією імітацій: у ній ейдос краси, на відміну від умоглядного його осягнення, пізнається не безпосередньо розумом, а внаслідок апеляції до чуттєвого світу, який Платон позбавляє самостійного

метафізичного значення. Світ множинного – це лише відблиск справжнього буття – царства ейдосів, де панує порядок і гармонія. Натомість чуттєвий світ містить інконгруентність, яка виявляє його недосконалість і хаотичність. Звідси випливає друге зауваження. Воно стосується виховної ролі музики в суспільстві. Адже виявляючи красу чуттєвого світу, музика тим самим вносить у змінний світ множинного гармонію і порядок. Здійснити це вона може завдяки потужному впливу на людську чуттєвість. Платон у «Державі», відповідаючи на запитання, яким є ідеальне виховання для молодого людини, говорить: «Важко знайти краще від того, яке заведено ще з давніх часів. Для тіла – це гімнастика, а для душі – музика» [5, с. 63]. Він вважає, що музика спроможна найглибше проникати в душу і найсильніше її зворушувати.

Сильну дію музики на людину Платон пов'язує з її здатністю створювати *ритми*. Проте він вважає, що деякі ритми можуть бути шкідливими для виховання, а тому «...не варто гнатися за їхнім розмаїттям і за всякого роду музичними тактами, але слід визначити, які ритми відповідають впорядкованому й мужньому життю» [5, с. 87]. Якщо ритми відповідають поганим властивостям характеру, то їх необхідно вилучити: «Вони неprinаdні ні для жінок, які повинні бути порядними, ні тим більше для чоловіків» [5, с. 85]. Ритм Платон пов'язує з миловидністю як інваріантами вічної гармонії [5, с. 87]. Ось чому музика може поставати у вигляді певної картинки значень цієї гармонії.

Музика як конститунта часу. Відповідно до теорії музики як значень картинки, творення музики відбувається безвідносно до певних стандартів практики. Вічність ідей, втілених у музиці, передбачає вічність її творів. А тому їх зміст оцінюється незалежно як від особливостей творчого процесу, так і від специфіки її сприйняття слухачем. Така інтерпретація музики обмежує її вплив на людину естетичним вихованням, завдяки якому остання долучається до вічних цінностей. Відповідно, музика, що утримує ритми, які відповідають «упорядкованому і мужньому життю», має потенціал впливати на людину *завжди* (поза контекстом) і *однаково* (як фактор виховання).

Натомість уже згадувана інтерналістська теорія філософії музики передбачає наявність внутрішнього зв'язку між музичним твором, процесом його творення і його сприйняттям. Твердження про те, що чуттєвість є інваріантною величиною, яка залежить від контексту, складає основну тезу цього підходу. Відтак, музичний твір створюється на конвенційній основі, що визначається стандартами чуттєвості певної доби. А тому його виробництво імпліцитно зорієнтовано на певний тип сприйняття. Тут вічність поступається буденному, коли не картинка вічної

гармонії, а безпосередній запит повсякденності визначає те, як звучить музика.

Аналіз музики в такій теоретичній перспективі сприяє подоланню як класичної теорії мистецтва, що спирається на його модерну версію, так і самої класичної парадигми філософування. Ось чому сучасну філософію музики розглядають як один із напрямів розгорнення постметафізичної парадигми філософії, де завдання переосмислення основних модерних концептів є ключовим. Невипадково філософія музики визначається як галузь прикладної філософії (Apply Philosophy), для якої практикація останньої складає принципову настанову.

Конструктивізм, для якого час та історичний контекст є особливо важливими концептами, виявляє свій евристичний потенціал щодо інтерналістської теорії музики. Адже музика засадничена часом. У ній час не просто постає структурою, що виявляється умовою можливості звучання певного музичного твору. Принциповим є те, що час для музики є *способом артикуляції* її смислотворчого потенціалу. Відомо, наскільки важливою є для музики тривалість. Адже один і той самий звуковий ряд можна виконувати в різних часових межах. У результаті ми отримуємо різну музику. Ось чому час можна визначити як *внутрішню характеристику* конституювання музики. Музика може здійснювати вихід за межі певних структур часу. Подібно тому, як гумор здійснює подолання просторових стереотипів, музика долає час у його сталих для певної історичної доби формах. У цьому є метафізичний потенціал музики виявляти альтернативні повсякденному сприйняттю форми часу. Виробництво нових способів темпорального сприйняття реальності визначає роль музики в конституюванні ідентичності людини. Якщо гумор має справу з простором, охоплюючи інконгруентність буття, то музика в часі виявляє різні версії гармонії (атонічна музика не є виключенням).

Сприймати музичний твір нелегко. Це потребує від слухача утримувати в єдності як його загальну темпоральну структуру, так і її окремі фрагменти, що виявляють тенденцію до порушення цієї структури (виходу за межі часу). Важливо, що подолання часу в музиці не претендує на його анігіляцію: спростування певної структури темпоральності здійснюється за умови її збереження. Метафізична спроможність музики долати час, утримуючи його, робить її потужним чинником конституювання автентичності: вона змушує людину у співтворчості з виконавцем виробляти такі нові часові структури, що уможливають збереження буття людини. Отже, інконгруентність і гармонія через гумор

і музику фундують зорієнтовану на онтологічну автентичність ідентичність людини.

Примітки

¹ Ця стаття не ставить на меті аналіз сміху і чуття як відмінних від гумору і музики феноменів.

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки.– М.: Логос, 2001.– 352 с.
2. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение.– М.: «Новое литературное обозрение», 2006.– 184 с.
3. Крістева Ю. Полілог.– К.: «Юніверс», 2004.– 480 с.
4. Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: В 4-х т.– Т. 3.– М.: Мысль, 1994.– С. 421–500.
5. Платон. Держава.– К.: «Основи», 2000.– 355 с.
6. Bloch E. Essays on the philosophy of music.– Cambridge University Press, 1985.– 250 p.
7. Hodge J. Aesthetic Decomposition: Music, Identity, and Time // The Interpretation of music: philosophical essays, edited with an introduction by Michael Krausz.– P. 247–258.
8. Kivy P. Introduction to the philosophy of music.– Oxford: Clarendon Press., 2002.– 283 p.
9. Kristeva J. Revolution in Poetic Language.– N. Y.: Columbia University Press, 1984.–271 p.
10. The Philosophy of Laughter and Humor ed. by John Morreall.– N. Y.: State University of New York Press, 1987.– 270 p.
11. Walton K. Understanding Humor and Understanding Music // The Interpretation of music: philosophical essays, edited with an introduction by Michael Krausz.– Oxford: Oxford University Press, 1993.– P. 259–270.

Виктор Окороков

**ЗВОН «МАШИН» ИЛИ ВЛАСТЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
(СМЕХ КАК ТЕХНИКА СЕБЯ)**

Аналізується сутність родової та новоєвропейської структури техніки себе. Показано, що така техніка провадить певну культуру і відповідну їй техніку сміху, що культура є діахроничною і її сміх також діахроничний.

Ключові слова: *техніка сміху, діахроничний, культура, влада бажань, мир уявлень, суспільство.*

Анализируется сущность родової та новоєвропейської структури техніки себе. Показано, что такая техника производит определенную культуру и соответствующую ей технику смеха, что культура диахронична и диахроничен ее смех.

Ключевые слова: *техника смеха, диахронический, культура, власть желаний, мир представлений, общество.*

Patrimonial and new european structures of technics of himself are analyzed. It is shown that such technics makes the certain culture and technics of laughter corresponding to it. Culture is diachronical and also her laughter is diachronical.

Keywords: *technics of laughter, diachronical, culture, authority of desires, the world of representations, a society.*

Если посмотреть на человека глазами современной культуры – человека нового, которого увидели структуралисты и постструктуралисты (и прежде всего М. Фуко), – то мы увидим интегрально-дифференциальную машину, построенную по принципу потоков желания. Новый человек, которого Ницше представлял еще в XIX в. сверхчеловеком, действительно, наделяется принципиально новыми качествами, о которых классическая культура, основанная на самоидентификации и технике представлений, даже не подозревала. Классический человек был инструментом логоса (разума), привнесенным на Землю извне (из высшего божественного мира идей) и построенного по библейскому принципу («в начале было слово»). Техника слова (понятий) воспроизводила себя в избранном Богом (для такой операции) существе. Миф и религия были скрытым фактором формирования «божьей разумной твари» и высшей (практически не обсуждаемой) символической формой его воплощения. Человек жил в эпохи священной и непререкаемой власти слова, основанной не «технике мифа и позднее религии», которые Э. Кассирер позже назовет символическими формами культуры.

Всю классическую эпоху можно было бы назвать эпохой власти истин (идей) или техники власти разума. Именно эту однозначность вменяли в вину классической культуре постструктуралисты и предложили механизм преодоления техники онто-тео-телео-фоно-фалло-логоцентризма, построенному по типу «различания» или номадических потоков культуры. Важно отметить, что классическая культура не знала истории, так как человек был однороден и (со времен Адамы и Евы) практически не менялся. Историю вытеснили техники бытия богов и божеств – жителей иного неподвластного времени мира. И даже логика (Аристотеля), сформированная по принципам человеческого бытия разума (мышления), не имела истории. Классический человек больше напоминал машину (рыцаря истин и чести), чем современный фрагментированный и ни во что не верующий «властелин техники». Власть доминирующих «техник» классической культуры рассматривалась как абсолютное проявление власти высших начал. Классическая история и есть власть абсолютных начал – вечная неизменная техника эксплуатации идей, которая, как показали современные авторы (М. Хайдеггер, М. Фуко, Ж. Эллиуль, Ж. Деррида, Ж. Делез и др.), привела к созданию наук и механизмов, стремилась к созданию вечного двигателя, не подозревая, что ищет его не там.

Можно константировать, воспользовавшись языком Ж. Делеза и Ж. Бодрийяра, что человек, не знающий сущность желания, вытеснил (произвел отчуждение) мир желания из себя и создал первоначально иной высший мир, а затем и вторичный мир техники (мертвых идеальных машин, воплотивших образ творца), которые, как идеальные желаемые принципы, породили иллюзию власти человека над остальным миром. Власть над «железными» механизмами есть иллюзия своей власти над миром (мир Урфина Джуса и его деревянных воинов).

Разочарование пришло лишь в XX в., когда обнаружилось, что желание править миром посредством «железных машин» и знания бытия техники имеет возвратный механизм – желая стать хозяином мира, человек становится рабом производящих машин. Это оборачивается всеподнадзорностью и властью самих технологий. Скрытое желание править миром высветило скрытую же власть «техник»; человек оказался рабом вещей, которые сам же создал.

Пространство свободы, которое хотелось раскрыть как спокойствие бытия, как добродетельный мир, не подчиненный иному, на деле оказалось враждебным пространством всеподнадзорности, в котором порожденные механизмы обнаружили такую изощренность слежки за человеком, что свобода превращается в свою противоположность –

полное рабство. И здесь выясняется, что сам человек не властен ни над миром механизмов, ни над тем – виртуальным, который формирует он сам. Человек порождает множество виртуальных миров, и ни в одном из них не остается хозяином. Этот парадокс, видимо, остается главным антропологическим парадоксом современности: породив множество миров, человек ни в одном из них не чувствует себя свободным и защищенным. Если психоаналитическая работа породила лишь один мир – чистого бессознательного, выстроенный либидозной энергией, то техники современной культуры фрагментируют и само бессознательное, порождая множество техник его прочтения (один из вариантов таких техник является шизоанализ).

Прошлое провело через историю лишь несколько порождающих практик (мифологии, религии, медитации и т. д.), современная культура породила их бесчисленное множество. Вытесненный своими же практиками из реального мира, человек порождает все большее количество многочисленных иллюзорных миров, которые еще больше вытесняют его из реального мира. Фактически, уже начинает работать не техника сама по себе, а механизм оборачиваемости техник (техника техник), и этот бесконечный механизм порождения и размножения контролировать уже невозможно. Мир техник уходит за горизонт, а вместе с ним уходит за горизонт и техника себя. Человек все более отчуждает себя в виртуальное пространство порождающих смыслов, напоминающий мир Алисы в Зазеркалье.

Очень осторожно описывая механизм отчуждения, М. Фуко еще в 1954 г. показал, как человек проваливается в мир иных смыслов. «Действительно, – пишет он, – если человек оказывается отчужден от своей собственной техники..., если... экономические и социальные детерминации ограничивают его, лишая родины в этом мире, он живет в конфликте, предполагающем возможность шизофренического синдрома. Чужой для мира реального, он обращается к «приватному миру», который не может гарантировать никакой объективности» [6, с. 189–190]. Но это только первые осторожные шаги М. Фуко по пути производства техник.

Если теперь спросить, какое отношение все эти «техники» имеют к теме нашего рассказа (наррации), то можно, в терминологии М. Фуко, высказать допущение-гипотезу: смех есть высшая свойственная человеку «техника себя», возможно, в ней иным не машинным (не классическим) способом человек может проявлять свое высшее начало и предназначение. Смех – это всегда отношение к традиции и себе как прошлому (себе как историческому), это смех над культурой, которая тебя породила и которой ты обязан своим существованием. Словом, это момент «различения»

психики, который формирует технику различия, отражающую моменты роста и становления человека. Улыбка и даже саркастический смех – это отношение к себе прошлому или себе вчерашнему. На языке Хайдеггера, это означает – человек, который знает свое время и свое бытие. Смех – это всегда знание времени, иного смеха не бывает. И даже смех без причины, на языке умалишенного, собственно означает изменения в его смещенном пространстве бытия. Поскольку смех над прошлым – это смех над собой, он всегда очищает. Смех над будущим есть смех над своими (теперешними) фантазиями.

Смех – это также практика себя, техника отношения к себе, построенная по принципу «быть во властном (даже повелевающем) отношении к иному (или иным) смыслам». Смех – это техника власти над иным. Ведь и власть, согласно М. Фуко, – это в чистом виде не физический процесс, а игра смыслов, имя игры смыслов: «Под властью... следует понимать множественность отношений силы, которые имманентны отраслям, где они осуществляются... Власть – это не некий институт или структура, не какая-то определенная сила, которой некто был бы наделен; это имя, которое дают сложной стратегической ситуации в данном обществе» [5, с. 195]. Власть – это техника отношений, выстраивающая иерархию (баланс) сил в той или иной области.

Техника любой власти (в том числе и над собой) – это техника выхода за пределы себя (за пределы имеющейся и сбалансированной системы смыслов). Техника смеха есть техника власти над сложившейся системой смыслов (техника отношения к ней), связанная, с одной стороны, с системой временных закономерностей, с другой – уровнем сбалансированной в себе (замкнутой на себя) системы смыслов и значений, т. е. уровнем культуры. Только в том случае, когда собственную психику уже пересекают пришедшие из прошлого и ускользающие линии культуры, возможна ситуация смеха. Смех – это механизм нивелирования шизо, механизм сглаживания техник пересекающихся смыслов (или в узком смысле, техника сглаживания раздвоения личности). Это тот случай, когда человек оказывается по разнице смыслов одновременно (или близко по времени) в двух ситуациях, каждая из которых высвечивает «фрагмент мира» и каждой он вынужден давать оценку. Такую двойную ситуацию он понимает как эффект совмещения потоков смыслов, противоречие между которыми раскрывается как эффект внутренней особенности психики (через появление эмоций). О совмещении потоков в похожей ситуации (при анализе остроумия) писал З. Фрейд. По его мнению, «при остроумии разница между двумя одновременно совершающимися способами понимания, действующими с различными

издержками, важна для психического процесса слушателя остроты. Одно из этих двух понимание, следуя содержащимся в остроте помехам, прокладывает путь мысли через бессознательное, другое остается на поверхности и определяет себе остроту как иной осознанный на основе бессознательного текст» [4]. У Фрейда одна ситуация формирует два способа понимания текста – два способа ее прочтения (в глубинах бессознательного и на поверхности), что и приводит к восприятию ситуации слушателем как предельное расхождение смыслов (как проявления остроты).

Фрейд лишь разворачивает ситуацию культуры, которая была порождена механизмами власти Нового времени. М. Фуко раскрывает эту ситуацию и утверждает: «Запад оказался неспособным изобрести новые удовольствия и, уж конечно, он не открыл неизвестных пороков. Но он определил новые правила игры власти и удовольствия... Общество, которое складывается в XVIII веке – как бы его не называть: буржуазным, капиталистическим или индустриальным, – не только не противопоставило сексу фундаментальный отказ его признавать, но, напротив, пустило в ход целый арсенал инструментов, чтобы производить о нем истинные дискурсы» [5, с. 170]. Таким образом, Фрейд встраивает нас в древнюю технику Эдипа, формируя ее по принципу расхождения родовых (диахронных, или бессознательных) и общепринятых (синхронических, или осмысленных) трансформаций психики. М. Фуко не отказывается от Фрейда и лишь достраивает его модель. По его мнению, современная культура не породила ни одной новой техники удовольствия, но зато настолько раскрепостила их, что из разряда бессознательных (у Фрейда) они превратились в общепознаваемые (проявленные).

Но современная техника смеха оказалась достаточно консервативной и практически не изменилась со времени первых буржуазных революций. Точнее можно сказать, что обновление культуры начинается с обновления техники смеха – в дальнейшем (до обновления культуры) она остается относительно мало подвижной. «Смех, составляющий самый стержень современного игрового сознания, оказывается «вещью» или «идеей», смысловой потенци которой достает и на то, чтобы выйти за рамки игры, из игры и увидеть мир как ценностную иерархию: возврат к этическому осмыслению бытия парадоксальным образом начинает осуществляться из точки, в которой эта этическая осмысленность была разрушена» [3, с. 7]. Калейдоскоп культуры остается все тем же, но теперь мы начинаем понимать, как он устроен. Смех глубже игры встраивается в структуру человеческой психики. Видимо, он является реакцией не только на

внутренние противоречия (калейдоскоп) культуры, но, прежде всего, на расхождение разных культур.

Расхождение культур – один из важных аспектов онтологии смеха, но возможно по этой же причине другим важным аспектом проявления смеха является наличие эталона – самоидентификации культуры. Культура в таком аспекте раскрывается как система (корпус) самоидентификационных смыслов, нарушение которых ведет к расхождению с «сущностью» (естеством) культуры. Очень часто именно такие девиации вызывают у ее «живого» воплощения (человека) жесткую реакцию (в частности, смех). Понятно, что культура становится одним из важнейших факторов формирования техники смеха.

Наличие культуры – фактор необходимый, но не достаточный. Для реализации природы смеха важным является и другой фактор – внутренний механизм по анализу «расхождения смыслов», который также вырабатывается и изменяется исторически посредством реакции на трансформацию культур или формированием диахронного (исторического) среза одной культуры. То «различание», которое, согласно Ж. Деррида, является необходимым первичным моментом обнаружения признаков современной (постметафизической) культуры, является и необходимым моментом современной ситуации смеха. *Differance* Деррида является не только отсрочкой, но и «психическим» органом анализа расхождения потоков смыслов, техник или практик. Смех как одна из форм реакции психики на различание «оказывается способным не только де-конструировать, но и реконструировать человеческий мир» [3, с. 7]. Точнее говоря, процессы, вызывающие появление смеха, реконструируют и пространство смыслов, детерриториализируя пространство культуры. Смех не только очищает психику человека от лишних невротических, но и изменяет пространство культуры, вырабатывая соответствующие новые смысловые конфигурации на ее теле. Он определенным образом закрепляет завоевания культуры, не давая ей возможности создавать сверхпредельные психические нагрузки на феноменологическом теле человека.

В таком случае механизм проявления эмоций в том детерриториализованном продукте культуры, который Ж. Делез и Ф. Гваттари назвали «машиной желаний», становится необходимым звеном раскрытия и закрепления психических изменений в культуре.

Может быть, в продукте культуры, называемым смехом, идея французских авторов дает сбой, и «машина желаний» превращается в механизм раскрепощения психики. В таком случае способна ли «машина желаний», являющаяся порождением культуры капитализма и работающая

только в сломанном виде, смеяться. Парадокс в том, что в самом мрачном предельном капитализме, насыщенном духом кальвинизма, когда желание быть богатым затмевает всякое другое, несмотря на суровый аскетизм человек все еще способен смеяться.

И если человек есть чистая «машина желания», то как желающие потоки вдруг раскрываются как человек смеющийся. «В чем желающие машины действительно являются машинами, независимо от какой бы то ни было метафоры. Машина определяется как система срезов. Речь ни в коей мере не идет о срезе, рассматриваемом как отделение от реальности; срезы действуют в различных измерениях... Любая машина, первоначально, состоит в отношении с непрерывным материальным потоком (гиле)... Гиле в действительности указывает на чистую непрерывность, которой материя обладает в своей идее... Срез... предполагает или определяет то, что он срезает... Но... срезом она!» (машина) «оказывается только в отношении с некой третьей машиной, которая производит идеально» [1, с. 62–63]. Так одна машина формирует другую, другая – третью и т. д. Каждая новая машина желания прокладывает свою непрерывную борозду на теле без органов (на теле смыслов). Смысловые потоки, подключаясь один к другому, образуют многоликую структуру, в которой трудно выделить доминирующий поток. Лишь Лакану, по мнению Ж. Делеза, удалось открыть богатейший регион кода бессознательного, включающий одну или несколько (такого рода) означающих цепочек. Любой знак как код воспринимается машиной в виде генерирующего потока, производящего желание. При этом производство желания – единственная обязанность знака во всех тех смыслах, в которых он обрабатывается машиной. «Желающие машины – это бинарные машины с бинарным правилом или ассоциативным режимом; одна машина всегда состыкована с другой... Дело в том, что всегда есть машина, производящая поток, и другая, подключенная к ней, производящая срез, выборку из потока» [1, с. 18]. Такая бинарная серия оказывается линейной во всех направлениях. И поскольку любой поток приходит из прошлого, то и смысловая цепочка знака (расшифрованный код) тянется из прошлого как непрерывный, самопорождающий однотипный смысл процесс, который декодируется по типу среза и только в таком виде может формировать значение. Желание превращается в значение как дополнительный срез (или дополнительная машина). «Желание постоянно осуществляет стыковку непрерывных потоков... Желание заставляет течь, течет само и срезает... Несомненно каждая машина-орган интерпретирует весь мир согласно своему собственному потоку... Желающее производство – это производство производства, как и всякая машина –

это машина машины» [1, с. 18–19]. Человек всегда находится на пересечении потока желаний. И только тогда, когда один мощный поток, пронизывающий всю психику, заслоняет остальные, происходит высвобождение желания, иногда трактуемое как высвобождение энергии (в частности сексуальной), иногда – как соскальзывание на более низкий уровень потоков желаний (то, что Фрейд называл вытеснением). Однако где-то здесь скрывается и секрет смеха, так как смех – это поломка машины, высвобождение энергии как разрядка представляемого и реального потоков желания. Смех – это пробой «машины желания» по самому короткому пути при несоответствии различных потоков культур, ведь сама по себе желающая машина работает только в сломанном виде [1, с. 18], это высвобождаемая энергия снятия потенциала между символическим считыванием знака события и считыванием реального события (референта знака). Смех есть снятие разрыва между воображаемым событием и реальным, производимое самим человеком. Мы движемся по реальному миру, на который накладывается наше представление об этом мире, зашифрованное в символической форме (форме текстов, знаков или мыслей). Считывание потока смыслов при прочтении знака события, заложенное традиционным (диахронным) способом (как культурное восприятие события), накладывается на считывание потока смыслов, производимое реальным событием, на которое указывает данный знак. Эти разные потоки смыслов, казалось бы, (по формуле Парменида) должны совпасть, так как традиционное прочтение (по привычке) вырабатывает по отношению к данному событию жестко детерминированную (и неизменную) реакцию. Однако случайное отклонение от привычного прочтения ситуации в реальности приводит к изменению воспроизводимого потока и расхождению его с жестко заложенным в традиции; формула Парменида не срабатывает и, как утверждают Делез и Гваттари, не срабатывает и формула Эдипа; человек обнаруживает неожиданный разрыв, который может привести к смеху.

Смех культуры и общества – это разрыв традиции, как сказал бы Жижек, параллакс. Поэтому смех, скорее, имеет диахроническую, а не синхроническую природу. Время – врач культуры, но и ее могильщик. Смех – это вползание знака в сломанную «машину желания» и его выплевывание обратно. В смехе «машины» (желания) вдруг обнаруживается сам человек. Точнее, в разрывах машины желания обнаруживается человек культурный (уже сформировавшийся, т. е. несущий матрицу культуры, а не только производящий). Смеяться над

будущим невозможно, поэтому смех всегда адресован к прошлому (техника себя вчерашнего).

Культура – это и есть совокупность тех кодов и знаков, однотипных потоков смыслов, которые размечают все пространство психики человека. Более того, здесь же скрывается и тело социума. Ж. Делез и Ф. Гваттари пишут: «Социус как полное тело образует поверхность, на которой регистрируется все производство... капитал начинает играть роль поверхности регистрации, которая ограничивает собой все производство» [1, с. 26–27]. Но ведь система денег – это чистое порождение производящей психики; здесь, по Бодрийяру, действует символической обмен. Я же лишь провожу линию дальше: идеальным объектом регистрации всякого производства социума является не система (потоки) товаров или денег, а психика человека. Все производство потоков культуры рождается именно здесь. Здесь же, по Фуко, рождаются и все техники. Общество – это расписанная на «теле» психики человека система порождающих техник, практик и производств, которая нормирует взаимоотношения людей однотипным образом. В таком социальном пространстве они «желают» одним и тем же способом. Техника жизни общества и его институций (тюрем, клиник и т. д.) мало чем отличается от техник себя (например, сексуальных). Каждая культура санкционирует не только свою систему производств, но и свои «техники себя» или свои «заботы о себе», и поэтому «машина желаний» смеется соответственно тому, какова порождающая ее культура (точнее, общество). Ведь «желание производит реальное, то есть желающее производство – не что иное как общественное производство» [1, с. 54]. Но Делез и Гваттари не добавляют: поскольку всякое производство – это поток, воспроизводящий желание, то запись регистрации этого потока производится в самих «машинах желаний» (самом человеке, или той «интегральной матрице желаний», в которую он превратился в «Капитализме и шизофрении»). Носителем событий культуры (и природы смеха) является сам человек. По этому поводу Славой Жижек пишет: «Разрыв между индивидом и «безличным» социальным измерением должен быть вписан в самого индивида. Этот «объективный» порядок социальной субстанции существует лишь постольку, поскольку индивиды считают его таковым, относятся к нему соответствующим образом» [1, с. 14]. И социальный порядок обусловлен порождающими техниками индивида, субъект как «машина желаний» сам выстраивает свое общество, поскольку его порядок и культура генерируются еще на уровне производства желаний.

Не только общество производит человека (по Марксу), но и человек производит общество и отчуждает его как разрыв в том смысле, что,

произведя общество, он тут наделяет его таким трансцендентальным значением, которое невозможно преодолеть на индивидуальном уровне. Проблема в том, что человек в своем развитии и сам проходит всю систему производств общества (формируется исторично) – буквально по Гегелю, переживает «общество» (модель общества) в восходящем развитии, точнее, на протяжении жизни формирует свою матрицу желаний, систему встраивания в коммуникативное пространство. И рост потоков производства носит необратимый характер. Общество и индивид не развиваются вспять – но в соответствии с внутренней эволюцией потоков (по типу системы кровеносных сосудов). Коммуникация желаний – тот фундаментальный эффект, о котором не договаривают ни Делез и Гваттари, ни Жижек. Потоки желаний, техники себя и структура смеха могут изменяться, формироваться и коммутировать – они составляют общество (и его культуру). Поэтому Деррида и говорил, что культура есть письмо (текст), точнее, система пересекающихся текстов. Каждый знак генерирует свой ряд (поток смыслов) – Делез и Гваттари лишь перенесли техники делезовской «логики смыслов» (индивидуальных потоков человека) и дерридианского «различания» (культурологических потоков текстов) на общественное производство.

Но Делез и Гваттари замечают внутренние закономерности эволюции общества. На определенном этапе «...воспроизводство желания уступает место простому представлению – как в процессе лечения, так и теории» (буквально по Фуко, соответствующие институты порождают техники лечения или надзора, а вместе с институтами формируются и наборы понятий – представления). «Производящее бессознательное уступает место бессознательному, которое не умеет ничего, кроме как выражаться – выражается в мифе, в трагедии, в сновидении... Бессознательное перестает быть тем, что оно есть – заводом, цехом, – чтобы стать театром, сценой и постановкой» [2, с. 89–90]. На определенном этапе культурной эволюции техники бессознательного (желания) вытесняются техниками представлений (мифа, религии, науки), которые порождают уже не техники производства, а техники слова (выражения), порождают театр – именно на этой стадии становления культуры и рождается реальный театр (сцена и искусство выражения, риторика).

Представление – это размеченное бессознательное. Об этом и говорил Лакан, когда утверждал, что бессознательное структурировано как язык. Вместе с появлением знака и языка производство желания обернулось производством знака. Мышление из процесса производства образов превратилось в процесс производства понятий (от желаний к понятиям). Понятие нельзя желать, желать можно только образ, посредством понятий

можно лишь описывать желание и образ, поэтому исторически техника представлений оказалась вторичной и заслонила первичную технику желаний. «...Каждый психоаналитик должен был бы знать, что под Эдипом, за ним и посредством него он имеет дело с желающими машинами, ...шизофреник не мог бы быть эдипизирован, поскольку он вне территориальности, поскольку он вынес свои потоки в пустыню» [1, с. 92]. Эдипизированная личность – это родовая «машина желания», которая была вытеснена в область более глубинного бытия психики (в область бессознательного), на ее место пришла техника представлений (техника мифа и науки), территориализировавшая новое (мифо-научное) пространство культуры. Вместе с появлением Эдипа родовая техника желаний ушла в подполье и homo desire был вытеснен homo sapiens. С этого момента показалось естественным, что человек был разумен всегда, только лишь с той поправкой, что его разум изменялся и эволюционировал. Лишь Фрейд, анализируя психозы (за пределами разума), выявил другой мир и другую технику восприятия себя, первоначально как направленный поток сексуальной энергии (родовых) влечений.

Исходя из сказанного, мы обнаруживаем два мира человеческих состояний – мир разума (и представлений) и мир бессознательного (желаний) и две техники восприятия себя (по потоку желаний и по потоку представлений). Если мы теперь попытаемся понять, скрываются ли за этими техниками разный человек и определяют ли эти два уровня бытия человека разные техники смеха, то ответ становится очевиден. Еще древние индусы указывали на наличие семи различных миров и семи техник человека для их познания (соответствующих семи чакрам), и они, по сути, не ошибались. По крайней мере, два различных способа встраивания человека в мир теперь обнаружили и европейцы. Можно также разграничить различные техники смеха у европейцев и индусов, так как они соответствуют различным способам понимания мира. Улыбка европейца более открытая, порой более жесткая и даже жестокая, часто европейец попросту надсмехается над своими визави, посчитав, что навсегда освободился от родовой техники желаний и по своему развитию выше всех предшествующих родовых форм. Улыбка же индуса более прозрачна, слегка затемненная, часто обозначающая мудрость и видение в каждом человеке потенцию силы. Это разные улыбки, так как адресованы они разным формам бытия человека и культуры.

Форма смеха – то, что, как архетип, приходит из общей истории культуры, – раскрывается как парадигма, формирующая последующую культуру. Повторюсь, смех – свойство исторически изменяющейся культуры, которая регистрирует все свои изменения на лице человека (в

том числе и его форме смеха). Смех парадигмален, поэтому несет в себе лик культуры (он формирует и лик человека). В таком аспекте смех есть признак целостности смыслового «тела» человека, культуры или общества. Он отражает общность культуры и ее целостность. Разные народы, как и разные культуры, смеются по-разному. Поэтому можно выделить процессуальные закономерности, связанные с производством смеха. В частности, анемию сердца, автоматизм, карнавал, амбивалентность и т. п. [3, с. 9], о чем и писали Рабле, Бергсон, Фрейд, Бахтин и др. Одни говорят, что смех связан с добром (по Аристотелю, смех есть ошибка, никому не причиняющая страдания), другие – что он связан со злом (Гоббс, Кант, Гегель, Шопенгауэр, Спенсер и др.) [3, с. 14]. Но это различие, как мы уже показали, отсылает к разным уровням формирования культуры.

В целом техника смеха отражает соответствующий уровень восприятия человека. Раскрыв смеховую полифонию личности, можно обнаружить все многообразие форм культур (и даже одной культуры), которое продуцировало естество человека в разные эпохи. Человек диахроничен. Он не только дитя времени, но и дитя времен, и это прежде всего обнаруживается в структуре смеха.

1. Делез Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения.– Екатеринбург: У-Факториал, 2007.– 672 с.
2. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение.– М.: Европа, 2008.– 516 с.
3. Карасев Л. В. Философия смеха.– М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996.– 224 с.
4. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Художник и фантазирование.– М. Республика, 1995. – С. 20–129.
5. Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет.– М.: Касталь, 1996.– С. 97–268.
6. Фуко М. Психическая болезнь и личность.– СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2009.– 320 с.

Александр Афанасьев

К ВОПРОСУ О ДЕТСКОМ ЮМОРЕ

Так называемый детский юмор создается и потребляется преимущественно взрослыми, поскольку малопонятен для детей. Однако литература такого типа имеет право на существование, являясь важным фактором социализации.

Ключевые слова: юмор, детский юмор, описание, повествование.

Так званий дитячий гумор створюється і споживається переважно дорослими, оскільки малозрозумілий для дітей. Однак література такого типу має право на існування, бо є важливим фактором соціалізації.

Ключові слова: гумор, дитячий гумор, опис, розповідь.

So-called children's humor is created and consumed mainly by adults as not clear for children. However this type literature has a right to exist as an important factor of socialization.

Keywords: humor; children's humor; description, narration.

Детство стало объектом особого внимания общества относительно недавно. Достаточно сказать, что собственно детская одежда появилась всего лишь несколько сотен лет назад [3, с. 60–70]. До этого детей одевали как маленьких взрослых. А личностные особенности детей, их психология, творчество, поведение, особенности восприятия, например, литературных произведений, стали объектом внимания специалистов несколько десятилетий назад. Возникновение детской литературы относят к более раннему сроку и часто датируют концом XVII века, упоминая, прежде всего сказки Шарля Перро. Однако в те времена, как и в последующие, ими увлекались взрослые едва ли не больше, чем дети. Поэтому отнесение сказок исключительно к детской литературе весьма спорно. Да и многие писатели XVIII–XIX вв. стали «детскими» гораздо позднее, а если это случалось при жизни, то зачастую вопреки их собственным представлениям. Например, Марк Твен обиделся, получив премию за «Приключения Тома Сойера», как лучшее произведение детской литературы, ибо книгу писал изначально как взрослую. Также обстояло дело с Робертом Стивенсоном. Отнесение исключительно к детской литературе некоторых сочинений просветителей XVIII века и педагогов более раннего времени, рассматривавших их как педагогическое орудие воздействия на юные умы и распространения своих идей, также не бесспорно. Не случайно периодически разгорается спор вокруг вопроса о том, существует ли специфика детской литературы и необходима ли она. Правда, факт существования большого количества авторов, пишущих, как они полагают, для детей, бесспорен. Однако весьма спорный и совсем

малоизученный вопрос касается «смешной» детской литературы и вообще детского юмора. Если не считать интуитивных представлений литераторов о тонком детском юморе, специальных исследований по данному вопросу совсем мало [5]. При непредвзятом знакомстве с детской «смешной» литературой складывается впечатление, что производителем, и, что более существенно, основным, если не исключительным, потребителем детского юмора являются не столько дети, сколько взрослые. Демонстрация этого тезиса является **целью** данной статьи.

Проза и стихи для детей сегодня пишутся, как правило, с юмором, даже если это не юмористическое произведение. Это, в частности, отличает нынешнее время от прошлых веков, когда писались откровенно серьезные, назидательные произведения, предназначенные младшему поколению, как и старшему. Есть подозрение, что этим выражается подсознательное стремление современных взрослых авторов подчеркнуть несерьезность как главный отличительный признак детства и оправдать свое внедрение в детский мир. Как бы там ни было, мало кто задавался вопросом, для кого этот юмор предназначен: для детей или для взрослых? Осознаются ли возрастные, психологические, национальные, исторические и другие особенности детского понимания юмора? Возникает подозрение, что детская литература, как минимум смеховая, пишется преимущественно для взрослых, по крайней мере, с учетом того, чтобы взрослым было интересно читать это детям или рекомендовать им для чтения, если дети уже умеют читать, или для прослушивания или просмотра дисков, мультфильмов и т. п. Взрослым и вправду интересно. Может быть, это своеобразная плата за время, потраченное на детей? Во всяком случае, весьма часто, чтобы не сказать всегда, смешные места, особенно остроумные словосочетания, смехопорождающие неологизмы, метафоры и другие языковые конструкции, восхищающие взрослых, не особенно понятны детям. Можно привести в качестве примера отрывок из песни Владимира Высоцкого «Странные скачки» из дискоспектакля для детей «Алиса в стране чудес» (1977 г.):

«Эй, вы, синегубые!
Эй, холодноносые!
Эй, вы, стукозубые
И дыбоволосые!
Эй, мурашкокожаные,
Мерзляки-мерзлячки,
Мокрые, скукоженные,
Начинаем скачки!» [4].

С точки зрения взрослого читателя или слушателя, тут – блестящие неологизмы, но детям приходится их растолковывать, и они смогут оценить словотворчество В. Высоцкого и насладиться им, только став взрослыми. Но многие ли взрослые возвращаются к детской литературе? Или такой куплет из той же песни:

«Выйдут все в передние –
Задние и средние,
Даже предпоследние
Перейдут в передние!
Всем передвигающимся
Даже на карачках,
Но всю стараящимся
Приз положен в скачках!» [4].

В свое время поклонники и противники Высоцкого усматривали здесь насмешку над практикой социалистического соревнования, доходившего до абсурда в 70-е годы. Может быть, поэтому данный куплет не попал в спектакль? Не менее остроумна, иронична, насмешлива «Песня о планах» В. Высоцкого из того же спектакля [4], которая особенно остро воспринималась при плановой социалистической экономике. Но дети таких насмешек не понимали, ни тогда, ни, тем более, сейчас. Временной интервал, отделяющий советскую эпоху от современного духовного состояния нашего общества, небольшой, менее одного поколения. Но как изменились ценности, оценки, да и просто предметы, и обозначающие их слова! Многие из того времени не понятно современным детям, и вызывает скорее удивление, чем смех или улыбку. Взрослые читатели, возможно, помнят и понимают юмор, с которым написана С. Я. Маршак «Книжка про книжки». Там от мальчишки Гришки Скворцова сбежал задачник вместе с остальными книжками, не выдержавшими плохого обращения. Тем самым книжки здорово наказали Гришку:

«А у Гришки неудача:
Гришке задана задача.
Стал задачник он искать.
Заглянул он под кровать,
Под столы, под табуретки,
Под диваны и кушетки.
Ищет в печке, и в ведре,
И в собачьей конуре.
Гришке горько и обидно,
А задачника не видно.
Что тут делать? Как тут быть?»

Где задачник раздобыть?
Остаётся – с моста в реку
Иль бежать в библиотеку!» [7, с. 271–272].

Современные дети плохо представляют, что такое кушетка, этажерка, печка и особенно собачья конура. Действительно, если сейчас домашние животные живут вместе с людьми, порой спят с хозяевами в одной постели, чуть ли не едят из одной посуды и практически являются членами семьи, то конура кажется чем-то невероятным. Да и Гришкины поиски кажутся странными. Удивление современных детей по этому поводу выразила одна девочка: «Зачем он искал задачник в незнакомых и непонятных местах? Куда проще было поискать в интернете!» Взрослые вынуждены преодолевать временную дистанцию, разделяющую современность и описанное в книге время, толковать слова и ценности недавнего прошлого, переводить их на современный язык и современную систему ценностей. Часто непросто объяснить недавно бывшие обычными слова, например, «каланча», «пионер», «октябренок», «Ильич». С годами все больше таких слов и даже бытовых ситуаций обнаруживается в некогда, да и до сих пор, любимом детьми произведении С. Михалкова «Дядя Степа»:

«В доме восемь дробь один
У заставы Ильича
Жил высокий гражданин,
По прозванию Каланча...
И теперь горды ребята –
Пионеры, октябрюта, –
Что знакомы с дядей Стёпой,
С настоящим моряком» [8].

Ситуация с бабкой, стиравшей белье в реке в центре большого города, еще понятна своим хэппи-эндом, но непонятен риск, связанный с игнорированием ею стиральной машины:

«Полоскала по старинке
Бабка в проруби простынки.
Треснул лёд – река пошла,
И бабуся поплыла...
Бабка охает и стонет,
Ой, белье мое утонет,
Ой, попала я в беду,
Ой, спасите, пропаду!» [8].

Хорошо, что дядя Степа оказался в нужный момент в нужном месте:
«Он успел схватить в охапку

Перепуганную бабку,
А старуха – за корзину:
– Я бельё своё не кину!
Дядя Стёпа спас её,
И корзину, и бельё» [8].

В современном мире товарно-денежных отношений дети более рациональны, чем их сверстники прошлых поколений, и им не очень понятен бескорыстный поступок дяди Степы, спасшего тонущего мальчика:

«Дядя Стёпа в этот раз
Утопающего спас.
За поступок благородный
Все его благодарят.
– Попросите что угодно,–
Дяде Стёпе говорят.
– Мне не нужно ничего –
Я задаром спас его!» [8].

И уже мало кого удивляет рациональная реакция современной девочки на «Сказку о Рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина: «Вот глупый Старик, надо было попросить у рыбки новую Старуху». Но существенно, что девочка говорит серьезно. Это взрослые усматривают здесь юмор.

Объяснение детям слов и ситуаций недавнего прошлого нередко требует специальной подготовки и продуманных действий. А в результате взрослые порой попадают в анекдотическую ситуацию: «Приходит восьмилетняя девочка домой из школы и спрашивает маму: “Мама, а что такое аборт?” Мама с папой посоветовались и решили: не расскажешь, все равно на улице узнает. Поэтому объяснили ребенку все подробно, с примерами, а потом спрашивают: “А где же ты услышала это слово?” В ответ прозвучало: “А мы в школе на уроке пения песню учили, а там слова такие: ‘И волны плескали аборт корабля’”».

Далеко не все дети знают, что петь красиво и петь громко – это не одно и то же. Поэтому не улыбаются как взрослые, а сочувствуют корове, которая любит петь, но голос которой никто не ценит. Об этой смешной с точки зрения взрослого, но несправедливо обиженной с точки зрения ребенка, корове поется в песне на стихи М. Пляцковского из музыкальной сказки «Приключения кузнечика Кузи» (1983 г.)

«Я могла бы записаться в птичий хор,
Но меня принять не хочет дирижер,
Он, наверное, не верит в мой успех,
А ведь пела бы я в хоре громче всех» [10].

Все названные, как многие не названные, произведения нравятся детям, но их юмор им, в основном, непонятен. У детей юмор другого рода, связанный не с лингвистическими тонкостями, а с неловкостями тела, внешней комичностью: персонаж споткнулся, упал в лужу, шарахнулся в сторону, стукнулся лбом, взорвался и т. д. Взрослым такие шутки, истории, анекдоты скучны из-за отсутствия подтекста, игры слов, намеков и т. п. А дети в подобных повествованиях и анекдотах отображают собственный опыт и часто просто адаптируют услышанные от взрослых анекдоты либо, что случается реже, воспроизводят привычные схемы отношений между людьми: «Летят Горбачев с Ельциным в самолете. Ельцин сидит, а Горбачев все время песенку поет: “Калинка, калинка, калинка моя”. Ельцин ему говорит: “Перестань песню петь, а то накажу”. Горбачев не послушался и опять поет: “Калинка, калинка, калинка моя”. Ельцин ему опять говорит: “Перестань песню петь, а то накажу”. Горбачев все равно поет: “Калинка, калинка, калинка моя”. Тогда Ельцин взял чемодан у Горбачева и выбросил его в окошко!» [5, с. 3].

При оценке историй и анекдотов подобного рода следует иметь в виду, что дети специально и преднамеренно не шутят, скорее, фантазируют, если не сказать, врут. «Хорошо врут маленькие девочки. Одна пятилеточка рассказывала мне, что она знала собачку, «такую бедную, несчастную», – все четыре ножки были у нее оторваны. И каждый раз, когда собачка мимо пробегала, девочка от жалости плакала. Такая бедная была собачка! – Да как же она бегала, когда у нее ни одной ноги не было? – удивилась я. Девочка не задумалась ни на минуту. – А на палочках. И глаза ее смотрели честно и прямо...» [11, с. 21].

Дети в основном не осознают алогичности, непоследовательности поступков и повествований: «Четырехлетняя девочка: Золушка была очень доброй девочкой: она убила злую мачеху и ее дочерей». Поэтому юмор здесь видят взрослые, а не дети.

Если дети пытаются шутить «по-взрослому», то вызывают лишь неловкость у окружающих. Поэтому важно различать шутки, анекдоты, повествования детей, не приемлемые для взрослых и не попадающие в детскую литературу, и детские смешные тексты, придуманные взрослыми. Последние понятны взрослым, но далеко не всегда и не во всем понятны детям, от имени которых идет повествование. Типичный пример: «Посмотрев фильм Чарли Чаплина, Петя спросил у мамы: – Почему в фильме не разговаривают? – Это немой фильм. – А чей? Папин?».

Особенно это касается так называемого детского «черного юмора»: «Маленький мальчик нашел пулемет: Больше в деревне никто не живет».

«В поле нейтронная бомба лежала,
Девочка тихо на кнопку нажала,
Некому выручить девочку эту:
Спит вечным сном голубая планета» [2].

Вне времени всегда смешной и понятной детям остается, пожалуй, следующая ситуация, удачно придуманная и описанная взрослым для детей и в целом характерная для детского поведения и восприятия:

«Дрался Гришка с Мишкой,
Замахнулся книжкой,
Дал разок по голове –
Вместо книжки стало две» [7, с. 265].

Кроме своих внешних проявлений смех имеет определенные предпосылки. Одну из существенных предпосылок точно подметил С. Аверинцев: «Нет и не может быть юмора без противоположности взаимосоотнесенных полюсов, без контраста между консервативными ценностями – и мятежом, между правилом – и исключением, между нормой — и прагматикой, между стабильными табу унаследованной этики – и правами конкретного, единократного, действительного; и притом необходимо, чтобы эта противоположность воспринималась достаточно остро, чтобы она вправду доводила до слез – но и до смеха, иначе – какой уж юмор? А это значит, что человек способен к юмору в том случае и в той мере, в которой он остается способным к соблюдению заветов и запретов» [1, с. 137]. *Это относится и к детскому смехотворчеству, независимо от того, сами ли дети придумали смешные истории, или взрослые вложили их в детские уста. Дети легко преступают нормы, поэтому их поступки, высказывания, рассказы и т. п. часто вызывают улыбку у взрослых. Они не осознают указанный контраст так, чтобы выразить это в шутках, анекдотах, рассказах. Но в анекдотах о детях или шутках, придуманных взрослыми от имени детей, это находит выражение. Например, высмеивается лицемерие взрослых: «Отец: придется мне тебя выпороть, хотя, можешь поверить, мне это неприятно. Сын: в таком случае, кому ты хочешь доставить удовольствие?».*

Часто вышучивается абсурдность абсолютизации различных правил и норм: «За ужином дочка хочет что-то сказать матери. “За столом не разговаривают”, – обрывает ее мать. После ужина мать спрашивает: “Ну, что ты хотела мне сказать?” “Что ты забыла включенный утюг на папиной рубашке”» [9].

И все же детская смешная литература имеет специфику, которая сознательно или бессознательно реализуется авторами. Она связана не с внешними проявлениями: присутствием детей, их поступками или

высказываниями, – а имеет внутреннюю природу. В теории литературы давно известна оппозиция повествования и описания, которая стала нормой литературного сознания, войдя даже в школьные учебники. Школьники очень не любят длительные описательные пассажи в повествовательных жанрах вроде романа, предпочитая динамику повествования о боевых действиях, конфликтах, поединках. Это отразилось даже в школьном анекдоте: «Как тебе удалось так быстро прочитать «Войну и мир» Л. Толстого? – А я войну читал, а мир пропускал». В связи с нарративным поворотом в методологической литературе соотношение повествования и описания вновь стала интересовать специалистов [6, с. 289–299].

Общеизвестно, что в любом повествовании содержатся изображения действий и событий, образующие собственно повествование – так называемую наррацию, и изображения вещей и персонажей, представляющие собой описание. Во «взрослой» литературе описание играет важнейшую роль, выполняя функции украшения, объяснения и др. Встречаются чисто описательные тексты, где изображены предметы и персонажи исключительно в их пространственном существовании. Роль описания настолько велика, что без него повествование не способно существовать, несмотря на то, что повествование в литературном произведении играет ведущую роль [6, с. 290]. Однако в детской литературе описание сведено до минимума. Темпорально-драматическая сторона рассказа, стихотворения, анекдота, занятая поступками и событиями как чистыми процессами, становится всепоглощающей. На первый взгляд, «Дядя Степа» С. Михалкова – сплошное описание высокого человека. На самом деле его описательные характеристики превращаются в действующие, повествовательные.

«Лихо мерили шаги
Две огромные ноги:
Сорок пятого размера
Покупал он сапоги» [8].

Существенно, что описания дяdisteпиного роста прерывают сюжетную линию, дробят ее на множество историй: то спасение тонущего ученика, то спасение голубей от пожара, то разнообразная помощь детям. Но это не воспринимается как недостаток, а скорее – наоборот. В целом здесь проявляется изобразительная функция повествования, дающая практический и познавательный результат благодаря тому, что детали «деятельного» описания нарушают порядок сюжета.

«Брал в столовой дядя Стёпа
Для себя двойной обед.

Спать ложился дядя Стёпа –
Ноги клал на табурет...
Он через любой забор
С мостовой глядел во двор.
Лай собаки поднимали:
Думали, что лезет вор» [8].

Если бы С. Михалков служил у знаменитого физиолога И. Павлова, то был бы оштрафован на крупную сумму, как это случилось с павловскими сотрудниками, если они употребляли выражения типа «собака подумала». Но у детей с их антропологической картиной мира не вызывают удивления думающие животные, действующие и говорящие предметы.

«И сейчас же брюки, брюки
Так и прыгнули мне в руки.
А за ними пирожок:
“Ну-ка, съешь меня, дружок!”
А за ним и бутерброд:
Подскочил – и прямо в рот!
Вот и книжка воротилась,
Воротилась тетрадь,
И грамматика пустилась
С арифметикой плясать» [12].

В детской литературе классическое повествование, то есть повествование, осуществляемое при участии опосредующей инстанции, рассказчика-нарратора, почти не встречается. Причиной этого является то, что дети не любят нравоучений. Поэтому автор детской литературы, как правило, не вмешивается в повествование. Исключение составляет, пожалуй, «Книжка про книжку» С. Маршака, да и то, вход автора в повествование про Гришку Скворцова, от которого сбежали искалеченные им книги, является частью счастливого окончания истории, а не авторским нравоучением.

«Написал я эту книжку
Много лет тому назад,
А на днях я встретил Гришку
По дороге в Ленинград.
Он давно уже не Гришка,
А известный инженер.
У него растёт сынишка,
Очень умный пионер.
Побывал у них я дома,

Видел полку над столом,
Пятьдесят четыре тома
Там стояли за стеклом.
В переплѣтах – в куртках новых,
Дружно выстроившись в ряд,
Встали книжки двух Скворцовых,
Точно вышли на парад.
А живѣтся им не худо, –
Их владельцы берегут.
Никогда они оттуда
Никуда не убегут!» [7, с. 273].

В основном истории для детей рассказываются так, как будто они произошли на самом деле. Повествование как бы определяется не субъектом, а объектом, не наличием повествователя, а событийной природой того, о чем говорится. Поэтому здесь нет разделения на поучающего автора и поучаемого читателя, хотя в неявной форме, конечно же, всегда присутствует поучающе-воспитательный момент. Но это поучение маленький читатель или слушатель обычно выделяет сам или с помощью взрослого в виде нормативного правила: так нельзя поступать или так нужно поступать.

Иногда, чтобы придать естественную «детскость» повествованию, смешная история рассказывается от первого лица, устами ребенка. Примерами могут служить «Мойдодыр» К. Чуковского, «Моя тень» или «Трезор» С. Михалкова и др. В прозаических произведениях это случается еще чаще, например у Н. Носова в смешных историях про Колю и Мишу. А в анекдотах про детей – детское «авторское» присутствие становится необходимым: «– Тетя, где у тебя другое лицо? – Какое другое лицо? – Ну, второе. Папа говорил, что ты двуличная».

Более того, присутствие в детском анекдоте другого персонажа, поддерживающего диалог, обязательно. Во взрослом анекдоте может иметь место описательно-монологическая канва, или даже вовсе отсутствовать диалог. Примером является анекдотическое описание того как ходят в гости и уходят из гостей представители разных этносов: «Англичанин приходит со своим достоинством, француз с чужой женой, русский с бутылкой водки, еврей с близкими родственниками. Уходят: англичанин со своим же достоинством, француз – с другой чужой женой, русский – с подбитым глазом, а еврей с гостинцами для дальних родственников». Для детского анекдота, даже придуманного взрослыми, не характерно проведение анализа, сравнения, сопоставления. Поэтому именно диалог персонажей здесь обычно является сюжетобразующим.

При этом сам текст анекдота, например, выбор лексики, в значительной степени зависит от диалогической ситуации рассказывания, даже если другой персонаж ничего не говорит: «Папа, пожарные приехали. Значит, скоро начнется пожар?».

Несмотря на то, а зачастую и благодаря тому, что в детской юмористической литературе явно и неявно преобладает взрослый как в качестве автора, так и в качестве потребителя, нельзя поставить под сомнение ее огромное воспитательное, обучающее и вообще социализирующее значение для детей. Хотя такая литература представляет вымышленный мир, но читатель и слушатель входя в него, учится рассуждать, переживать, чувствовать как в мире реальном. Кроме того, вымышленные персонажи зачастую продолжают жить в реальном мире как, например, нравственные или эстетические образцы или антиобразцы, по которым выверяется реальное поведение детей и взрослых.

В качестве **вывода** следует отметить, что детское осознанное смехотворчество представляет собой своеобразный миф. Смешные истории, от стихов до анекдотов, от высказываний до поступков, имеющие вид детского авторства, придуманы или осмыслены как смешные именно взрослыми, которые являются и главными потребителями «детского» юмора, в основном непонятного детям.

1. Аверинцев С. О духе времени и чувстве юмора // Новый мир.– М., 2000.– №1.– С. 137–140.
2. Антология мирового анекдота. И тут Вовочка сказал.–<http://www.litportal.ru/genre13/author7797/book40844.html>.
3. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке.– Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.– 416 с.
4. Высоцкий В. Песни к дискоспектаклю «Алиса в стране чудес».– <http://www.kulichki.com/vv/pesni/appendix/alisa.html>.
5. Дмитриев А. В. Социология юмора. Детский анекдот: функция политической социализации.– http://society.polbu.ru/dmitriev_humoursociology/ch15_iii.html.
6. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт.– М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.– 944 с.
7. Маршак С. Я. Сказки. Песни. Загадки.– М.: Детгиз, 1957.– 864 с.
8. Михалков С. Дядя Степа.– М.: Детгиз, 1957.
9. Наше образование. Детские анекдоты.– Вып. 3.– <http://yaroslav1982.narod.ru/Aneec.html>.
10. Приключения кузнечика Кузи.– <http://freebooks.net.ua/28781-prikljuchenie-kuznechika-kuzi-mp3.html>.
11. Тэффи. Выбор креста.– М.: Современник, 1991.– 112 с.
12. Чуковский К. Мойдодыр – <http://lukoshko.net/chukovsk/chuk3.shtml>.

Виктор Левченко

**СМЕХ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
КУЛЬТУРЫ**

Стаття присвячена розгляду феномену сміху в його відношенні до культури у рамках антропологічного бачення. Головними параметрами антропологічного бачення представлені - захист, комунікація і свобода.

Ключові слова: сміх, культура, антропологічний вимір, свобода, комунікація.

Статья посвящена рассмотрению феномена смеха в его отношении к культуре в рамках антропологического видения. Главными параметрами антропологического видения представлены – защита, коммуникация и свобода.

Ключевые слова: смех, культура, антропологическое измерение, свобода, коммуникация.

The article is devoted to researching of the phenomenon of laughter in his attitude to culture in the framework of anthropological vision. Defence, communication and freedom are presented as the main parameters of anthropological vision.

Keywords: laughter, culture, anthropological dimension, freedom, communication.

Обнаруживаемые в традиции исследования культуры различные ее определения и выявление генетических истоков введенного в привычном для современного употребления Цицероном латинского термина «культура» из древнегреческой пайдеи как «заботы о себе» предполагают рассмотрение ее именно в гуманистическом измерении. То есть для понимания культуры важен ее антропологический смысл, выявление человеком человеческого в самом себе. Последнее требует нахождения семантических опор в определении человека и человечности, одной из которых и является смех.

Так для Аристотеля, заложившего стандарты научности, на которые мы и по сей день ориентируемся, человек определяется как не только животное политическое и наделенное разумом, но и как животное смеющееся. То, что во втором определении в отличие от первого определяющий признак всего один, указывает на понимание смеха как

уникального свойства собственно человека. То есть человек – единственное животное, которое может смеяться, но скорее всего смех принадлежит и бессмертным. «Мифы говорят, – поясняет Прокл, – что плачут боги не вечно, смеются же непрестанно, ибо слезы их относятся к попечению о вещах смертных и бранных, и порой есть, а порой их нет, смех же их знаменует целокупную и вечно пребывающую полноту вселенского действия... Смех мы отнесем к роду богов, а слезы – к состоянию людей и животных» (цит. по: [2, с. 212]). Смех богов, с которым мы встречаемся в мировой мифологии, не безобиден, поэтому смех человека в философско-культурологической, антропологической и этнографической литературе зачастую рассматривается в контексте угрозы по отношению к гармоничности межличностных коммуникаций и выявляется его изначально сакральный смысл (да и сохранивший поныне эту сакральность в криптоформах¹).

Этнографические материалы и описания результатов проведенных в XIX и XX веках полевых исследований показывают универсальное значение (почти в духе традиции понимания феномена смеха, заложенной в свое время Томасом Гоббсом – как иллюзорное возвышение над ситуацией) смеховых практик в разрешении сложных жизненных проблем². Примерами этого являются – и античные статуи Приапа, защищающие от воров и лихих людей виллы и сады своих владельцев, и фаллосы-фетиши, устанавливаемые перед изображениями святых Косьмы и Дамиана в церквях Южной Италии, и осмеивающая демонстрация вульвы жительницами Заонежья XIX века при встрече в лесу с медведем, и насмешнические процедуры проводов покойника в традиционном сельском обществе в Украине столетней давности и т. п. [10] Причем для традиционного общества смех выступает не только в коллективных своих проявлениях (именуемых обычно вслед за М. М. Бахтиным «карнавальными»), но и в индивидуальных, сигнализирующих закат народной культуры и перелом культурных времен (ярким примером чего является радостный смех св. Франциска Ассизского [5]). То, что данная защитная функция смеха (рассмотренная мною уже ранее [11]) отнюдь не исчезает в современных десекуляризованных формах социальных практик и проявляется в обнаружении новых способов своего осуществления (флеш-мобы, различные виды смехового реагирования в интернет-сообществе и т. п.) удостоверяет универсальную ее значимость для жизни человека и человечества в целом.

Однако, несмотря на эту укорененность в сакральное (явное или превращенное) переживание традиций определенной культуры, по сути своей для понимания смеха важно видеть его как факт антиповедения, причем в линию этого видения по большому счету вписываются основные философские теории смеха и смешного, начиная от Канта и заканчивая Бергсоном. Недаром С. С. Аверинцев отмечал в свое время, что смех является знаком освобождения, но не свободы. «Переход к свободе по определению – не то же самое, что свобода, что пребывание “в” свободе», «переход от несвободы к свободе вносит момент некоторой новой несвободы» (см.: [1, с. 345]). Из этого положения и вытекает вполне логично тезис о том, что Христос не смеялся, поскольку ему не надо высвободиться – он и есть абсолютная свобода, для которой смех излишен.

Тема свободы и высвобождения человека в ситуации вовлечения его в смеховое состояние является чуть ли не основной для антропологического измерения смеха. Находясь в смеховом состоянии и переживая его, человек символически упраздняет жесткую иерархию социальных ролей и в игровой по своей сути смеховой практике утверждает свое Я, усиливает обозначение своей идентичности. Справедливо отмечает А. Г. Козинцев в своем анализе места смеха в различных состояниях равновесия социальных систем, что «сильно (хотя и до предела) облегчив свой идеал и тем самым частично освободившись от парадоксализма первичного равновесия» (т. е. такого состояния системы, где сфера действия личности, свобода сжаты и принесены в ущерб крайним областям системы – идеалу и анти-идеалу), люди современного западного общества «взвалили на плечи еще более тяжкий груз – свободу» [8, с.157]. Реализация же последней как подлинной делает излишним смех, в чем, в частности, Козинцев неожиданно, но уместно, видит причину жизненной и творческой драмы позднего А. П. Чехова. «Когда выдавливаешь из себя раба до конца, утрачиваешь способность смеяться» [8., с.168].

Освобождение посредством смеха от многих вещей, составляющих каркас культуры, показывает невозможность институционального использования его в формах так называемого «организованного смеха». Смех всегда спонтанен в своем снятии нормативных претензий культуры и невозможно его использовать для узко понятых социально утилитарных целей, например, для сатиры, которая как раз отнюдь не смешна. Являясь стихией тотального снятия, смех всегда спонтанен и не поддается управлению и внешнему указанию. Причем сфера высвобождения посредством смеха очень широка. Как отмечал в свое время Харви

Майндес, смех освобождает от таких вещей как конформизм, комплекс неполноценности, мораль, разум, язык, наивность, социальная запрограммированность, серьезность, самомнение, условности, преклонение перед авторитетами, благоговение перед смертью [14]. Совпадающий в своих границах с границами культуры в целом, смех благотворен, поскольку он временно освобождает нас от ценностных нормативов самой этой культуры. Недаром исследователями подчеркивается, что интенциональность смеха на невербализуемость, каламбуры, оговорки и подобные им проявления и продукты смеховой активности направлена против нормативности языка. Как справедливо отметил эту особенность А. Г. Козинцев, «смех нисколько не стремится быть вербализованным, более того, он этому активно противится. Его цель – прямо противоположная: перекрыть речевой канал и все, что по нему передавалось и передается... Будучи несовместим с речью, он выступает в качестве ее антагониста и временного прерывателя» [7, с. 29] (см. также [9]).

При этом смех очень социален по своей природе, требует присутствия другого, ведь мы очень редко смеемся в одиночестве. Рассказывание анекдотов и разыгрывание юмористических скетчей требует социальных площадок. Без наличия партнера смеховая реакция будет неизмеримо слабее, чем в контакте с ним. При этом коммуникативная специфика смеха требует и соответствующей «культуры смеха». Из-за того, что смех в социуме проявляет себя неоднозначно – с одной стороны, демонстрирует несправедливость и случайность социальных законов и отношений, провоцируя зачастую конфликты и недоразумения, с другой стороны, строит в воображении беспечный мир свободы от условностей, открывает в этом снятии социального напряжения человека миру – требованиями его являются взаимность и ответственность. Именно поэтому, начиная с античности, обязательным требованием является следование рассудительности (фронезису). Так Аристотель в своем рассмотрении чувства юмора (т. е. способности шутить и смеяться и понимать шутки) как добродетели указывал на необходимость понимания того, где, когда и с кем можно шутить (см.: [3, с. 323]). То есть коммуникативный смысл смеха выявляет свою противоречивость – он одновременно заявляет себя как трансгрессивный феномен, стремящийся к выходу за свои границы и пределы, и в рамках «культуры смеха» пытается нащупать границы допустимого и возможности их преодоления. Как игровая негация смех способствует оживлению социальных коммуникаций, ориентирует на восстановление общих смыслов понимания и социальную интеграцию.

Общая контекстная ситуация, порождающая и социально обуславливающая смех, требует для смеющегося совмещение горизонтов понимания и легализации другого. Смех, согласно А. Бергсону, всегда нуждается в эмоциональном и интеллектуальном соглашении и отклике. «Разум, к которому обращается комическое, должен находиться в общении с разумом других людей...» – пишет он, – «Смешное не может оценить тот, кто чувствует себя одиноким» [4, с. 12–13]. Таким образом, смеховое начало, проникая в различные формы и уровни культуры, отражает драматизм существования человека в мире, его фантазии и ожидания. В смехе достигается полнота коллективной со-бытийности человека и культурной системы. При этом данная полнота проявляется как на уровне смехового мира, так и смеховой культуры (популярное в гелологической литературе, начиная с исследований Д. С. Лихачева и А. М. Панченко [12], различие первого как биосоциокультурного явления, характеризуемого как спонтанного, импульсивного и синкретичного, и второго как сложно структурированного культурного феномена).

Из многочисленных принципов, формирующих феноменальность смеха, которые выделяются в различных гелологических теориях, как классических, так и современных, наиболее выражают его онтологию, т. е. его бытийность и со-бытийность, с нашей точки зрения следующие – инконгруэнтность, амбивалентность и абсурд. Эти принципы были внесены в теорию смеха из других областей знания. Так инконгруэнтность была разработана в психиатрии, где «несоответствие, несогласованность», а именно так переводится с латыни «*incongruentia*» рассматривается как состояние, возникающее при рассогласовании сообщения и восприятия реальности. Теория комического рассматривает принцип инконгруэнтности в качестве основного, позволяющего строить разные приемы комического. Любое несоответствие, дисгармония, диссонанс, выявляемые и проводимые в тексте, вызывают комический эффект. Намеренное или произвольное нарушение конвенциональных стратегий и тактик приводит к комическому эффекту, на чем по сути работают и достигают этого эффекта такие виды деятельности в рамках смеховой культуры как пародирование и шутка, в которых инконгруэнтность на разных языковых уровнях (фонетическом, лексическом и тексто-дискурсивном) получает

соответствующий результат в процессе языковой игры (от игры звуками до нарушения на уровне композиционной структуры).

Понятие амбивалентности, перенесенное из психоанализа в теорию смеха М. М. Бахтиным, понималась как двойственность отношения к чему-либо, выражающаяся в том, что один и тот же объект вызывает у человека одновременно два противоположных чувства. Введший этот термин в психиатрию Эйген Блейлер считал ее признаком шизофрении, но на самом деле амбивалентность нормальна по отношению к тому, что играет неоднозначную роль в жизни человека. Для Бахтина и следующей за ним традицией амбивалентность смеховой культуры является принципом, позволяющим снимать в качестве медиативных систем оппозиции между священным и профанным, выступающим в качестве рекреации от серьезности официоза, повседневности и трудов, чтобы на какое-то время снять оппозиции между сакральным и обыденным, а затем вернуться к изначальному положению дел.

Абсурд как принцип феноменальной представленности смешного и комического был перенесен в теорию смеха из логики и математики. Абсурд как нелепое, глупое, из ряда вон выходящее наиболее известен способом логического доказательства путем *reductio ad absurdum* («приведения к абсурду»): если из некоторого положения выводится противоречие, то это положение является ложным. Абсурдность жизненных ситуаций и использование абсурда как художественного средства для достижения комического эффекта в произведении искусства связано с обнаружением тупиковости и невозможности стандартных решений. Возникающий логический тупик или несоответствие демонстрируют, что разрешить их, не отказавшись от «правильных» идей и логических построений, невозможно. При этом смешным является не то, что бессмысленно, неправдоподобно, бестолково, с чем обыкновенно исключительно связывают абсурд, а то, что позволяет узнать, понять такое, чего не понимает сам делающий или говорящий это. «То, что одними воспринимается как бессмыслица, для других серьезно, а для третьих (писателя, зрителя, читателя) есть вернейший путь познания таких сторон психики человека, которых он не собирался как будто бы обнаруживать», – отмечал эту особенность применительно к смеховой

стороне творчества Н. В. Гоголя его исследователь И. Д. Ермаков [6, с. 67]. Таким образом, абсурд является принципом, отражающим распад языка и исчезновение связного образа бытия.

Многозначность смысловых переходов в смехе обуславливаются по большому счету многозначностью самой природы человека. «Над чем именно и почему мы смеемся – это то так, то эдак раскрывается и поворачивается в самом процессе смеха, и здесь всегда возможна игра смысловых переходов и переливов; ею, собственно, смех и живет» [1, с. 349].

Примечания

¹ Архаический «чужой» смех, спрятанный в этих криптоформах, сосуществовал в контексте секулярного «своего» смеха, что порождало ситуацию двойного ряда смыслов, ощущаемого каждым смеющимся.

² Недаром, согласно исследованиям «протосмеха» авторитетными этологами, например, ван Хоофом, смех возникает на основе игровой мины при шутовском нападении, а улыбка развивается из мимики страха и подобострастия [13]. Конечно, эти явления были модифицированы на человеческом уровне культурным контекстом.

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. С. Связь времен. – К.: Дух і Літера, 2005. – С. 342–359.
2. Аверинцев С. С. Язычество // Аверинцев С. С. Софія–Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 211–213.
3. Аристотель. Большая этика // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 295–374.
4. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
5. Голозубов А. В. Теология смеха как феномен западной культуры. – Харьков: ТО «Эксклюзив», 2009. – 468 с.
6. Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (Органичность произведений Гоголя). – М.; Пг.: Государственное издательство, 1924.
7. Козинцев А. Г. Об истоках антиповедения, смеха и юмора (этюды о щекотке) // Смех: истоки и функции. – СПб.: Наука, 2002. – С. 5–43.
8. Козинцев А. Г. Смех и антиповедение в России // Смех: истоки и функции. – СПб.: Наука, 2002. – С. 147–174.
9. Козинцев А. Г. Человек и смех. – СПб.: Алетейя, 2007. – 236 с.
10. Лашенко С. К. Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян. – М.: Ладомир, 2006. – 316 с.
11. Левченко В. Л. Защитная функция смеха // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вып. 3. – Одесса: ООО Студия «Негоциант», 2002. – С. 148–154.

-
12. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л.: Наука, 1984.– 295 с.
 13. Hooff J. A. R. A. M., van. A comparative approach to the phylogeny of laughter and smiling // *Nonverbal Communication.*– Cambridge, 1972.– P. 209–243.
 14. Mindess H. *Laughter and Liberation.*– Los Angeles: Nash Publishing, 1971.

Людмила Облова

СМЕЯ СМЕЯТЬСЯ

В статті, в діалогічній формі, досліджується сміх як такий і сміх як стан. Підставою розмислів є усвідомлення сміху як істинної сутності людини, а також виведення предметних проявів сміху. Стверджується, що власне сміх, відрізняючись від «приватного» сміху, є відсутністю.

Ключови слова: сміх, кумедність, людина. *В статье, в диалогической форме, исследуется смех как таковой и смех как состояние. Основанием рассуждений есть осознание смеха как бытийствующей сущности человека, а так же выведение содержательных проявлений смеха. Утверждается, что самоё смех, в отличии от «частного» смеха, есть отсутствие.*

Ключевые слова: смех, комичное, человек.

The article is devoted to dialogic analysis of the laughter as it is and the laughter as a condition. The foundation of reasoning is awareness of laughter as real essence of humanity and the laughter's contents measuring. The principal position is that the laughter as it is, in a difference from a private laughter, is absence.

Keywords: laughter, the comic, human being.

Смеющийся. Намедни, обращаясь к творчеству Ф. М. Достоевского, я узнал, что мыслитель полагал, будто человек устроен комически [2, с. 426].

Смех. И это совершенно потрясающее замечание.

Смеющийся. Если вспомнить попытки антропологических поисков, определить человечность как разумность, способность к созданию орудий, умение играть, талант говорить «нет», дар надеяться и т. п., то, вежливо присоединяясь к неумолимому разнообразию, можно смело утверждать, что человек – это единственное во Вселенной существо, способное смеяться. А значит, специфически человеческое – погруженность в смех.

Смех. То, что смех – истинно человеческое, говорили и до тебя. Так считал, например, А. Бергсон. Так думал Н. Г. Чернышевский. При таком понимании сразу надо настроиться на то, что смеется человек не потому, что он такой исключительный, а исключительно из-за своего «устройства».

Смеющийся. Неужели именно «комическое устройство» человеческой сущности будоражит мир вселенским трепетом и приводит происходящее в действие перемен.

Смех. Так и есть. Единственно, не будоражит, а содрогает. Человек не только пребывает в действительности, а еще и жаждет действительного. При этом он необходимо окарикатуривает самого себя и так бытийствует.

Смеющийся. Выходит, что надо заглянуть в «строение» человека, то есть познать структуру человеческого, и таким образом приподнять завесу тайны над человеческим.

Смех. Мысль славная, только вот разрезая или разверзая мыслящее существо, необходимо сталкиваешься с совершенно «нечаянными» механизмами человеческого.

Смеющийся. То есть неожиданными?

Смех. Именно нежеланными, а не неожиданными. Неожиданность внезапна, но не инстинктивна. Хотя в подобного рода операциях чувствуется инфантильное чутьё единственно возможного способа понять самоё себя и так уловить связь с миром. Последовательность проникновения в устройство человека, в комизм его присутствия происходит сквозь «зазор». Должен быть некий доступ к себе не гротескному.

Смеющийся. Что это за «зазор», открывающий «прикол» человеческого «налада»?

Смех. Это просвет, – особенное место-пространство, обеспечивающее конституирование человеком своей сущности.

Смеющийся. Это что же – щель или брешь некая?

Смех. Это путь.

Смеющийся. Вот так казус. Если «зазор» – не отверстие, то как человеку заглянуть в сингулярное?

Смех. Анатомируя человека, сам человек вторгся «в себя» и понял, что смотреть в-нутрь не так уже и весело. Утроба набита суб-вещами, которые владеют суб-энергиями и слаженно работают благодаря четкости суб-ординации. К тому же подобное исследование можно сделать только с мертвым. Помощь человечеству из морга облегчает боль, укрощает болезнь. Но силу бессмертия только обещает.

Смеющийся. Значит, через «порез» не узнать *большее в себе*?

Смех. Что-то в тебе шевелится, веселун.

Смеющийся. В таком случае, надо открыть портал, найти люфт в особенное. Я понял, «зазор» – это скважина.

Смех. Втискиваясь в душу, человек бурит то, на чем покоится. И, результативно, видит извержение сокровенного «из себя». Это сопровождается пониманием того, что смотреть в «несть» тоже не радостно. Прорываясь через изначальное (за внутренний мир), сталкиваешься с «астралом» (светилой), утрамбованным астерисками, указывающими на твою ссылку.

Смеющийся. То есть ко мне обязательно обращаются свыше?

Смех. Нет, это не «литературная» ссылка. Речь идет о твоём изгнании за поиск информации в духовном. Ты понят как «отброс».

Смеющийся. Ужас какой! То есть звезды с неба лучше не срывать?

Смех. Что лучше – решать тебе. Но не забывай, что выведенное «из себя» уплотнено тем, что сносит (минует, изматывает) нечто исконное, присущее каждому человеку как человеку. «Астрал» не учитывает тебя, ибо там, где и так «несет», ты не нужен. Человеческое (уникальное) для «светил» – несносность. Они не выдерживают исконного (любого-любого), ибо относятся к миру неразумно.

Смеющийся. Поэтому «накалывают» безусловность? То есть «прикалывают» абсолютное к предметной реальности?

Смех. Ты уже говоришь моим языком. Хотя «приколотая» вечность – не моя юдоль. «Уколотая» вечность ноет и раздражает. К тому же, однажды пронизанная, она не проходит.

Смеющийся. Снова: помощь человечеству из «выпаленного», колотого мнима.

Смех. Злобствуешь...

Смеющийся. Просто опять не понимаю.

Смех. «Зазор» – не проникновение, а проникновенность. Не надо ниразверзать, ни накалывать, прокалывать то, что изначально однородно.

Смеющийся. Значит, невозможно юркнуть в изначальность.

Смех. Юркнуть как раз возможно. Я только что тебе рассказывал о подобного рода уловках. Только это будет попадание в нечто иллюзорное, а не в окончательную цель человечества.

Смеющийся. Значит, избегая манкирующих маневров, поддамся течению происходящего, и ветер перемен сам занесет меня в должное.

Смех. Так ты опять рискуешь потерять разумное отношение и встретиться с холодностью мира. Истинное вынесение себя в вечность не «дрейфует»: оно созидательно.

Смеющийся. Ты смеешься надо мной!

Смех. А может, всё наоборот?

*Смеющийся.*оборот... Поворот... Странное состояние... Ура!!! Истинное вынесение себя в вечность происходит не «во вне» и не «в себе». А *собой* творит изначальное. Постоянным «поворотом» возвращает человеку себя. И потому не теряет верного курса. Надо осмысленно искать мир, и мир неизбежно ответит. Будет приветлив.

Смех. Ты меня поразил.

Смеющийся. Итак, понять человеческое можно лишь став самому себе основанием. Только в акте самоосновательного стремления к человечеству. Я счастлив! Но подожди, а что значит быть самому себе

основанием? Значит, видимые (рационально осмысленные) основания для человека – только кажимость?

Смех. Ну, во-первых, быть самому себе основанием – не значит потерять голову от свободы и катиться «колобком» подальше от творца.

Смеющийся. А во-вторых?

Смех. И в то же время не понимать себя субреткой судьбы.

Смеющийся. Ты не разрешаешь весело нестись «куда хочу», наталкиваясь на приключения. И не желаешь уместного подчинения. Как же тебе угодить?

Смех. Быть себе основанием – не всеразрешающее или удобное, а безжалостное дело. В стремлении познать самое себя тебе не избежать иронических поступков. Только это не повод стать букой. Важно предаваясь шуткам не обидеть собеседника. Особенно когда этот собеседник – мир. Иначе общение с тобой будет неприятным, а так недалеко и до понимания человека нелюдимом.

Смеющийся. Это просто цирк.

Смех. Можно сказать, и да, и нет, ибо, как было уже сказано, путь к себе необходимо сопровождается «наездами», приключениями, анекдотами. Гуттаперчевостью и парением мысли. Казус в том, что она – не дающаяся в руки мысль – единственная тебе «госпожа», требующая не педантичности умствования, а невозможности: прокладывать путь к чистоте человеческого от себя (греха) подальше, а не педалировать возвратом назад к пережитому. Обращаясь к своей изначальности с помощью пережитого, ты не просто окарикариваешь себя – ты заядлый комедиант. Словесная эквилибристика, она же аффектное остроумие, – только помеха разумному самоопределению.

Смеющийся. Попытаюсь без сожалений обойти пережитое и понятное и, опираясь на невозможное, устремлюсь к самому себе. Помоги мне сдвинуться с места.

Смех. Ты не каланча. Сам двигайся. То есть просто не останавливайся на понятном.

Смеющийся. Общаясь с тобой, я становлюсь занудой.

Смех. Это кажимость. Ты становишься сосредоточенным, собранным.

Смеющийся. Может, все-таки, порадуешь «началом».

Смех. Чтобы уловить комизм внутреннего мира человека, надо сначала принципиально различить то, что не поддается осмеянию в силу абсолютной «неловкости», непредставимости, но что есть основанием всех шуток (и злых, и добрых), и то, что постоянно подвергается насмешкам (инаковее). Итак, предлагаю (не отшучиваясь!) принять то, что проникновение в атмосферу человеческого достоинства происходит

одновременно «интимно» и в шутку. И что все акты прикосания к запретному смешны (милы). Это разрешит уловить проявления смеха на уровне трансцендентального мира. То есть уловить комизм сущности (сущность комизма) человечества. И в пределах предметного мира (содержание комизма).

Смеющийся. Таким образом, к устройству человеческой сущности нужно подходить не сбоку, а с хорошо развитым чувством юмора?

Смех. И помнить о том, что предложенный подход – не смехота, а «хохма»¹.

Смеющийся. Ты как будто повторил то, что мы уже проговорили.

Смех. Тебя не устраивает такое «начало»?

Смеющийся. Это, по-моему, мне не угодить.

Смех. Ты все время теряешь из виду «поворот».

Смеющийся. Ладно, больше не буду контролировать себя. Стану вопрошать о человеческом устройстве импульсом «от себя».

Смех. Попробуй.

Смеющийся. Считаю важным знать: почему человек смеется?

Смех. Вопрос о том, почему человек смеется – не опека изначальности. Такая его постановка не вопрошает, а указывает на функциональную возможность смеха быть и причиной удачной шутки, и следствием услышанного анекдота.

Смеющийся. Хорошо, что тебя нельзя убить.

Смех. Хорошо, что тебя можно рассмешить до смерти.

Смеющийся. Ты способен смешить?

Смех. Вряд ли. Смех – всеобщая необходимость. То есть закон, а закон, как известно, шутить не любит.

Смеющийся. Вместо вопрошания ударился в спрашивание. Прости, я сам не знаю, зачем веду себя как хохмач.

Смех. Человек действительно и угождает смехом, и успокаивает им. Прикрывает им настроение и демонстрирует свое отношение.

Смеющийся. Я уже и не знаю, что мне делать?

Смех. Прислушиваться к большему в себе. Изначальность, опираясь на подлинность человеческого существа «притягивать», волнуется сущностью смеха.

Смеющийся. То есть человек удивителен? Коль скоро он – диво, значит он – чудаки?

Смех. Человек парадоксально (вселенски) притягателен. Он не в силах «обнять» происходящее, но «привлекает» действительность к себе. Он не всегда интересен происходящему, но, откликаясь вечному участию (а

может, побуждаясь вечным к участию), – несказанно увлекает. Человек – не чужак, а существо способное на чудо.

Смеющийся. Поэтому человеку присуще смеяться. Он не владеет смехом, но и не пленник смеха. Человек *умеет* смеяться. И умение это не наработанное, а непосредственное.

Смех. Моя школа.

Смеющийся. Смех – это урок!

Смех. Смех на самом деле способствует особенному извлечению. Строго говоря, непринужденности прозрения.

Смеющийся. Смех – не однозначная структура, ибо в миг его «звучания» (извлечения) мы не до конца понимаем, что происходит: нас привлекают к себе или отталкивают от себя? Смех всегда синхронно и тяготит, и облегчает происходящее.

Смех. Это свидетельствует о том, что смех – нечто неявно длящееся, хотя зримо происходящее отрывисто. То есть ситуации смеха не сродни событию смеха. Никогда не возникающий смех или смех как таковой не укладывается ни в один анекдот и не поддается ни одному острьяку, ибо присутствует везде и не способен сворачиваться в одномерное или смещаться в сторону.

Смеющийся. Смех как таковой невозможно вызвать?

Смех. И не нужно. Это давным-давно набранный аккорд. Смех всегда остается противовесом (талантом). И не бывает на чьей-то стороне. Смех просто есть. Как верно отметил А. Бергсон, «равнодушие – естественная среда комического», при том, что «смех нуждается в отклике» [1, с. 12–13].

Смеющийся. Ну, ты и язва. Вроде открыт, но всегда замкнут.

Смех. Смех – не отверстие, а путь. Это способность судить о происходящем *не так* как принято, но *в меру*. То есть, не исходя из приписанных действительности черт, действовать импульсом «от себя». При этом не наглеть мнением, а самостоятельно самореализовываться. Не зря И. Кант сказал, что «юмором называется такое остроумие, которое возникает из расположения человека к парадоксам...» [3, с. 129]. Амбивалентное, а не страстное отношение гармонично объединяет тебя и мир, разрешая всему играть, а не разыгрывать и забавляться.

Смеющийся. То есть необходимо просто жить?

Смех. Строго говоря, жить просто, быть верным себе. Слушать мысль, внимать небу, радоваться лучам солнца, удивляться мерцанию звезд, изумляться светлomu, упразднить тенью. Познавая необходимость, человек и буквально, и символически высекает себя. В звучании мира есть бессмертная радость. А вихрь хихиканья и хаханья и так

обязательно закружит, поднимая на смех всю твою несуразность. Вынося на суд «свои варварские нелепицы» (Кузанец)² не раз придется съязвить, поддаваясь желчному смеху, в ситуации борьбы за свою собственную, неповторимо проживающую грань. Впасть в тщетность своего пути, праздно извиняясь перед собой сквозь легкую улыбку за суетность обстоятельств, которые тянешь на своих плечах и не можешь нагло сбросить. Разразиться хохотом от бессилия, разрядиться комедией, уходя от трагедии наяву. Дерзнуть поставить хвосту на место обращением к безжалостной насмешке. Запахнуться шутовской гримасой в результате конфуза или падения духа. И все эти «способы» соизмерять себя и мир, хоть и принатуживают тебя, кривят лицо ужасом встречи с Ничто, но в то же время не фиксируют кривизну, а берегут твое достоинство и живут твое естество.

Смеющаяся. Чуть не ломака получается человек. Создается впечатление, что человеческая сущность обречена гримасничать во избежание нахлестывающих жизненных сюрпризов.

Смех. Выше говорилось не о гримасе как потребности выкручиваться из складывающихся обстоятельств. И не о необходимости в процессе самоопределения поднимать свою суть курам на смех. И сразу замечу: не надо воображать смех, представленный улыбкой, геометрической кривой, как некой прямой от точки к точке, как от поломки действительности одной остротой до поломки происходящего следующим умствованием. Я говорил о странной способности человека в шутку и улыбаясь ставить серьезные (разумные) вопросы, не соглашаясь на данное и несмешное (вышколенное). Этот дар вспыхивания неожиданного и игнорирования безжизненного и малодушного есть утверждением плавности, непрерывности (волнения) неизменного, вечного. А то, что человек время от времени оказывается в комическом положении, – только работа содержательных проявлений смеха. Другое дело, что содержательный момент, забуксовав, злонамеренно рекомендует человека неприветливым существом и всегда выражает нелицеприятное. То шутка, представ казарменной, выбьет тебя из безусловного требования быть вежливым. То внутренняя предвзятость не отпускает мысль и, выскоблив ее, оборачивает против своего «родителя». И обернувшись в комика, человек уже не реализовывает порученное в удел, а пишет фельетон о своем предназначении.

Смеющийся. А я думаю, что смех, представленный в улыбке (юмор), – это освежающий всплеск души, или то, что растягивает «бездну» к пульсирующим моментам разного, и сотрясает бытийствующего.

Смех. Лихо! «Просвет» расширенный в то, что расположено на-встречу друг другу. Вспоминается Кант с «внезапным превращением напряженного ожидания в ничто» [4, с. 352].

Смеющийся. Такие интерпретации сложно высказывать, ибо они искренни и не приемлемы многими.

Смех. Априорные умозаключения разума вообще нельзя высказать. Они всегда есть сильнейшим испытанием «собственным».

Смеющийся. Зато бытует мнение о том, что смех искажает лицо. И что, в конце концов, это маска. Поэтому и думается, что человек – ломака, кривляка и шут.

Смех. Мысль о том, что смех – маска, затертая. Надо сказать, что это и не мнение вовсе. Скорее информация, инструментарий «анонимного существа» (М. Хайдеггер). Ведь мысль о том, что смех – маска лишена должной скромности и «интимности» философствующего. Стоит погрузиться в сеть Интернета с вопросом о смехе, как база данных навязывает мысль о том, что смех – это маска. В таком положении смех лишается своего пристанища и уже не способен говорить из себя самого. Вот это и есть буксовка содержательного проявления смеха, когда «милость» случившегося превращается в «опалу». Вопрос о смехе, заданный с установкой на предметное, оказывается бессмысленным и неизбежно награждает бесполезными ответами. На самом деле смех не отражается на лице и не маскирует лицо. Он светит сквозь лицо, знаменуя человека, волнующимся, то есть непротиворечивым существом.

Смеющийся. Смех – это лицо?

Смех. Такое проникновение вопрошает и отвечает одновременно. То есть избегает смешного зрелища, когда задающий вопрос напоминает того, кто доит козла, при этом побужденный к нелепым ответам напоминает того, кто держит под козлом решето. Это мне опять Кант вспомнился.

Смеющийся. Кант хорошо различал щедрый образ мысли (юмор) и отвратительную виртуозность ума (умствование).

Смех. Единственный способ уловить неизвестность чего-то большего, чем ёрничество и шутовство происходящего, – это посмотреть в лицо действительности, вежливо промолчав об увиденном. И в то же время, уйти в сторону, уступая идее, а не славиться умником. Кант не умничал и не оригинальничал, поэтому и различал филодокса и философа. Его мысли милы и при всей своей «казусности» не только не тщедушны, а и не покушаются на сущностную возможность мысли как таковой. Поэтому вечная опала трансцендентализму не грозит. Люди могут и будут подсмеиваться над идеей философа, но только временно.

Смеющийся. Но человек часто, желая остаться невредимым, использует смех в качестве «навеса» от случающегося.

Смех. Часто, но не всегда. Это случается тогда, когда человек начинает заниматься не своим делом³. Смехом и вправду приходится прикрывать щекотливые ситуации и неловкие положения. Об этом уже было сказано. Только это всегда видно и еще сильнее подчеркивает как неадекватность случившегося, так и изворотливость того, кто имитирует замысел происходящего.

Смеющийся. Защищаясь смехом, человек неизбежно обличает себя поклонником маскарадной жизни?

Смех. Да. Это существо, вошедшее во вкус искусственного и поддельного. Используя смех как щит или крышу, приходится демонстрировать не то чтобы свою дурость (беззащитность), а внутреннее развратишко, то есть расколотость, растасованность свободы. Используя смех, человек под видом юмора прощупывает свою силу вторжения в Другого, и, манипулируя остроумием, необходимо покушается на личное. Эта духовная афера видно работает. Ее плоды действительны и разрушительны.

Смеющийся. Иначе говоря, поддаться маскараду – значит незаметно для себя стать средством (забавой, погремушкой) в игре происходящего. И плоско маневрировать сквозь плутовство достоинством. То есть не познавать негласное, а мошеннически проделывать фокусы над самим собой, собственно человеческим основанием? Привлекая внимание на себя, человек уже не видит большего в себе. Он увлечен не человечеством, а «Я»?

Смех. Ты подхватываешь на лету. Смех как средство расправы с происходящим – удел внутренне ужимистых и внешне нарочитых (назойливых) людей. Ему предаются ушлые игроки, привыкшие действовать «против» и думающие, что смех – обложка, а значит, только прикрывает (обличает?). Они оппозиционеры и, наряжая сингулярное однократным, не чувствуют меру бытийствующего, а задают рамку мнимого изыскания. Но ведь смех – это феномен, не дающий санкцию на духовную фальсификацию, а то, что разоблачает в игре игрока. Иначе говоря, показывает человека не мирным, а мирским существом. В действительности *смех не снять*. Он сам снимает грим капризов и чудачеств (грех, неустойчивость), но не преодолевает смеющегося (незыблемое).

Смеющийся. Буду стараться избегать притворного смеха.

Смех. Притворный смех – тоже духовное мошенничество, только это не смех, которым прикрывают исконный конфуз, а подхалимаж комическому.

Смеющийся. А в чем разница маскарадного суждения и угождающего умствования?

Смех. Начну заново. И то, и другое – пародии «комического устройства человека». При этом смех притворщика не наряден, а скрытен. Это не фарс, то есть не обман с целью развлечения, а лесть, нацеленная на сопротивление предустановленному. Притворный смех, в отличие от маскарадного не острит, а воскуряет. Он есть уделом «казачков». Поэтому угодлив, выгоден, удобен и втихомолку, без «украшательств» вводит в заблуждение.

Смеющийся. Но ведь лакеям тоже есть что скрывать.

Смех. Не совсем так. Притворщик изворачивается по-своему. «Слуга» не развлекается с основанием, а «зажат» и заискивает. Поэтому не прикрывает должное существующим, а беспрекословно копирует необходимое. Понимая элементарное требования быть комическим как издевку (приказ), духовный раб не способен балаганить настоящее, подтягивая происходящее под обманную глупость или лживую нелепость, а привередничает. Притворщик вторит Другому, поэтому внешним образом избегает лицемерия. На самом деле, он не искренне, с недовольством выполняя предназначенное, сам остается невидимым и неслышимым. Оставаясь неразличимым, а точнее невыразительным, раб внутренне претенциозен и всегда есть недругом, а не мотом. Проще говоря, «ряженный» (балагур) баламутит (искажает) действительное положение вещей тем, что, переоценивая себя и недооценивая должное, хозяйничает (резвится) в изначальности. Его поступки пошло-несерьезные, неумно праздные. А притворщик (шут) берedit то, что происходит вечным недовольством. Он досаждает должному тем, что, недооценивая как себя, так и надлежащее, язвит безусловности. Притворщик труслив и, искусно паясничая с достоинством, не смеет не то чтобы бахвальствовать, а даже ошибиться. Он балансер и его грубость не шальная, а витиевата. При этом все его поступки духовно неотесанны и отмечены душевным бездельем.

Смеющийся. Вот так неувязка. Смехом нельзя исправлять, и вообще – смех нельзя использовать. Он судьбоносен?

Смех. В своем естественном состоянии человек смеется неослабно и просто так. Без гримас и предписаний. Он рад другу, весел с любимыми, непринужденно счастлив, когда все меняется раз и навсегда.

Смеющийся. Смех – это пустота...

Смех. Урок, лицо и пустота – символы смеха, с которым человек просто (и легко!) мирится. То есть некий исход, условие безусловной возможности

пробовать себя заново и с нуля. Пространство мысли, в которое все естество мыслящего существа не просто проваливается, а на основании чего человеческое признается полным, завершенным, свершившимся.

Смеющийся. А. Бергсон считал, что смешному противостоит безобразное, поэтому утверждал, что «смешным может быть всякое уродство, которое изобразит правильно сложенный человек» [1, с. 22]. Выходит, что внутренняя неправильность (развязность) так или иначе искажая меру познания мира и себя, сводит человека с основания, чем неизбежно окарикатуривает его естество. И если не смириться с конечностью своей попытки узнать себя и мир и возвести ее в абсолют, тогда становишься внутренне «несимпатичным». Тот, кто предан карнавалу, то есть духовный аферист, так же как и духовный иждивенец (притворщик), потеряв бытийственную слаженность, изуродованы и только беснуются. Они оба не «просто комичны», а комики. То есть, наложено комичны. Их «шутки» (попытки самопознания) безвкусны и вызывают скорее душевный дискомфорт, чем расположенность мира к себе. Значит, будучи комичным, не надо бояться вызывать улыбки? Гораздо хуже, оказавшись в состоянии смеха, заострив ситуацию, превратиться в комедианта или, уступив нравственному ляпсусу, определиться паяцем. Тогда то великое в мире, что появляется сначала в форме чудовищной ужасающей карикатуры (Ницше), не запечатлеет себя в человеческом сердце, а заживет своей жизнью и, прилипнув к лицу, исковеркает исконно человеческое. Уложит в анекдот то, что есть абсолютно неловким, безусловно комичным.

Смех. Еще Аристотель в «Поэтике» назвал безобразие и ошибку комическими. А мы смогли почувствовать край той неизбежной ошибки (комизма), которая страшна не тем, что в нее безальтернативно впадает человек, а тем, что, переваливаясь за себя, она теряет необходимую «славность» и, представляя положение человека жалким, становится оскорбительной для человеческого достоинства. Теперь есть возможность уловить, почему содержательные проявления смеха (комедия, анекдот, фарс, улыбка, насмешка, острота, юмор, сатира, сарказм др.) всегда будут смешны, тогда как самоё смех (как и все «как таковое»), оставаясь незаинтересованным и бескорыстным, не поддается жалу заострения. Содержательные проявления смеха, как прояснилось, могут быть и созидательными и разрушительными. Здесь все зависит от внутренней силы смеющегося. Сущность смеха, будучи всегда поверх эмпирических состояний смеха, и она одинаково спокойна.

Смеющийся. Еще я понимаю, что, испытывая смех, влечь его себе на пользу – изначальный проигрыш. Это значить усугубить свою структуру

(норму) и быть не мыслящим существом, а его карикатурой. Смехом не защитить себя, не скрыть свое «несоответствие», не преодолеть Ничто. Смех – отсутствие. Он испытующ. Поэтому свойственен (удостаивает) исключительно присутствующему существу.

Примечания

- ¹ К слову, «мудрость» на древнееврейском языке звучит как «хохма».
 - ² В арварской нелепицей Николай Кузанский назвал свои размышления об ученом незнании [5, С. 49].
 - ³ З анятие не своим делом есть подменной предназначения своей противоположностью – суетой.
1. Бергсон А. Смех / Предисл. и примеч. И. С. Вдовина.– М.: Искусство, 1992.– 127 с.
 2. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т.– Т. 2.– М.: Правда, 1982.– 560 с.
 3. Кант И. Изречения = Kant. Aphorismen = Kant. Aphorisms / Сост. и науч. ред. В. Н. Брюшинкин.– Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008.– 167 с.
 4. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения в 6 т. [Под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гульги, Т. И. Ойзермана].– Т. 5.– М.: Мысль, 1966.– 564 с.
 5. Кузанский Н. Об ученом незнании // Кузанский Н. Сочинения в 2-х т.омах.– Т.1: Пер. В. В. Библихина.– М.: Мысль, 1979.– С. 47–184.

Оксана Кожем'якіна

СМІХ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОВІРИ ДО ЖИТТЯ

В статті здійснено соціально-філософський аналіз співвідношення феноменів довіри та сміху як детермінант взаємодії в ситуації взаємозалежності та співвідповідальності. Досліджено соціокультурну природу сміху як метакомунікативного джерела довіри в аспекті можливості порозуміння, згоди та гармонійного відношення до світу, до себе, до інших.

Ключові слова: довіра, сміх, порозуміння.

В статье осуществлен социально-философский анализ соотношения феноменов доверия и смеха как детерминант взаимодействия в ситуации взаимозависимости и ответственности. Исследована социокультурная природа смеха как метакоммуникативного источника доверия в аспекте возможности понимания, согласия и гармоничного отношения к миру, к себе, к другим.

Ключевые слова: доверие, смех, понимание.

The social-philosophical analysis of the correlation of the phenomena of trust and laughter as determinants of cooperation in situations of interdependence and responsibility presents in the article. Investigated the socio-cultural nature of laughter as metacommunicative source of trust in terms of the possibility of understanding, consent and harmonious attitude to the world, to himself, to others.

Keywords: trust, laughter, understanding.

Суперечливі умови сучасного співжиття все більш актуалізують проблеми розуміння, знаходження спільних смислів, досягнення ефективної комунікації. Довіра є одним з тих явищ, які пояснюють природу соціокультурної реальності в контексті взаємодії, співпраці, колективної та індивідуальної ідентичності, що за умови кризи духовності, соціальної нестабільності та порушення процесів інтеграції є особливо актуальним.

Довіра і сміх в даному дослідженні розглядаються нами як специфічні прояви взаєморозуміння, що базується на колективних смислах та загально визнаних соціокультурних значеннях. Довіра і сміх постають як феномени, що розкривають проблеми співвідношення індивідуального та соціального, особистісного самоздійснення, співіснування та взаємодію Я з Ти. Сміх як соціокультурний феномен відображає цілісний погляд на

світ, оскільки дозволяє поєднати різноманітні суперечливі елементи в образ, наділений смыслом. Особливої ваги дослідження феноменів довіри та сміху набувають в сучасному світі в умовах «пануючої недовіри» та так званої «епохи серйозності».

Проблемою довіри з різних позицій – соціологічних, філософських, політологічних, психологічних – цікавились Ф. Фукуяма, А. Селігмен, П. Штомпка, Е. Гіденс, Е. Еріксон, М. Бубер, О. Больнов, Н. Луман, Т. Скрипкіна, Д. Данкін, В. Зінченко та ін. Філософська проблематика сміху цікавила вчених здавна, вже в античній філософії знаходимо оригінальні трактування гумору, сміху, комічного. Серед сучасних дослідників соціокультурних засад сміху слід відзначити А. Бергсона, Дж. Міда, Л. Карасьова, А. Дмитрієва, О. Козінцева, Ю. Борєва та ін. Але спеціальних досліджень, присвячених аналізу співвідношення сміху і довіри, досить мало, що і зумовлює актуальність цієї праці.

Метою даної статті є окреслення співвідношення сміху та довіри, виявлення впливу сміху на формування відносин довіри, дослідження функціональної специфіки сміху в онтології довіри.

Феномен довіри відображає ступінь рівноваги у стосунках між людьми, а також у системі відносин людини зі світом та самою собою. Ці стосунки пов'язані з очікуванням бажаного результату, коли немає достатніх підстав для його отримання. Але, на відміну від справжньої віри, яка не передбачає перевірки, підтвердження, ступінь довіри залежить від попереднього досвіду людини і базується на суб'єктивному, інтуїтивному сприйнятті інших людей та світу. Проективний вектор довіри відображає своєрідну, хоча й ризиковану, упевненість в очікуваному, передбачаючи наявність свободи вибору певної стратегії поведінки, партнерів, курсу дій, і можливості відмовитись від цих стосунків, коли не дотримуються умови співпраці або порушуються зобов'язання.

Феномен довіри передбачає генералізацію мотивів надійності та значимості в розумінні результативності майбутніх дій. Здатність наділяти майбутні дії бажаними якостями, які можуть і не відбутись, підвищує ризик, і тому вимагає підтвердження вже наявними довірчими очікуваннями. Таким чином може формуватись або позитивний, або негативний досвід довірчих відносин. Також довіра до себе передбачає наявність цінності власної суб'єктності. Вміння довіряти іншим, сприймати їх як надійних та відповідальних, є результатом як індивідуального, так і соціального досвіду.

Довіра передбачає формування установки на те, що об'єкт довірчого відношення буде відповідати нашим очікуванням – певних дій, їх якості, результативності та передбачуваності, проявляючи взаємність та

відповідальність. Традиційно прийнято виокремлювати три виміри довіри – до себе, до інших, до світу. Довіра є важливою умовою цілісного співіснування людини зі світом. За концепцією Е. Еріксона, базова довіра як фундаментальна установка особистості, що формується на першому році життя дитини, відображає таке відношення до світу, що забезпечує відчуття надійності, захищеності, комфорту від задоволення потреб. В подальшому довіра як базова установка є умовою так званого «психічного здоров'я» особистості, відображаючи певний ступінь адекватності, а недостатність довіри до світу в період раннього дитинства може привести в дорослому віці до відчуження, порушення особистісної ідентичності [7, с. 97].

Довіра стає основою гармонійного відношення людини до світу. Але довіра до світу знаходиться в тісному зв'язку з довірою до себе як частини цього світу. Здатність сміятись над собою свідчить про внутрішню силу, стійкі духовні орієнтири, впевненість в собі, що посилює довіру до себе.

Сміх трактується нами не лише як своєрідне емоційне переживання радості або відчуття приємного, а й як соціокультурне явище, що має досить глибокі культурні смисли та мотиви, що супроводжуються розумінням, інтерпретацією, спільною оцінкою певних явищ світу. Слід відзначити, що ми маємо на увазі переважно так званий «добрий сміх», тобто такий, що є щирим, доброзичливим, природним, необразливим. Сміх як чиста радість, як відвертість та відкритість, і є джерелом довіри.

Сміх має місце тоді, коли відбувається розрив значень, іноді тоді, коли відбувається накладання смислів, контекстів, наприклад, реального та ідеального, справжнього і надуманого, істинного і хибного, смішного і серйозного. Нас насамперед цікавить не фізіологічна природа сміху, а його онтологічна та феноменологічна суть. Сміх в комунікації відкриває людину світу, дає життєву енергію, сприяючи формуванню відчуття довіри до себе та до світу.

За А. Бергсоном, сміх виконує функцію загального вдосконалення суспільства, тримаючи в напрузі та взаємодії ті види діяльності, які ризикували затухнути [1, с. 21]. Сміх має соціокультурну природу та налаштування на взаємодію, на спільне розуміння. Як зазначає А. Бергсон, «сміх немовби потребує відгуку..., смішне не може оцінити той, хто відчуває себе самотнім» [1, с. 13]. Таким чином, можемо відзначити, що сміх сприяє формуванню відносин солідарності, породжуючись відчуттям причетності та ідентичності (від групової до національної).

Проблематика довіри через її співвідношення зі сміхом ілюструє взаємообумовленість, взаємозалежність людини з Іншим, коли Я знаходиться в умовах контекстів Іншого, коли необхідне взаєморозуміння,

входження в світ Іншого, створення своєрідного етично-культурного простору комунікації, ціннісно-смыслового поля, що й визначає насамперед індивідуальне становлення людини як цілісної особистості, що є набагато важливішим за різноманітні економічні та політичні процеси. Як зазначає Ф. Фукуяма, успіх самореалізації конкретного суспільства залежить не від ринкових принципів і не від прихильності традиціям, а від рівня довіри як елементу культури, що існує в суспільстві [6, с. 6].

Специфікою довіри є відсутність жорсткого контролю, створення відносин співробітництва, а не авторитарності, чому сприяє атмосфера сміху як доброзичливості, відкритості, творчості. Одним з чинників, що сприяє формуванню відносин довіри, є позитивне налаштування на взаємодію. Радість постає важливим природним джерелом довіри. Як зазначає Г. Сковорода, коли дух в людині веселий, думки спокійні, серце мирне, то все навколо світле, щасливе, блаженне. Радість є запорукою здоров'я душі, умовою довіри до себе та світу.

За Г. Сковородою, всі людські справи спрямовані до одного – радості серця. Чимало ідей філософської спадщини мислителя у властивій йому алегоричній формі реалізуються у філософії довіри. Особливо цікавим тут є спектр думок щодо відносин в системі «людина – суспільство – світ», де визначаються межі свободи та незалежності індивідуального «само-буття» в контексті співіснування з іншим «само-буттям», відображаючи ідеї групової та родової солідарності.

Духовний світ Сковороди – це пошук чогось кращого, справжнього, вічного, духовного, що, в результаті, призводить до появи внутрішньої свободи, психічної рівноваги, благородства серця та світлості думки. Його філософія пронизана тенденцією до органічного вдосконалення – себе, інших, світу, що, по суті, і лежить в основі феномену довіри. Принцип самопізнання, що у філософії Г. Сковороди набуває онтологічного забарвлення, і є, по суті, онтологічним аспектом довіри до себе. Можемо провести паралель: пізнати себе – означає пізнати Бога і світ, навчитись довіряти собі є умовою появи довіри до світу, до інших. Досліджуючи філософію самопізнання Сковороди, Д. Козій відзначає, що правдива радість єднає людей. Людина у філософії Г. Сковороди, досягнувши найвищого рівня самопізнання, «повертається обличчям до людини. Тоді й досягає щастя. Природа справжнього щастя, на думку мислителя, така, що, здобувши його, людина хоче мати якнайбільше співпричетних у ньому. Ми сказали б сьогодні, що душа цієї людини відкрита для людей і світу» [5, с. 481]. Таким чином, довіра до себе, радість та самопізнання є взаємообумовленими, через пізнання себе ми приходимо до Бога, що

породжує довіру до світу, і знову повертаємось, відроджуючи довіру до себе.

Саме довіра до себе формує бажання більше віддавати, даруючи людям свою радість, своє щастя, яке приходить зсередини. Таким чином, довіра відображає стан нашого серця, як внутрішнє відчуття радості, надії, невловимого переконання в безпечності світу.

Феномен довіри передбачає відсутність чітких гарантій, тобто неможливість раціонального обґрунтування результатів довірчого відношення. Довіру не можна раціоналізувати, можна багато наобіцяти, але при невиконанні обіцянок довіра, зазвичай, втрачається. Довіра відображає інтуїтивне відчуття того, що не лежить на поверхні, чогось прихованого, внутрішнього, справжнього. Сміх зближує людей, сприяє формуванню позитивних перспектив відносин довіри, постаючи основою взаємодії та успішної комунікації. Сміх дає людині відчуття свободи, цілісності, довіри до себе та світу, даруючи надію та звільнення від настороги та тривожності.

Довіра постає як очікування бажаного, сміх же, дотримуючись логіки І. Канта, є несподіваним перетворенням напруженого очікування в ніщо. Отже, сміх знижує напруженість, тривожність в довірі, але лише в тому випадку, коли довіра дійсно виправдовується, коли немає зловживань довірою.

Сміх є досить неоднозначним за своєю природою та проявами. Сміх зазвичай асоціюється з доброзичливістю (як «світлими проявами» сміху), що, звичайно, сприяє встановленню відносин довіри, але в той же час несе в собі елементи агресії (як «темні прояви» сміху), що породжує підозрілість, настороженість. Але все ж саме світлий бік сміху є його природньою суттю, спрямованою на розвиток індивідуального самоздійснення людини, творчого, відкритого погляду на світ.

Сміх має давню традицію нести в собі давні смисли світла, народження, радості, відродження, відтворення, і в той же час – мотиви смерті, невідповідності, страху, боротьби, які все ж не відображають його природу [3, с. 70]. Сміх має в собі щось нестримне, стихійне, ірраціональне, мимовільне, і в той же час – стабільне, зрозуміле, що в цілому й дає відчуття невловимої довіри до себе та до світу, даруючи отримання смислів, а значить, встановлюючи рівновагу у відносинах зі світом.

Сміх як «метакомунікативний сигнал доброзичливості» [2, с. 209] є одним з ключових джерел відносин довіри. Сміх, помножений на довіру, є потужним джерелом дружби, майбутніх міцних стосунків. Сміх робить людину більш відкритою, відвертою, щирою, справжньою. Сміх знижує

гостроту протистояння в бінарній опозиції «Свій – Чужий», сприяючи формуванню відносин толерантності.

Мудра радість, яка знищує напруженість, смуток та невдоволеність всім і вся, створює навколо поле впевненості в собі, духовної рівноваги та душевного спокою. Самостійне творення себе, стійкість до маніпуляцій можливі тільки за умови формування довіри до себе. Сміх вказує на те, що життєві труднощі та проблеми можна подолати, сміх знижує відчуття тривоги, сприяє розрядці конфліктних ситуацій або знижує їх гостроту, стимулюючи появу найбільш відповідних ситуації реакцій. В таких умовах людина буде скоріше налаштована на позитивне сприйняття світу, на встановлення відносин довіри.

Комунікативний вимір сміху сприяє більш глибокому проникненню у світ Іншого, входження в його ціннісно-смилову сферу, відкриваючи його глибинні основи, даючи поштовх до взаєморозуміння на основі спільних смислів. Таким чином, сміх, породжуючи довіру, ілюструє момент знаходження Я в Іншому, відображаючи внутрішній смисловий інтерсуб'єктивний зв'язок. Довіра постає як своєрідне буттєве відношення особливого ціннісного значення, яке має, по-перше, характер непередбачуваності і невідконтрольності, і, по-друге, воно має потужну силу стимулювання Іншого до реалізації прихованого потенціалу, виступає важливим стимулом морального вдосконалення.

Сміх і довіра виконують деякі спільні функції: комунікативну, соціалізацій, аксіологічну, культурологічну (враховуючи історичний, ментальний контексти), онтологічну (виступаючи як підґрунтя оптимальної взаємодії людини зі світом), пізнавальну (як своєрідні способи осягнення світу в його цілісності). Сміх і довіра постають як реакція на навколишній світ: довіра відображає відчуття надійності та безпечності світу, сміх як відповідь на прояви невідповідності або ворожості світу як спроба подолання цієї невідповідності. Також сміх і довіра як соціокультурні явища регулюються встановленими в суспільстві нормами та правилами взаємодії, в відносинах довіри особливо вагомую роль відіграють відповідальність та чесність, сміх базується, зокрема, на мірі припустимості-неприпустимості вибору об'єктів сміху.

Отже, сміх трактується як розуміння, своєрідна інтерпретація сприйнятого, тому сміх постає не просто як прояв емоцій, а як відповідна реакція на сприйняття світу взагалі (макрокосму) та світу Іншого (мікрокосму), як визнання його позитивної внутрішньої сутності. Сміх породжує енергію взаємодії, стимулює встановлення нових контактів, сприяє якщо не вирішенню, то хоча б зниженню гостроти конфліктних ситуацій, що в цілому і породжує налаштування на встановлення відносин

довіри до інших, до себе, та, в кінцевому рахунку, до світу, який людина ніколи не знає остаточно. Сміх зводить горизонти різноманітних автономних «Я» до спільного знаменника, породжуючи спільне розуміння, спільне переживання. Загалом, сміх є потужною зброєю, налаштованою не на боротьбу та руйнування, а на створення, об'єднання, примирення, встановлення гармонії людини зі світом.

1. Бергсон А. Смех.– М.: Искусство, 1992.– 128 с.
2. Дмитриев А. В. Социология юмора: Очерки.– М.: ОФСПП РАН, 1996.– 214 с.
3. Карасев Л. В. Мифология смеха // Вопросы философии.– М., 1991.– № 7.– С. 68–86.
4. Козинцев А. Г. Антропология смеха // Ритуальное пространство культуры.– СПб.: Изд. Санкт-Петербургского филос. общества, 2001.– С. 152–157.
5. Козій Д. Три аспекти самопізнання у Сковороди // Україна: філософський спадок століть. Хроніка-2000. Вип. 39–40.– К., 2000.– С. 475–487.
6. Фукуяма Ф. Доверие: социальные добродетели и путь к процветанию.– М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2004.– 730 с.
7. Erikson E. H. Identity youth and Crisis.– N. Y.: W. W. Norton, 1968.– 239 p.

Анатолій Баканурский

КОМИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СМЕРТИ

Стаття присвячена розгляду сміхового аспекту смерті та поховання в архаїчних культурах. Проводиться порівняльний аналіз сміхових елементів в древніх ритуалах і сучасної культурі.

Ключові слова: сміх, смерть, поховання, ритуал, архаїка.

Статья посвящена рассмотрению смехового аспекта смерти и погребения в архаических культурах. Проводится сравнительный анализ смеховых элементов в древних ритуалах и современной культуре.

Ключевые слова: смех, смерть, погребение, ритуал, архаика.

The article is devoted to laughing aspects of death and burial in archaic cultures. The laughing elements in ancient rituals and contemporary culture are compared.

Keywords: laughter, death, burial, ritual, archaic.

История культуры опровергает устойчивое убеждение, что уход человека из земной жизни ассоциировался исключительно с трагедией. Наряду с естественной скорбью по умершему, рефлексия на его переход в иной мир сопровождалась смеховой реакцией, о чём убедительно свидетельствуют архаические культуры разных этносов. Мёртвые, приобретая черты инаковости, внушали опаску живым и одним из радикальных оберегов служил погребальный смех, который, с одной стороны, помогал умершему без помех добраться до страны мертвых, с другой – противостоял возможному воздействию враждебных человеку сил, связанных с покойником, то есть являлся защитным механизмом. Этнограф Ф. Волков считал, что «все погребальные обряды внушаются... не столько заботливостью о загробном существовании покойников, сколько страхом перед умершими и желанием обезопасить себя от их возвращения на этот свет» [3, с. 643]. По мнению Н. Велецкой, смех на похоронах символизировал жизнь, «наиболее надежно обеспечивал вечную жизнь, бессмертие души и т. д.» [2, с. 30]. Традиционный вопрос, задававшийся во время исповеди католику в Средние века, звучал так: «Не распевал ли ты там (на кладбище – А. Б.) дьявольские песни, и не участвовал ли в плясках, придуманных язычниками, которых обучил дьявол, и не пил ли там и не веселился ли, отбросив все благочестие и чувство любви, как бы в восторге от кончины ближнего твоего?» [5, с. 148–149]. Одной из форм проявления смехового начала в погребальном зрелище было профанное осмеяние самого умершего, инвективы (обрядовые ругательства, поношения), ему адресованные. В данном случае мы сталкиваемся с еще одним витком, совершаемым погребальным зрелищем, как бы возвращающимся к своему архетипу. Тут место чучела-двойника занимает

сам умерший, становящийся главным лицом ритуальной игры. Он, естественно, безмолвный персонаж, что не мешает ему занимать центральное место в театрализованном действе.

Смех в данном контексте – ритуален, он – не простое высмеивание присущих умершему недостатков, припоминание комических ситуаций из его земной биографии. С одной стороны он – метафора жизни, с другой, – вспомогательное средство для преодоления преграды между миром живых и миром мертвых. Здесь мы встречаемся с игровой ситуацией, фарсовой по форме, но серьезной по содержанию. Для эмоционального окраса погребальной игры характерно сочетание смеха и слез: «Похороны неизменно сопровождаются смехом и всеми методами разгула, хотя частично они сопровождаются и слезами» [13, с. 98]. Кроме того, известное выражение «умереть своей смертью» свидетельствует о том, что умирание не является чем-то неестественным. «Своя» смерть – это то, что привычно, обыденно, составляет традиционный элемент мирового порядка. Поэтому смех тут уместен. Это было тонко подмечено Томасом Манном в «Волшебной горе». Главного персонажа – Ганса Касторпа периодически разбирает смех, когда речь заходит об умерших. Во фрагменте, в котором его кузен Иоахим рассказывает о способе спуска покойников с горы на бобслеях, Гансом «овладел смех, бурный наудержимый смех». В другом случае, когда речь заходит об умирающих, «на него напал неудержимый смех, ...сотрясая все тело». Герой не отдает себе отчет, что он практически пребывает в царстве мертвых («Особый мир, тесный... и уединенный мир тех, что жили здесь наверху...») и сам обречен на скорое умирание; он смотрит на эту «горную» сферу как бы со стороны, поэтому часто ситуация провоцирует у него кажущуюся неадекватной смеховую реакцию на происходящее.

Двойственную психологическую природу погребального зрелища подчеркивают многие исследователи. Этнограф И. Снегирев отмечает, что «у простолюдинов в родительские (дни поминовения умерших – А. Б.) собираются родственники на свои кладбища плакать и пировать; а ввечеру сходятся туда молодцы и девки свыкаться, оправдывая делом русскую поговорку “Начинают за упокой, а кончают за радость”» [12, с. 215]. А. Котляревский приводит примеры ритуального веселья в похоронной обрядности западных славян: у населения Мекленбурга еще в XV столетии существовал обычай устраивать празднества в доме умершего, в ходе которых «никто не предается печали...», а «жители Гавельгейды... торжественно с песнями и плясками несли мертвеца к месту погребения...» [8, с. 139–140]. Кладбище, по словам А. Гуревича, зачастую становилось «форумом» общественной жизни»; на нем

собирался народ, здесь и печалились, и веселились...» [6, с. 13]. Погосты в раннесредневековой Европе были местом ярмарочной торговли, свиданий молодежи, массовых гуляний. На кладбищах проходили судебные процессы, во время которых судьи – главные действующие лица – располагались под могильным крестом, а приговор объявляли с надгробной плиты, в данном случае игравшей роль сцены-подиума.

Кладбище в темное время суток нередко превращалось в место свиданий влюбленных. И именно в его вечернем малолюдном пространстве чаще всего (аналогом может быть только лес) происходила потеря девушкой девственности, что можно соотнести с актом ритуального умирания-рождения в ином качестве или зарождения новой жизни (беременность). Мир живых, таким образом, пересекался с миром умерших. Эту особенность подметил Петроний в новелле «О целомудренной эфесской матроне», героями которой стала женщина, скорбящая у гроба умершего супруга, и охраняющий тела казненных разбойников легионер. Живые влюбляются друг в друга, соединяясь прямо у тел умерших. Сюжет из трагического становится фарсовым. Смерть становится чреватой новым рождением. Собственно, часто встречавшееся изображение Смерти как жницы скорби восходит к аграрной культуре, с ее циклически повторяющимся лейтмотивом умирания-воскрешения.

Грусть, плач, причитания во время похорон естественны; что же касается смеха, то он должен быть спровоцирован профанно-комическими элементами, содержащимися в игровом аспекте погребального ритуала. Трудно согласиться с трактовкой того, что смех и веселье были вызваны свойственным архаическому культурному сознанию убеждением, что покойник – субъект, совершающий переход из смерти в новое рождение. В этом случае смеховые элементы должны были присутствовать и в театрализованных ритуалах кувады, инициации, во время камлания, однако мы их там не обнаруживаем. Смех – не столько радость по поводу перерождения-перехода, сколько средство, способствующее новому рождению, воскрешению и адаптации в мире предков. «Радость смеха есть радость жизни. По народному воззрению смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и создавать, вызывать ее в самом буквальном смысле этого слова», – пишет В. Пропп [9, с. 101]. Игра, зрелище должны были вызвать и оформить этот смех, органично вписать его в контекст ритуальной структуры погребения.

В Абхазии погребальные церемонии сменялись веселыми развлечениями, в которых участвовали профессиональные потешники – акечеки, представлявшие забавные сценки. Здесь мы снова сталкиваемся с игровым сближением погребения и свадьбы. Популярным комическим

зрелищным сюжетом, разыгрывавшимся после снятия траура по умершему, было «Самакуа» с придурковатым женихом Мустафой и его хромой невестой Хилкан в качестве действующих лиц. Хромота последней свидетельствовала о ее связи с миром мертвых. Персонажи ссорились, переругивались, веселя публику. Однако зачастую грустная тема погребальной игры не сменялась комическо-смеховой, а их элементы взаимно переплетались в рамках единого зрелища.

Подобный симбиоз грустной и веселой тем был характерен для игровой культуры. В частности, в древнеирландском фольклоре содержится перечень того, какие эмоции должен уметь спровоцировать музыкант: «Три знания арфиста: песнь, что погружает в сон, песнь плача и песнь смеха» [14, р. 16].

В литературном наследии протопопа Аввакума, человека, деятельность которого носила осязаемый зрелищно-игровой характер, нередко смех и плач, веселье и горе сведены в едином контексте, употреблены как соседствующие, переплетающиеся в человеческой жизни эмоции. Только в его «Житии» встречаем: «И плачу и радуюся, благодаря Бога», «...и смех и горе, – как-то омрачил дьявол!», «...и смех с ним и горе!», «И смех и горе, как помянутся дние оны...». В данном случае это не особый литературный прием, а отражение близости трагического и комического начал в жизни. Смех и застольное веселье противопоставляют страшной эпидемии, несущей смерть, персонажи пушкинского «Пира во время чумы». Один из персонажей «вильсоновой трагедии» даже перед лицом неминуемой смерти утверждает: «Причины нет печалиться», другой предлагает обратиться «к веселью», даже если это будет выглядеть безумием. В то время, как чумная зараза выкашивает большую часть населения Европы, персонажи «Декамерона» развлекают себя комическими историями. Этот смех перед лицом смерти был формой игры с ней, позволяющей преодолеть ощущение безысходности, снимавшей страх перед финалом земного бытия человека.

Смерть – естественное продолжение жизни, поэтому уместным выглядит соседство трагических и комическо-игровых элементов. Их сочетание мы обнаруживаем в канопах – этрусских сосудах для хранения пепла умершего. Они представляли одновременно емкость для праха, оставшегося после кремации, и стилизованный портрет умершего, размещенный на крышке. На многих канопах человеческое лицо освещено так называемой «архаической улыбкой». Улыбка и смерть на погребальной канопе, могильном скульптурном портрете, как и в жизни, располагались рядом.

Эту особенность погребального ритуала подметил Пушкин в сцене сна Татьяны из «Онегина»: «За дверью крик и звон стакана, / Как на больших похоронах... / Лай, хохот, пенье, свист и хлоп». Это описание удивительно напоминает фрагмент съезда гостей в дом Лариных: «Шум, хохот, давка у порога». Семейное празднество описано в тех же категориях, что и погребальный ритуал, в котором смеховое и трагическое взаимодействуют в рамках одной игры, объединяющей живых и покойника. Вспомним, что герой чеховской пьесы «Иванов» не без театрального эффекта заканчивает жизнь самоубийством, находясь в гуще веселящихся гостей.

Смех сопровождает вынос тела Ира, избитого до полусмерти Одиссеем. Собственно, сама эта процедура напоминает пародийное погребение, включающее профанное отношение к персонажу. Одиссей выбрасывает Ира к воротам дома, то есть в пограничное пространство: «За ногу Ира схватив, через двери и портик к воротам / Дома его через двор протасил...» Замечу, что семантика ворот предполагала их отождествление с женскими половыми органами, что придает избитию Ира комически перевернутое содержание: в данном контексте он не появляется привычным образом на свет, а умирает «обратным образом», как бы возвращаясь обратно в ворота-влагалище. Интерпретация умирания Ира как возвращения в лоно матери – рождения навыворот (показательно, что через линию ворот его волокут вперед ногами), аналогична захоронению как уходу во чрево земли-матери (о единстве рождения и умирания свидетельствует вербальное фольклорное клише «мать-сыра земля»). Особо выпукло образ смерти как рождения проявлен в обценной лексике, в которой нередко можно встретить об умершем, пропавшем или погибшем, профанное: «п...дой накрылся» или «настал п...дец», что восходит к образу вульвы как модели Тартара, входе в царство мертвых, пограничья между двумя мирами. Образ женских половых органов как ворот содержится в одной из русских частушек – у жениха половые органы невесты семантически соотносятся с воротами, которые она для него отворяет. Таким образом, выбрасывание тела Ира в ворота носит унизительно-шутливый характер.

Однако эпизод с необычным игровым погребением Ира имеет еще одно значение, опять-таки связанное с семантикой женских половых органов не только как ворот, но и пещеры (образы ворот и пещеры также обладают культурной близостью). Пещера – символ начала и конца, умирания и возрождения (недаром во многих культурах вход в царство мертвых, в «нижний» мир, лежит через пещеру, ведущую под землю). Сходство пещеры и вульвы как раз и лежит в области бинаров: живое –

мертвое, свет – тьма, порядок – хаос. Христианское таинство крещения, например, связано с этими оппозициями и символами: погружение в воду – это как бы временное возвращение в материнское лоно, в хаос, во тьму; ведь недаром окрестившийся считался вышедшим «из сени» – тьмы. Прошедший ритуал-инициацию повторно рождается на свет, превращается из оглашенного в верного, переходит из хаоса в мир космической упорядоченности. В руки гомеровскому Иру была вложена «суковатая палка» – посох, который напоминает скипетр (опустим его фаллическую символику), что усиливает издевательскую насмешку над ним, до полусмерти избитым. Подобный бутафорски-игровой знак царской власти – трость – позднее будет присутствовать и в евангельском эпизоде насмешек над Иисусом, устроенных римскими солдатами. А сам поединок гомеровских персонажей, игровое «погребение» Ира – все это сопровождалось издевательским смехом претендентов на руку Пенелопы, находящихся в доме Одиссея. То есть женихи составляли «массовку» погребального спектакля, своей реакцией подчеркивавшую его комический характер: «Женихи же всплеснувши руками / Все помирили от смеха». В сцене выноса тела побежденного: «...гости / Встретили смехом его...».

Кстати, в славянских фольклорных драмах «Царь Ирод» и «Царь Максимилиан», составляющих «царский» цикл в репертуаре народного театра, реплика о необходимости убрать мертвое тело означала переход к комической, смеховой части сюжета. Иными словами, шуточное отношение к покойнику в народном спектакле переводило действие из сакрального в профанное игровое пространство. Так, в «Ироде» приказ убрать труп жестокого царя связывал две части сюжета: «Убрать это мертвое тело, / Чтобы здесь не смердело» [11].

Нередко сама эта реплика содержала профанно-смеховое отношение к покойнику, как, например, в одном из украинских вариантов фольклорной драмы «Царь Ирод», записанном на Буковине в 1903 году. В ней еврейский персонаж Лейба так сообщал о смерти царя-детоубийцы (смеховой эффект достигался смешением украинских, еврейских, русских слов и даже полонизма – «кароль»), а также отсутствием малейшего намека на скорбь по поводу гибели «высокого» персонажа): «Я думал, что ун спіт (поштовхати трупа): / – Вже три дня, как он смердит! (Лейба співає): / Ой, вей, маюхес, / Наш кароль – кадухес (издох – А. Б.)!» [10].

Свидетельства преобразующе-оживляющей роли смеха, веселья содержатся в фольклоре, в частности, в повествовании о персонаже, давшем проглотить себя волку, внутри которого уже находились люди. Здесь волк связан с загробным миром; люди – умершие, направлявшиеся

в царство теней. Чтобы помочь им выбраться наружу, герой предложил тем, кто находился внутри животного, плясать и петь, пока он не разрежет сердце волка, что даст возможность всем благополучно добраться до мира мертвых. Смех, таким образом, выступает в качестве средства, помогающего умершим осуществить переход из одной сферы бытия в другую. Близкий по смыслу зрелищно-игровой ритуал, центральными персонажами которого являлись умершие предки племени или семейного клана, отмечался этнологами на Мадагаскаре. Периодически покойников извлекали из места захоронения, включали в качестве действующих лиц в магические танцы, якобы способствующие их временному воскрешению и общению с родными, а затем следовало их перезахоронение. Перед повторным погребением мертвых переодевали в новые одежды-саваны. Кроме того, что танец, включенный в ритуально-игровую эксгумацию, был средством свидания живых с мертвыми; для последних он являлся еще и непременным атрибутом, способствующим переселению из одной могилы в другую. При этом танцы, пение, сопровождающее переезд из одного места захоронения в другое, не носили траурного характера, напротив, в них без труда можно заметить смеховой пласт, включавший и ритуальную ругань в адрес умерших, и профанные песни, к ним обращенные.

Смех сопровождает прибытие фольклорно-мифологических персонажей в загробный мир, сопровождающееся частичным изменением их внешнего облика. Персонажи североиндейского эпоса, достигнувшие царства мертвых во чреве кита, выйдя на берег, засмеялись, поскольку от жары во время путешествия-перехода облысели. Волк и кит в данном случае выполняли функцию перевозчика-медиатора (Харона, ладьи), доставляющего мертвых в иной мир. Подобная трактовка волка характерна и для славянских сказок. Впрочем, и «чудо-юдо рыба-кит» также встречается в сказочном фольклоре славян, где выступает в качестве перевозчика в царство мертвых (вспомним написанного Ершовым на фольклорном материале «Конька-горбунка»). Здесь замечу, что пасть животного или большой рыбы в фольклоре и мифологии разных этносов семантически ассоциировалась с входом в царство мертвых.

Насмешка соседствует со смертью и в некоторых образцах посмертных посвящений, правда, не высеченных на надгробьях, поскольку смеховой элемент в них, как правило, профанно снижал фигуру покойника. Так, в одной из эпитафий на Павла I, созданных в среде немцев-колонистов, о нем говорится почти как о «заложном» покойнике, что недалеко от истины, если учесть неестественную смерть этого императора. В переводе это выглядит так: «Путники, приблизьтесь к этой могиле, – но не слишком

близко. Здесь лежит Павел Первый; молитесь, да избавит вас Господь от второго». Павел даже после своей гибели продолжал оставаться объектом смехового террора, свидетельством чего является другая эпитафия, в которой, кроме всего, обыгрывалось своеобразие императорской внешности: «С какой Харон переезжает стервой? / Не мопс ли это? Нет, это Павел Первый».

Нередко жанр эпитафии служил для ее автора способом сведения прижизненных счетов с умершим, как, например, в случае с Эразмом Роттердамским, лягнувшим профанной надмогильной характеристикой своего прижизненного оппонента Николааса Бехема: «Здесь похоронен Эгмонд, земли бесполезное бремя, / Буйство одно он любил, – да не покоится он». Интересно, что после смерти самого Эразма ему в том же духе воздал аноним, избрав для насмешки также эпитафию, настолько схожую с только что приведенной, что казалось, ее автор заступился за покойного Бехема. Эпитафию эту приводит итальянский гуманист XVI столетия Челио Секондо Курионе в своем «Восторженном Пасквино»: «Здесь Эразм погребен. Был он гнуснейшею мышью. / Грызть других он привык. Черви грызут его днесь».

Комически-игровой аспект погребения нашел выражение в анекдотах о покойниках и похоронах, присутствующих в различных культурах. Умерший зачастую фигурирует в них в качестве смехообразующего начала, то есть ему в короткой сценке отдана наиболее активная роль, живые же, как правило, выступают в амплу статистов. Погребение в анекдоте, как отмечает Ф. Арьес, «становилось чем-то вроде праздника, где находилось место и веселью, и смеху, побеждавшему смерть» [1, с. 477]. Анекдотические ситуации зачастую проникали в реальность, комические неритуальные игровые элементы адаптировались в сценарии настоящих похорон и тех обычаев и ритуалов, которые им сопутствуют. Достаточно в связи с этим вспомнить новеллу Сергея Довлатова из цикла «Компромиссы». Ее сюжет разворачивается на кладбище во время похорон директора таллиннской телестудии, которого путают в морге с другим умершим, делая случайного неноменклатурного покойника главным действующим лицом торжественной партийной панихиды. Так сказать, низовой элемент вмешался в строй высокой трагедии и, низвергнув ее с котурн, сменил возвышенно-патетический тон происходящего на комически-бытовой.

Эпатирует окружающих на похоронах музыкального деятеля Николая Рубинштейна театрально-игровым поведением Константин Станиславский. Причем, по свидетельству Сергея Волконского, гроб Рубинштейна на границе случайно перепутали с гробом какой-то

прибалтийской баронессы. Тело музыканта было отправлено в Ригу, а в Москву доставили умершую женщину. «Никто из знавших, – пишет Волконский, – не решился выдать ошибку».

Аналогичная анекдотическая ситуация произошла, по свидетельству очевидцев, во время похорон предшественника символизма поэта Константина Фофанова, на которых его сын, примыкавший к грешившим превращением жизни в игру футуристам, вместо надгробного слова сквозь слезы скаламбурил: «Наш Фофан в землю вкопан...» [7, с. 470]. Классическим примером связи погребения и смеха стали многочисленные анекдоты, сопровождавшие череду смертей советских партийных руководителей, когда один за другим покинули мир Брежнев, Андропов, Черненко.

В эпоху, когда классический миф подвергся окончательной деструкции, смеховое и игровое отношение к смерти приобрело психологическую мотивацию, связанную с нейтрализацией страха перед концом земного существования. Подобная ипостась включения смерти в театральнореалистичный контекст представлена в начальной сцене феллиниевской ленты «Амаркорд», в которой чучело «костлявой» жители маленького городка водружают на костер. В результате ритуально-игрового сожжения она должна исчезнуть из человеческой жизни, о ней забывают на определенное время, до тех пор, пока не наступит новая зима. Игра в смерть лишает последнюю устрашающих черт, таинственная полоса отчуждения, лежащая между живыми и мертвыми, жизнью и смертью, в сознании играющего человека обретает свойства проницаемости, легкопреодолимости, причем в обоих направлениях: как от живущих к умершим, так и наоборот. Включение смерти в игровое бытие содержит, таким образом, и психотерапевтическую функцию, компенсируя негативные эмоции, связанные с осознанием ее неизбежного прихода.

Собственно, неигровым во время похорон было поведение лишь очень близких умершему людей, да, пожалуй, самого умершего, являвшегося, как отмечалось, центрообразующим элементом игры в смерть. Пассивность и физическая бездейственность главного действующего лица в данном случае значения не имеют, ибо все композиционные детали «хорошо сделанной пьесы» – погребального ритуала связаны именно с ним, замыкаются исключительно на нем. В данном амплу умерший сродни ревизору – герою гоголевской одноименной комедии, создающему интригу, но не принимающему непосредственного участия в сценическом действии, не появляющемуся перед зрителями. «Погребальная процедура, – писала Л. Гинзбург, – пытается превратить... мертвое тело в символический предмет... вовлечь его в хорошо налаженную систему» [4, с. 434].

Важная (так и хочется написать – «активная») роль покойника состоит еще и в том, что он является действующим лицом, провоцирующим такой аспект любого зрелища, театрального представления (шире – произведения искусства вообще) – идентификацию. Так, Мюссе в письме Жорж Санд говорил, что после их смерти в памяти потомков они будут отождествляться со знаменитыми литературными (Ромео и Джульетта) и реальными (Пьер Абеляр и Элоиза) любовниками. Игровая идентификация на бытовом уровне ярче всего реализуется в часто употребляющейся во время погребения фразе-клише: «Все там будем», – переносящей свойства умершего на живых, являющейся вербальной квинтэссенцией типично театрального коммуникативного акта игрового самоотождествления себя с главным персонажем представления, неизменно включающего в свою структуру разнообразные смеховые элементы.

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.– М.: Прогресс, 1992.– 528 с.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов.– М.: Наука, 1978. – 240 с.
3. Волков Ф. Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в прошлом и настоящем. В 2-х т.– Т. 2.– Пг., 1916.
4. Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом.– Л.: Сов. писатель, 1989.– 608 с.
5. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры.– М.: Искусство, 1981.– 359 с.
6. Гуревич А. Я. Филипп Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.– М.: Прогресс, 1992.– С. 5–30.
7. Иванов Г. Из литературного наследия.– М.: Книга, 1989.– 420 с.
8. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян.– М., 1868.– 306 с.
9. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники.– Л.: Рыбацкая Академия, 1963.– 164 с.
10. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины.– Ф. 1–4, ед. хр. 381а, л. 20.
11. Рукописный фонд Института искусствознания, фольклора и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины.– Ф. 1–5, ед. хр. 372, л. 2.
12. Снегирев И. Русские простонародные праздники.– Вып. 1.– М.: В Университетской Типографии, 1837. — IV, 246 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.– М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.
14. Meyer K. The Triads of Ireland.– Dublin, 1906.

Оксана Довгополова

СМЕХ В ЖИЗНИ ФРАНЦИСКАНЦА XIII В. (ПО МАТЕРИАЛАМ ХРОНИКИ САЛИМБЕНЕ ДЕ АДАМА)

Статтю присвячено зверненням до жартів та сміху в Літопису францисканського монаха XIII ст. Салімбене де Адама (Салімбене Пармського). Автор показує, що сміх був дозволений францисканцю як засіб подолання суму. В тексті зроблено наголос на особливостях дозволеності сміху для різних соціальних груп.

Ключові слова: *смiх, середньовiчна культура, пересiчна людина.*

Статья посвящена обращению к шуткам и смеху в Хронике францисканского монаха XIII в. Салимбене де Адама (Салимбене Пармского). Автор показывает, что смех допускался францисканцам в качестве средства преодоления тоски. В тексте сделан акцент на особенностях допустимости смеха для разных социальных групп.

Ключевые слова: *смех, средневековая культура, средний человек.*

The article is devoted to the referring to jokes and laughter in Chronicle of XIII century's Franciscan monk Salimbene de Adam (Salimbene from Parma). Author shows that laughter was allowed to Franciscan as a tool of sorrow's overcoming. The peculiarities of laughter's permission for different social groups appears emphasized in text.

Keywords: *laughter, medieval culture, common person.*

Отношение к смеху в средние века – тема странная и неоднозначная. «Тёмное» средневековье представляется порой временем мрачного молчания и ламентаций, в памяти всплывают картинки борьбы со смехом из «Имени Розы» Умберто Эко... Общим местом стало упоминание о постановлении Майнцского собора (813 г.) о необходимости священникам воздерживаться от слушания музыки и т. п., ибо через глаза и уши входит соблазн. Согласно Бенедикту, отказ от смеха является десятой ступенью восхождения по лестнице смирения (всего ступеней 12) [3, с. 24]. Но рядом с этим рисуются и образы безудержного веселья, ликования, бесконечные «Всепянейшие литургии» и вагантские шутки. Чего стоит хотя бы вывеска над винной лавкой цистерцианского аббатства Рена, основанного в 1129 г. – «Весёлый капюшон» [6, с.116]. Монахи тоже были не прочь посмеяться. Вот на этом моменте хотелось бы остановиться. Автор этого текста не отваживается на попытку описать отношение к смеху в средневековой культуре в целом, но предлагает обратиться к нескольким абзацам из сочинения францисканского хрониста Салимбене де Адама (Салимбене Пармского) [7], которые могут прояснить для нас отношение к смеху в монашеской среде XIII в.

Салимбене, сам не лишённый чувства юмора, пересказывает несколько смешных историй и, что важно для исследователя природы отношения к смеху в средние века, определяет своё отношение к возможности такое рассказывать. Представляется значимым обратиться именно к тексту, созданному монахом, то есть человеком, призванным отрешиться от мира с его радостями. При этом – францисканским монахом, что накладывает определённый отпечаток на отношение к радости в целом (святой Франциск ценил радость). Фигура Салимбене ничем не выделяется на фоне францисканского ордена XIII в., это рядовой монах, труды которого получили известность не благодаря оригинальности мышления, а благодаря тому, что монаху повезло в жизни повстречаться с великими мира сего, рассказ о которых бесценен в качестве исторического источника. Именно в качестве рядового монаха Салимбене интересен автору этих строк – его рассуждения о смехе позволяют представить себе способ мышления среднего человека, что важно для восстановления ментального каркаса эпохи. Итак, нашей целью в данной разведке можно назвать выяснение отношения к смеху во францисканской среде XIII в.

Проблема смеха в средние века в силу своей неоднозначности создаёт поле для разночтений. Как уже было сказано, в средневековых источниках мы встретим спектр высказываний от абсолютного осуждения смеха (традиция, идущая от слов Иоанна Златоуста о том, что Христос никогда не смеялся) до радостного приятия (Франциск Ассизский). Предметом дискуссий и обострённого интереса среди медиевистов смех стал в сороковые годы XX века, после выхода книги Луи Казамиана [10], утверждавшего, что в полные права юмор вступил только в эпоху Ренессанса. Ответом на книгу стали исследования французского медиевиста Флориса Делатра, видевшего истоки английского юмора в нормандском завоевании [13, р. 2], а также американских медиевистов Дж. С. П. Тэтлока [12] и Хелен Адольф [9], опиравшиеся в своих разведках на латинские средневековые тексты, мимо которых прошёл Л. Казамиан. Именно заложенная американскими медиевистами традиция особенно значима в контексте рассматриваемой в данном тексте проблемы. Опираясь на латинские тексты, исследователи касаются именно той прослойки средневекового общества, к которой принадлежал Салимбене. Именно на латинском материале исследует отношение к смеху и Э. Р. Курциус [4]. В своём фундаментальном труде «Европейская литература и латинское средневековье», изданном в 1948 г., Курциус тщательно анализирует характер шуток в латинской средневековой литературе. В последние годы традиция изучения смеха в медиевистике уже оказывается предметом обобщения. Так, изданное в Бельгии в 2003 г.

историографическое исследование Йохана Верберкмоса [13] подводит итоги более чем полувековому опыту работы со средневековым смехом. Обращаясь к вопросам историографии, автор этих строк сознательно не упоминает труды Й. Хейзинга и М. М. Бахтина. Фундаментальные исследования этих авторов базируются на анализе европейской культуры позднего средневековья. Здесь же рассматривается текст XIII в. в контексте предшествующей традиции.

Надо заметить, что в указанных исследованиях в первую очередь речь идёт о юморе, шутке. Конечно, понятия смеха, юмора, шутки неотделимы друг от друга, однако автора данных строк интересует в первую очередь вопрос о том, как рядовой средневековый монах относился к смеху – прилично ли смеяться? Смеяться, скажем, громко и от души? Над чем можно смеяться? Средневековый монах прекрасно помнил строки из Екклесиаста – «Сетование лучше смеха; потому что при печали лица сердце делается лучше. Сердце мудрых в доме плача, а сердце глупых – в доме веселия» (Еккл. 7: 3–4)... «Потому что смех глупых то же, что треск тернового хвороста под котлом. И это – суета!» (Еккл. 7:6). Суета... Но и уныние не поощряется тем же Екклесиастом. Где же найти правильный путь между весельем души (которая есть дар Божий) и серьёзностью?

Приступая к анализу тех эпизодов Хроники Салимбене, в которых речь идёт о смехе, стоит в двух словах очертить личность автора. Салимбене был францисканским монахом, поступившим в орден пятнадцати лет отроду вопреки желанию семьи, прожившим долгую жизнь, наполненную путешествиями и встречами с удивительными людьми. Он увлекался учением Иоахима Флорского, встречался с Фридрихом II Гогенштауфеном, Людовиком Святым. С французским королем монаху даже случилось отобедать. А знаменитый германский император по поводу Салимбене вступал в переписку с главой францисканского ордена. Францисканец слушал знаменитейших проповедников и оставил нам, к примеру, замечательное описание проповеди Бертольда Регенсбургского. Хронику свою Салимбене писал на склоне лет, когда ему было больше шестидесяти – в 1282–1287 годах. Он уже имел право сказать, что на его глазах начинались, расцветали и исчезали целые эпохи, воплощенные в личностях великих монархов. При этом хроника удивительно автобиографична, наполнена множеством собственных рассуждений, не связанных напрямую с сюжетом. Монах любит просто рассказать о том, что думает, и именно это делает его хронику таким значимым источником для изучения способа мышления средневекового человека.

В рассуждениях Салимбене важно то, что он мало следует правилам «литературных приличий». Эту особенность авторского стиля Салимбене описал П. М. Бицилли, к работам которого имеет смысл отослать читателя в этом контексте [1]. Средневековый автор, как правило, тиражирует описания, соблюдая условности жанра. При этом, как замечал П. М. Бицилли, «пользование готовыми формулами не было следствием неумения иначе выразить свою мысль. Не было оно и результатом неумения индивидуализировать. Употребление формул диктовалось хорошим тоном, правилами литературных приличий, должно было свидетельствовать о начитанности» [1, с. 296]. Используя формулы, шаблоны, автор демонстрировал свою принадлежность к определённой традиции. Чем образованнее автор, тем более отточен его стиль, тем более виртуозно использует он известные приёмы. Для современного историка в этой ситуации подлинной находкой окажется автор, не особенно искусный в писательском мастерстве. Как раз таким и был Салимбене. П. М. Бицилли с долей иронии замечает, что, «к счастью, Салимбене зачастую забывает о литературных приличиях». Салимбене не принадлежал к кругу интеллектуалов высшего разряда. Недаром он был францисканцем «первой волны» (его принимал в орден последний из братьев, принятых непосредственно Франциском) – подозрительно относящимся к умствованиям и излишней приверженности книжной учености. Он был хорошо подготовленным проповедником (для получения права проповедовать надо было пройти жесткий профессиональный отбор), но общий уровень его образованности был невысок. Такими, как он, кишел орден. Поэтому ему было легче писать, «как Бог на душу положит». «Ему не в большей мере присущ “дух нового времени”, “раннего возрождения”, чем многим из его современников во Франции или в Италии, он просто невежественнее их. Школьная техника его меньше стесняет и именно этому мы обязаны теми прелестными рассказами, которых так много в его Хронике» [1, с. 297–298]. Именно вот такая способность выскочить из рамок приличий жанра и делает Хронику Салимбене уникальным источником для изучения механизмов мышления рядового человека средних веков.

В каких же случаях Салимбене обращается к смеху? Он пересказывает несколько смешных историй, причём обязательно определяет своё отношение к ситуации. Современному читателю некоторые из упомянутых Салимбене шуток известны в пересказе Умберто Эко – их цитирует главный герой «Имени Розы» Вильгельм Баскервильский, аргументируя своё отношение к смеху. Для У. Эко, описывавшего повседневную жизнь

монахов XIII века, видимо, были значимы именно эти примеры, вышедшие из-под пера рядового монаха-францисканца.

Салимбене ценит хорошую шутку и, если слышит нечто достойное, не упустит возможности пересказать. К примеру, с явным удовольствием описывает он шутки флорентинцев. Когда во Флоренцию собрался брат Иоанн Виченский из братьев-проповедников, горожане заявили: «Ради Бога, пусть не приходит сюда. Ведь мы слышали, что он воскрешает мертвых, а нас и без того так много, что мы не можем поместиться у себя в городе». Салимбене комментирует: «И очень хорошо звучат слова флорентинцев на их наречии» [7, с. 92]. Салимбене неоднократно обращается к зубоскальству флорентинцев, из среды которых вышли такие «эталонные» шутники, как учитель грамматики Бонкомпаньо и минорит Диотисальви. Бонкомпаньо, к примеру, как-то подшутил над согражданами, пообещав им, что полетит, а они смогут на это посмотреть. Когда собралась тьма народа, Бонкомпаньо сказал: «Ступайте с Богом, и да будет вам достаточно того, что вы узрели лик Бокомпаньо» [7, с. 87]. К Диотисальви мы ещё вернёмся. Флорентинцы, судя по всему, отличались острым языком, и не всегда их шутки были столь невинны.

Не отказывая себе в пересказе ситуаций, вызывающих взрывы смеха, Салимбене не всегда уверен в допустимости таких реакций. Иногда может возникнуть ощущение, что он осуждает шутника. К примеру, рассказывая о розыгрышах Бонкомпаньо, Салимбене вскользь бросает замечание о том, что тот умер в богадельне. Может быть, это справедливая расплата за зубоскальство? Однако, тон хрониста здесь скорее сострадательный, чем осуждающий. Скорее всего, в данном случае замечание появляется без всякой морали, просто как констатация факта. Однако для Салимбене возможность смеяться и шутить вовсе не является очевидной.

Оправдывая для себя собственное желание поделиться смешным, Салимбене приводит бесценные для исследователя средневекового смеха аргументы. Так, рассказывая о папе Иннокентии III, Салимбене замечает, что папа был человеком, который «в ткань своих забот» вплетал «порой и веселье». Так, когда однажды некий жонглер из Анконской марки приветствовал его словами: «Папу Иннокентия, / Смертных просветителя, / Приветствует Скатуччи, / О господин мой лучший!», папа в ответ ему сказал: «Откуда ты, Скатуччи?». Скатуччи: «Из замка Рекано. / Я родился там». Папа: «Если в Рим твоя дорога, / То даров получишь много».

«Так сказал ему папа, как тому учит грамматика: “В каком духе вопрос, в таком же духе должен быть и ответ”, – ибо как жонглер говорил нескладно, так и ответ получил нескладный» [7, с. 39–40].

Таким образом, сомнения в допустимости шуток для главы христианской церкви приводят Салимбене к утверждению необходимости отвечать в меру глупости вопрошающего. Если б папа говорил всерьёз в этой ситуации, он был бы неправ. Более выпукло логика такого оправдания юмора видна в описании шутки минорита Диотисальви (Умберто Эко в «Имени Розы» приписывает её францисканцу Павлу Миллемоска) – когда Диотисальви растянулся на льду, горожане над ним смеялись и кричали, не хочет ли он что-то мягкое под себя подложить. На что монах отшутился, что желал бы жену спрашивающего [7, с. 88]. Шутка явно выходит за границы дозволенного для монаха, поэтому Салимбене дотошно разбирает все за и против подобного зубоскальства. Аргументация занимает две страницы текста. В итоге Салимбене приходит к заключению о том, что Диотисальви может быть оправдан, хотя слова его не надо приводить в качестве примера. Он ответил по глупости (отвечай глупому по глупости его, дабы не стал он мудрецом в глазах своих). Он не имел в виду буквального значения своего высказывания, т. е. не имел в виду, что всерьёз готов был подложить под себя жену насмешника, просто был человеком, любящим шутку. И, кроме того, он ведь сказал это согражданам, которые не извлекли из этого дурного примера, ибо и сами были величайшими весельчаками и насмешниками [7, с. 88–90]. Надо сказать, что именно эту шутку Диотисальви Салимбене считает наиболее удачной, упоминая при этом ещё несколько.

Средневековое чувство юмора не отличалась соблюдением норм политкорректности. Следующая история также упоминается в «Имени Розы», на сей раз с отсылкой к тому же персонажу, что и у Салимбене. Итак, уже упомянутый брат Диотисальви из ордена миноритов как-то был приглашен братьями-проповедниками остаться на трапезу. Францисканец заявил, что останется в том случае, если ему подарят кусок рубашки брата Иоанна как реликвию. Получив просимое, Диотисальви отправился в отхожее место, подтерся этим куском, и бросил в дыру. После этого минорит принялся звать братьев-проповедников помочь ему поискать реликвию (с воплями о потере), орудя при этом в отхожем месте палкой, чтобы запах был больше [7, с. 88]. Взаимные издевательства представителей нищенствующих орденов общеизвестны, но подобные шутки – это, вероятно, чересчур. Нельзя сказать при этом, чтоб Салимбене возмутил сам поступок, он просто не признаёт эту шутку самой удачной.

Салимбене не был бы средневековым монахом, если бы не подтвердил свои суждения авторитетными высказываниями. Рассуждая о смехе и степени дозволенности веселья, хронист приходит к выводу, что

развлечениям люди предаются либо по суетности, либо чтобы разогнать тоску [7, с. 163]. Если человеку нужно разогнать тоску, то можно и должно развлекаться и смеяться. Этот вывод подтверждается и Писанием. Притч 17, 22: «Веселое сердце благотворно, как врачевство, а унылый дух сушит кости». Сир 30, 22–25: «Не предавайся печали душею своею и не мучь себя своею мнительностью; веселье сердца – жизнь человека, и радость мужа – долголетие; люби душу твою и утешай сердце твое и удаляй от себя печаль, ибо печаль многих убила, а пользы в ней нет». Для францисканца естественно, что веселиться свойственно человеку.

Смех – не обязательно проявление суетности или легкомысленности (хотя возможно и это), смех может быть средством защиты, средством избавиться от тягостных дум («разогнать тоску» по Салимбене). Когда мы говорим о взаимном осмеивании мирян и монахов, стоит помнить, что францисканец вовсе не был объектом однозначного почитания и восхищения, как это может показаться современному человеку. Хроника Салимбене изобилует примерами насмешек над нищенствующими монахами. Сам Салимбене ощутил это с первых дней пребывания в ордене. Отец юного монаха, пытаясь воспрепятствовать поступлению сына в орден, издевательски обзывал францисканцев «мочерясниками». А как-то раз на идущего по улице Салимбене наткнулся некий пармец, который тут же поднял крик, что у отца куча всего, а этот, позорище, ходит по дворам, выпрашивая гнилой кусок. Юный францисканец был настолько подавлен этой ситуацией, что ночью его посетили сомнения и печальные мысли о долгом и наполненном постыдным трудом пути. Салимбене было стыдно просить милостыню. «...Стал я в тот вечер перебирать в уме всё, что увидел и услышал, и думал о том, что если я проживу в ордене пятьдесят лет, нищенствуя таким образом, то у меня будет не только долгий путь, но к тому же постыдный и невыносимый, сверх меры, труд» [7, с. 52]. Потребовалось вмешательство Господа, ниспославшего ему сон, в котором Иисус, Мария и Иосиф ходили по домам за милостыней [7, с. 52–53]. Не потому ли с таким удовольствием Салимбене пересказывает истории, скажем, о Диотисальви с его острыми ответами хохочущим горожанам? Смех в данной ситуации оказывается прекрасным оружием. Диотисальви выходит победителем из схватки с насмешником. Монах (особенно нищенствующий, постоянно пребывающий в гуще народа) как часть средневекового социума не стесняется пользоваться тем же оружием, которое пытались обратить против него. Салимбене не может назвать это действие похвальным, однако и не осуждает.

В меру хохотнуть нищенствующему монаху не представлялось ненормальным. С точки зрения францисканцев, человек должен не впадать

в уныние, ибо уныние – грех, оно ведёт к грехам серьёзным, в конечном итоге может заставить человека разочароваться в жизни. Святой Франциск считал, что печаль – от демонов. Если человек радостен, демоны не смогут ему навредить. Франциск называл себя «*joculator Dei*» – «жонглер Божий» [5, с. 713]. Проповеди нищенствующих монахов изобиловали шутками и примерами для лучшего понимания [5, с. 713]. Салимбене как францисканец отталкивается в своём понимании радости от этих слов Франциска. Говоря о шутках в проповедях францисканцев и в их перешучивании с горожанами, стоит заметить, что смех в данном случае – не только оружие, но и своего рода средство социальной коммуникации. Вспомним слова Салимбене о Диотисальви и горожанах-шутниках – Диотисальви сам любил добрую шутку, и сказал это согражданам, которые не извлекли из этого дурного примера, ибо и сами были величайшими весельчаками и насмешниками. Отпустить шутку, вызвавшую взрыв хохота, в данной ситуации означало и демонстрацию способности к социальной коммуникации – я говорю с вами на одном языке. Сама идеология францисканцев была ориентирована на пребывание в гуще людей, самых обыкновенных, не обязательно образованных, поэтому для францисканца естественно использовать те же знаковые системы, что и у их аудитории.

На основании наблюдений за смехом монаха невозможно сделать вывод об отношении к смеху всего средневекового общества. Шкала допустимости вольностей была неодинакова даже внутри монашеского сообщества. То, что было допустимо для францисканца, может очень отличаться от представлений о приличиях, скажем, в ордене бенедиктинцев. Напомню об отказе от смеха в лестнице совершенства бенедиктинцев. Здесь свой отпечаток накладывают как цели монашеских орденов, так и время их создания. Нищенствующие ордена как порождение высокого средневековья возникли в тот момент, когда общее отношение к умеренной весёлости стало позитивным – А. Я. Гуревич считает переломным в этом отношении XII в. [2, с. 281]. Кроме того, право на смех, очевидно, было сословным. К примеру, короли в средневековых источниках смеются громко и много. Вот, скажем, король Конрад I в описании хрониста Эккехарда во время визита в Санкт-Галлен 911 г. смеётся много и охотно [8, с. 50]. Хронист несколько раз подчёркивает готовность короля громко смеяться, особенно при взгляде на натянутые лица монахов во время пиршества с гистрионами, устроенного монархом [8, с. 55]. Ж. Ле Гофф обращает внимание на то, что Людовик Святой в описании Жуанвиля часто «звонко смеётся» [5, с. 159, 283, 373]. Дж. С. П. Тэтлок замечает даже, что Людовик демонстрировал новый тип

придворных манер, согласно которым король должен был забавлять и смешить придворных [12, р. 290–294]. Громкий смех неприличен не всем. Смех оказывается обязательным спутником куртуазной культуры – невозможно не заметить, что обязательной характеристикой куртуазного героя оказывается хорошее чувство юмора. Про стихи вагантов даже как-то неловко вспоминать в этом контексте – настолько очевидна готовность их авторов громко и безудержно смеяться. Примеры можно множить, мы приводим их не для создания полноты картины, а для демонстрации невозможности вывести «среднестатистический» показатель допустимости смеха для средневекового человека.

Возможно, средние века в целом являются как раз той эпохой, когда в исследовании смеха надо быть крайне осторожными в обобщениях. Каждая социальная группа в силу особенностей своего статуса, назначения, происхождения задавала собственные параметры поведения. Мы не можем даже говорить, скажем, о смехе у монахов в целом. Различие между традиционными и нищенствующими орденами в этом контексте очевидно (хотя и «серьёзность» бенедиктинцев нельзя абсолютизировать – упоминавшийся уже «Весёлый капюшон» открыли именно они). Прочтение Хроники Салимбене даёт нам возможность понять, что для рядового францисканца XIII в. смех не был табуирован. Радость воспринималась основателем ордена как основа благочестия, поэтому и последователи св. Франциска не шарахались от умеренной весёлости. Салимбене в своём неумении следовать канону и правилам литературных приличий приоткрывает нам завесу над повседневной жизнью нищенствующего монаха, находящегося всё время в окружении мирян и потому говорящего с ними на одном языке. Держа в уме слова Екклесиаста о смехе, францисканец, тем не менее, видит в нём не только проявление суетности, но и средство развеять тоску, и искусство показать дураку его глупость. В рассуждениях Салимбене мы видим требование (не просто оправдание, а именно императив) отвечать глупцу в меру его глупости, дабы он не возомнил себя мудрым, ориентируясь на твои ответы. Понимая, что зубоскальство (особенно со стороны монаха!) может послужить дурным примером для мирян, Салимбене тщательно анализирует случай взаимного осмеяния монаха и мирян, взвешивает все за и против. Обращение к этому анализу даёт нам понять, что францисканцу вовсе не «предписывается» смеяться, но в ряде случаев это может быть признано допустимым – все участники перепалки по поводу поскользнувшегося Диотисальви хорошо знают друг друга и понимают, что происходящее – просто «трёп», рождённый их весёлым нравом. Салимбене с искренним удовольствием описывает шутки флорентинцев, признавая их источником природную

веселость нрава. Для Салимбене, таким образом, принципиально важным оказывается мотив смеющегося. Если источником смеха оказывается суетность – это дурно, а если человек смеётся, чтобы поддержать компанию или развеять тоску – это вполне допустимо и даже похвально. Ведь очень опасно поддаваться унынию. Текст Хроники недвусмысленно демонстрирует искреннее удовольствие, которое Салимбене получал от хорошей шутки и возможности в меру посмеяться.

1. Бицилли П. М. Салимбене (Очерки итальянской жизни XIII в.).– Одесса, 1916.– 390 с.
2. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры.– М.: Искусство, 1981. – 359 с.
3. Карсавин Л. П. Монашество в средние века.– СПб: Брокгауз-Эфрон, 1912.– 110 с.
4. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Переклад з нім. А. Онишко.– Львів: Літопис, 2007.– 752 с.
5. Ле Гофф Ж. Людовик Святой.– М.: Ладомир, 2001.– 800 с.
6. Мулен Лео. Повседневная жизнь средневековых монахов Западной Европы. X–XV века.– М.: Мол. гвардия, 2002.– 346 с.
7. Салимбене де Адам. Хроника / Пер. с лат.– М.: РОССПЭН, 2004.– 984 с.
8. Усков Н. Ф. Кочующие короли: государь и его двор в монастыре // Двор монарха в средневековой Европе: явление, модель, среда.– М.: Алетейя, 2001.– С. 33–67.
9. Adolf H. On Mediaeval Laughter // *Speculum*.– Vol. 22, No. 2 (Apr., 1947).– P. 251–253.
10. Cazamian L. The Development of English Humour.– NY.: Macmillan, 1930.
11. George M. An Austere Age without Laughter // *Misconceptions about the Middle Ages* / Ed. by Stephen J. Harris and Bryon L. Grigsby. Origin: http://www.the-orb.net/non_spec/missteps/ch10.html.
12. Tatlock J. S. P. Mediaeval Laughter // *Speculum*.– Vol. 21, No. 3 (Jul., 1946).– P. 289–294.
13. Verberckmoes J. What about Medieval Humour? Some historiography // *Risus mediaevalis: laughter in medieval literature and art*.– Leuven University Press, 2003.– P. 1–10.

Олександр Кирилюк

**КУМІВСЬКІ ЖАРТИ: ВІДГОЛОС ОДНОГО
СТАРОДАВНЬОГО ОБРЯДОВОГО КОМПЛЕКСУ
(УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ)**

Широко розповсюджені адюльтерні відносини між хрещеними батьками одним своїм джерелом йдуть до аграрних свят божества, що помирає та воскресає. Їхнє жартівливе обігрування зв'язане зі стадіальним моментом весняно-літніх обрядів. Інше джерело інституту кумівства – язичеський обряд прилучення немовляти до роду. Накладення цих двох обрядів один на одного привело до становлення інституту кумівства між хрещеними батьками, перший з яких привніс у їхні відносини сміховий момент, пов'язаний з ейфорією від відновлення репродуктивності божества родючості.

Ключові слова: кумування, хрещені батьки, фольклор, сміх, секс.

Широко распространенные адюльтерные отношения между крестными родителями одним своим источником восходят к аграрным праздникам умирающего и воскресающего божества Их шутовское обыгрывание связано со стадильным моментом весенне-летних обрядов. Другой источник института кумовства – языческий обряд приобщения новорожденного к роду. Наложение этих двух обрядов друг на друга привело к становлению института кумовства между крестными родителями, первый из которых привнес в их отношения смеховой момент, связанный с эйфорией от восстановления репродуктивной силы божества плодородия.

Ключевые слова: кумление, крестные родители, фольклор, смех, секс.

One root of established practices of Godparents' intimate relations is an agrarian holiday of a dying and reviving divinity. The other source of Godparents custom is the pagan rite, when the newborn was familiarizing to the breed. The first ceremony has introduced the deep-rooted humorous moment into transformed by Christianity relations between Godparents like a relations between imitating parents of the child and fruits of the nature.

Keywords: commater and compater, Godparents, folklore, laughter, sex.

Стосунки між кумом та кумою обігруються у багатьох народних прислів'ях та жартівливих піснях, зміст яких є відверто адюльтерним, на кшталт: «Дай, кума, дай кума, / Хіба тобі шкода, / За це тобі восени, виорю города, / Виорю, виорю, та й ще заволочу, / Дай, кума, дай, кума, коли я захочу. і т. і. Головна особливість взаємовідносин кумів, що кидається тут в очі – це, по-перше, явна демонстративність їх сексуальних зв'язків (інформаційна відкритість еротизму) – адже позашлюбні стосунки

воліють не афішувати. По-друге, яскраво виражена особливість цих стосунків – це їхнє *сміхове обігравання*. **Головне проблемне питання**, що виникає при дослідженні даного предмету, полягає у тому, чим викликано жартівливе забарвлення кумівських відносин? Адже інші варіанти подружніх зрад таким майже ритуальним, публічним та типологічно стійким сміхом не супроводжуються. Тут, вочевидь, ми маємо справу з якимось потужним, історично глибоко вкоріненим стародавнім обрядовим комплексом, можливо, вже вкрай деформованим пізнішими впливами, нашаруваннями та зсувами, де ці стосунки були суспільно санкціоновані та супроводжувались веселощами. Але чому?

За давнім звичаєм общинної системи споріднення кумами («кликаними», «одкупними» або «стріченими») вважаються хресні батьки між собою та по відношенню до батьків біологічних, і навпаки. Походження терміна «кум» та «кума» з часів В. Даля, пояснюють як скорочення від «кмотр» та «куспетра» (перекручених латинських «*commater*», буквально – «співматір», та «*comrater*», буквально – «співбатько»), хоча багато дослідників ставить це під сумнів. М. Фасмер висловлює недовіру й відносно тюркського запозичення слова «кума» як «співмешканка», «молода дружина», «наложниця», «рабиня», «служанка», але «куть» він вважає все ж таки утвореним від слова «кума». За будь що, тут йдеться про «паралельних» батьків, а також про позашлюбну коханку – інших пояснень наразі немає.

Дитина у хрещенні помирає для смерті та народжується до життя вічного, духовного, через що заборона церквою «дублювання» хресними батьками процесу «фізіологічного» зачаття дитини є цілком зрозумілою. Але тут мова йде не про просту заборону церквою адюльтеру і не про відкидання цієї заборони кумами-перелюбниками заради плотських утіх. Адже жартівливий контекст кумівських стосунків та їхня транспарентність не означає, що куми кепкують з церковних норм – цього ми у жодному фольклорному матеріалі не знаходимо. Вочевидь, сміхове начало кумівських стосунків має інші глузди. Це – **друге проблемне питання** даного вкрай складного, за думкою багатьох дослідників, фольклорного явища. Ще одна неясність полягає у тому, що кумами стають не тільки «духовні» батьки – кумування відбувається також під час різних календарних свят, на могилах тощо.

Як на нас, для з'ясування витоків цього звичаю тут перш за все слід шукати універсально-культурні інваріанти. Одним своїм джерелом кумування за етнографічними реконструктивними даними сходять до календарного купальського обряду, а той – до давнього обряду літнього сонцестояння та жнив, де обігривалась міфологема божества, що *живе*,

помирає та воскресає. Це – провідний світовий інваріантний мотив, в основі якого лежить базисна світоглядна формула «життя – смерть – безсмертя». У деяких інших обрядах весняного циклу ми також бачимо мотив помирання та воскресіння, але, що цікаво, й кумування його учасників [7].

Магічний обряд посилення сил природи встановлював паралель між ними та продуктивною здатністю людини, і навпаки. Звідси – розігрування вже послабленого аграрного обряду як «похорону та хрестин зозулі» (часто – антропоморфної «лялечки», колишнього опудала божества, а ще раніше – людського учасника обряду, статевого партнера), а також «кумування» з цим персонажем [6]. Тобто, «зозуля» може розглядатися як втілення плідності, як божественне материнське начало, що все породжує, по відношенню до якої деякі учасниці обряду набувають кумівського статусу співматері. Але такі «співматері» передбачають наявність також і «співбатька» плідючих сил природи.

Н. І. Бондар зазначає [1], що особливий інтерес у зв'язку з «прочитанням» образу-символу «зозулі» становлять висновки В. М. Топорова, який вважає, що «Кукушка» та «Кукун» мають ознаки міфічного подружжя першолюдей – брата та сестри (Топоров В. Н. Происхождение литературы у славян. Опыт реконструкции. М., 1998). Це переводить домінуюче тут *еротичне* кодування *генетиву* в площину зазвичай *табуйованих* статевих стосунків, інцесту, змушено реалізованих внаслідок відсутності іншої можливості подовження людського роду. Водночас, виходячи з цього слід визнати, що розуміння купальських свят з їх відтворенням божественної пари з помиранням та воскресінням чоловічого персонажу як типологічне тотожне Адоніям (див. [8]) з огляду на відповідні аналогічні риси весняних обрядів (Русалій, Зелених святку, «Похорон зозулі», «Гоніння шуляка» тощо) дає можливість зрозуміти формування кумівських пар як відтворення сакрального подружжя божеств або першопредків. Окрім цього, у таких календарних обрядах чи у вже вироджених їх формах – іграх, є й тотожній з купальським елемент тимчасового *помирання та воскресіння (віднародження)* одного з головних їх учасників.

Така прив'язка ритуалів цього типу до базисної світоглядної формули «життя – смерть – воскресіння» цілком відповідає інваріантному світоглядному підґрунтю обрядів духовного народження дитини у хрещенні. Але тут ми також бачимо утворення ритуальної «батьківської» пари через кумування. Ще одне, **третє проблемне питання**, що тут виникає, полягає у тому, чи існує якась відповідність між кумами породільної та календарної обрядовості?

Олександр Веселовський говорить [4], що до розповсюджених мотивів весняних обрядових пісень відносяться пісні із скаргами дружини на її невдалий шлюб з подальшим закликком знайти їй іншого чоловіка. Іншими словами, колишнє аграрне свято, трансформуючись до мотиву повторного сватання та відмови від наявних шлюбних обов'язків, зосередило увагу на пошуку нового статевого партнера, чому відповідає «кумівство» як елемент цього обряду. Пошук дівчиною чоловіка у грі «Шума» аналогічно даному мотиву, але тут вже фігурує хлопчисько років шести, котрого гравці передавали один одному з рук у руки (колективне сприйняття малечі як члена даної громади). Тому пошук дівчиною чоловіка має ясне підґрунтя – ідею народження дитини та її залучення до роду-племені. А оскільки утворена по ходу таких аграрних свят кумівська пара вважалася парою «божественною», то тут залишався лише один крок до розуміння її як «божественних батьків» цієї дитини. Прещінь, витоки сучасного обряду кумування можна віднести не тільки до календарних аграрних святах, але й до ритуального прилучення дитини до мікросоціуму. Тому кумування лише частково можна вважати трансформованим моментом аграрного свята з його утворенням «божественної пари».

З цього можна припустити, що ще одним обрядовим джерелом кумування є давнішня постнатальна обрядовість, і сучасне кумування виникло тоді, коли до елементів аграрних свят прикріпилися трансформовані залишки обряду присвячення дитини до роду. Даному припущенню сприяє семантичний паралелізм плодючості та дітонародження, а також залучення дітей до аграрних свят як предметних втілень продуктивної сили як природи, так і людей, з паралеллю «дитина = колосок».

Тобто, шукаючи джерела інституту кумівства слід, вочевидь, враховувати не тільки його очевидні відповідності деяким важливим елементам календарній обрядовості, де встановлювались кумівські стосунки як між парованими його учасниками, так і між ними та першопредком. З явних резонів слід припустити, що він пов'язаний також з якимось давніми форми опікунства немовлят всередині роду, при цьому першопредок як уособлення цього роду тут також фігурує.

У літературі є прямі вказівки на те, що в українській народній родинній обрядовості здавна побутовали другі батьки, називані кумами. Як зазначає Віктор Ткач, ще з часів, коли роль батька не була чіткою, опікунство над дітьми брав на себе рідний брат по матері. Такого вибраного батька називали *нанашком* [12]. Ці твердження підкріплюються даними про матріархальні родини, де кривність велася по матері, але головним добувачем їжі та захисником вважався її брат, тобто, дядя. Цілоком

припустимо, що саме дядя у свій час виконував роль старшого представника роду, залучаючи, як «Божат», до нього свого племінника (від слова «плем'я», що прямо вказує як на головну його ознаку вже здійснене прилучення до родової спільноти). Дядя у такій функції мав би бути прямим попередником кума – хресного батька, тим більше, що кум, за думкою М. Косвена – це представник материнського роду по відношенню до новонародженої дитини.

Ще одна відповідність хрещення та старовинних дохристиянських обрядів полягає у звичаї водяного обмивання немовляти, вочевидь, на тій підставі, що вода розумілась як субстанція, що дає життя (*вітальна* універсалія). При цьому разом із відомостями про дохристиянське водохрещення джерела повідомляють й про дохристиянських попередників хресних батька та матері. Обмиванням дитини у річці, озері чи у ночвах здійснювалося оформлення тогочасного кумівства. Дитя несли до води, купали, сповивали й давали ім'я за вибором батьків чи старших у роді, часто – на честь предка. Волхви чинили магічну службу проти злих духів та пророкували долю немовляти. Куми, а їх *могло бути двоє, троє чи більше*, мали за обов'язок родове опікунство над малечею і несли моральну відповідальність за її виховання, а на випадок смерті батьків мали їх заступити [3].

Галина Лозко, посилаючись на Г. Дяченко (на жаль, оригінальне джерело знайти не вдалося) повідомляє, що до нас дійшла цікава писемна згадка про обряд освячення дитини, під яким слід розуміти наречення з купілля і введення дитини до віри (показ богам): «Родився увечір, а утрясь (назавтра) Божат забожив його в купелі». Отже, пише вона, людина, яка, побожившись (присягнувши), взяла на себе відповідальність за виховання чужої дитини, в язичницькій релігії наших пращурів називалась Божат (тобто, кум). Як видно, стародавній обряд освячення і наречення дитини був пов'язаний з магічними заклинаннями над водою, що мали здійснюватися на світанку, а також символічною купіллям дитини, після чого здійснювався урочистий показ дитяти богам – винос до Сонця-Дажбога [9, с. 12].

Єдине, що тут слід зауважити, що хоча інколи (у діалектах) «Божатом» прямо називали хресного батька [11], але ясно, що останній мав в особі Божата свого поганського попередника. В літературі є ще одне додаткове підтвердження цього – головних кумів, які тримають дитину при хрещенні і на яких дитина потім каже «тату» чи «мамо», й досі називають Божатими [10].

Відповідно, у цьому ключі слід, вочевидь, розуміти назву племінника як «небожа». Небіж – це син рідних, двоюрідних та троюрідних брата

або сестри, племінник, згодом – назва всіх малих дітей (небожата) та звертання до чоловіка, молодшого за віком. Інше значення – «бідолаха», пов'язане із основним старовинним значенням даного слова, утвореного від «не» і основи іменника богъ – «доля», «майно», «багатство». Отже, «небіж» буквально – це той, «який не має частки» (при поділі). Ймовірно, що і діти до певного віку розумілися як такі, що не мають права на свою долю у спільному родинному майні, як втрачав права на цю долю й померлий (небіжчик). Більш того, діти до хрещення взагалі вважалися «не зовсім людьми», представниками «того світу», тобто, фактично, небіжчиками.

Таким чином, включення дитини у соціальну структуру через певний обряд присвяти та залучення до роду сягає ще поганських часів [13, с. 104]. З відмиранням цього обряду функції „родових патронів” новонародженого перейшли до хресних батьків, залишившись у колишніх поганських фігурантів обряду лише в обмеженому обсязі. Частковим підтвердженням цього служить звичай призначати новонародженому лише одного «хресного», як вже говорилося – мати для дівчинки, батька – для хлопчика. Перша обрядова фігура може мати походження від «пупової баби», а згодом схожу функцію стали виконувати й чоловіки. Цим й можна пояснити етимологічну вторинність терміна «кум» щодо «куми». Пізніше, судячи з усього, через проведення паралелі між обрядами дітонародження та плодючості природи з сакральною божественною парою виникло ритуальне «духовне подружжя» з хресних матері та батька, яких могло бути декілька пар [5, с. 121, 125].

Олена Боряк пише ще про одну цікаву постать породільної обрядовості – «пупову бабу». Ця баба (а інколи – й молода жінка), обов'язково – з чужих людей, у деяких випадках – випадкова стрічна, ставала ключовою фігурою породільної обрядовості після того, як баба-повитуха приймала пологи. На цьому «допоміжні функції» повитухи закінчувались, і на перший план виступала «пупорізна баба», в обов'язки якої входило обрізання пуповини та закопування «місця» [2]. Відповідність функцій цієї баби «кумівському опікунству» («кумування за дитиною») бачиться в тому, що вона варила ритуально дуже значущу «бабину кашу», готувала дитину до родин або хрестин, і, головне, до першого купання дитини – прообразу занурення у воду при хрещенні – якому надавалося вкрай важливе сакральне значення. Вочевидь, саме тут вже з'являлась й чоловіча іпостась першопредка – Божата, що освячував дитину у купелі. Крім цього, баба-повитуха ототожнювалась з потойбічною праматір'ю роду людського, котра була, як всі Великі Матері, богинею і *народження*, і *смерті*. Саме вона наділяла дитину душею.

Інакше кажучи, у дитини, окрім «земних» батьків, була ще й «потойбічна праматір», володарка світу мертвих та розпорядниця безсмертною душею та долею дитини. З цього можна припустити, що ця її роль «пращура» цілком органічно могла перейти до хресних батьків (кумів).

Залишкові язичеські сенси пізніших ритуальних дій, що сходили до ідеї залучення дитини до соціуму за допомогою першопредків (за посередництвом «пугової баби» чи Божата), втілені ще й у тому, що дитину перед хрещенням та після нього клали на вивернутий хутром назовні кожух, розісланий на підлозі або на столі. Символіку одягу з шкіри було пов'язано із родовим пращуром, через що молодих на весіллі ще й зараз часто садовлять на шубу (раніше – на шкіру тварини-тотема).

Хоча тепер вже важко точно встановити кривулясті шляхи трансформації первісних систем споріднення на пізніші форми штучних породинних стосунків та на різні варіанти кумування, але деякі етимологічні паралелі наводять нас на певні більш-менш підкріплені фактами висновки. Зокрема, це видно з відповідності найменування кума та куми румунською *pasul si nasa*, грецькою *vovós και η vová* як з українським «нанашко» і «нанашка» – «хресний батько», «хресна мати», так і з гуцульським «нанашко» або «нанашка» у значенні дядька та тітки не в родинному розумінні, а як форми звернення до чужих людей. Отже, кум – це саме дядько.

Походження «нанашки» у вигляді «неніска» або «нініска» сумнівно пояснюють від угорського «*neni*» – пані, та «*nenike*» – тітка, але навряд чи це зробили греки з їх «*vová*»). Вочевидь, джерелом терміну є якийсь давній спільний індоєвропейський біконсонантний корінь на кшталт *N-N-. Нанашкою, крім цього, за молдавськими та західноукраїнськими даними, звуть весільну (посаджену) матір. Добре відоме також ласкаве звернення до мами як до «нені», і менш вживане «неньо» як діалектний синонім «батька». Отже, наявна певна паралель терміну, що позначає рідних матір та батька, нерідних та рідних дядьку та тітку з найменуваннями кума та куми і хресних.

З наведених даних можна зробити такі **висновки**. Одним з джерел звичаю кумування був комплекс постнатальної обрядовості, коли новонароджена дитина залучалася до роду за певним «водяним» ритуалом за посередництва брата матері або спеціального представника племені – Божата. Окрім нього, у постнатальній обрядовості існувала ще одна показова фігура – «пупова баба», яка скоріше за все була предтечею хресної матері, і котра тривалий час була єдиною ритуальною постаттю знакового родового та божественного батьківства. З остаточного встановлення християнства Божат як «представник роду» трансформувалася на хресного

батька, який під впливом весняно-літнього обрядового комплексу з його «божественною парою» став «подружжям» для хресної матері, утворивши тим самим закінчену пару батьків для новонародженої дитини, кумів.

Отже, друге джерело кумівства – це згаданий обрядовий комплекс, календарне свято, в якому утворювалась чоловічо-жіноча пара учасників обряду, певні «співматір» та «співбатько» плодючих сил природи («батьками» яких була власне божественна пара), що забезпечували врожай (*аліментарність*) та дітонародження (*генетив*) через «необхідно приписний» статевий стосунок (*еротизм*).

Від даного колись цілісного календарно-аграрного комплексу божества плодючості, що помирає та воскресає, пізніше виокремились його стадіальні епізоди, що набули самостійного функціонування. Його поховальна частина, де йшлося про помирання божества, дав звичай «кумуватися на могилках».

Втім, оплакування оскопленого померлого божества змінювалось наступною буйною радістю з приводу його «декастрації» та оживлення (детабуйований *еротичний* код, категорія *безсмертя*). З цього стає зрозумілим, звідки походить осяйно-веселий контекст стосунків між кумами – він є відгомном того стадіального етапу даного обряду, коли жінки раділи з приводу повернення до життя бога плодючості, відновлення його відтятого вепром статевого члену (Адоніс). Своєю радістю вони емоційно приєднувались до потужного сплеску животворної енергії, синергетично продубльованого ритуальним зляганням учасників обряду саме під час кульмінаційного розквіту продуктивних сил природи. Власне, ці сили було стимульовано до розквіту як за допомогою імагінативного сексуального єднання божественної пари та реального злягання пар, утворених з учасників обряду, так і через ріднання (кумування) учасниць та учасників обряду з поодиноким ритуально-знаковою фігурою протилежної статі – божеством, родоначальником, першопредком, пізніше втіленої в образі чоловічого опудала з величезним фалосом чи жіночого чучела (лялечки) з явними ознаками чадороддя, як от весільне плаття тощо (*еротичне* кодування *генетиву*). У цьому випадку «кумівська» пара утворювалась з імагінативної фігури першопредка та реального учаснику обряду.

На цьому святі життя обрядово-символічна пара «куспетри» та «котра» поставала як споріднені з божественним подружжям «співбатьки» плодів природи та дітей (*генетив*), що досягалось також через виведені (*каналізовані*) поза відомі культурні норми, *підкреслено обов'язкові* для виконання (інакше плодючі сили природи не активізувалися би) «шлюбні» зв'язки. У послаблених формах це дало традицію утворювати вже тільки

імітаційні «подружжя» кумів на весняно-літніх святах, іноді вже тільки між жінками (втім, часто з моментом «травесті»), хоча чоловіки з обряду не виводились.

З врахуванням загального напрямку даної збірки важливо підкреслити, що сміх від радості тут постає як необхідний момент, який супроводжував *обов'язкові* ритуальні статеві стосунки «з нагоди» втішливого оживлення божества, які були знаковим відтворенням аналогічних дій божественної пари – гарантів плодючості людей і землі. І хоча детальна пам'ять про цей стародавній обряд зовсім потьмяніла, а сам він розпорошилася у різні вторинні та ігрові форми, але сміх як такий при цьому виявився більш стійким елементом, почавши прив'язуватися до того ситуативного подружжя, що виникло під час обрядового відтворення шлюбної пари з учасників обряду.

Ця пара ставала «спорідненою» назавжди, або на певний час, але довготривала боротьба християнства проти обрядових статевих вільностей призвела до того, що у весняній обрядовості сексуальність набула цілком приглушених рис. Однак спогади про осяйну подію – відновлення статевої сили божества, відразу ж безпосередньо реалізовану, залишили у стосунках кумів невикорінний сміховий момент. **Це і є відповіддю на** головне, поставлене на початку статті, **проблемне питання** стосовно сміхового обігравання нарочито показної сексуальної свободи кумів.

1. Бондарь Н. И. Кукушка // Кубань-Украина: Материалы к этнокультурному словарю Кубани.– Краснодар [Електронний ресурс. Режим доступу: http://kuban-ukraine.org/ru/index_ru.html].
2. Боряк О. О. Трансформаційні зміни у функціях баби-повитухи як ключового персонажа родильної обрядовості // Гілея: науковий вісник ; 36. наук. праць. Всеукр. фахове видання.– [s. 1.] Випуск 30.– 2010. [Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2010_30/Gileya30/I19_doc.pdf].
3. В круге жизни: рождение ребенка // Энциклопедия обрядов и обычаев ; Брудная Л. И., Гуревич З. М., Дмитриева О. Л. [составители].– Спб.: Респекс, 1996.– 560 с. [Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Obrjads/Obrjad_14.php].
4. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Историческая поэтика.– М.: Худож. лит., 1940.– С. 200–383.
5. Гаврилюк Н. К. Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев).– К., 1981.– 279 с.
6. Зими́на Т. А. Кумление // Русские праздники и обряды ; Календарные народные праздники и обряды ; Весенне-летние праздники и обряды.–

- Российский этнографический музей ; [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ethnomuseum.ru/section62/2092/2089/4147.htm>].
7. Зимина Т. А. Троицкий венок // Русские праздники и обряды ; Календарные народные праздники и обряды ; Весенне-летние праздники и обряды– Российский этнографический музей ; [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ethnomuseum.ru/section62/2092/2089/4180.htm>].
 8. Кирилюк О. С. Адоніс та Купала: універсально-культурна структурна типологія // Δσξѳ/Докса.– Вип. 4.– Одеса: ОНУ, 2003.– С. 290–306.
 9. Лозко Г. С. Іменослов: імена слов'янські, історичні та міфологічні.– К.: Сварог, 1998.– 176 с.
 10. Рубан В. Бережа.– Харьков, 1988.– [Электронный ресурс. Режим доступа: http://lib.kharkov.ua/SU/UKRAINA/RUBAN_W/berezha.txt_Piece40.18].
 11. Судаков Г. Вологодский крестьянин в зеркале родного говора // Русская речь.– 2004.– №3. [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.booksite.ru/prensa/162.htm>].
 12. Ткач В. В. Виховання обдарованої дитини на традиціях народної педагогіки // Педагогічні студії. Укр.-німецькі педагогічні студії. Зб. наук. праць учених ун-ту Фрідріха-Александра (Ерланген-Нюрнберг) та Бердянського держ. пед. ун-ту / За ред. К. О. Баханова.– Бердянськ: БДПУ, 2005.– 329 с. [Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.bdpu.org/scientific_published/Pedagogical_studios/12].
 13. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского.– М.: Изд-во МГУ, 1982.– 248 с.

Александр Михайлюк

ХУЛИГАНСТВО В СЕЛАХ УКРАИНЫ НАЧАЛА XX В. КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Хуліганство розглядається як явище, генетично пов'язане з народною сміховою культурою, як форма інвективи і антиповедінки. На початку XX ст. під впливом наслідків модернізації хуліганство раптово набуло масової форми і загрозливих розмірів.

Ключові слова: *хуліганство, сміхова культура, антиповедінка.*

Хулиганство рассматривается как явление, генетически связанное с народной смеховой культурой, как форма инвективы и антиповедения. В начале XX в. под влиянием последствий модернизации хулиганство внезапно приобрело массовую форму и угрожающие размеры.

Ключевые слова: *хулиганство, смеховая культура, антиповедение.*

Hooliganism is observed as the phenomenon genetically related to the risorial folk culture. It's the form of invective and anti-behaviour. In the early XXth century hooliganism influenced by the effects of modernization has a mass form and threatening sizes.

Keywords: *hooliganism, risorial culture, anti-behaviour.*

В начале XX в. проблема хулиганства приобрела значительную остроту и имела широкий общественный резонанс. Всплеск хулиганства вызвал крайнюю озабоченность общественности. О масштабах его распространения можно судить по периодической печати того времени. Хулиганство стало рассматриваться как один из наиболее тревожных симптомов морального нездоровья общества, показатель морально-психологического кризиса, переживаемого страной. Особенно тревожило современников распространение хулиганства в деревнях. Рассмотрению различных аспектов проблемы хулиганства посвящены работы криминалистов, государственных и общественных деятелей, служителей церкви, литераторов и публицистов [3; 4; 7; 9; 10; 16; 17; 21; 30 и др.]. Авторы, в зависимости от политической позиции, высказывали различное мнение относительно природы этого явления. Одни признавали хулиганство бытовым явлением чисто русской жизни, вылившимся в определенные формы в связи с политическими событиями. Другие считали хулиганство явлением социальным, с которым и бороться можно лишь мерами социального порядка. Третьи усматривали причины хулиганства в упадке религиозной жизни, падении нравственности, нарушении основ традиционного уклада, разрушении семейных отношений и т. п.

В середине 20-х гг. XX в. в связи с новым всплеском хулиганства и кампанией по борьбе с ним появляется целый ряд работ, рассматривающих юридический, социальный, исторический, психологический аспекты этого явления [5; 18; 31; 32 и др.]. В последующий период тема хулиганства рассматривалась, главным образом, в специальной юридической литературе. В исторической науке проблема хулиганства начала XX в. редко привлекала внимание. Если к ней обращались, то исключительно в русле ленинских оценок, согласно которым хулиганство – это «следствие невероятного ожесточения крестьян и *первичных форм их протеста*» [17, с. 274]. Во многих работах сугубо хулиганские поступки трактовались как проявления революционной борьбы крестьян. Тема хулиганства начала XX в. практически не рассматривается в современной украинской историографии. В российской историографии можно назвать лишь несколько работ, авторы которых касаются явления хулиганства [1; 6; 29; 34; 36]. Немногие авторы проявляют интерес к этой проблеме и в западной историографии [35; 37; 38]. Таким образом, существует потребность более глубокого и всестороннего исследования проблемы хулиганства в селах Украины начала XX в.

Не смотря на многочисленные попытки модернизации, к началу XX в. огромные слои населения Российской империи, прежде всего крестьянство, находились в рамках «традиционного общества». Жизнь крестьянина была жестко регламентирована, задана или, говоря современным языком, запрограммирована всем хозяйственным укладом, законом и традициями. Необходимость постоянного следования нормативам культуры порождает потребность в хотя бы кратковременном нарушении их, выходе из рамок добропорядочного, размеренного, повседневного «культурного поведения». Инвектива выступала как простейший и доступный способ освободиться от культурных норм, снять напряжение, вызванное трудностями их соблюдения, и получить временную психическую разрядку.

Иерархия «верха» и «низа», жесткая структуризация социальных связей, противопоставления официальной «серьезности» эмоциональным проявлениям «естественного» поведения объективно противопоставляет «официальную» культуру тем сферам народной культуры, которые находятся в оппозиции к культуре господствующего класса и вырабатывают, как показал М. М. Бахтин «свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения» [2, с. 484]. Яркое выражение эта оппозиция находила в народном празднике. В нем четко прослеживается стремление обесценить элитарные нормы поведения. «Смеялась “вторая природа” человека, смеялся материально-телесный низ,

не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культе» [2, с. 88]. Карнавальная смех, сугубо амбивалентный по своей природе, разрушает всякую иерархию, развенчивает устоявшиеся догмы, инвертирует и снимает оппозиции. Здесь проявляется карнавальная игра со смертью и границами жизни и смерти, игра в столкновение ничтожного и серьезного, страшного [2, с. 495].

Но Бахтину присуща некоторая идеализация смеха, выявление исключительно положительных его сторон, при почти полном отсутствии критического отношения к народной смеховой культуре. В тех же карнавальных побоях и издевательствах, которым уделяет внимание Бахтин, усматривается прямое насилие над личностью, как духовное, так и физическое. Карнавал элиминирует личность. Карнавал — это невменяемость, обезличенность и безответственность.

Праздник в народном восприятии был неразрывно связан с выпивкой. «Пьянство и праздники – одна из религиозных обязанностей народа», – писал В. О. Ключевский [14, с. 354]. Сельское пьянство было обусловлено обрядовыми мотивами и общественными обычаями, имело во многом ритуальный характер.

В обширной области народной культуры существенный вес имеет нецензурная лексика, которая и по сей день очень характерна для русского языка, а для различных форм антиповедения обращение к ней становится практически неизбежным. Матерное ругательство, происходящее из языческой архаики и имеющее ритуальные корни (см.: [27]), являет собой форму инвективы.

«Пьянство, разгул, сквернословие, непристойные песни – все это не только “извинительно для праздника”, но временами считается даже необходимым», – писал «Церковный вестник» [25, с. 353–354]. Антиповедение (т. е. обратное поведение, поведение наоборот, сознательно нарушающее принятые социальные нормы) всегда играло большую роль в быту. Часто оно имело ритуальный, магический характер, выполняя при этом самые разнообразные функции (в частности, номинальную, вегетативную и т. п.). Оно соотносилось с календарным циклом и, соответственно, в определенные временные периоды (например, на святки, на масленицу, в купальские дни) антиповедение признавалось уместным и даже оправданным (или практически неизбежным) (см.: [26]). Повседневная жизнь представляла как постоянное смена «правильного» (нормативного) и «неправильного» поведения (т. е. антиповедения). В традиционной культуре эти проявления антимира ограничивались праздничным пространством и временем. Разумеется, очень часто приходится наблюдать экспансию антиповедения, которое

никак ситуационно не обусловлено. Но даже в этих случаях антиповедение не приобретает самостоятельный ценностный статус: антиповедение остается обратным, перевернутым поведением, т. е. воспринимается как нарушение принятых норм [27, с. 131–133].

Как отмечает Бахтин, карнавальнй синтез, характерный для европейских стран (Италии, Франции, Германии), в России «вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу» [2, с. 242]. Карнавал не был локализован во времени и пространстве, а был как бы распылен в повседневности.

На рубеже XIX–XX вв. в Российской империи происходила масштабная социокультурная трансформация общества, которая сопровождалась кризисом традиционных представлений и ценностей большинства населения. Пореформенная капиталистическая эволюция внесла в традиционный способ жизни крестьянства ряд радикальных изменений и отразилась на его социально-психологической самобытности. В результате ускоренной, навязанной извне модернизации нарушается замкнутость сельской жизни, происходит наслоение культурных пластов, в одно и то же время сосуществуют и эклектически смешиваются разные культурные формы, возникает ситуация «подмены языков», когда культурные формы под воздействием необычных ситуаций, необычных интенций вынуждены функционировать необычным образом, в результате чего и возникает социальный конфликт [8, с. 39]. В крестьянском сознании гротескно, переплетались традиционные и новые, порожденные вторжением современной цивилизацией, смыслы и представления. Происходила, используя терминологию М. М. Бахтина, карнавализация сознания. Процессы модернизации, разрушая традицию, давали своеобразный стимул проявлениям «низовой» культуры. Отмечается экспансия антиповедения. Формой антиповедения стало хулиганство.

Хулиганство воспринималось современниками как возникшее внезапно и в массовой форме. Это явление определялось, как «что-то в народной жизни дикое, пугающее, непонятное». «Журнал министерства юстиции» писал: «Со всех концов России от Архангельска до Ялты, от Владивостока до Петербурга, в центры летят сообщения об ужасах нового массового безмотивного преступления, которое мешает населению мирно жить, развиваться, дышать. Деревни охвачены ужасом, города в тревоге, а земства и городские общественные управления нервно реагируют на

будущую беду,— “дикий размах хулиганства”,— ищут выхода и вырабатывают меры борьбы с хулиганством» [10, с. 51]. Этот вид преступности, впервые отмеченный в городах, получил распространение также и в сельской местности.

Развитие хулиганства принудило Министерство внутренних дел поставить на обсуждение вопрос о хулиганстве и о борьбе с ним. В феврале 1912 г. было созвано специальное совещание губернаторов для выработки мероприятий по борьбе с хулиганством. Святейший синод циркулярным указом от 20 марта 1913 г. поручил епархиальным преосвященным доставить отзывы о развитии хулиганства, о причинах сего зла и о мерах против его развития (см.: [4]). На угрожающий характер хулиганства указывалось в Циркуляре министерства внутренних дел от 28 июня в 1913 г. Авторы циркуляра указывали в числе признаков хулиганства, как особенно важный и характерный, неуважение к стар-шим, к духовенству и местным властям [33, л. 4]. В 1913 г. министерство юстиции разработало и внесло на рассмотрение в Государственную Думу законопроект о борьбе с хулиганством. Хулиганству были посвящены не только много-численные губернские и уездные собрания, заседания губернских присутствий, но и три заседания Государственной Думы (8 марта, 15 и 29 апреля 1913 г.). Хулиганство привлекло внимание X-го собрания русской группы Международного союза криминалистов, состоявшегося 13–16 февраля 1914 года.

Понятие хулиганства в обычном словоупотреблении в то время отличалось крайней расплывчатостью и неопределенностью. В литературе отмечалось отсутствие объективного признака в понятии хулиганства и указывалось, что хулиганским может быть всякое деяние в зависимости от его характера, и тогда оно должно являться отягчающим моментом. Многие юристы придерживались мнения, что хулиганства как такового нет, а есть только хулиганские потребности и хулиганские настроения. Характерным признаком хулиганства они считали его безмотивность, бесцельность. В законопроекте министерства юстиции о борьбе с хулиганством не было дано определение хулиганства как самостоятельного вида преступления: «Точно указать в законе, какие преступные деяния должны почитаться хулиганством, не представляется возможным, так как хулиганство есть в сущности оттенок преступления, и по хулиганским побуждениям может быть учинено всякое преступное деяние» [13, с. 103]. На собрании русской группы Международного союза криминалистов, где обсуждался вопрос об определении уголовно-правового понятия хулиганства и о соответствующем дополнении закона, прийти к единому мнению не удалось.

Русская общественность начала XX в. расценивала это явление, как сложившееся из сравнительно невинных поступков с характером озорной шутки, хотя подчас насмешливой и злой; оно выросло из низов народа незамеченным, охватывало преимущественно молодежь, передавалось от одного к другому, как психическая зараза; превратившись в грозное стихийное движение, приобрело все признаки уголовного преступления [5, с. 18].

Явления, подобные хулиганству, имели место и раньше, хотя и не в столь массовой форме. Специфические хулиганские проявления встречались уже в период Киевской Руси (Васька Буслаев). В Соборном Уложении Алексея Михайловича (1649 г.) содержится указание на озорство и бесчинство, процветавшие в те годы среди «городских отбросов». Н. В. Гоголь описал явления народного быта, весьма напоминающие хулиганство (гуляния парубков в «Майской ночи»). Бахтин отмечал, что традиции гротескного реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими [2, с. 486]. Они имели разные формы выражения. В явлении хулиганства присутствует сильный игровой момент, оно связано с народной «смеховой» культурой. Народные праздники и гуляния также сопровождались озорством. Во время праздников молодежь часто совершала хулиганские выходки: запирали снаружи дома, снимали ворота, мазали стены дегтем, выпускали из сараев скот и тому подобное. Такие действия были пережитками языческих ритуалов [12].

Примечательно, что новое иностранное слово «хулиганство» быстро и легко вошло в лексикон не только образованных слоев, но и крестьян. Его широкое использование в обиходе, журналистике, а затем в уголовном законодательстве можно объяснить тем, что подобные хулиганству действия в России обозначались созвучными ему словами: «хула», «богохульство», «богохульник».

Внимательные наблюдатели той эпохи подмечают появление в деревне молодечества, разгула, щегольства, расточительности, компанейства и товарищества, жажды жизни, моды и подражательности, нового лексикона, новых танцев и развлечений, появление особого бонтона у деревенской золотой молодежи с повышенным самолюбием и стремлением обратить на себя внимание. Появился новый тип деревенских озорников – «баловники, пакостники и мучители, зачинщики, запевалы и соблазненные подражатели: слабовольно разнузданные, легкомысленные, яркие индивидуальности; не укладывающиеся в рамки повседневности; дерзающие циники, отчаянные и бунтари». В эпоху реакции этот новый тип деревенских

людей, тогдашних «озорников» и будущих хулиганов, стал особенно четко выявляться, и людей этого типа становилось все больше и больше (см.: [28, с. 27]). Энергичные, бесшабашные и разнузданные, они в духе «карнавальности», не следуя общепринятым нормам, делали то, что им захочется.

«Хулиганство – явление у нас не новое, а родственное прежнему озорству, ибо оно, имея с ним одно общее начало своего происхождения, только культивировалось эволюцией жизни в новые, чуждые озорству, совершенно преступного характера форму и вид, – в деяниях прежних озорников усматривалось больше шалости, иногда грубой и дерзкой, чем проступка, по относительной безвредности их выступлений, а хулиганы – озверелые преступники», – писал современник [9, с. 1].

На X собрании русской группы криминалистов отмечались причины распространения хулиганства в деревне: «Уничтожение прежних сдержек и стимулов в связи с кризисом мировоззрения. Падение внешних авторитетов после движения 1905–1906 гг. Исчезновение страха перед начальством и умаление его авторитета: изменение отношения к традиционному порядку русской жизни, рост критики, протеста и недовольства. Исчезновение “страха божия” и падения авторитета духовенства. Крушение традиционной религиозности... Ломка патриархального чина деревенской жизни; падение авторитета стариков. Правовая разруха и господство произвола в деревне. Полицейские препятствия и искусственные тормозы общественному творчеству в деревне и организации новой общности» [28, с. 29].

Екатеринославское губернское присутствие посвятило вопросу о хулиганстве специальное заседание 26 ноября 1912 г. На нем, в частности, отмечалось, что хулиганство в селах существовало давно, но усилилось оно, главным образом, за последние 10 лет, приблизительно с 1902 г. [33, л. 5]. К хулиганству наиболее склонна была молодежь. Встречались в селах и «профессиональные хулиганы». Как правило, хулиганские поступки осуществлялись в нетрезвом состоянии. Хулиганство выражалось как в невинном «озорстве», нарушении тишины, «пении разгульных песен», так и в проявлениях неуважения к чиновникам, священникам, учителям, старшим по возрасту, оскорблении прохожих бранью, а женщин и девушек – «хватанием за стыдливые места и обнажении таковых», драках на улицах, битьи окон, поджогах и т. п. Иногда доходило до избития полицейских, бросания бомбы в квартиру урядника, применения оружия, нападений на дома, закладывания

взрывчатки в дымоход, убийств. Хулиганские выходки могли иметь и политическую окраску (см.: [20; 22 и др.]).

Трудность наказания хулиганства заключалась прежде всего в том, что до сих пор такого преступления не существовало и квалифицировать его было нелегко. Часто трудно было провести границу между уголовным преступлением и хулиганским поступком. Эффективность борьбы с хулиганством была крайне низкой. Полицейских сил не хватало. Губернаторы своей властью не имели право изымать «порочные лица», если не была разоблачена их вредная политическая деятельность. Местная сельская власть, терявшая авторитет, не в состоянии была бороться с этим явлением. Руководствуясь существующим законодательством, волостные суды применяли к хулиганам весьма мягкие меры наказания. Сельские общины имели право исключения «вредных и порочных членов», но их возможности в этом плане были ограничены.

Пользуясь безнаказанностью, сельские хулиганы нарушали общественный покой, терроризировали население, держали в страхе односельчан, мстили тем, кто осмеливался пожаловаться на них органам власти. О масштабах этого явления свидетельствуют многочисленные дела о хулиганстве начала XX в. «В последнее время у нас хулиганями творится что-то невероятное. Они вносят смуту, нападают на мирных обывателей, угрозами принуждают их молчать и не заявлять администрации», – писала, например, газета «Подольнин» [24]. Население боялось подавать жалобы и большинство хулиганских поступков не доходило до полиции и суда, а, следовательно, не отображена в архивных документах.

Все авторы сходились на том, что хулиганство – преступление молодости. Молодежи особенно свойственно хвастовство, соревнование, рисовка; всякое мгновенно родившееся в толпе удалство заражает и других участников толпы, а особенно восприимчива к нему молодежь [5, с. 17]. Молодежь первой почувствовала на себе влияние социальных изменений. Современники с горечью отмечали, что деревенская молодежь, выросшая «в эпоху политической разрухи», побывавшая на отхожих промыслах и «вкусившая изнанку городской культуры», не имела устойчивого мирозерцания. Священник Николай Галкин писал: «Разгульной и бесшабашной делается молодежь. Каждый день дает все новые и новые доказательства самого дикого и ничем несдерживаемого хулиганства» [7, с. 605]. «Несдерживаемые велением религиозно-нравственного долга, – писал киевский священник Феодосий Павловский, – деревенские парни отдаются иногда безудержному разгулу, сопровождаемому, благодаря неизбежной в этих случаях выпивке, проявлениями того, что принято называть хулиганством. Самое грустное

в этом отношении, это ... гибельная “свобода” от нравственных обязанностей, сочетаемая с невыполнимыми требованиями и запросами» [21, с. 1129–1130]. Хулиганство означало случайное озорство, преднамеренное применение насилия и сознательно провокационное поведение преимущественно молодых людей и подростков. Как побудительную причину хулиганство имело лишь разной степени «озорство».

Хулиганство генетически связывалось с кощунственным отношением к религии и церкви, хулиган осмеливался разрушить установленную официальной культурой границу между «сакральным» и «профанным» через акт сознательной (или неосознанной) профанации сакрального. Объектом насмешек и хулиганских выходок часто становились приходские священники (см., напр.: [11; 23; 33 и др.]).

Определяющей чертой хулиганских действий была их явная нелогичность, иррациональность. В явлениях хулиганства современники подмечали нечто особенное – бессмысленность хулиганства. Если у преступника мы всегда находим целесообразность, логичность, а чаще всего вынужденность действий, то хулиганский поступок характеризуется бесцельностью поведения, бесполезностью и тем, что кроме вреда хулигану он ничего не дает. Элементы игры, присущие всем указанным явлениям, от невинной шалости до вызывающего возмущение озорства, биологически роднят эти различного, казалось бы, порядка факты. Неуважение к человеческой личности, как таковой, пренебрежение к обществу и к его нравам [5, с. 62].

Характерной особенностью народной культуры, является театральность и зрелищность. Хулиганству присущ признак публичности (без «публики» нет и хулиганства). Хулиган может совершать свои действия и без свидетелей, но обязательно в расчете на их последующее восприятие другими людьми [19, с. 52].

Встает основной вопрос, где граница между шалостью, озорством молодежи и уголовным деянием. «Между озорством, как дурною шалостью, и озорством, как преступлением, по содержанию нет качественного отличия, а есть лишь количественное. Серьезнее – значение поступка, крупнее – последствия, грубее – побуждения. Последними служат разгул, молодечество, животная забава. Они и сообщают преступному действию свойства озорства», – писал С. П. Мокринский [18, с. 878]. На всем поведении хулиганов, – печать «забавы», «потехи», «игры», выходящей из рамок общественно принятого и переходящей в настоящее буйство и бесчинство. Ненависть и презрение к культуре, к обществу и к отдельной личности, слитной с этим

обществом, разрушение ради разрушения, злая и опасная игра, больная воля к злу [15, с. 151]. Как писал М. А. Горановский, «их преступление должно быть определяемо, как преступление, имеющее своей целью выразить содеянием его публично враждебное, презрительное отношение, в лице потерпевших, к представителям власти, интеллигентным и пользующимся достатком лицам без всякого к сему повода» [9, с. 6].

Т. о., хулиганство можно рассматривать как форму антиповедения, оно генетически связано с народной «смеховой» культурой. Определяющей чертой хулиганских действий была их явная нелогичность, иррациональность. В основе хулиганских действий – игра, удаль, озорство, забава, шутка, насмешка. В хулиганстве проявился неосознанный бунт против господствующей культуры, обесценивание культурных норм и ценностей. Хулиганство, в сущности, было лишь оттенком преступления, из хулиганских мотивов могло быть осуществлено любое преступление. Явление хулиганства как проявление кризиса традиционного сознания имело существенные социальные, культурные и политические последствия.

1. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России): в 2 тт.– 2-е изд., перераб. и доп.– Новосибирск: Сибирский хронограф, 1998.– Т. 1: От прошлого к будущему.– 804 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
3. Башилов Т. Г. О хулиганстве как преступном явлении, не предусмотренном законом // Журнал Министерства юстиции.– 1913.– № 2.– С. 47–51.
4. Благовещенский П. А. О борьбе с хулиганством: из епарх. жизни / под ред. д-ра церк. истории С. Г. Рункевича.– СПб.: Синод. тип., 1914.– 12 с.
5. Бугайский Я. Хулиганство, как социально-патологическое явление.– М.: Л.: Молодая гвардия, 1927.– 100 с.
6. Булдаков В. П. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия.– М.: РОССПЭН, 1997.– 376 с.
7. Галкин М., священник. К чему нас обязывает текущий момент // Приходской священник.– 1913.– Апрель.– С. 599–612.
8. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе / пер. з англ.– К.: Дух і Літера, 2001.– 542 с.
9. Горановский М. А. Хулиганство и меры борьбы с ним.– Гродна: Губернская тип., 1914.– 24 с.
10. Громов В. И. Безмотивное преступление (По вопросу ответственности за хулиганство) // Журнал Министерства юстиции.– 1913.– № 5.– С. 50–79.
11. Дело по жалобе священника Базилевича о нападениях на него селян. 14 окт. 1913–27 нояб. 1913 // Государственный архив Черниговской области.– Ф. 128.– Оп. 1.– Д. 13429.– 7 л.

12. Дикая забава // Подолянин. Ежедневная политическая, общественная и сельскохозяйственная газета.– Каменец-Подольский.– 1913.– 6 дек.
13. К вопросу о мерах борьбы с хулиганством: проект министра юстиции // Журнал уголовного права и процесса, издаваемый при Русской Группе Международного Союза Криминалистов.– 1913.– № 4.– С. 103–114.
14. Ключевский В. О. Из черновых материалов к курсу «Западное влияние в России после Петра» // Ключевский В. О. Неопубликованные произведения.– М.: Наука, 1983.– С. 349–364.
15. Краснушкин Е. К. К психологии хулиганства // Хулиганство и поножовщина / под ред. Е. К. Краснушкина, Г.М.Сегал, Ц. М. Файнберг.– М.: Издание Мосздравотдела, 1927.– С. 150–157.
16. Крумбмиллер В. В. Злободневный вопрос: Хулиганство и борьба с ним: По поводу законопроекта М-ва юст.– Харьков : Тип. В. Д. Цукермана, 1913.– 27 с.
17. Ленин В. И. К вопросу об аграрной политике (общей) современного правительства // Ленин В. И. Полн собр. соч.– Т. 23.– С. 274.
18. Мокринский С. П. Озорство и хулиганство // Еженедельник советской юстиции.–М., 1924.– № 37.– С. 877–880.
19. Наумов А. В. Российское уголовное право. Курс лекций: в 3 тт.– Т. 3. Особенная часть (главы XI–XXI). – 4-е изд. перераб. и доп.– М.: Волтерс Клувер, 2007.– 656 с.
20. О группе крестьян Купянского уезда, арестованных за появление в общественном месте в нетрезвом состоянии и оскорблении царя. 1 июля–12 февр. 1915 // Государственный архив Харьковской области.– Ф. 3.– Оп. 287.– Д. 5240.– 8 л.
21. Павловский Ф., свящ. По вопросу о народных нравах в современной деревне / / Киевские епархиальные ведомости.– 1913.– № 44.– Часть неоф.– С. 1128–1130.
22. По доносу на жителей села Камня Гремячской волости Новгород-Северского уезда братьев Самусенко о политической их неблагонадежности. 25 марта 1913–9 июня 1913 г. // Государственный архив Черниговской области.– Ф. 128.– Оп. 1.– Д. 13438.– 5 л.
23. По заявлению священника с. Вербы о буйстве в церкви прихожан с. Вербы братьев Максимовых, Гниповых и др. 24 июня 1913–10 июля 1913 г. // Государственный архив Черниговской области.– Ф. 128.– Оп. 1.– Д. 13430.– 3 л.
24. Подолянин. Ежедневная политическая, общественная и сельскохозяйственная газета.– Каменец-Подольский.– 1913.– 19 мая.
25. Праздники и народное оскуднение // Церковный вестник, издаваемый при С.Петербургской духовной академии.– 1903.– № 12 (20 марта).– С. 353–357.
26. Успенский Б. А. Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б. А. Избр. труды.– М.: Гнозис, 1994.– Т. 1.– С.321–332.
27. Успенский Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б. А. Избр. труды.– М.: Гнозис, 1994.– Т. 2.– С. 67–161.

28. Утевский Б. Хулиганство в эпоху 1905–1914 гг. / Б.Утевский // Хулиганство и хулиганы: сб. / Государственный ин-т по изучению преступности и преступника / В.Н. Толмачев (ред., предисл.).– М.: Издательство Народного комиссариата внутренних дел РСФСР, 1929.– С.20–37.
29. Фирсов С. Экспроприация совести. Хулиганство как социальное явление // Звезда.– СПб., 1997.– № 9.– С. 178–187.
30. Фоменко К. И. Хулиганство.– К.: Тип. АО печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого, [1913].– 8 с.
31. Хулиганство и поножовщина / под ред. Е. К. Краснушкина, Г. М. Сегал, Ц. М. Файнберг.– М.: Издание Мосздравотдела, 1927.– 158 с.
32. Хулиганство и хулиганы: сб. / Государственный ин-т по изучению преступности и преступника / В. Н. Толмачев (ред., предисл.).– М.: Издательство Народного комиссариата внутренних дел РСФСР, 1929.– 172 с.
33. Циркуляр Земского отдела Министерства внутренних дел, протоколы заседаний губернского присутствия об усилении ответственности за преступные действия. 28 июня–7 сент. 1913 г. // Государственный архив Днепропетровской области.– Ф. 681.– Оп. 1.– Д. 4.– 52 л.
34. Шапошников В. Н. Хулиганы и хулиганство в России: аспекты истории и литературы XX в.– М.: Моск. лицей, 2000.– 271 с.
35. Энгельштейн Л. Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX и XX веков.– М.: ТЭРРА, 1996.
36. Яковенко И. Г. Цивилизация и варварство в истории России // Общественные науки и современность.– М., 1996.– № 4.– С. 87–97.
37. Frierson C.A. Crime and Punishment in the Russian Village: Rural Concepts of Criminality at the End of the Nineteenth Century // Slavic Review.– 1987.– Vol. 46, № 1.– P. 55–69.
38. Gorsuch A. E. Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents.– Bloomington: Indiana University Press, 2000.– 288 p.

Сергей Савченко

**«АНТИПОВЕДЕНЧЕСКИЕ» И АРХАИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ
МОТИВЫ В РЕЛИГИОЗНОСТИ СЕКТАНТСКОГО СОЦИУМА
УКРАИНЫ КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX В.***

Стаття присвячена аналізу архаїчних та міфологічних елементів в релігійності сектантських спільнот України кінця XIX–початку XX ст. Автор дійшов висновку, що в релігійному досвіді українського сектантства яскраво виявилися такі елементи як онтологічний дуалізм, антиперсоналізм, алегорична герменевтика, антиісторизм, антиповедінка, гендерна тоталізація, прояви карнавального світовідчуття та ін.

Ключові слова: антиповедінка, секти, штундисти, шалапути.

Статья посвящена анализу архаичных и мифологических элементов в религиозности сектантских общин Украины конца XIX–начала XX в. В религиозном опыте украинского сектантства проявились такие элементы как онтологический дуализм, антиперсонализм, алегорическая герменевтика, антиисторизм, антиповедение, гендерная тотализация, проявления карнавального мироощущения и др..

Ключевые слова: антиповедение, секты, штундисты, шалопуты.

The article analyzes the archaic and mythological elements in the sectarian religious communities of the late XIX - early XX century Ukraine. The author concludes that the religious experience of the Ukrainian sectarianism clearly expressed such elements as ontological dualism, anti-personalism, allegorical hermeneutics, anti-historicism, anti-behavior, gender totalization, carnival spirit and others.

Keywords: Anti-behavior, Profanity, Sect, Stundists, Shalaputs.

В историографии распространён взгляд, согласно которому антиправославные религиозные движения на Украине втор. пол. XIX–нач. XX в. относятся к протестантским движениям радикально «реформационного направления» [6; 33]. Недостатком этой теории является то, что она не учитывает сформированные разными конфессиональными сообществами богословские критерии идентичности, устоявшиеся признаки принадлежности к религиозному социуму. Это приводит к тому, что историки начинают мыслить метафорами-ярлыками, называя штундистов и шалапутов «реформаторами-евангелистами» только потому, что они отрицали иконы, иерархию и сакраментальную жизнь церкви. При этом не учитывается, что иконоборчество штундо-шалапутов и протестантов имеет различные мировоззренческие основания и иную религиозную мотивацию. Или что

представления штундистов о спасении очень мало напоминали верования западных реформатов. Полагаем, что те черты мировоззрения сектантов, которые интерпретируются как «реформационные» есть основания понимать в ином ключе.

Н. Бердяев отмечал, что в «русском сектантстве... личность не вполне еще вышла из первоначального натуралистического коллективизма» [5]. Сектанты, выражаясь понятием А. Лосева, не мыслили личность в категориях «атомарно-изолированной сущности». Так шалапуты верили, что «Христос воплощается в каждом истинно верующем» [33, с. 183]. «По учению шалапутов, – пишет С. Жук, – до Его крещения Иисус Христос был обыкновенным человеком. Когда Иван Креститель крестил Иисуса Христа, Св. Дух сошел на Него и Он стал Богом. Во время Вознесения, Св. Дух или Дух Христа покинул Его, перейдя на другого «достойного» человека» [33, с. 101]. Антиперсоналистическая теология шалапутов была мало связана с персонализмом протестантской сотериологии [25, с. 226–237]. Следствием этого было нивелирование нравственных критериев, поскольку любое деяние «воплощенного божества» априори нравственно. Это отображалось в этосе сектантского коллектива, морально дезориентировало рядовых членов [14, с. 88–89].

Многие шалапуты Екатеринославской епархии в конце XIX в. верили, что двадцать вторым «христом» является «старец» Порфирий Катасонов, «божественность» которого будто бы признал сам Император. От него «старец» получил власть наставлять людей на пути ко спасению [14, с. 87]. По свидетельству бывшего шалапуты Павла Кулибки, «братья», признавшие «старца» «христом», переставали читать Библию, но у них появлялось желание учить наизусть шалапутские гимны. Чтение Библии старейшинами не поощрялось потому, что «занимаясь чтением, они не могут быть усердными служителями живого Слова..., могут сбиваться с истинного пути и идти вслед мертвого Иисуса» [13, с. 144]. Шалапутство было не «проявлением евангельских идеалов», а упрощенной формой языческой мистериальной теургии, предполагающей «приобщение к самой природе божества, когда человек сам становится демиургом и творит то, что творится только божеством, т. е. прямые чудеса» [16, с. 314]. «Христы» у шалапутов считались чудотворцами-воскресителями и пророками, изрекающими «слова истины» от имени вселившегося в человека «божества», заменившего прежнюю личность. Феномен псевдомессиянства, психология «третьего завета» (К. Малеванный, П. Катасонов, П. Лихачев и другие «мессии») являлись крайним проявлением мышления в рамках ветхозаветных парадигм и нечувствия новозаветной реальности.

Мифологическое мировоззрение украинских сектантов особенно ярко проявляло себя в герменевтике Св. Писания. Она вытекала из дихотомического разделения реальности, не оставляя места для «нейтральной сферы» и полутонов. «Мы думаем, что крестное знамение есть печать антихриста, которую он наложил на правую руку и чело людям» (!) [20, с. 26–27]. Аргументы «евангельских христиан» во многом ничем не отличалась от старообрядческих [29, с. 277–280]. История не укладывалась в сектантское сознание; любое историческое изменение в церкви есть «апостасия», приближающая время антихриста. К. Гирц писал о «метафизическом беспокойстве», возникающим у людей из-за сложности понимания того или иного жизненного факта [9]. Поскольку сектанты не могли понять, почему церковь не вмещалась в Библию, которая воспринималась как исходная космологическая реальность, формировалось убеждение, что она – «вавилонская блудница», священники – «фарисеи», а история начинается заново, с избрания Богом «лучшей и малой части» ко спасению, а остальных – к гибели (Кол. 3: 12; Рим. 11: 5, 7).

Активизация антицерковных ересей была связана с распространением апокрифических эсхатологических настроений, ожиданием «конца мира», точнее, его «преображения» и радикального «обновления». Начать историю с себя, с чистого листа, быть точкой отсчета нового Космоса, оказаться во внеисторическом *in illo tempore* [19, с. 36], очистить мир от материальной оболочки, растворить телесность в пантеистически интерпретированной «духовности» – такая ментальная установка прочитывается в штундо-шалапутской герменевтике. «Мы плотской воды не примем», «у меня внутри колокольный звон, а другого колокола мне не нужно», «под крещением мы разумеем научение», «нам плотских вина и хлеба не нужно, мы едим хлеб духовный и пьем вино духовное», «нам нужен храм духовный, а не видимый, у нас храм внутри» [12, с. 106–109]. «Под светильниками нужно разумеать добрые дела» [21, с. 707]. «Тело означает дело, преломление хлеба – преломление своей воли» [23, с. 1]. Такая герменевтика гностична по своей религиозной интуиции. Отождествляя «святость» с «бесплотностью», а «греховность» с материальным началом, она не давала последнему надежды на спасение. «Святость» Библии предусматривала ее дематериализацию, избавление от исторической буквальности.

По убеждениям сектантских богословов, историческая фактичность библейского нарратива унижает Слово Божие, делает его слишком простым и очевидным. В самой важной книге человечества смыслы не могут лежать на поверхности, они эзотеричны, закодированы от «непосвященных». А

«шифры» понимания даются непосредственно «Духом». Историческая конкретика имеет более низкий гносеологический статус по сравнению с аллегоризирующей мифологией [1, с. 138–139]. Библия из книги исторической превращалась в сборник мифологических прецедентов, которые воссоздавались сектантами в повседневном религиозном опыте. Штундо-шалапутский Христос – не историчен, а скорее мифологичен. Он не столько Богочеловек, сколько некий общий принцип аморфно и неперсоналистически понимаемой «божественности». Эта установка, общая для всех сектантов, наиболее ярко проявила себя в практиках штундистов-малеванцев.

В конце XIX в. многими штундистскими общинами тарасанский мещанин Кондратий Малеванный был признан «Спасителем человечества», вследствие чего «рационалистическая» секта превратилась в «мистическую». С приходом «мессии» изменились ритуалы и вероучение секты. «Все сектанты с переходом в мистический новый толк отказались от обычного образа жизни и занятий и стали обнаруживать странные... поступки. В ожидании... Страшного суда, уходили они... в поля и в снежную ночь мылись в холодной воде, мужчины и женщины вместе, и также мыли и своих малых детей; на общих собраниях мужчины переодевались в женские костюмы и женщины бывали обнаженными. К нему шли штундисты, чтобы поклониться и принести ему дары» [7, с. 104].

Хотя штундистские общины, принявшие Малеванного как «Живое Слово» по понятным причинам переставали читать Библию во время служений, библейский нарратив продолжал предоставлять сектантам образцы-архетипы религиозного поведения. Жизнь общины была ориентирована на воплощение целого комплекса библейских парадигм, среди которых особую роль, как справедливо заметил С. Жук, имела парадигма «Исхода», но не только [33, с. 183]. Например, уход в поля, подальше от поселений был связан, на наш взгляд, не столько с парадигмой «Исхода», сколько с эсхатологической тематикой, которая в Новом Завете множество раз иллюстрируется с помощью символа «поля» (Мк., 13: 16; Мф., 24: 18, 40; Лк., 17: 36). «В тот день, кто будет на кровле, а вещи его в доме, тот не сходи взять их; и кто будет на поле, также не обращай назад» (Лк., 17: 31). «Поле» могло ассоциироваться и с «пустыней», где в «последние времена» скитались те, «которых весь мир не был достоин» (Евр., 11: 38), или той «пустыней», откуда все раздавался «глас вопиющего» (Лк., 3: 4). Принесение даров Малеванному – весьма прозрачный жест, имитирующий поступок волхвов и пастухов, принесших дары вифлеемскому младенцу (Мф., 2: 1, 2). В ритуалах секты

прослеживается не только мотив воспроизведения мифологических архетипов, но и элементы сакрального антиповедения, в котором подчеркивается неправда «грешного мира» и декларируется принадлежность общины к другому уровню бытия – трансцендентной реальности, где все существует «наоборот». Алогичный поступок в этом мире (мытьё в поле среди ночи в холодной воде, переодевание мужчин в женское платье и т. д.) приобретал противоположный статус в мире потустороннем. Аннулирование верхнего слоя традиции в сектантских социумах реанимировало слои пребывающие под ним, «угнетенные» цивилизирующим влиянием официального, церковного христианства – комплекс универсальных архетипов первобытной религии.

В некоторых работах утверждается, что сектанты (штундисты и шалапуты) возвышали роль женщины в общине, практиковали «гендерное равноправие». По предположению А. Эткинда, данный тезис – мифологема русских социалистов середины XIX в., «которые проектировали идеи европейского социализма на народ» [32, с. 91–107]. Впрочем, полагаем, что сектантское «гендерное равноправие» апеллирует не к проблематике полового равенства, и не к тезисам социалистов, а к мифологическому мотиву преодоления раздвоения человечества по половому признаку, «тотализации», приведения творения к неразделенному состоянию «райского блаженства». Этот мотив, по мысли Мирча Элиаде, состоит в стремлении «выйти за пределы человеческого существования и вернуться к божественному способу бытия» [31, с. 277]. Малеванские мужчины и женщины мылись вместе, не испытывая стыда, поскольку стыд, связанный с половой дифференциацией, это свойство «павшего» человечества, в то время как сектантская община, пребывая за рамками порожденных грехом условностей, воссоздает первичное состояние человечества: «И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились» (Быт. 2: 25).

Вместе с тем, сектанты представляли свой микросоциум не только воссозданием идеального райского прошлого, но и новой эсхатологической реальностью, вышедшей за пределы времени. Профанная история пришла к завершению, началось бытие «Нового Израиля», где люди «не будут ни жениться, ни замуж выходить, но будут как ангелы на небесах» (Мк., 12: 25). Этой же цели – половой «тотализации» – служила и практика ритуального трансвестизма, замеченная современниками в ритуалах малеванцев [7, с. 104]. Таким способом община ритуально возвращала те времена, когда любая, в том числе сексуальная дихотомичность, была всего лишь потенциальной.

Исследователи модернизируют и такой интересный феномен как сектантское иконоборчество, видя в нем проявление «евангелической реформационности», протеста против «православного ритуализма». С. Жук в сюжете о крестьянском теологе Якове Ковале замечает: «Он был известен своим антиритуализмом. Протестуя против православных обычаев, он выколол глаза на иконе святого Николая и поставил икону в саду вместо чучела» [33, с. 212]. Множество авторов пишет о том, что сектанты отрицали иконы, не вдаваясь в поиск мотивов. Однако этот вопрос более сложен, чем принято думать. Надругательство над иконами не совсем верно определять словом «антиритуализм». Вряд ли стоит находить в этом и какую-либо реформационную программу. По мнению Е. Смилянкой, не было такое поведение и проявлением «народного безверия», о чем писали советские исследователи [24, с. 214] Речь идет скорее о ритуальном кощунстве, профанации сакрального, свойственном еретической религиозности.

Возможно есть основания говорить об актуализации элементов архаического культа «высмеивания и срамословия божества», своеобразного «ритуального смеха» [3]. Ведь в «ослеплении» иконы не было никакой практической необходимости, а роль чучела с большим успехом могло исполнять другое изобретение. Иконы не просто «исчезали» из домов штундистских неофитов, как деликатно выражаются некоторые авторы [10, с. 264]. Их исчезновение сопровождалось тщательно исполненным обрядом ритуального поругания, в некоторых случаях вполне карнавального развенчания [28, с. 248]. После совершения обряда перемещения иконы с «красного угла» на огород, радикально изменяется ее семиотическая составляющая: предмет, привлекающий молитвенные взоры и благоговение, становится средством отпугивания ворон. Через ритуальное «ослепление» иконы уничтожается главная ее задача – быть символическим средством сакральной коммуникации. «Смеховой», карнавальный эффект порождался именно тем обстоятельством, что святыня «перемещалась» в неподобающее ей место неподобающим образом с тем, чтобы выполнять неподобающие ей функции. Случаи, когда штундисты накрывали иконами горшки, сжигали их и выбрасывали пепел на помойку, топтали распятие и икону ногами или использовали вместо чучела – постоянный, подчеркнута ритуальный мотив сектантского иконоборчества. Это касается не только икон, но и других символических предметов православия, например, распятия. «Штундист Евфимий З-ченко с целью помешать молиться своей православной жене свистал и ругался, как только она начинала молиться

и он-же с бранью бросил крест на пол и стал топтать его ногами» [2, с. 216, 220–221, 224].

Итак, штундисты не относились к иконам только как к народным суевериям или нарушению «библейской заповеди» (Исх. 24: 4), что характерно для протестантов. Даже после «исполнения заповеди» отсутствие уничтоженной иконы на бывшем месте (красном угле) не оставляло штундистов равнодушными: «Как только... Рябошапку прилучили к секте, все заметили, что в его комнате угол с иконами стал пустым, а на месте икон появилась бумага с изображением цветов». По наблюдению очевидцев, «каждый штундист, уничтоживший иконы, заклеивает этот угол обоями» [28, с. 248]. Очень часто вместо икон приклеивались листы бумаги с евангельскими цитатами. Интересно, что цитаты буквально совпадали с теми, которые содержались в раскрытой книге на поруганных Спасовых иконах. Таким образом, святотатственные ритуалы штундистов стоит связывать со специфической формой антиповедения, с логикой кощунственной «обратности» [27, с. 321–332].

В данном случае антиповедение обусловлено принадлежностью сектанта к общине «избранных», «останку Израилевому», фактически «новому миру», который оппозиционирует себя «миру старому», лежащему «во зле» (1 Ин., 5: 19). Следовательно, социальное поведение «избранного» должно быть нарочито противоположным поведению тех, кого ожидает гибель. Для «истинного святого» святыхи «грешников» являются лжесвятынями, а боги – лжебогами. Кощунственное поведение сектанта вытекало из осознания того, что православие – не просто искажение истинной веры, не «инославие», это другая вера, почитающая «иного Бога». Отсюда – форма сознательного вызова этому «иному», «православному Богу», своеобразное «испытание» его силы и действительности. Сектантский социум мыслил себя новой культурой, которая строится как «выворачивание старой культуры наизнанку». При этом, по словам Б. Успенского, изменение в культуре «протекает как радикальное отталкивание от предыдущего этапа», а «новое мыслилось... как эсхатологическая смена всего» [27, с. 221–222]. Если вспомнить исторические прецеденты (напр., крещение Владимира [22], реформы Петра I, большевистскую «борьбу с Богом») «осмеяние» и уничтожение бывших святых было частью культурного самосознания народа во время перехода к тому, что субъективно воспринималось как новая эсхатологическая реальность.

Исследователи мировоззрения украинских крестьян кон. XIX–нач. XX в. отмечают такие его черты как «вульгарный материализм», порождающий «конкретность и предметность, принципиальную

неабстрактность мышления» [18, с. 81–82]. В сфере религиозного поведения это проявлялось, в частности, в том, что отношение крестьян к иконам не соответствовало церковной иконологии. Известно немало случаев, когда крестьяне воспринимали иконы в качестве «богов» или считали, что существует много «богородиц». Как отмечают историки, именно поэтому в православный чин исповеди был введен вопрос священника кающемуся: «Образы святые богами не называешь ли?» [24, с. 217]. Крестьянин, став штундистом, не переставал быть крестьянином, носителем традиционного мировосприятия. Изменялась оценка реальности (с минуса на плюс и наоборот), однако «картина мира» оставалась неизменной. Трудно было ожидать от вчерашнего прихожанина сельского храма осознанно протестантского отношения к вопросу иконопочитания. Новоиспеченный штундист Иван Приходько «говорил мужикам, что он живет по Евангелию, а мы нет, что мы деревянным богам кланяемся» [17, с. 747]. Если часть православных крестьян считала иконы «богами», крестьянин-сектант на тех же мировоззренческих основаниях икону демонизировал. «Не следует поклоняться иконам потому еще, что божеская святость может вселяться только в человека, к предметам же неодушевленным причастна быть не может» [4, с. 629]. Речь идет о воссоздании мотива архаической религиозности, по которому «божество» или его энергия «вселяется в предмет». Сектанты полагали, что церковь почитает иконы потому, что в них «вселяется божеская святость», подобно тому, как язычники верили в одухотворенность своих идолов. Иконоборчество сектантов строилось как реакция на собственные искаженные представления о принципах православного иконопочитания, реакция на религиозный опыт своего «греховного» прошлого.

Иконоборчество имело и чисто психологический аспект. Поскольку понятие «грех» ассоциировалось с жизнью обычного православного прихожанина; новая жизнь могла быть только «праведной». Ради стабильности сектантской общины необходимо было постоянно удерживать в памяти негативный, отталкивающий образ церкви, психологически оправдывая свой уход. Поэтому критика церкви нередко диктовалась не богословским оппозиционированием, а потребностью поддерживать «праведную», «истинную» идентичность как противоположность «старой», связанной с православием. Икона отрицается потому, что отрицаются все остальные атрибуты досектантской жизни (одежда, прическа, образ жизни, питание, язык). Икона – самый наглядный и очевидный символ «греховного» прошлого, с которым сводили счеты.

Надругательство над этим символом имело характер своеобразной психологической инициации в общину: акт кощунства сжигал эмоциональные мосты с церковью, возвращению отныне мешала пропасть религиозно-эмоциональной силы богохульного поступка. «Меня приняли с восторгом, – вспоминал Павел Кулибка, – и так сумели обойти меня, что когда начали хулить обряды православной церкви..., я нисколько этим не смущался... Они довели меня до того, что я стал относиться к священникам с какою-то ненавистью...». Спустя некоторое время новоявленный шалапут стал испытывать сомнения, раскаяние и сильнейшую ностальгию. «Иной раз, при взгляде на священника, на церковь и иконы, невольно лились слезы из глаз... Мне как будто что-то подсказывало, что прощения мне не будет» [14, с. 89, 90].

Использовать категории семиотики и религиозной антропологии уместно и при интерпретации приверженности крестьян-штундистов к переодеванию. Современники не раз отмечали интересное явление: «Становясь штундистом, русский крестьянин прежде всего меняет свой внешний облик, обривает по образцу немца-колониста усы и бороду, одевается в типичный костюм этого колониста “ рубашку с отложным воротником, вправленную в брюки, пиджак и очень высокие сапоги» [11, с. 158].

С позиций православной культуры, с которой штундисты пошли на семиотический разрыв, такое поведение было актом отступничества, религиозной «апостасии». Отсюда фиксируемые полицией случаи самоуправства над «штундами» со стороны православных крестьян, воспринимавших поведение сектантов не только как кощунство, но и как факт выпадения из своей общины, потерю статуса крестьянина, «мужика». По представлениям самих сектантов, переодевание и изменение внешнего образа свидетельствовало о глубинном внутреннем изменении – появлении новой личности с новой миссией. Новое самосознание приводило к тому, что сектанты не могли оставаться «при обычных сельских занятиях» [26, с. 47], поскольку «никто, возложивший руку свою на плуг и озирающийся назад, не благонадежен для Царствия Божия» (Лк., 9: 62). Парадигматическим образом мог служить Аврам, ставший Авраамом, Савл, превратившийся в Павла, рыбаки, получившие апостолство, или весь еврейский народ, из жалкого племени, бродившего по пустыням Ближнего Востока, превратившийся в «избранный народ Божий» – центр и конечный смысл мировой истории. Кучка неграмотных крестьян становилась «общиной святых», последним «Израилем», граничащим с вечностью [26, с. 44]. Антиповедение сектантов могло определяться специфической эсхатологией, но не только. Другой стороной

изменения внешнего образа был примитивный магизм, имитативная магия. Крестьяне имитировали «немецкий» образ жизни и внешний вид немецких фермеров, чтобы на них распространилась предприимчивость и финансовый успех иностранных поселенцев. Среди штундистов ходило поверие, что «если положить в школе или молитвенном доме определенную сумму денег с вечера, то к утру она непременно удвоится» [15, с. 506].

Некоторые исследователи приписывают штундистам веру в то, что западные реформаторы называли «Beruf» или «Calling», т. е. профессиональное призвание, честное исполнение которого является гарантией спасения, свидетельствует об избранности Богом [6, с. 84]. Макс Вебер называл эту идею одной из самых важных доктрин, созданных Реформацией [8, с. 98]. Судя по всему, если штундисты и имели какое-то представление о реформатской доктрине, ее восприятие отличалось своеобразием, трансформируясь в магические, языческие практики. В связи с этим можно ставить очень интересные вопросы о ресемантизации протестантских идей в религиозном опыте украинских сектантов, о их культурном «переусвоении» [30].

Украинское сектантство – яркое проявление народной религиозности, в рамках которой архаико-мифологические элементы (онтологический дуализм, гностико-манихейское отношение к материальному началу, антиперсонализм, аллегоризирующая мифология как герменевтический метод, антиисторизм, сакральное ритуальное антиповедение, гендерная тотализация, элементы карнавального мироощущения, «смеховое» надругательство над святыней и др.) являлись доминирующими. По меньшей мере, они явно преобладали над теми чертами народных религиозных движений, в которых отдельные исследователи пытаются увидеть признаки «христианской Реформации».

Примечания

* Статья написана в рамках научного проекта ACLS.

1. Аверинцев С. Связь времен.– К.: Дух і Літера, 2005. – 448 с.
2. Айвазов И. Состояние сектантства и раскола и деятельность православной миссии в Екатеринославской епархии за 1903 г. // Екатеринославские епархиальные ведомости (ЕЕВ).” 1904.” № 7.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
4. Белый Митрофан, свящ. Сектантство в хуторе Узеки / М. Белый // ЕЕВ.– 1904.– № 19.

5. Бердяев Н. А. Духовное христианство и сектантство в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://gumer.info/bogoslov_Buks/sekta/Berdjaev_russ_sekt.php.
6. Буланова Н. Історія християнських конфесій Катеринославщини останньої чверті XVIII–початку XX ст.” Дніпропетровськ, ІМА-Прес, 2007. – 232 с.
7. Булгаков С. Расколы, ереси, секты.– М.: Современник, 1994. – 164 с.
8. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем.– М.: Прогресс, 1990. – 808 с.
9. Гирц К. Интерпретация культур [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://gumer.info/bibliotek_Buks/culture/girc/index.php.
10. Грицак Я. Zhuk S. Russia's Lost Reformation. Peasants, Millennialism, and Radical Sects in Southern Russia and Ukraine, 1830-1917. Washington, WWC Press, 2004 // Україна Модерна.– 2007.– № 12.
11. Заозерский Н.А. Из церковной жизни // Богословский вестник.” 1893.” Т. 1.– № 1.
12. Из дневника миссионера // ЕЕВ.– 1904.– № 4.
13. Краснокутский О. О шалопутстве // ЕЕВ.– 1889.– № 6.
14. Краснокутский О. О шалопутстве // ЕЕВ.– 1889.– № 4.
15. Лебединцев П. Материалы для истории возникновения и распространения шунды на Юге России // Киевская старина (КС).– 1884.– Октябрь.
16. Лосев А. История античной эстетики.– Т.1.– Харьков: Фолио, 2000.– 512 с.
17. Миссионер (на злобу дня) // ЕЕВ.– 1907.– № 33.
18. Михайлюк О. В. Селянство Наддніпрянської України в перші десятиліття XX ст. (1900–1922): Соціокультурні трансформації. Дис... доктора іст. наук : 07.00.01.– Дніпропетровськ, 2009. – 597 с.
19. Мірча Е. Мефістофель і андрогін / Пер. з нім., фр., англ. – К.: Основи, 2001. – 597 с.
20. Назаревский Н. О кресте и крестном знамении // ЕЕВ.– 1911.– № 1.
21. Назаревский Н. Беседа о церкви // ЕЕВ.– 1904.– № 23.
22. Повесть временных лет [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://libbox.info/book_reading_100504.php.
23. Разногорский М. О богоучрежденности святейшего Таинства Причащения // ЕЕВ. – 1889. – № 1.
24. Смилянская Е. Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в.– М.: Индрик, 2003.– 464 с.
25. Трельч Э. Церковь и секта // Религия и общество. Хрестоматия по социологии религии.– М: Аспект Пресс, 1996.– 776 с.
26. Упорный лжеучитель // ЕЕВ.– 1889.– № 2.
27. Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры.– М.: Языки русской культуры. 1996.– Т. 1.– 608 с.

-
28. Хроненко І. Виникнення і розповсюдження штундизму як релігійного вчення в Україні (друга половина ХІХ століття) // Труды Київської духовної академії.– К., 2008.– № 8.
 29. Шалкинский С. В мире раскола // ЕЕВ.– 1904.– № 9.
 30. Шартъе Р. Post scriptum или двадцать лет спустя [Електронний ресурс] // Новое литературное обозрение.– 2004.– № 66.– Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/shart3.php>.
 31. Элиаде М. Трактат по истории религий.– Т. 2.– СПб.: Алетейя, 1999.– 416 с.
 32. Эткин А. Русские секты все еще кажутся «obscure» // Эткин А. Non-fiction по-русски правда. Книга отзывов.– М.: Новое литературное обозрение, 2007.– 336 с.
 33. Zhuk S. Russia's Lost Reformation. Peasants, Millennialism, and Radical Sects in Southern Russia and Ukraine, 1830-1917.– Washington: WWC Press, 2004.– 457 p.

Марина Столяр

РОЗИГРАШ В КОНТЕКСТІ РАДЯНСЬКИХ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИК

В статті розглядається розиграш як провідна форма радянської сміхової культури 60–70-х рр., як засіб подолання певних різновидів страху.

Ключові слова: *радянська сміхова культура, розиграш, тоталітарні практики*

В статье рассматривается розыгрыш как ведущая форма советской смеховой культуры 60–70-х гг., как способ преодоления определенных разновидностей страха.

Ключевые слова: *советская смеховая культура, розыгрыш, тоталитарные практики.*

The article is devoted to practical joke as the principal form of the Soviet 60–70th risorial culture and the way to overcome some kinds of fear.

Keywords: *soviet risorial culture, practical joke, totalitarian practices.*

Якщо говорити про вивчення радянської сміхової культури в контексті відповідних тоталітарних практик, то початок такому дослідженню покладено чисельними розвідками щодо радянського політичного анекдоту (А. Баканурський, Н. Бардіна, В. Безнисько, Ю. Борев, М. Воробйова, Т. Зінов'єва, М. Каган, О. Краснухіна, В. Левченко, В. Шевченко, Л. Орнатська, О. Соколова, В. Сорокіна, Л. Столович, В. Хімікта інш. [Див. 1, с. 5]). *Що ж стосується розиграшу, то ця форма сміхової культури наразі не стала ще предметом культурологічних досліджень.* Це викликає необхідність спиратися на значний обсяг емпіричного матеріалу, який демонструє не просто різновиди розиграшу, але й певну ступінь характерності цієї сміхової фігури для періоду 60–70 рр., а також, висвітлює окремі аспекти розиграшу як типового прояву сміхової культури саме тоталітарного суспільства.

Періоду, який називається, можливо, не зовсім точно «відлигою», передував достатньо тривалий проміжок часу, коли страх проникав у всі пори соціального і особистого життя. При цьому страх був не тільки і не стільки конкретною боязню війни, голоду або ще чого-небудь конкретного, скільки жахом перед тим, що не піддається ніякому раціональному поясненню: *перетворенням найбуденнішої і сміхотворної по значущості події в причину незворотної життєвої катастрофи, страждань і смерті.* Хтось помилково не так поставив літери в статті, комусь привиділося, що в намальованому на шкільному зошиті портреті Сталіна можна прочитати поєднання букв «см» (а де «см», там вже і «смерть» розгледіли), хтось слухав анекдот і не доніс на того, хто розповідав, і так далі і тому подібне.

Всіх подібних випадків не перерахувати. Та це наразі і не потрібно робити. Нам досить зрозуміти, що в цих *ірраціональних, на перший погляд, тоталітарних практиках є своя логіка*. І логіка тут полягає в різкій, неочікуваній зміні нікчемного приводу жахливою катастрофою. Щось маленьке, непомітне, абсолютно нестрашне, раптом, зростає до величезних розмірів і пожирає людське життя, щастя і благополуччя сім'ї, іноді знищує цілий творчий колектив. Що ж це за ситуація з погляду її *чистої структури*? Та ні що інше, як анти-розиграш, *інверсія звичайної сміхової фігури*, коли все відбувається якраз навпаки: те, що здається страшним, демонструє свою цілковиту нешкідливість.

Думаю, що саме в такому контексті можна зрозуміти могутній «протуберанець» радянської сміхової культури 60–70-х років ХХ ст. Якщо в житті радянських людей першої половини ХХ в. відтворювався анти-розиграш, то починаючи з 60-х рр. спрацьовує захисний механізм, починає діяти своєрідний соціально-культурний імунітет по відношенню до страху. При цьому відбувається *карнавальна зміна ролей*: тепер пересічні люди, які раніше були *об'єктом* дії страху з боку влади, тепер самі створювали дещо подібні практики. Та будувалися вони *навиворіт*: *спочатку йшло щось страшне, виникав переляк, а далі ставала зрозумілою безгрунтовність страху, і сміх звучав як полегшення*.

Отже, спільним знаменником більшості розигравів визначеного нами періоду є *перемога над страхом*. Сміх святкує перемогу добра над видимим злом, яке в розиграві розкриває свою справжню, тобто *позабуттєву природу*. Зло тут виступає якоюсь мертвою маскою, під якою ховається щось нешкідливе і цілком нестрашне. І в цьому полягає основний сенс розиграву. Цей сенс розкриває більш глибоке розуміння добра і зла, ніж те, яке було представлено в етиці марксизму. По суті ми тут зустрічаємося з секуляризованим християнським розумінням *зла як неіснуючої реальності*, як існування *обмеженої* форми добра, справедливості; як зменшення, ослаблення добра. Зло в християнському розумінні не є протилежністю добра. Воно розглядається як варіант недостатності, неповноти добра. В енергетичному дискурсі співвідношення добра і зла ще більш рельєфно демонструє те, що *«чистого» зла в принципі не існує*: навіть якщо зло здатне щось створити, то лише видаючи себе за добро, *використовуючи енергію добра* – власної енергії воно не має.

Прикладів розиграву можу приводити дуже багато, оскільки моє дитинство пройшло у відповідній атмосфері. Уявіть собі таку чудову картину: зима, новорічна ніч, легкий морозець, замети снігу, що виблискують в місячному сяйві... Після веселого бенкету в святковій

напівтемряві, що пронизано безліччю відблисків від ялинкових прикрас, після таємничих невеликих подаруночків, Новорічного вогника на телебаченні і застільних анекдотів із серії «Запитали вірменське радіо...» (дорослі регочуть, а діти нічого не розуміють та теж сміються), велика компанія збирається вийти на двір – покататися на санчатах. І тут, в коридорі, на вішалці хтось з гостей помічає солдатську шинель мого дядечка, що недавно повернувся з армії. Одна мить – і розиграш готовий. По дорозі на гору, з якої передбачено запаморочливий спуск на санчатах, вирішено зайти до одних знайомих і привітати їх з Новим роком. Природно, мова йде не про нудне поздоровлення з побажаннями щастя в особистому житті. На якомусь бланку, що завалювався в шухляді, швидко виготовляється повістка «з військкомату». Дядечко, переодягнувшись солдатом, дзвонить в двері до людей, які з ним ще не знайомі, і говорить, суворо насупивши брови: «Вам повістка. Терміново збирайтеся».

І ось саме тут відбувалося найголовніше. Не можна було поспішити і неприпустимо було затягнути той відрізок часу, коли люди сприймали новину *серйозно*. Розиграш віднімав у людей щастя і спокій на деякий, невеличкий час. І цей час визначався тільки досвідченим учасником гри. Затягнути або поспішити – було однаково убивчим для розиграшу. У першому випадку гарний настрій у тих, кого розігрували, міг вже і не відновитися, в другому – полегшення теж не наступало, оскільки не встигав спрацювати страх. Тому той, хто визначав момент, коли компанія з веселим сміхом вискакувала із-за укриття, був важливішою фігурою, ніж той, хто мав в цій мініатюрі якісь слова.

На цьому прикладі дуже добре видно *гедоністичну* функцію розиграшу. Після святкової вечері розігрується в карнавальній формі втрата не тільки вечері і свободи, але й наближення до ризикованої межі життя і смерті, якою є війна. Ця гра підсилює сприйняття свята саме тоді, коли святковість дещо ослабла в наслідок вже переповнених шлунків.

Крім того, цей приклад демонструє нам *комічний потенціал страху* – все, що намагається виглядати страшним, обов'язково рано чи пізно стає смішним. І таке перетворення є закономірним. Як говорив Гегель, історія відбувається спочатку у формі трагедії, а потім у формі фарсу. Та не треба забувати, що своїй гостроті розиграш завдячує саме тоталітарним практикам, які наразі не зникли, а просто перейшли в іншу, менш загрозливу щодо особистості форму. Криваву репресивність змінює *інший різновид репресивності*. Страшну трагедію розігрують удруге, у сміховій формі, та ця подія відбувається в тому ж самому тоталітарному топосі, який *принципових* змін ще не зазнав. Розиграш вивертає репресивність

на інший бік, видає її за карнавальну гру і саме у такий спосіб здійснює зняття *попередньої* форми репресивності, а не репресивності як такої.

Розиграші виходили найчастіше *спонтанно*. Сама обстановка життя була якоюсь перед-розиграшною, *на межі розиграшу* – трохи відбувався зсув у бік переляку, і розиграш виходив сам по собі. Це положення підтверджує приклад, узятий з життя викладачів і студентів філософського факультету Київського університету 60-х років. Того дня складали дуже важкий іспит – німецьку класичну філософію (екзаменатор – В. І. Шинкарук). Після іспиту декілька студентів (серед них був С. М. Малеев) запросили викладача (свого ровесника, між іншим) відзначити в ресторані успішне закінчення випробування і цілком чесно отримані оцінки. Ця пропозиція – частина перша розиграшу, про який ще не здогадуються навіть ініціатори. А далі – все за схемою. Неабиякий *переляк* виникає тоді, коли студенти розуміють, що їх гаманці не розраховані на ресторанный ціни. Глибока і обтяжлива *пауза* супроводжує сцену оплати рахунку викладачем. Та після цього, як не дивно, компанія в тому ж складі святкує вже удома, у одного із студентів. Всі весело згадують сцену в ресторані і регочуть. Фінал того вечора – дружба на довгі роки (записано із слів та з дозволу І. М. Малеевої).

Підкреслимо, що екзамен з НКФ розглядався студентами філософського факультету як остання ініціація, як межа, що відділяла студента, якого ще можуть відрахувати з університету, від студента – успішного випускника, володаря елітного диплому. Тобто це був *страшний* екзамен. Запевняю вас, що він був страшний і двадцять років поспіль, коли його здавала моя група. «Хоч би якусь «четвірку» отримати», – молилися відмінники «невідомому Богові». Саме цей страх і породжував смішні ситуації на кшталт тої, що стала на філософському факультеті легендою: один студент настільки боявся цього іспиту, що втік – взяв білета до Кьонігсбергу, і поїхав на могилу І. Канта. Смертю великого філософа, що подолав культурне небуття своїми безсмертними творами, студент намагався захиститися від екзамену, якого боявся, як смерті. Про гроші на зворотну дорогу він не подбав. З міста великого філософа на адресу деканату філософського факультету надійшла телеграма з проханням вислати гроші невдасі. В цьому випадку ми також бачимо підсвідоме прагнення людини перетворити страшне на смішне, трагічне (виключення з університету) на анекдотичне.

Амбівалентність розиграшу по відношенню до тоталітарних практик демонструє нам цю сміхову форму як таку, що вже не тримає людину на дійсній межі життя і смерті, але розігрує в карнавальній формі оце балансування «на межі», перехід від смерті до життя, «життя через

помирання» [3, с. 16]. Розиграш демонструє перемогу не тільки над малим злом у вигляді браку грошей або свободи, але й над смертю. Фактично навіть перемога над малим злом є лише натяком на оцю перемогу, що має і іманентний, і трансцендентний зміст. Тобто в розиграші ми маємо ієрофанію такого сакрального сенсу як Воскресіння. Звичайно, розиграш не є цитатою священного тексту, він виступає як карикатура Воскресіння.

Класичний приклад про *карнавальну перемогу над смертю* добре відомий у філософських кругах з вуст автора, основного виконавця і режисера цього розиграшу – С. Б. Кримського. Сергій Борисович знаходився в будинку відпочинку разом зі своїм колегою по інституту філософії – В. І. Мазепою. Одного разу, в туалеті С. Кримський побачив баночки з уриною, що чекали на аналіз. Недовго думаючи, він підсипав в баночку, з наклеєним на ній прізвищем Мазепи, деяку кількість цукру. Після цього спокійнісінько влаштувався поряд з ним на пляжі. Довго чекати не довелося. Пролунало завивання сирени швидкої допомоги, підбігли санітари, уклали на носилки В. Мазепу, що намагався чинити опір, і понесли його в лікарняний корпус. Нажаль, С. Б. Кримський завжди в цьому місці оповідання закінчував, тому про подальший розвиток подій нічого сказати не може. Між іншим, наведений випадок цілком відповідає поняттю народної *сміхової культури з її використанням образів людських екскрементів*, що, як відомо, символізують амбівалентну природу сміху.

Найбільш відомі режисери розиграшів не тільки самі придумували веселі ситуації, але навіть однією своєю присутністю породжували відповідний напрям мислення у інших людей. Наприклад, С. Б. Кримський повинен був приїхати в Тернопільський педінститут за запрошенням колеги – Кикець Г. Ю. Вона дуже хотіла влаштувати йому поїздку в Почаївську Лавру (єдину Лавру, що діяла, на території Радянського Союзу). Та треба було якось вирішити питання з транспортом. Відповідь на це питання придбала форму розиграшу за інерцією присутності відомого майстра цього сміхового жанру. «А якщо ми скажемо в обкомі, ніби С. Кримський – це перевіряючий, який прямує з Києва саме в Лавру?» Сказано – зроблено. Обком виділяє київському «перевіряючому» машину з відповідними номерами. Свобода совісті на такій машині забезпечена. Заходь в будь-який храм, хрестися, навіть бий уклони, якщо хочеш, – ніхто тебе не чіпатиме. Потрібно тільки придумати щось і для ченців, щоб «перевіряючий» був схожий на того, за кого себе видає. Сергій Борисович міркує, що б запитати, та нічого не може придумати окрім банального:

– А що це у вас так капустою тхне?

– Та ж піст, – смиренно відповідає чернець.

На тому «перевірка» завершується. Всі полегшено зітхають. Ченці радіють, що перевіряючий виявився доброю людиною, а Сергій Борисович задоволений, що йому не довелося довго грати свою неприємну роль. Навіть у Тернопільському обкомі – і ті задоволені – поставили галочку, що в цьому кварталі перевірка монастиря проводилася. А наші філософи радіють, що потрапили абсолютно легально в Лавру, трохи потішили душу прекрасним церковним співом (за відвідини церкви «ідеолога» могли запросто вигнати з роботи).

В цьому випадку відбувається підміна не стільки перевіряючого, скільки самого ритуалу перевірки, який стає не просто формальним, але й несерйозним, а отже натякає на часи, коли таких перевірок взагалі вже не буде. Влада не визнає себе смішною, *несправжньою*, такою, що втратила свій авторитет, але від її імені це визнання вже робиться і влада фактично всіляко сприяє людям, які здійснюють таке «неподобство».

Розиграш, безперечно, вважався престижною, елітарною формою спілкування. Наразі ми виділяємо його *комунікативну* функцію. Він виділяв людину з числа пересічних громадян і висував її на місце неформального лідера, яскравої особистості. Придумати гарний розиграш та його реалізувати означало продемонструвати свій високий *комунікативний* статус як суб'єкта. «Помста» провідному гравцеві могла стати перепусткою до неформального товариства для новачка, якого радо приймали, якщо розиграш було здійснено за всіма правилами цього жанру.

Не можна сказати, що розігрувати один одного радянські люди стали тільки в 60-х роках. Та до цього часу розиграші були рідкісним явищем і зазвичай погано закінчувалися. Наприклад, один з перших розиграшів відомого радянського кінорежисера Леоніда Гайдая трохи не обернувся крахом всієї його подальшої кар'єри. Одного разу Гайдай з приятелем виходили з інституту (це був початок 50-х рр.), а молода співробітниця ВДІКу, боячись йти темними вулицями, ув'язалася за ними. Через декілька хвилин Леонід несподівано зупинився і, прагнучи говорити якомога розв'язніше, звернувся до дівчини: «А ну, знімай шубу!.. Я що, незрозуміло сказав? Чи тобі допомогти?» Коли та, розгубившись, почала роздягатися, студенти розсміялися. Результатом цього розиграшу було відрахування режисера-початківця за... профнепридатність. (Зрозуміло, що в цій ситуації хтось з учасників розиграшу перевів його зміст в площину *суспільних* тоталітарних відносин, тобто виніс інформацію про цей випадок за межі кола учасників розиграшу як приватної справи). Гайдай кинувся оббивати пороги кабінетів начальників і незабаром був відновлений у ВДІКу, хоча і з випробувальним терміном (див.: [2]). Час

для розиграшів тоді ще не прийшов. Та в своїх кінокомедіях Гайдай реалізував тяжіння до розиграшу повною мірою. Його фільми – це ланцюг розиграшів, що проставляють сміховий акцент в зав'язці, кульмінації і у фіналі комедії. Вже перша знаменита комедія режисера, що поставлена за його ж сценарієм в 1961 році, – «Пес Барбос і незвичайний крос» складається з двох частин, що дзеркально відображають рух сюжету від веселого до страшного і навпаки. У фільмі «Кавказька полонянка, або нові пригоди Шуріка» (1966 р.) перший розиграш – крадіжка нареченої; другий – кульмінаційний – сцена з щепленням. А у фіналі невдалого нареченого розігрують друзі головної героїні – сцена «помсти».

Сама атмосфера зйомок у Леоніда Гайдая народжувала ситуації розиграшу. Наприклад, для зйомки однієї з сцен «Діамантової руки» (1968 р.) потрібна була лялька, що зображувала головного героя – Семена Горбункова (актор Юрій Нікулін). Цей манекен лежав десь в підвалі, накритий простирадлом. На нього наткнулася прибиральниця, перелякалася і підняла галас. Тут же по місту рознеслася страшна звістка про смерть улюбленого актора. На щастя, Юрій Нікулін встиг попередити свою матір, і вона не стала жертвою цього не придуманого розиграшу (див.: [4, с. 335]).

Відношення режисера до розиграшу свідчить на користь того, що Леонід Гайдай є виразником сміхової культури саме 60–70-х років, навіть не дивлячись на те, що останню свою кінокомедію «На Дерібасівській гарна погода» він зняв в 1992-му.

Якщо ми згадаємо епізод з фільму «Дзеркало» Андрія Тарковського, де його мати згадала про помилку в тексті і дуже боялася, що цю помилку помітять, то навіть тут, у цілком серйозному, навіть релігійному за змістом творі спрацювала загальна історична тенденція переводити жакливе у смішне саме тому, що фільм знімався на початку 70-х рр. (вийшов у 1974 р.). Ось героїня прибігає в друкарню, бере гранки і намагається схватитися з ними від усіх. Колеги помічають, що вона дуже схвильована і пильнують її, як ворони пильнують пораненого, що скоро має перетворитися на труп. Вони чують запах жаху і він притягає їх тому, що це запах чужої, а не власної біди. Та виявляється, що *те слово* привиділося героїні – ніякої помилки немає. Вона тихенько, на вушко, говорить своїй подрузі, *яке слово* вона побачила в уяві так наочно, ніби бачила його в надрукованому тексті, і вони сміються. Смертельна небезпека перетворюється на *непристойний* анекдот. Смерть обертається еротикою. Жах перетравлюється і покидає тіло через тілесний низ.

До сміхової культури 60-х років належить, також, роман В. Войновича «Життя та незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна». *І в цьому сенсі*

роман Войновича – це швидше роман-розиграш, ніж роман-анекдот. Практично всі основні сцени роману побудовано за законами розиграшу. Сюжет розгортається так, що майже всі діючі особи видають себе свідомо або неусвідомлено за когось іншого і кожного разу процес виявлення дійсного обличчя персонажу розгортається як еволюція від страшного до смішного. Маленького капловухого бійця Чонкіна вважають ватажком банди, нащадком князя і т. п.; енкаведешника Мілягу приймають за офіцера гестапо за його власним визнанням; прокурор, напившись, кожного разу виводить на розстріл свою дружину – сусіди абсолютно спокійно коментують цю начебто страшну подію: знову, мовляв, розстрілювати повів; старий єврей мимоволі видає себе за батька Сталіна; німецька шпигунка ховається в образі велелюбної секретарки органів НКВД; коня приймають за людину і ховають як героя, а люди уві сні Чонкіна перетворюються на свиней. І вже перші сторінки твору представляють один з «розиграшів» – Нюра бачить над собою гігантського птаха, падає від страху на грядки, намагається захиститися від страшного бачення хресним знаменням, але пізніше розуміє, що це всього лише літак.

Та центральним розиграшем книги і описуваного в ній часу, з нашої точки зору, є те, що «всім відома Установа» видавала себе за всевидюче око, тобто за *всесильне божество*. Розвінчати таку установу, зруйнувати страх (що переходив у жах) перед цією силовою структурою, показати *сліпоту і безсилля* НКВД покликаний, перш за все, той розиграш, який розростається у Володимира Войновича в цілий роман (див.: [5, с. 133–137]). І в цьому є особлива заслуга письменника, який в межах сміхової культури спрямував розиграш проти тої конкретної структури, яка *матеріалізувала* тоталітарний жах. В усіх інших розиграшах страх *ніби* не має зворотної адреси. Це *просто страх і все*. І тому протистояти йому так важко. Він ховається не відомо куди, щоб вилізти знову хто знає звідки.

Що ж до творчості Е. Рязанова, то тут розиграш вже не є основною сміховою фігурою, він відступає на другий план, тому що метою комедії є не сміх полегшення, а більш тривке почуття радості. Крім того, розиграш у Є. Рязанова пов'язаний вже не стільки з випадковими ситуаціями та суб'єктивними характеристиками людей... – *відбувається онтологізація розиграшу. Тут розиграш виступає вже як фундаментальна характеристика буття, що має духовний вимір.* Не друзі влаштували розиграш, не будівники та архітектори... Всі окремі суб'єктивні характеристики та об'єктивні обставини виступають лише як ніби то випадкові передумови Розиграшу з великої літери. І автором сценарію цього Розиграшу є Той, до якого молитовно звертається наш

герой в пісні: «О, кто-нибудь, приди, нарушь, чужих людей соединенье и разобщенность близких душ!» (див.: [6, с. 159–166]).

Отже, безумовною заслугою Є. Резанова є те, що він на ґрунті радянської культури перевів розиграш із суб'єктивного плану в онтологічний, осмислив розиграш як фундаментальну практику людського життя в тому просторі свободи, де є місце принципу провіденціалізму.

Після скасування культу особи склалася цікава ситуація. З одного боку, страх втратив значну частину своєї влади над людьми, а з іншого, – незграбні спроби нових ідеологів відновити старий або створити новий культ викликали якщо не сміх, то сприймалися як щось вельми несерйозне. Сам вигляд нового генсека був абсолютно невідповідним образу керівника великої держави – лиса голова, напіввідкритий, великий та кривий рот, відкопилені вуха... Такий образ мимоволі провокував непристойні асоціації і анекдоти. Не тільки в «будівлі» загальної сміхової атмосфери 60-х панував розиграш, – розиграш і вінчав цю «споруду», подібно до шатра чи бані. Цим «шатром» був псевдокульт нового тирану. Та тирана, насправді, не існувало. Замість нього був *хтось* в масці неосвіченого, грубого, лисого мужика – масці, яка могла опинитися на голові правителя супердержави тільки за іронією історії. Історія, здавалося, втомилася стогнати і плакати. Вона, неначе, хотіла грати, сміятися та розігрувати людей.

Таким чином, я відстоюю думку про те, що *провідною фігурою радянської сміхової культури 60–70-х років виступав розиграш як форма, з одного боку, протистояння страху, а з іншого як спосіб відтворення атмосфери тих самих тоталітарних практик вже в нових, менш загрозливих формах.*

1. Воробьева М. В. Анекдот как феномен повседневной культуры советского общества (на материале анекдотов 1960–1980-х годов): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии.– Екатеринбург, 2008.– 24 с.
2. Гайдай Леонид Иович [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.rusactors.ru/g/gayday/>
3. Кирилюк О. «Ha-ha» said the clown»: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна) // *Доб́жа / Докса*. Зб. наук. праць з філософії та філології.– Одеса, 2006.– Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– С. 8–17.
4. Мусский И. А. Сто великих отечественных фильмов.– М.: Вече, 2006.– 476 с.
5. Столяр М. Советская смеховая культура.– К.: Стилос, 2011.– 304 с.
6. Столяр М.Б. Религия советской цивилизации.– К.: Стилос, 2010.– 178 с.

Елена Золотарёва

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОДЕССКОГО КАРНАВАЛА

У статті розглянуті особливості Одеського карнавалу, що відбувається під час фестивалю «Гуморина». Досліджені витoki, причини, форми та тенденції розвитку карнавального руху. Проаналізовані загальні риси та відмінності Венеціанського та Одеського карнавалів.

Ключові слова: карнавал, сміхова природа, Одеський карнавал, тенденції карнавального руху.

В статье рассмотрены особенности Одесского карнавала, проводимого во время фестиваля «Юморина». Исследованы истоки, причины, формы и тенденции развития карнавальное движение. Проанализированы общие черты и отличия Венецианского и Одесского карнавалов.

Ключевые слова: карнавал, смеховая культура, Одесский карнавал, тенденции карнавальное движение.

The paper describes the features of the Odessa carnival held during the festival, «Yumorina». Investigated the sources, causes, forms and trends of the carnival movement. Analyzed the similarities and differences between the Venetian and the Odessa carnival.

Keywords: carnival, culture of humor, Odessa carnival, carnival trend movement.

Исследование архаических истоков, народно-смеховой природы карнавала, интерпретация его символов, особенностей и глобальных тенденций карнавальное движение представляются актуальными, даже теперь, когда этот феномен мировой и национальной культуры утратил свою истинную природу, а карнавальные маски не являются репрезентативным знаком первоначального смысла. Древнее карнавальное действо, сохранив некоторые существенные черты, проявляющиеся по-новому в глобализированном мире, своим смехово-игровым характером созвучно, как это ни парадоксально, современной культурной ситуации.

Исследователи карнавала и смеховой культуры М. М. Бахтин, Д. Мильдон, Б. А. Успенский, Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. Поньрко, В. Я. Пропп, В. А. Вершина, А. В. Михайлюк, Л. В. Панкова, О. В. Королькова и другие обращают внимание на истоки, древние и обновлённые формы карнавальное действа, анти-поведение его героев, карнавальную функцию различных смеховых проявлений, суть карнавала как особой смеховой культуры, противостоящей официозу церковной или государственной системы ценностей [1; 2; 13–17; 20].

Многолетнее исследование автором природы карнавала [3–11] позволило выделить общее и особенное в карнавальном движении, основные направления развития, глобальные тенденции и национальные особенности современного карнавала.

Одесский карнавал, проходящий в рамках первоапрельского фестиваля «Юморина», безусловно, как нами было показано в предыдущих исследованиях, обладает основными признаками карнавала и развивается в русле современных карнавальных тенденций, при этом отличаясь специфическими особенностями. Целью данного исследования, с учётом изучения нового материала и предпринятого сравнительного анализа внешних и смысловых проявлений в карнавальных празднествах различных стран современного мира, является обоснование новых, более обобщённых и углублённых выводов о природе Одесского карнавала и его отличии от других.

Карнавал, по-видимому, первоначально являлся персонификацией праздника проводов зимы, амбивалентным образом, олицетворяющим изобилие и обжорство, старость и зиму, на смену которым придут молодость и весна. Аналогичным значением наделяется у восточных славян Масленица, в некоторых регионах называемая объедалой [6; 11; 19, с. 75]. Как мы уже обосновали [5], ранее общепринятое толкование поясняло название от латинского слова «кар» – плоть, мясо, «карна вале» – что-то типа «да здравствует мясо, да здравствует плоть», однако слово «карнавал» происходит, очевидно, от названия культовых «потешных колесниц», использовавшихся во время праздника в честь вавилонского бога Мардука, греческого бога Диониса. Возможным прообразом западноевропейского карнавала были римские сатурналии, греческие кронии, во время которых господа и рабы менялись местами, избирался шутовской царь и воцарялось веселье, олицетворяющее золотой век – эпоху изобилия, процветания, равенства и свободы. Сатурналии в конце декабря знаменовали перерождение времени и мира, начало нового цикла бытия. В некоторых традициях карнавальные по природе праздники проходили в начале весны, знаменуя пробуждение природных сил. Составным элементом подобных празднеств было воспроизведение изначального хаоса. Ф. Рабле, говоря о сущности карнавала, писал, что одна часть людей переодевается для того, чтобы обманывать другую часть, и все бегают по улицам, как дураки и сумасшедшие, никто не видел подобного хаоса в природе [1].

Оргиастическое начало карнавала может быть рассмотрено как попытка магического заклинания первичного хаоса и как стремление преодолеть ограниченность человеческого существования. Ритуальные

оргии были связаны с земледельческим культом, они призваны содействовать производительным силам природы во время посева или вызревания урожая. Оргия отменяет границы, смешивает (латинское «сатура» – смесь, отсюда – сатира) структуры путём инверсии социальной сферы и высвобождения страстей. Целью древних оргий было единение с божественным, священное исступление, выход за пределы собственной природы. Универсальными атрибутами менад в греческих дионисиях, участников римских сатурналий выступали наркотические средства, алкоголь, сексуальная разнузданность, эксцессы, травестия. Оргии отображали переходный период, когда границы сдвинуты и правит хаос, только после его заклинания-преодоления может быть восстановлен порядок [19, с. 135]. В эпоху Средневековья оргиастические обряды, утратившие своё значение с утверждением христианства, трансформировались в рамках карнавальных празднеств, которые регулярно осуждались представителями церкви и не имели легального статуса [4; 19, с. 135].

Образ карнавала обретает космический смысл: он выполняет функцию разрушения принятого миропорядка, с последующим восстановлением истощившихся в течение годового цикла жизненных форм, являющих непрерывную последовательность стадий творения, уничтожения, воскрешения. Карнавальное жертвоприношение, в средние века принявшее символическую форму избрания «дурацкого царя», сжигания чучела Масленицы, т. п., акцентирует роль жертвы в качестве источника возрождения мира [19, с. 75].

Современный карнавал невозможно истрактовать в прежнем значении, его символика и формы изменились, однако и в них зачастую можно узнать древние символы и воспевание начала нового цикла бытия. К молодому украинскому Одесскому карнавалу это относится в большой степени. Известно, что в Украине, «по московскому обычаю», издавна стали отмечать «День дурака», подшучивая над знакомыми и развлекаясь смешными записками. «На перше квітня, за новим звичасм, піддурювали знайомих видуманими листами. Під час ярмарків оглядали народні ігрища...», – пишет Иван Крипьякевич о быте украинцев в XVIII веке [12, с. 117]. Одесский карнавал ежегодно проводится в рамках фестиваля «Юморина» именно 1 апреля, в общепризнанный международный День дурака.

Амбивалентный образ дурака предстаёт как необходимая фигура в процессе созидания мира: он переворачивает общепринятое, являя парадокс, доксу, а парадокс, как известно, дружит с гениями [19, с. 49]. Существовавший в Средние века Праздник дураков предполагал

пародирование церковных обрядов, смену социальных ролей классов. Нередко дурак рассматривался как посредник между земным и божественным мирами, т. е. как носитель высшей мудрости, он сближается с образами шута и юродивого, выполняющими аналогичные функции. Существует сюжет о том, как дуракам доверяли принять решение, когда мудрые оказывались бессильными. Есть мнение, что Лао-цзы «обликом был похож на глупца», возможно, это отражает идею о том, что великая мудрость всегда содержит в себе элемент глупости, ибо, по Библии, «во многих знаниях многие печали» [19, с. 49–50]. Не удивительно, что известный итальянский психиатр XIX века Чезаре Ломброзо заметил, что в строении мозга гения и сумасшедшего много общего! В фольклоре образ дурака нередко показан в позитивном ключе, например, Иванушка-дурачок. В то же время в негативной своей ипостаси дурак соотносится с трикстером – персонажем, противостоящим демиургу или культурному герою и искажающим созданное ими.

Одесский карнавал отличается тем, что это единственный карнавал, который родился и проводится в День дурака – 1 апреля, в ходе «Юморины». Он отражает большинство из перечисленных выше общих карнавалых признаков и имеет специфические особенности, отличающие его от других карнавалых праздников.

Для лучшей иллюстрации материала представляется целесообразным напомнить семь основных, выявленных нами ранее [3; 5], тенденций современного карнавалного движения:

1. Истоки карнавала, как особой смеховой культуры, противостоящей официальным праздникам, в архаических и религиозных ритуалах: сначала языческих обрядах, связанных с периодами солнцестояния, сельхозработами и массовыми ярмарочными праздниками; в период христианства укоренившиеся древние символы интерпретировались по-новому; большинство современных карнавалых шествий (исключая Одесский карнавал), во многом противореча христианским канонам, в ряде внешних форм и символов всё же демонстрируют основы сакрального ритуала [9; 11].

2. Современный этап развития карнавалного движения начался с возрождения карнавала в разных странах в 70-е годы XX века, в условиях изменившегося мира, угасания «холодной войны», либерализации и демократизации общественных систем [5; 7]. В отличие от старых карнавалых традиций, переворачивающей официальные ценности и иерархии, современный карнавал, в первую очередь, выражает ощущение отдыха от работы, беспечности, веселья, радостного переживания праздника жизни.

3. Карнавальные особенности связаны с историей народов, раскрывают её смысл и влияют на повседневную жизнь жителей «карнавальных регионов». Исторические персонажи – обязательные, постоянные и основные участники карнавального шествия. Жители целый год живут под влиянием ауры карнавала, влияющей на быт, коммерческий расчёт и мировоззрение населения [3; 10].

4. Современный карнавал отличается возрастающая политизация, при одновременной карнавализации и шоузации политической жизни [3]. Практически все социальные протесты в мире против существующей действительности, господствующей идеологии и морали, включая революции, свидетелями которых стало поколение наших читателей, носят карнавальную окраску, когда переворачивается мир, многие надевают маски, мнят себя иными, присваивая право на претензии к этому миру, и иногда «царём» становится шут или преступник... Современные предвыборные кампании, используя специальные технологии влияния на электорат, часто выполняют карнавальную функцию. Так, антигриппозная марлевая повязка на лице украинских политических лидеров в президентской гонке перед объективами телекамер превращается в карнавальную маску.

5. Основной чертой современного карнавала является тотальная коммерциализация, детально нами продемонстрированная ранее [8].

6. Имея сходные черты, каждый карнавал всё же отличается своей национальной окраской. Одесский карнавал, в отличие от других, имеет т. н. «одесские традиции», не имея практически ни религиозных, ни национальных, что объясняется особенностями истории развития города, полиэтничностью и множественностью религиозных конфессий. В Одессе мы наблюдаем разрыв между культурными традициями титульной нации и одесскими карнавальными символами. Видимо, в основе этой тенденции лежат 3 фактора:

- фактор рождения – атеистическая советская подоплёка, связанная с рождением Юморина в «застойном» периоде;
- фактор молодости – из 36 лет только 18-ый год фестиваль Юморина и карнавал проходят в суверенной Украине;
- фактор специфики города – многоликая и многоязыковая Одесса всегда выделялась многонациональностью, особым свободомыслием, философичностью простых граждан и особой смеховой культурой и в составе царской России как центр Новороссии, и в составе СССР, и в независимой Украине. Этаким культурный Вавилон, рождающий много талантов и влекущий к себе гостей, придал и карнавальному действу внешние атрибуты Одессы. Однако в последние годы всё больше

персонажей национальной истории принимают участие в первоапрельском карнавальном шествии в период Юморины [6; 7; 10]. 7. Каждый карнавал имеет свою главную черту, свою «изюминку». В одесском варианте это – так называемый «одесский юмор», истоки которого в мифологизированной одесской истории XVIII–начала XX веков [5; 7].

Как видим, древний преображённый карнавал, обретая общие современные черты при национальных особенностях каждого отдельного карнавала, не имеет признаков угасания, обновляется, впитывая в себя черты современного глобализованного мира. Воздействуя на этот мир, карнавальное празднество вынуждает экономику и политику учитывать его возрастающее влияние на все сферы жизни и привлекает всё большее число участников и зрителей.

Напомним, что название «карнавал» утвердилось в Италии в XIII веке. В эпоху Возрождения карнавал оформился как особая смеховая культура, противостоящая официальным праздникам. В Украине и России, других славянских странах карнавал носил форму Масленицы. К XVIII веку карнавалы были особо популярны в Италии (Венеция, Рим), Германии, Франции (Ницца). Позднее они расцвели в Испании и Латинской Америке. Однако конец XIX века стал периодом заката карнавального движения на долгий период. Скорей всего, это было связано с эпохой революций и войн, включая две Мировые войны. Как известно, Одесский карнавал родился вместе с фестивалем «Юморина» 1 апреля 1973 года [5; 7]. Венецианский карнавал, карнавалы Германии, Великобритании возобновились после большого перерыва также в 70-е годы прошлого века. И хотя конкретная обстановка, например, в тогдашних Одессе (в составе СССР) и Венеции была различной, всё же можно разглядеть некоторые общие причины их возрождения [4].

Исследуя отличительные особенности Одесского карнавала, ранее мы сосредоточили своё внимание на противопоставлении наиболее популярного Бразильского карнавала в Рио и «юморинского» карнавала в Одессе [3]. Находясь в Италии, автор дополнительно изучила особенности знаменитого Венецианского карнавала, что позволило сформулировать признаки сходства и отличия Венецианского и Одесского карнавалов, а также с помощью этого противопоставления глубже уяснить специфику карнавала в Одессе.

Венецианский карнавал отличается атмосферой таинственности, налётом грустной весёлости, навеянной сочетанием холода каналов и красоты архитектуры обветшалых зданий. Здесь среди обилия масок

ощущается полнота жизни и смерти, связь веков и мистическая сущность красоты.

В средневековой Европе карнавальное празднество занимало до трёх месяцев в году [19, с. 75]. Современный Венецианский карнавал длится три недели, но целый год венецианцы готовятся к празднику. Фактически карнавал происходит в форме различных мероприятий на разных площадях венецианских островов. Со слов венецианца-бизнесмена Луиджи Гадзотти, вечерами организовываются званые балы в старинных дворцах Венеции, требующие сверх-модных нарядов и масок.

Но главное в этой традиции – вернуться в яркое прошлое славы Венеции, перевернуть сегодняшний быт, естественно чувствовать себя в костюме известной в прошлом синьоры или Казановы, раскланиваться с другими «масками», будто бы духовно переселиться в прежние века.

Чужестранцы, надевшие маски, как правило, здесь этого не ощущают. С ними не раскланиваются, часто их костюмы случайны. Венецианцы же и итальянцы, давно знакомые с традициями Венецианского карнавала, в отдельные моменты буквально перевоплощаются в образ избранного заранее героя.

Несмотря на то, что огромные толпы участников действия, очереди на вапоретто мешают простым жителям, спешащим на работу, горожане не возражают против такого неудобства, это их жизнь и их национальный и региональный праздник, которым они гордятся. А те венецианцы, которые занимаются торговлей, получают в течение трёхнедельной фиесты, накануне и после неё сверхприбыли.

Сопоставив особенности формы и содержания Одесского и Венецианского карнавалов, можно сформулировать пять их отличий:

- 1) известность Венецианского карнавала в мире, учитывая его древние корни, намного выше Одесского;
- 2) в Венецианском карнавале присутствует национальный дух, дух Италии, в то время как Одесский карнавал не имеет национальных корней;
- 3) Одесский карнавал длится несколько часов 1 апреля каждого года, и только один день им фактически живут одесситы и гости города; Венецианский карнавал длится три недели;
- 4) в Венеции отсутствует единое короткое одноразовое карнавальное шествие, как в Одессе; маски и представления присутствуют на всех площадях, карнавные маски продаются целый год: до, в ходе и после карнавала;
- 5) Венецианский карнавал отличается маскировка почти всех гостей и большинства жителей города; в Одессе маски надевают практически лишь непосредственные участники шествия, при этом заметно, что с каждым

годом в карнавальной колонне всё больше венецианских костюмов. Простые же жители, зрители, гости города просто наблюдают за маскированным шествием или же используют для развлечения три одесских атрибута: «рожки» на голову, раскрашенное лицо или ярко выкрашенные волосы.

Конечно, анализируя отличия, нельзя не увидеть и признаки сходства обоих карнавалов, что подтверждает наш вывод об общих чертах и единых тенденциях развития современного карнавального движения. Можно выделить такие сходные черты Одесского и Венецианского карнавалов:

- 1) в обоих действиях подчёркивается история и особенности преимущественно одного города – места, где зародился и проходит карнавал;

- 2) высок уровень коммерческого интереса в карнавальных и околкарнавальных делах, хотя, безусловно, в Венеции он намного выше. Ведь уровень украинской экономики – как следствие отечественной политики, нереализованности экономического потенциала после принятия Украины в ВТО и современного глобального финансово-экономического кризиса – пока не позволяет одесским предпринимателям получать от карнавала огромнейшие прибыли, как это происходит в Италии, Бразилии и других странах. Карнавальные маски по немалой цене круглый год продаются на всех площадях Венеции; итальянские ателье не успевают подсчитывать доходы от пошива карнавальных костюмов. Так, например, в Венецианском карнавале в феврале 2004 года приняло участие, без учёта местных жителей, полмиллиона гостей, принесших в городскую казну и местным предпринимателям огромные средства [18];

- 3) в обоих карнавалах, как и в большинстве карнавалов мира, заметно присутствие масок известных в стране и мире политиков;

- 4) и в Одессе, и в Венеции наблюдается много мусора на улицах в конце карнавального дня, существуют немалые проблемы коммунальных служб по уборке города и перевозке пассажиров. Но, с точки зрения городских властей и горожан, это не является помехой карнавальному празднику. Так, муниципальная власть Венеции и венецианцы согласны терпеть большие неудобства – одностороннее движение, мосты через каналы можно переходить только в одном направлении, много шума и мусора – так как это компенсируется не только весельем, но и немалыми доходами [18].

Вместе с тем, трудно не заметить, что Венецианский карнавал являет не столько веселье, как Одесский, сколько достоинство. Конечно, при этом в городе возрастает число карманных краж, ибо итальянские воры тоже «готовятся к карнавалу», как готовилась Сонька-Золотая ручка к

очередной ярмарке. Отдельные подвыпившие особы падают в венецианские каналы с зелёной тиной. Но это не перечёркивает величие и великолепии Венецианского карнавала.

Таким образом, заслуживает констатации факт гораздо большего сходства отечественного карнавала с Венецианским, в отличие от специфического бразильского в Рио, с его школами самбы, ранее нами детально проанализированного [9], и центрально-европейских немецких и Пражского карнавалов, где особо акцентируется национальная кухня.

Возникает вопрос: остались ли причины карнавала прежними? Влекут ли сегодня людей ворваться в карнавальное водоворот потребности зрелищ, эстетического удовольствия, поиск радости бытия, истинного смысла, который можно созерцать, лишь вынырнув из суетности и условности мира? Возможно, и сегодня больные хотят почувствовать себя здоровыми, бедные представить себя богатыми, подчинённые увидеть себя на вершине социальной лестницы. И все хотят счастья и мистического чуда в этом кризисном, перенаселённом, небезопасном мире, с его военными и религиозными конфликтами, эпидемиями и экологическими катастрофами. Все хотят изменения этого мира к лучшему. По-видимому, природа человека, как и природа смеха, практически не изменилась спустя много веков. А значит, наши правнуки снова будут свидетелями карнавала, и не исчерпаны возможности дальнейшего исследования его природы.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.– М.: Худож. литература, 1990.
2. Вершина В. А., Михайлюк А. В. О карнавальных истоках современной цивилизации // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 2. Про природу сміху.– Одеса: Студія «Негоціант», 2002.– С. 161–167.
3. Золотарёва Е. Интерпретация Одесской Юморины в контексте карнавального движения // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 350–358.
4. Золотарёва Е. Общее и особенное в истоках и формах карнавального движения // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008.– С. 156–165.
5. Золотарёва Е. Одесский карнавал в русле современных тенденций карнавального движения // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005.– С. 221–231.

6. 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. Мечникова, 2004. – С. 243–255.*
7. Золотарёва Е. О природе «одесского смеха» // *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса: Студія «Негоціант», 2002. – С. 187–191.*
8. Золотарёва Е. Проблемы коммерциализации «одесского смеха» // *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 3. Гносеологічні і антропологічні виміри сміху. – Одеса: Студія «Негоціант», 2003. – С. 186–191.*
9. Золотарёва Е. А. Смех как добродетель и как преступление // *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 1. – ООО Студія «Негоціант», 2002. – С. 27–33.*
10. Золотарьова О. Формула щастя // *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 8. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.*
11. Золотарёва Е. А. Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества // *О природе смеха: материалы круглого стола. – Одеса: ООО Студия «Негоциант», 2000. – С. 10–13.*
12. Історія української культури / За загальною ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994.
13. Королькова О. В. Читая Бахтина, или почему «Юморина» не станет карнавалом // *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. – Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003. – С. 192–200.*
14. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984.
15. Мильдон В. Введение в философию балагана // Балаган. Ч. 1 / под ред. О. Купцовой. – М., 2002. – С. 75–82.
16. Панкова Л. Карнавальная функция мата в анекдотах и художественных текстах // *Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 5. Логос і праксис сміху. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 349–355.*
17. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре. По поводу сказки о Несмеяне // *Учёные зап. Ленингр. гос. ун-та. – Л., 1939. – № 46.*
18. «Reuters», «Урядовий кур'єр», № 30. – 17. 02. 2004 р. – С. 4.
19. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В. В. Адамчик. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
20. Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. – Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1994. – С. 320 – 332.

Геннадій Краснокутський

**НЕГАТИВНИЙ RISUS-FACTOR: АРХЕТИПИ
СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ ПРОТИ СМІХОВИННОСТІ
ПОЛІТИЧНОГО БЕЗКУЛЬТУР'Я В УКРАЇНІ
НУЛЬОВИХ РОКІВ**

У статті розглядається динаміка взаємодії загальнокультурних архетипів сміхової культури як своєрідного «risus-чинника» з сучасною українською соціокультурною реальністю й здійснюється спроба пояснити причини його негативного впливу на українське суспільне буття у «постпомаранчевий період».

Ключові слова: архетип, сміхова культура, політична культура, «помаранчева революція».

В статье рассматривается динамика взаимодействия общекультурных архетипов смеховой культуры как своеобразного «risus-фактора» с современной украинской социокультурной реальностью и предпринимается попытка объяснить причины его негативного влияния на украинскую общественную жизнь в «пост-оранжевый период».

Ключевые слова: архетип, смеховая культура, «оранжевая революция», политическая культура.

The article contributes to analyzing dynamics of interaction between common «laughter culture» archetypes as a certain «risus-factor» and modern Ukraine's sociocultural reality and attempts to explain the causes of its negative influence upon social life in Ukraine during «Post-Orange Period».

Keywords: archetype, laughter culture, Orange Revolution, political culture.

Сумна історична доля України принаймні за часів формальної незалежності (хоча витoki цього «усумітнення» сягають значно глибшої темпоральної глибини), що виявляє себе насамперед у перманентній ентропізації як актуального стану суспільно-політичного та культурного життя, так і найвіддаленіших перспектив, перетворюється на онтологічну таїну, відповідь на яку в сучасних дискурсах щодалі, то більше відмовляються навіть шукати. І найсумніше в цьому те, що Україна як соціокультурна та історико-політична цілісність навіює екзистенційні та еклезіастично-песимістичні печалі аж ніяк не через брак сміху – радше через його надмірність.

Мета даної статті: накреслити шляхи аналізу динаміки взаємодії загальнокультурних архетипів сміхової культури як своєрідного «risus-

чинника» з сучасною українською соціокультурною реальністю й пояснити його негативний вплив на українське суспільне буття у «постпомаранчевий період».

Існує достатньо підстав стверджувати, що суспільно-політичні негаразди та безцільна історико-ідентифікаційна блуканина України протягом останніх десятиліть як «невістки», чия «скриня» (посаг) переповнена й досі пострадянською спадщиною («материзною»), варто було б пояснювати скоріше культурно-традиційною специфікою структури української суспільної ідентичності, а не економічними чи то політичними чинниками, як це робиться в переважній більшості випадків: інакше важко пояснити не так сам факт відставання України від її більш західних (і споріднених не надто зичливою історичною долею) сусідів на кшталт Польщі або країн Балтії, як тартароподібну прірву, що утворилася після майже одночасного здобуття політичної незалежності від колишньої «червоної імперії» – прірву, що перетворює відносне відставання на абсолютне, принаймні у сьогодиньшому суб'єктивному сприйнятті абсолютної ж більшості представників українського суспільства. Важливою складовою цієї культурно-традиційної специфіки була й залишається сміхова культура – така нібито споконвічно-органічна (через театральньо-вертепні та гоголівсько-малоросійські стереотипи) для «української народної душі» (зазначимо, що «оксамитові революції», до того ж зовсім не всюди й не завжди «оксамитові», у центральноевропейських країнах відбувалися під знаком «зваженої серйозності», без яскраво виражених карнавальних мотивів, на відміну від мало не єдиного випадку з українською «помаранчевою революцією» з її майже тотальною наприкінці карнавалізацією).

Оскільки сувора, груба, «вульгарна» реальність (сказати б, *realgarity*) України сьогодні полягає в тому (і у сприйнятті ззовні, і всередині країни як суспільно-політичного суб'єкта), що вона й досі не спромоглася позбавитися родимих плям «совковості», які повсякчас проступають і в управлінському стилі більшості політиків як спадкоємців чи просто колишніх «червоних директорів», і в утриманській мінімалістично (й анімалістично) споживацькій психології «мовчазно-терплячої більшості» населення як технічно-електоральної категорії, слід брати до уваги, що сміхова складова суспільного буття взагалі, а не в межах дозволеного на рівні офіціозу, за радянської доби пройшла еволюцію від чорногуморної «істерії жаху» часів репресій через звикання до зниження ба навіть приниження «високого» під час «відлиги», коли протагоніст

всесвітньо-радянської історичної сцени неначе свідомо змагався за популярність у народі з персонажами «Крокодилу» та «Перця», аж до недбало прихованого гомеричного реготу, що його викликав геронтологічний мартиролог і конвеєр ритуально-поховальних лафетів передперебудовної доби.

Як і належить історичній спадкоємиці, пострадянська Україна об'єктивно вподобала приблизно такий само еволюційний курс (і дискурс), але, звичайно ж, із певними модифікаціями. На початках «еліти» і «народ» з обережністю (продиктованою потребами самовиживання в умовах «найбільшої геополітичної катастрофи в історії») приглядалися одне до одного, а головним інструментом комунікації були обіцянки, що активно продукувалися з одного боку й з усе меншою активністю й оптимізмом споживалися (як, власне, споживаються й досі, хоча й у більш «матеріалізованому» вигляді) суспільним «низом», до того ж у «лихі дев'яності» на пострадянському просторі було не так до сміху, як до жаху чи принаймні до істерії.

Згодом, з відносною стабілізацією рівня життя й постанням «середнього класу» з його зростаючими потребами, у тому числі й потребою в новоусвідомленому почутті власної гідності (хоча й багато в чому химеризованому вивертми ринкового підходу до гуманітарних аспектів життя), відчуття залежності від держави у значного сегменту українського суспільства, що склався із людей, котрі, на їхню власну думку, «самі себе зробили», змінилося відчуттям зневаги до державних інституцій, від яких стали очікувати не соціальної допомоги, а якомога меншого втручання у приватні справи новонародженого «креативного класу», відтак поволі стало формуватися глухе суспільне невдоволення владою періоду «пізнього Кучми» та її уособленням, тобто самим Кучмою, чий непоказний (знов-таки, і на зовнішньополітичному, і на внутрішньо-соціальному «ринках рецепції») образ став все більше трансформуватися в щось на кшталт недолугого прототипу для жовчної карикатури (типова «передреволюційна» ситуація в культурі, що характеризується переростанням гумору в сатиру й боротьбою проти цензури за будь-яких часів).

Нарешті, логічним завершенням процесу суспільної делегітимації державної влади став прорив масового невдоволення та його артикуляція в повний голос під час президентської кампанії 2004 року, коли формальне «волевиявлення» неочікувано трансформувалося в реальне, а німотні «паперові голоси» перетворилися на дуже просту, але потужну «оксамитово-революційну партитуру» для промовок, гасел і скандувань на кшталт «Нас багато. Нас не подолати» або «Ми – разом!

Нас – багато!», що стали основним змістом «майданного стасиму», «пісні стояння» (про структуру давньогрецької трагедії і роль у ній стасиму див.: [1, с. 657]). Майдан увійшов у класичну архетипальну роль хору, причому в найбільш архаїчній, доантифонній формі, своєю реакцією стверджуючи справжність, серйозність, важливість і змістовність подій на оркестрі, причому «самозароджувані» гасла й промовки самою своєю наявністю вказували щонайменше на потугу відродити в свідомості архаїчно-міфологічні структури мислення: «слово за таких умов (існування в контексті міфологічної свідомості – Г. К.) виходить за межі мови, зливається з думкою й дією, актуалізує свої позамовні потенції», внаслідок чого «з'являються слова й вислови, які претендують на те, щоб бути останньою інстанцією, визначати все решту, підкоряючи його собі» [8, с. 195] за допомогою простих і дискурсивно малозмістовних вигуків і скандувань. Аби підкреслити справжність, серйозність, важливість і змістовність майданного спротиву як моменту ейфористичного масового піднесення, логіка міфу диктує необхідність конструювання архетипальних бінарних опозицій, у даному випадку насамперед змістовно-емфатичного «верху», репрезентованого «соціальним низом», і «низу», уособленого морально збанкрутілим «політичним верхом». Це типовий казус міфопоетичної інверсії статусів стратифікованого суспільства, що дозволив неодноразово стверджувати карнавальний характер «помаранчевої революції», причому з різними аксіологічними відтінками (див., до прикладу: [3; 4; 5; 6; 7]), але без урахування глибинних, архетипальних підтекстів цієї позірно суцільної карнавалізації. Головна відмінність «цивілізованого» Майдану (який і вразив Європу та весь світ саме цивілізованістю модусу протестної активності), побудованого на підмостках начебто деактуалізованого звалища архаїчних культурних архетипів, від традиційної структури карнавального топонімічно-тілесного протиставлення «верху» та «низу» [2, с. 23], полягала в тому, що в першому випадку інверсія не була породженням «тимчасової вічності» «свята дурнів» або перевертнів, а мала несвідомо-внутрішню інтенцію до ініціації населення України в стан «дорослого суспільства» (воно ж громадянське) шляхом ініціалізації по-справжньому прогресивних (лінійно-векторних) процесів розвою в напрямі чітко визначених цивілізаційних орієнтирів замість нескінченного борсання в замкненому колі «бездольної долі». Підмурки «тілесного низу», куди через гомерично-карнавальне висміювання були запроторені ключові фігуранти «політичного верху», мали слугувати не «молотом відьом»,

а трампліном, що забезпечував би екзистенційне піднесення всіх, кому влада відвела місце в основі своєї пірамідальної конструкції. «Філософія любові», «кордоцентризм» Майдану, його демонстративна відкритість навіть по відношенню до заангажованих пропагандою ненависників – усе це мало всі можливості для трансформації нищівно-саркастично-танатичного сміху «чорного карнавалу» в продуктивно-ексцентрично-оргіастично-еротичний сміх «гарного весілля», екстатичної миті єднання всіх і вся заради нової якості життя. «Антимайдан», поспіхом зорганізований (і, певна річ, заорганізований) владою, дуже скоро виявився безглуздою самопародією й був емоційно поглинений атмосферою «помаранчевого свята». Перемога здавалася настільки абсолютною, що винищувальна функція сміху як висміювання поступилася дисфункціональній, як виявилось незабаром, формі сміху як поблажливого посміювання на адресу вже не жалюгідних, а гідних жалю неборак, котрі ще вчора ввижалися вершителями долі.

Саме ця незлорадісна поблажливність спричинила подальший перебіг подій, у якому епізод «помаранчевої революції» став лише однією виграною «битвою народу» у програній війні з владою. Тимчасово повержена влада, що через свою радянську генетику була позбавлена почуття гумору («сміхової культури» – як, власне, і культури взагалі), вимушено ігнорувала (через нездатність бодай зрозуміти) всі прояви сміху над собою, натомість без надмірних емоцій копіюючи та штампуючи «передовий досвід» переможців – перш за все у множинній формі численних «постмайданних майданів», у яких не було вже ані спонтанності, ані високого еросу, ані низового сміху – взагалі нічого, окрім мертвовідтвореної форми. Колишня влада дозволяла сміятися над собою, не сприймаючи гумору, але відчуваючи, що зверхньо-поблажливий сміх переможців у будь-якому випадку кращий за реальні політичні або юридичні санкції. У той самий час мавпародіювання майданів запустило процеси ерозії потенцій сміхової культури, що були закладені в «автентичному Майдані». Сміх, відображений у бездарній і суто технічній пародії, переставав бути цікавим для самого себе, його енергетика поступово вичерпувалася, а «Левіафан» старої адміністративної системи, начебто знищений цим сміхом назавжди, знову повернув собі статус державної серйозності, не забуваючи нівелювати історичний оптимізм «помаранчевої доби» пародійним спотворенням її найкращих здобутків. З одного боку, це добре вписується в логіку поведінки типового трикстера, який переінакшує будь-які позитивні дії з ефектом їхньої повної нуліфікації задля

здобуття (або повернення собі) влади; з іншого боку, саме через власну «сміхову безкультурність», а не через відсутню в неї «сміхову контркультуру», усунена Майданом–2004 влада виявилася здатною протиставити себе його органічній «сміховій культурі» й довести переваги буденних політичних технологій над стихійно-святковими імпульсами «помаранчевих революціонерів». Нинішній владі конче бракує й політичної культури – і не тільки в плані відсутності будь-якого бажання налагодження діалогу з опозицією чи інакомислячими, а насамперед у контексті повного ігнорування «фундаментальних тонкощів» *Public Policy Analysis*, що полягають у необхідності конструювати привабливі образи влади й огортати (під)свідомість електорату туманом героїзованої романтики діянь високих політиків, що має приховувати дрібні інтереси й приземлену прозу *Realpolitik*. Парадоксально, але нинішня влада лише виграє від того, що продовжує дозволяти сміятися над собою: вона задовольняє потребу своїх супротивників у сміху, в той час як сам сміх стає все більш гіркотним і безсилим, оскільки він досить легко влучає, але аж ніяк не вражає об'єкт. Влада ж тим часом продовжує «творити дурниці із серйозним виразом обличчя», послідовно виконуючи програму, що її декілька років тому виперли чинний президент у формі афористичної парафрази на байку Крилова: «А Мишка слухает, да ест, да?».

1. Аристотель. Поэтика / Пер. М.М. Позднева.– СПб.: Амфора, 2008.– 320 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М. Художественная литература, 1990.– 543 с.
3. Бріцина О., Головаха І. Карнавал революції // Критика.– К., 2005.– № 3 (89).– С. 17–19.
4. Гундорова Т. «Карнавальний постмодерн» // Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн.– Київ: Критика, 2005.– С. 77–96.
5. Зінов'єва Т. А. Карнавал як культурний механізм сучасної України // Аркадія.– № 2 (8).– 2005.– С. 25–28.
6. Михайлюк А. Карнавал и революция // Дόξα / Докса: Зб.наук.праць.– Вип.7.– Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005.– С. 211–220.
7. Прокопьев А. Веселый камуфляж на Крещатике. Палаточный городок превратился в шедевр монументального искусства // Р-еволуція.– 2004.– 22 грудня.
8. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное.– М.: Прогресс–Культура, 1995.– С. 193–258.

Татьяна Суходуб

**«СЛЕЗЫ, НИКОМУ НЕ ЗРИМЫЕ...»: О СМЕХОВОЙ
КУЛЬТУРЕ Н. В. ГОГОЛЯ**

Сміхова культура М.В. Гоголя розглядається у контексті трагедії як особливого способу філософської рефлексії.

Ключові слова: *філософія мистецтва, сміхова культура, Гоголь і російський Срібний вік.*

Смеховая культура Н.В. Гоголя рассматривается в контексте трагедии как особого способа философской рефлексии.

Ключевые слова: *философия искусства, смеховая культура, Гоголь и российский Серебряный век.*

N.V.Gogol's «laughing» culture is considered within the context of the tragedy as a particular way of philosophic reflection.

Key words: *philosophy of art, «laughing» culture, Gogol and the Russian Silver Age.*

Традиционно творчество Н. В. Гоголя рассматривается под знаком смеховой культуры. Эта составляющая его литературного наследия, действительно, значима, однако увязывать её с сатирическим даром писателя – значит упрощать его мировоззрение. Проблематика художественных произведений, темы, затрагиваемые писателем в письмах, духовная проза не позволяют сужать понимание гоголевского творчества, сводя его к формам выражения комического – юмору, сатире или сарказму. Но даже там, где речь идёт о категории комического, природа смеховой культуры Гоголя построена на философии трагедии. Исследовать данную направленность гоголевского творчества и составляет авторскую задачу.

Подход к Гоголю исключительно как к писателю-сатирику в значительной степени сформировался ещё его современниками. На это стереотипное представление повлияло в какой-то степени мнение В. Г. Белинского, хотя, правды ради, надо сказать, что знаменитый критик постоянно подчёркивал небывалое соединение в гоголевских произведениях смешного и трагического. «Отличительный характер» гоголевских повестей он видел в «простоте вымысла, народности, совершенной истине жизни, оригинальности и комическом одушевлении, всегда побеждаемом глубоким чувством грусти и уныния» [1]. В эпоху «Серебряного века» восприятие творческого наследия Гоголя как бы раздваивается. Так, В. В. Розанов акцентирует внимание на гоголевской сатире, подчеркивая «разрушительное» воздействие гоголевского смеха

на историческую судьбу страны: «После Гоголя, Некрасова и Щедрина совершенно невозможен никакой энтузиазм в России. Мог быть только энтузиазм к разрушению России» [12, с. 323]. А вот Андрей Белый видит исток «невесёлого смеха Гоголя» вовсе не в сатире, а в «припадках тоски». По его мнению, в гоголевском творчестве наблюдается «...мрачный гротеск, заглушённый хохотом, в котором нет никаких «невидимых» слёз; я не могу назвать его «юмором»; не то слово и «сатира»: Гоголь не сатирик» [2, с. 83]. Эти позиции воспроизводятся и современными авторами. Думается, что «неизъяснимую поэзию смеха» (С. П. Шевырев), комизм Гоголя нельзя свести ни к творческим способностям автора к изображению смешного, ни к его стремлению работать в комедийных формах. В основе гоголевского искусства, в его работе с категорией комического, – мировоззрение автора, открывшего свой способ философской рефлексии.

Формой метафизического размышления становится у Гоголя не традиционная для философии критика – свободная мысль, всесторонне схватывающая жизненные феномены и ведущая на основе специфической рациональности от сомнения к убеждению, а мысль, пробивающая себе дорогу к сознанию человека в художественно-образном варианте критики. При этом подходы, намеченные мыслителем в решении духовно-религиозных, социально-политических, историсофских, мировоззренческих вопросов, позволяют рассматривать Гоголя не как философствующего писателя, а именно как писателя-философа. В этом отношении он прошёл типичный для великих мыслителей путь – непонятость, безнадежное одиночество «среди людей», слишком сложный для современников внутренний духовный мир, не позволивший до конца осознать мировоззренческий и ценностный исток его творческого вдохновения. Неслучайно Г.-Г. Гадамер отвёл Гоголю особое место в становлении современной философии. По его мнению, в XIX в. университетская философия утратила своё значение, уступив «...место великим неакадемическим философам и писателям масштаба Кьеркегора и Ницше, а ещё более потому, что была отодвинута в тень целым созвездием великих романистов, прежде всего французами – Стендалем, Бальзаком, Золя – и русскими писателями – Гоголем, Достоевским, Толстым» [3, с. 116].

Этот, другой Гоголь был малозаметен, практически неизвестен, но он, тем не менее, присутствовал всегда – и не только в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в эпистолярном наследии, но и в его литературных произведениях. Так, щемящим аккордом в честь душевной ранимости, ложной гордости, а по сути – беззащитности героев звучат последние слова из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с

Иваном Никифоровичем», описывающей историю одной дружбы и ссоры: «Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опять то же поле, местами изрытое, чёрное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо.– Скучно на этом свете, господа!» [4, с. 245]. В этой мастерски представленной печальной обыденности бытия, его беспросветной монотонности (даже в природе), не скрашиваемой, увы, радостью дружеских отношений, угадывается не просто настроение скуки, а скука экзистенциальная... О ней ещё не научились говорить вслух, но чуткое ухо художника уже уловило её в неторопливом ритме жизни. «В самом деле,– откровенничал Николай Васильевич,– не моё дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Моё дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни» [11, с. 410]. Жизнь о(по)казалась скучна...

Из рассмотрения жизни как главного предмета художественных изысканий вырастает и гоголевское понимание искусства, которое есть «водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства. Искусство должно изобразить нам таким образом людей земли нашей, чтобы каждый из нас почувствовал, что это живые люди, созданные и взятые из того же тела, из которого и мы» [11; с.411–412]. Художник вывел свою «формулу» служения искусству, смысл которой заключался не в суто литературной деятельности, а в служении высшим ценностям посредством неё. Писательство для Гоголя выступало житнетворчеством, жизнеслужением, утверждением человечности в отношениях на поприще литературного труда. Слово для Гоголя было, безусловно, и делом, главным делом жизни. «Если писатель,– утверждал он,– станет оправдываться какими-нибудь обстоятельствами, бывшими причиной неискренности, или необдуманности, или поспешной торопливости его слова, тогда и всякий несправедливый судья может оправдаться в том, что брал взятки и торговал правосудием, складывая вину на свои тесные обстоятельства...» [8, с. 52]. Однако при этом для Гоголя чрезвычайно важной была и возможность выхода слова за пределы художественного пространства, в жизненный мир как событие современников. Поэтому, с одной стороны, он соглашается с Пушкиным, утверждавшим, что «слова поэта суть уже его дела», а с другой – Гоголь стремится к оправданию жизни самой жизнью, ему мало быть только художником слова: «Писатель,– пишет он,– если только он одарён творческою силою создавать собственные образы, воспитайся прежде как человек и гражданин земли своей, а потом уже принимайся за перо! Иначе будет

всё невпопад» [11, с. 411]. Мыслитель понимает, сколько тревог, душевных ран, социальных бед, нравственных терзаний сопровождает человеческую жизнь, поэтому настраивает себя и других на никем и никогда не замечаемый подвиг. Невидимая извне, но столь мучительно-напряжённая изнутри, дорога человеческого призвания переживается писателем на уровне античного представления о Судьбе. «Земная жизнь наша, – пишет Гоголь, – не может быть и на минуту покойна, это мы должны помнить всегда. Тревоги следуют одни за другими; сегодня одни, завтра другие. Мы призваны в мир на битву, а не на праздник...» [10, с. 393].

Насколько же в этом контексте гоголевских размышлений о личном призвании, о человеческой судьбе, о литературном творчестве можно считать писателя комедийным рассказчиком, обличителем человеческих недостатков и нравственных уродств, писателем, имеющим исключительно дар сатирика? Такой подход явно односторонен. Гоголь завещает соотечественникам сочинение «Прощальная повесть», которое, замечает он, «носил я долго в своём сердце, как лучшее своё сокровище, как знак небесной милости ко мне Бога. Оно было *источником слёз, никому не зримых*, ещё от времён детства моего. Его оставляю им в наследство» (курсив – Т. С.) [8, с. 41]. Что же касается произведений в жанрах смеховой культуры, то тут Николай Васильевич особенно серьёзно подходил к объяснению смыслов такого рода повествования. В этом аспекте он считал своё творчество не сатирическим, а комическим. Его слово, его смех несли не обличение, а скорее – свет надежды, любви, радость восприятия мира. Это происходило даже тогда, когда писатель касался человеческих мерзостей, выписывал нелицеприятные образы, показывал нравственную низость пороков, жёсткость, нечеловечность социальных отношений. Гоголевские персонажи неслучайно становятся «архетипами». Кому не приходилось встречаться с хвастуном, беззастенчивым вралем, авантюристом Иваном Александровичем Хлестаковым, попадающем в ситуацию, неожиданно возвышающую его не по достоинствам или теряющим голову со страха перед вышестоящим начальством Антоном Антоновичем Сквозник-Дмухановским, городничим, или скупердяем Плюшкиным, в поведении которого трудно найти хоть какое-то рациональное зерно, обосновывающее целесообразность подобного рода «бережливости»? А кого не раздражала запредельная бестолковость, глупость Настасьи Петровны Коробочки или бесцеремонность, нахальное давление на других, бессовестное их использование Ноздрёвым или «медвежье» поведение Собакевича, которого тот же Ноздрёв называет «просто жидомором»? Вглядимся внимательнее в гоголевских героев.

Разве не типичен и не современен в своей «общественной» активности гоголевский Ноздрёв, которого писатель не без иронии называет «историческим человеком», поясняя его «историчность» склонностью к скандальности поведения: «Ноздрёв был в некотором отношении исторический человек. Ни в одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены будут вытолкать свои же приятели» [7, с. 74]. Казалось бы, совершенно иной человеческий тип раскрывается писателем в образе Манилова: «На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приёмах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства» [7, с. 24–25]. Что связывает эти типы? Мне видится в них одно общее качество – человеческая заурядность, приземлённость души, личностная никчемность, проявляющиеся у первого героя в чрезмерной «активности» без какой-нибудь пользы и смысла, а второго отличает обыденностью неторопливой повседневной жизни заложенная лень, вынужденная в этих обстоятельствах «мечтательность», пассивность, безволие и бездеятельность. Символом подобной мечтательной лени служит описание писателем «рабочего места» Манилова: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложенная закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года» [7, с. 26]. Не менее занимательной, можно сказать, «безличностью» предстаёт в «Мёртвых душах» и безмянный собеседник Ноздрёва: «Белокурый был один из тех людей, в характере которых на первый взгляд есть какое-то упорство. Еще не успеешь раскрыть рта, как они уже готовы спорить и, кажется, никогда не согласятся на то, что явно противоположно их образу мыслей, что никогда не назовут глупого умным и что в особенности не согласятся плясать по чужой дудке; а кончится всегда тем, что в характере их окажется мягкость, что они согласятся именно на то, что отвергали, глупое назовут умным и пойдут потом поплясывать как нельзя лучше под чужую дудку...» [7, с. 72]. Нет смысла говорить о типичности таких «белокурых», способных «глупое называть умным», соглашаться с тем, что отвергали, и тут же перестраивать своё мнение под чужое – ситуация повторяющаяся, ибо там, где нет личностей, там нет и личностных убеждений.

Особое место в галерее гоголевских героев занимает, конечно, непрозрачный для понимания заурядными современниками его, «очень порядочный человек» Павел Иванович Чичиков, имеющий непревзойдённую способность всё «... облекать какую-то степенностью, умел хорошо держать себя. Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно

так, как следует» [7, с. 18]. Чиновники отмечали в герое «дельность» и «учённость», «любезность» и «обходительность», «преприятность» и «порядочность», «благонамеренность» и «почтенность». Что же не устраивает в этом герое? Какая содержится в нём чрезмерность или, напротив, чего «недостача»? Говорят такого рода люди всё правильно, действуют неторопливо, размеренно, умеют заметить и указать на целесообразность и полезность тех или иных усилий. А вот души, ценностного измерения бытия, нравственной направленности в их действиях не наблюдается. Порядочность т. о. при всей деловитости и занятости, общественной «полезности» подобного типа людей легко расплывается, рассеивается в неискренности их существования, в «заботе» о том, что на самом деле не нуждается в физических и духовных усилиях, ибо относится к «мертвечине» социального бытия. Такое надругательство над жизнью не может не превращать людей в «мёртвые души», т. е., в жизненно усохшие, безразличные ко всему, в чём нет личной заинтересованности. Они житейски «правильно» плывут по изрядно искорёженному такими же, как они, жизненному руслу – но такое «неправильное» течение не может не превращать наших «чичиковых» в *никаких* людей, которых было и есть м н о ж е с т в о – заметных в силу своих «нужных» связей, престижных знакомств, умеющих извлекать из них личную пользу, тем самым – «значимых» своим, пусть и ложно заданным, положением в обществе.

В нынешних условиях тревожной, пожалуй, звучат и памятные слова Городничего, ставшие «классикой» не столько жанра, сколько признаком «действия» бюрократической управленческой системы: «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор» [5, с. 9]. В них прочитывается вовсе не начало обещанной «комедии в пяти действиях», не актёрское «первое действие», за которым последуют «смешные» театральные картины, а эпизоды, написанные самой жизнью. Мы легко узнаём, считываем с гоголевской фразы свою собственную жизнь, где драма сочетается с комедией, а за анекдотической ситуацией следует почти трагическая. О нелепости такой жизни формального функционирования людей и идей буквально «кричит» и другой гоголевский текст, в котором автор описывает страсти так называемых «деловых людей», проявляющих (как закон взаимоотношений) подхалимство, двоедушие, неискренность. Ещё несколько минут назад они «мило» беседовали с вами, а после этих взаимных признаний в уважении и даже любви последовали противоположные откровения: «Не терплю я людей такого рода. Ничего

не делает, жиреет только, а прикидывается, что он такой, сякой, и то наделал, и то поправил. Вишь, чего захотел! ордена!» [6, с. 205].

Конечно, современные люди другие. Им никогда не занять должность какого-нибудь «коллежского советника» или «городничего», у них не украсть «Шинель» (в моде ныне иные одежды), но человеческих потерь также не сосчитать... Понимая эту трудность жизни, думаю, именно поэтому писатель даже при отрицательности нравственных черт своих литературных персонажей, заурядности преследуемых ими целей, скорее оправдывает их, нежели осуждает. Так, о персонажах «Мёртвых душ» Гоголь пишет: «Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми. Но пошлость всего вместе испугала читателей. <...> Мне бы скорей простили, если бы я выставил картинных извергов; но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, чем все его пороки и недостатки. Явленье замечательное! Испуг прекрасный!» [8, с. 127]. Думаю, что гоголевский возглас: «Испуг прекрасный!» может служить ключом к пониманию мировоззренческих истоков его творчества. Трагическое мироощущение, вызванное в определённой степени несовершенствами социального и нравственного бытия людей, питало его художественное вдохновение. Именно поэтому писатель приемлет в позитивном для себя смысле читательский «испуг», служащий, пусть и небольшой, но всё-таки надеждой на духовное преобразование «мира людей».

Т. о., в основе гоголевского творчества лежит двойственность его природы, остро переживающей несовершенство бытия и спасающейся от ощущения трагичности своего положения в мире уходом в комедийное восприятие жизни. Именно над этими противоположными началами неустанно размышляет писатель, переоценивая свои творческие достижения и жизненный путь. Так, в своих размышлениях об искусстве писатель открывает основу своей художественной «комедийности»: «... болезнь и хандра были причиной той весёлости, которая явилась в моих первых произведениях: чтобы развлекать самого себя, я выдумывал без дальнейшей цели и плана героев, становил их в смешные положения – вот происхождение моих повестей!» [11, с. 408]. Из дальнейших замечаний можно увидеть некоторую «эволюцию» этих первоначальных установок: «мой смех вначале был добродушен», «я совсем не думал осмеивать что-либо с какой-нибудь целью» и лишь тогда, когда заметил обиды целых «сословий и классов общества», задумавшись над этим фактом, решил: «Если сила смеха так велика, что её боятся, стало быть, её не следует

тратить по-пустому». Я решился собрать всё дурное, какое только я знал, и за одним разом над ним посмеяться – вот происхождение «Ревизора!»» [там же]. Гоголь исходил из идеи, что «если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья всеобщего» [9, с. 289]. При этом он подчёркивал, что не в самом смехе суть дела, а в желании «произвести доброе влияние на общество», что, к сожалению, как горько признаётся писатель, вспоминая премьеру «Ревизора», не получилось: «Я был сердит и на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшего виной тому, что меня не поняли» [11, с. 408, 409]. Реакция публики, неадекватная авторскому намерению, а также возникшая ситуация, когда «сквозь смех, который никогда еще мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть», приводят к тому, что и сам автор осознаёт принципиальную новизну, художественную инаковость своего смеха: «смех мой не тот, какой был прежде» (см.: [9, с. 289–290]). Исчезают развлекающая составляющая, невинность, беззаботность изображаемых сцен. Вслед за этим происходит и трансформация Гоголя-художника. «После «Ревизора», – признаётся он, – я почувствовал, более нежели когда-либо прежде, потребность сочинения полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться» (курсив – Т. С.) [9, с. 290].

Так чем же поделился с нами Гоголь? Смехом сквозь слёзы, а может быть – ранимой, плачущей душой своей, рыдания которой облекались в безудержный смех: над собой, потерянными, несчастными, «потерявшимся самым невинным образом», как один из героев «немой сцены» из «Ревизора»? Может быть, это и мы, прислонившиеся в описании художника друг к другу «с самым сатирическим выраженьем лица», превратились «в вопросительные знаки» (см.: [5, с. 96]). Да и может ли быть иначе? Ведь пустота (душевная, социальная), ложное самоутверждение, желание услуживать – знаковые болезни, как прошлых, так и современных обществ. Представляется отсюда знаковым, что на «Голгофе», вид которой воспроизводился в первоначальном захоронении Гоголя в Свято-Даниловом монастыре, были высечены слова пророка Иеремии: «Горьким словом моим посмеюся...». Думается, что именно в них – личность писателя, бессмертные его творения, Судьба...

Т. о., сатирическое изображение жизни являлось для Гоголя средством, а не целью творчества, способом собственно гоголевской философской критики. Изображение пошлости бытия, ничтожности людей, комичности переживаемых ими ситуаций имело задачей поднять человека над самим собой. Отсюда неправомерно рассматривать творчество писателя лишь в контексте представления о нём как мастере юмора, сатирике, остроумце,

смело, художественно искусно бичующем язвы тогдашнего общества, нравы его представителей, комически блестяще выписывающем сцены из жизни столицы и провинции, тем веселя публику или создавая ситуации художественного обнажения и обличения социальных язв. Истоком комедийной направленности литературной деятельности Гоголя было трагическое мироощущение и желание практической жизнедеятельности.

1. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // <http://gogol.lit-info.ru/gogol/vospominaniya/belinskij.htm>
2. Белый Андрей. Мастерство Гоголя: Исследование.– М.: МАЛП, 1996.– 351 с.
3. Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем.– М.: Искусство, 1991.– С. 116–125.
4. Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. В. Собрание сочинений / В 6-ти тт. Под общей редакцией С. И. Машинского, А. Л. Слонимского, Н. Л. Степанова.– Т. 2. Миргород.– М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.– С. 195–245.
5. Гоголь Н. В. Ревизор. Комедия в пяти действиях // Гоголь Н. В. Собрание сочинений / В 6-ти тт. Под общей редакцией С. И. Машинского, А. Л. Слонимского, Н. Л. Степанова.– Т. 4. Драматические произведения.– М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.– С. 5–96.
6. Гоголь Н. В. Утро делового человека // Там же.– С. 198–205.
7. Гоголь Н. В. Мёртвые души // Гоголь Н. В. Собрание сочинений / В 6-ти тт. Под общей редакцией С. И. Машинского, А. Л. Слонимского, Н. Л. Степанова.– Т. 5. Мёртвые души. Поэма.– М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.– С. 7–528.
8. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В.. Духовная проза / Сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова; Вступ. ст. В. А. Воропаева.– М.: Русская книга, 1992.– С. 35–278.
9. Гоголь Н. В. Авторская исповедь // Там же.– С. 280–322.
10. Гоголь Н. В. Правило жития в мире // Там же.– С. 390–395.
11. Гоголь Н. В. Искусство есть примирение с жизнью // Там же.– С. 407–412.
12. Розанов В. В. Перед Сахарной // Розанов В. В.. Религия. Философия. Культура / Сост. и вступ. статья А. Н. Николюкина.– М.: Республика, 1992.– С. 314–342.

Виктор Ополев

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ В ИСКУССТВЕ. ПРИМЕР ГОГОЛЯ

Стаття присвячена персоніфікації як однієї із форм методологічної рефлексії, що характерна для різних сфер суспільної діяльності. Розглядається специфіка цієї форми стосовно до літературної творчості.

Ключові слова: рефлексія, персонифікація, форма, літературна творчість.

Статья посвящена персонификации как одной из форм методологической рефлексии, характерной для различных сфер общественной деятельности. Рассмотрена специфика этой формы применительно к литературному творчеству.

Ключевые слова: рефлексия, персонификация, форма, литературное творчество.

The article is devoted to personification as a form of methodological reflection in different fields of social activity. The article shows specific features of the form appearing in literature working.

Keywords: reflection, personification, form, literature work.

Отличительным признаком персонификации как одной из форм методологической и не только методологической рефлексии [6] является то, что в ней осознание и вместе с тем конституирование оснований мышления всегда связывается с деятельностью или особенностями мышления тех или иных «конкретных» лиц. Ими могут быть как реальные люди – выдающиеся деятели в определенных областях, учителя по профессии и даже кто-то из коллег по работе, – так и вымышленные, легендарные, мифические персоналии. Примерами последних могут служить представления о богах, выполнявшие в истории культуры, помимо прочих, также и особые, «интеллектуализирующие» функции [7]. Благодаря этому в различных культурах, в частности – европейской, получали выражение и закреплялись методологически значимые идеи, установки и идеалы.

«Персонификация есть привычка духа, – пишет в этой связи Й. Хейзинга, – из которой мы в нашей повседневной жизни еще вовсе не выросли» [8, с.161]. Но эта привычка вместе с тем есть форма, в которой осуществляется наше мышление и не только в повседневной жизни. Схожий с ним слой или, говоря более привычными для методологической литературы словами, уровень имеется, как мы хотели бы здесь показать, в любых видах мышления, какими бы развитыми и специализированными они ни были.

Использование в специальной литературе понятия «индивидуальный стиль мышления» может рассматриваться также в качестве одного из проявлений персонификации как формы рефлексии. Обобщения, касающиеся профессионального мышления некоторого индивида, присущие ему манеры работы, ценностные установки, эвристические приемы, навыки мышления и дискурса, привычки поведения и т. п., оказываются вместе с тем одновременно фиксацией определенного содержания методологически значимых регулятивов. И если соответствующие знания и представления затем становятся элементом рефлексивной надстройки в рамках того или иного вида специализированной деятельности (пусть и не в целом, а лишь локально), то имеет место указанная форма методологической рефлексии. В более широком плане в этом же духе можно, по-видимому, говорить и о деятельности определенных коллективов, организаций, научных школ, институтов, обладающих известным стилем работы и т. п. Механизмы, посредством которых персонифицированные рефлексивные знания оказывают влияние на творческие процессы, могут быть охарактеризованы с помощью таких понятий, как *подражание*, *эмпатия* и *имитация*.

Персонификация в качестве формы рефлексии оснований мышления практически не упоминается в существующей на сегодняшний день методологической и философской литературе. В связи с этим попытаемся дать некоторое обоснование рассмотрению ее как одной из таких форм, обращаясь при этом в первую очередь к науке. Поскольку это одна из наиболее развитых областей специализированного мышления и деятельности, обладающая к тому же наиболее детально проработанным методологическим самосознанием, поэтому то, что удастся доказать относительно нее, можно, по-видимому, с достаточной долей уверенности переносить и на другие, схожие с нею сферы деятельности, в том числе и на литературное творчество. Что и является основной целью данной статьи.

Хорошо известно явление персонификации социальных, нравственных, эстетических и других идеалов и норм. Как уже говорилось выше, в качестве соответствующих «персон» могут выступать как воображаемые личности: боги, литературные герои и т. д., – так и реальные исторически существовавшие люди, биографии которых, правда, также нередко подвергаются разнообразной, в том числе и «мифологической» обработке. Персонифицируются, кроме того, различные умения и искусства, как в целом, так и в отдельных аспектах. Мы знаем великих мастеровых, воинов, полководцев, политиков,

организаторов и руководителей производств, спортсменов и, конечно же, деятелей искусства. Каждая сфера специализированной деятельности хранит память не только о своих выдающихся, образцовых достижениях, но и о людях, с которыми они связаны. Память об этих персоналиях, если на нее взглянуть с точки зрения рефлексии, оказывается вместе с тем и одной из форм осознания идеалов и норм и других методологических установок, функционирующих в данной сфере культуры. С *когнитивной* точки зрения ее обычно представляют как один из видов или уровней отражения социальной практики. Персонификация выступает здесь в качестве определенного шага в сторону типологизации, обобщения, понятийно-идеологического воспроизведения того же самого по сути содержания. В *коммуникативных* аспектах она оказывается одним из существующих способов трансляции оснований мышления в культуре, репродуцирования, воспроизведения и распространения их. В этом плане она отличается большей доступностью и легкостью усвоения, чем в случае трансляции указанных оснований другими способами. Эти качества персонификации определяют, по-видимому, основные истоки ее существования, ту роль и значение, которые она имеет в культуре, а также большую или меньшую ее распространенность в тех или иных условиях. Персонификация может существовать как исторически преходящая форма рефлексии регулятивных оснований мышления, предшествующая понятийному и теоретическому осмыслению их. Но она может носить и вторичный по отношению к последним характер, служа в частности целям популяризации и образования.

Персонификация идеалов и норм практики познания также имеет место, и ее значение для воспроизводства и функционирования в частности научной деятельности вполне сопоставимо с ее ролью в указанных сферах культуры. Подобно тому, например, как Солон или Перикл в античности воплощали в себе образец государственного деятеля, политика и законодателя (у них учились, им подражали, им завидовали и, сравнивая с ними, оценивали деятельность других людей на общественном поприще), в науке и философии того же времени Демокрит и Эмпедокл были известны как творцы хорошо разработанных натурфилософских учений, Сократ славился методом, Платон наряду с прочим формой изложения и т. п. «Автор «Метафизики», – пишет в этой связи об Аристотеле В. В. Соколов, – персонифицировавший философию на множество веков, неотделим от убеждения в окончательности сформулированного им постижения бытия» [7, с. 277]. Начиная с нового времени, в подобной роли оказывается Галилей, который «как тип и личность ... стал живым символом стремящегося к общезначимому познанию, надеющегося лишь

на самого себя, мыслящего человечества» [8, с. 81]. Приведение примеров можно продолжить, но и этих достаточно, чтобы установить существование интересующего нас культурного феномена. В современном мире персонификация как способ фиксации методологических регулятивов в научном сознании играет вроде бы меньшую роль и, возможно, не так ощутима. Однако анализ путей формирования профессионального мышления ученых (и представителей других профессий, связанных с творчеством) во многих случаях позволяет обнаружить ее присутствие. Влияние этой формы рефлексии, вероятно, более значительно в те периоды, когда складывается отношение будущего ученого к своей профессии, формируются ценностные основания сознания и параллельно с этим усваиваются и методологически значимые установки, идеалы и нормы. Наличие такого рода образований в составе специализированного мышления, отличающихся от других «по происхождению», по способу их формирования, можно в известных случаях зафиксировать также и в качестве особенностей мышления уже работающих, профессиональных ученых. Приведем в этой связи примечательную констатацию А. В. Пиппарда, в которой помимо прочего содержится небезынтесный пример негативного влияния рефлексивных «знаний» на творческие процессы. «Индивидуальные привычки в мышлении у классиков науки, – пишет он, – слишком часто брались как пример для подражания менее одаренными людьми» [4, с. 35].

Персонификация, в отличие от других форм рефлексии, не обладает столь выраженной соотнесенностью или связанностью с содержательными аспектами оснований продуктивного мышления. Эта соотнесенность существует, но она имеет более свободный и, можно сказать, более условный и даже косвенный характер. Представление о той или иной личности или просто упоминание имени может в различных ситуациях иметь разную смысловую нагрузку. В одних случаях, это просто своеобразный «узелок на память», вызывающий определенные ассоциации. В других – использование «имени» имеет преимущественно конвенциональный, т. е. в прямом смысле условный характер. Стоит отметить, что специальные исследования, посвященные творчеству выдающихся деятелей в различных областях культуры, способны придавать персонифицированным формам рефлексии значительную смысловую нагруженность и, что не менее важно, обеспечивать определенное единообразие в их употреблении. В качестве примера можно привести работу К. Левина с выразительным в интересующем нас плане названием «Конфликт между аристотелевским и галилеевским способами мышления в современной психологии» [2]. В этой работе известный

ученый-психолог, осуществляя методологическую рефлексию над разными способами мышления, реализующимися, в физике и психологии, прибегает к персонифицированному обозначению. Это не значит, конечно, что содержание исследования полностью относится только к рассматриваемой здесь форме рефлексии. В нем скорее доминирует другая форма – рефлексия в виде правил, принципов и норм. Вместе с тем эта его статья может служить хорошей иллюстрацией и для персонификации.

Помимо проблем смысловой нагруженности стоит обратить внимание и на то, что персонификация в качестве особой формы рефлексии может быть в зависимости от тех или иных условий выражена *по-разному*. Некоторые из этих способов выражения уже упоминались выше. В частности, речь шла о том, что в качестве соответствующих «персон» могут выступать как реальные, исторически существовавшие люди или даже некоторые институционализированные образования, так и воображаемые «лица» (боги, литературные герои и т. п.). Однако существует еще один способ такого выражения, о котором необходимо сказать особо, ввиду значительности его роли в формировании и функционировании наиболее развитых видов специализированного мышления. Прежде всего, это относится к науке, но по аналогии с нею в этой связи можно говорить и об инженерии, образовании, искусстве, управлении и т. п. Как утверждают исследователи, прежде всего социологи науки, в структуре самосознания профессиональных ученых обычно присутствует некоторая обобщенная модель, образец «настоящего (подлинного) ученого», на который они сознательно ориентируются как на своеобразный эталон. Этот образец необходим и на этапе формирования ученого, и для сохранения его в качестве профессионала на протяжении его последующей карьеры, и для воспроизведения самой этой профессии как общественного и культурного явления. По утверждению Б. З. Мирской, для поддержания эффективности работы научных организаций на должном уровне очень важно «формировать у ученого представление, что его деятельность протекает в “нормальных” условиях и никакие объективные причины не мешают ему идти путем творца, модель которого существует в его сознании как образец для подражания» [3, с. 159]. И далее, там же она пишет: «Ликвидировать образец нельзя – именно от степени его реализации вступающий в науку... становится или не становится ученым».

И хотя такого рода обобщенный образ профессионала, воплощающий в себе идеал или, по меньшей мере, некое приближение к нему, не имеет в данном случае имени и других конкретных черт, отличающих исторически существовавшее лицо, его все же следует относить к

рассматриваемой нами форме рефлексии. Основанием для этого является то, что, несмотря на отмеченные отклонения, здесь присутствуют основные признаки, характерные именно для этой формы. Здесь мы также имеем удобный случай выделить указанные признаки и рассмотреть их особо.

Первый из них состоит в том, что в данном образе (или образце, модели) научная или какая-то иная деятельность предстает, прежде всего, в «человеческом», субъективном измерении. Речь в подобных случаях идет и об определенной организации, и об определенном типе субъективности, т. е. о действующем субъекте. Отметим кстати, что соответствующие типы и их отдельные характерологические черты могут быть при этом разными. Применительно к науке выделяют в частности такие типы, как ученый «академик», «локалист», «промышленник», «организатор» и другие [3, с. 157]. Однако для той позиции, которую мы занимаем в данном исследовании, это не имеет существенного значения. Для выделения рассматриваемой формы достаточно того, что известного рода элемент присутствует в структуре соответствующего методологического самосознания. Определенные же аспекты этого компонента могут при этом варьироваться.

Второй признак, специфицирующий персонификацию в качестве одной из форм методологической рефлексии, – подражание. Подражание представляет собой здесь некий «механизм», посредством которого определенные образования сознания воздействуют на организацию мышления, или, иначе говоря, выполняют регулятивные функции. Субъективное измерение, характерное для рассматриваемого образа (модели) профессионала и других аналогичных ему образований сознания, создает предпосылки для того, чтобы этот механизм мог быть приведен в действие. Подражание как особый вид связей внутри определенной сферы действительности, обладает вместе с тем рядом функциональных преимуществ. Уже поэтому персонификацию, не стоит трактовать только (хотя, в определенных ситуациях это и необходимо) как низшую по сравнению с другими и, следовательно, преходящую ступень рефлексии. Она занимает свое место в комплексе других форм и не только может находиться в составе рефлексивной составляющей продуктивного мышления, но и являться, в общем-то, необходимым ее компонентом, функциональная значимость которого может в зависимости от тех или иных условий возрастать или уменьшаться. Приведем в этой связи еще одну цитату, автор которой, основываясь на личном опыте, показывает одну из тех ситуаций, в которых персонификация играет заметную роль в качестве средства трансляции и сохранения

регулятивных оснований научного мышления. «Как, пожалуй, и всякий, – пишет Г. Йонас, – поначалу я “переживал” науку в личности моего университетского учителя. Личность эта играет в философии и в науках о духе куда более значительную роль, чем в точных науках... В крайнем случае такая личность может оказать воспитательное воздействие в качестве образца в применении (а тем самым – в натаскивании) общезначимого метода. Напротив того, ... историк, социолог, филолог, теолог, но еще более их всех философ – это всякий раз единственный человек, который учит, философствуя. И учились, таким образом, не просто “философии” как специальности, но отправлялись именно к Гуссерлю, Хайдеггеру, Гартману, Ясперсу, выбирая себе в соответствии с этим университет и учебный план. В них и переживалась сущность специальности как таковой, в них она воплощалась. Студент делался “учеником” в совершенно особом смысле; и впоследствии требовался некий процесс эмансипации, если вы не желали так и остаться учеником на всю свою жизнь» [1, с. 105–106].

Говоря о персонификации применительно к литературному творчеству, необходимо иметь в виду, что здесь она уже выступает не в одной, а в по меньшей мере *двух* функциях, и их необходимо различать. С *одной стороны* персонификация в искусстве и в особенности в литературе является одним из средств художественного изображения, элементом того, что принято называть поэтикой. В этом плане она есть особый художественный прием, используемый вполне сознательно и целенаправленно. Но нас интересует здесь его *вторая* функция, подобная тем, о которых говорилось выше. В художественном мышлении также присутствуют или, по крайней мере, могут присутствовать определенные «персоны», оказывающие влияние на его организацию и, следовательно, на его результаты. Применительно к русской литературе в этой связи можно назвать А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. А. Булгакова и в том числе, безусловно, Н. В. Гоголя, которому в данной статье будет уделено особое внимание. Эти авторы оказали как на современную им, так и в особенности последующую литературу не только своими произведениями, но и постоянно присутствуют в литературном процессе, в его определяющем мышлении, в качестве особых, можно сказать, легендарных, мифических «персон». О них говорят, о них помнят, им подражают или, наоборот, противопоставляют себя им, изучают их биографии, создают легенды, анекдоты и т. п. В этих особых дискурсах и соответствующей «игре» воображения сливаются в единый комплекс, оказывающий заметное влияние на литературное творчество (а, возможно, и не только на него), их достижения в литературе, их мировоззрение,

судьба, типичные для них способы работы, стилистика, факты жизни, психологические особенности, черты характера и в том числе внешность. Благодаря этому в частности в художественной культуре закрепляются определенная поэтика, темы, типы художественных персонажей, складываются традиции и возникают направления. Персонификация в составе самосознания творческого мышления в искусстве и особенно в литературе несет в себе большую нагрузку, чем в других аналогичных областях общественной деятельности. Поскольку она охватывает значительно больше, как нам представляется, аспектов, в том числе и таких, которые не поддаются или, скажем, плохо поддаются рациональному описанию. Конечно, сказать в принципе можно обо всем, но в таком дискурсе неизбежны упрощения, а они могут приводить к невосполнимым потерям. Прежде всего, это касается художественной манеры того или иного автора, его стилистического своеобразия и даже некоторых особенностей его внешности, оказывающих непонятно каким путем влияние на его творчество и другое. В заключение приведем небольшой литературный опыт, способный служить иллюстрацией к вышесказанному.

Одесский Гоголь

В старой Одессе жил один престранный человек, звали его горожане Гоголь. За глаза, конечно. Нос у него был такой, что из Одессы можно было до Парижа достать. «А до Нью-Йорка?» – обычно спрашивали. «До Нью-Йорка, пожалуй, не дотянется, – отвечали, – разве что, его обладатель встанет на цыпочки». Но запахи оттуда, никто не сомневался, он бы уловил. И он этим носом, казалось, видел. Такой Гоголь. Очень тонкая была натура. И по национальности – чистый одессит. Говорить он почти не умел, бормотал что-то невнятное. Писать, может быть, тоже, но это малоизвестный факт из его жизни. Но вывески читал. Всегда стоял напротив, и по буквам, загибая пальцы и озвучивая вслух каждую из них, добивался чего-то своего. Не торопясь, соображал, делая паузы. На все это у него уходило немало времени, но он был упорен. Его тогда знали все – такой нос забыть нельзя. Выгонишь его из памяти в дневное время, он придет ночью, во сне. Это было произведение самой матушки-природы. А перед таким достижением нельзя было не снять шляпу или хотя бы не скинуть картуз. Мысленно, конечно.

В общем, было тут на что полюбоваться. Когда он был в хорошем настроении, то двигал своим носом в разные стороны, как бойкий педагог указкой. Временами же был задумчив, и тогда больше напоминал скрипку в руках музыканта, исполняющего самую печальную на свете мелодию. Вокруг в таких случаях ходили тихо и тайком сочувственно поглядывали

на него. Зимой он одевался теплее, закутывался большим шарфом и надевал шапку-ушанку с солидным козырьком. Но основная достопримечательность все-равно была на виду у всех.

Жандармы ему отдавали честь. Браво так, с вдохновением, козыряли, а некоторые даже щелкали каблуками. Море счастья разливалось по улицам, когда он по ним шел. Все расцветало улыбками, даже фасады домов. Булыжники на мостовой начинали в это время как-то по особенному лосниться. Правда, крестьяне, прибывшие из окрестных сел, крестились иногда, шепча самим себе: «Свят, свят, свят!» И долго потом оглядывались в сторону Преображенского собора с надеждой, что грянут сейчас его колокола и наваждение пройдет. «Впечатляет, зато запоминается, – посмеивались одесситы. – Все-таки нигде нет столько достопримечательностей, как у нас».

А он, кого называли Гоголь, знал, что популярен. И торжественно так смотрел на всех, мол, знай наших. Но никогда при этом не были видны оба его глаза, только один глаз и нос. Этот выпуклый глаз на фоне носа смотрел, как мировое око, которое все видит и понимает, только сказать почему-то не может. Хотя по его выражению было заметно, сказать ему всегда есть что. Некоторые даже из-за этого не знали, какого цвета у него глаза. Возникали дискуссии. Но без драк, как это часто случалось – заспорят, потом подерутся. Здесь все было как-то по-доброму, с озорством. Его нос даже называли флагом нашего города или флагом юга империи. Художники соперничали между собой за право написать его портрет. Многие брались, но портрет не получался, очень значительное было лицо. А главная его деталь ни на каком холсте не помещалась. Формат всегда был не тот.

Жаль, конечно, что обладателя такой достопримечательности застрелили в революцию. Случайно, ради куража, какие-то чмурики из тогдашних радикалов или, может быть, анархисты. Сказать точно не может никто. Хотя в то же время поговаривают, что он ушел из города на одном из кораблей вместе с французами, и его даже кто-то видел за границей. Но среди французов он уже, конечно, меньше выделялся. Да, и при любом раскладе, что там, в этой Франции, могло быть? Легкое удивление на месте того восторга, который его окружал на наших улицах. В настроениях одесситов ведь всегда сверкает солнце и играет море, даже, если на улицах этого города стреляют и не всегда известно, кто в кого. И далеко не каждый уже помнит, что такое вообще покушать или хотя бы просто поспать от души.

Мне лично такой конец истории кажется более подходящим. Но слава от такого человека в любом случае осталась. С тех пор у природы ничего

так не получалось хорошо, как этот нос. И это, помните все, было в Одессе. Уникальный город, неповторимый. У него даже Гоголь и тот был свой.

Ну вот, рассказал историю – колпак с души снял. Ведь у нас как – что не записано, то всегда эфемерно.

1. Йонас Г. Наука как персональный опыт // Человек.– М., 1999.– № 4. – С. 102–116.
2. Левин К. Конфликт между аристотелевским и галилеевским способами мышления в современной психологии // Психологический журнал.– Т. 11.– №5.– М., 1990.– С. 135–158.
3. Мирская Е. З. Проблемы личности ученого в американской социологии науки // Вопросы философии.– М., 1973.– № 10.– С. 155–163.
4. Образованный ученый.– М.: Наука, 1979.– 160 с.
5. Ольшки Л. История научной литературы на новых языках: в 3-х т.– М.–Л.: ГТТИ, 1933.– Т. 3. – 324 с.
6. Ополев В. Т. Методологическая рефлексия и ее формы // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И.Вернадского.– Т. 21 (60). №3. – Сер. Философия. Социология.– Симферополь, 2008.– С. 143–151.
7. Соколов В. В. Об одной гносеологической проблеме // Античная культура и современная наука.– М.: Наука, 1985.– С. 276–281.

*Вера Савченко***«ВСЕ В САДУ» ИЛИ КОМИЧЕСКИЕ «СЮЖЕТЫ» В
ЛАНДШАФТНОМ ИСКУССТВЕ**

У статті аналізується розмаїття проявів категорії «комічне» у ландшафтному мистецтві. Сміхове начало може виражатися у скульптурі, інсталяціях, фітодизайні та архітектоніці саду.

Ключові слова: *форми комічного, ландшафтне мистецтво.*

В статье анализируется разнообразие проявлений категории «комическое» в ландшафтном искусстве. Смеховое начало может выражаться в скульптуре, инсталляции, фитодизайне и архитектонике сада.

Ключевые слова: *формы комического, ландшафтное искусство.*

Various manifestations of the category of humor in landscape art are analyzed in this article. The principle of laughter can be expressed in garden sculptures, installations, phytodesign and architectural structure.

Keywords: *forms of humor; landscape art.*

Постановка проблемы. Осмысление феноменов смеха и смеховой культуры, ставшие в последнее десятилетие предметом целенаправленного внимания организаторов и участников международных первоапрельских конференций, проводимых в Одессе, открывают новые горизонты этой все более и более расширяющей свои границы области исследований. Тем не менее одним из практически не изученных ее аспектов представляется такая сфера культуры и творчества как ландшафтное (садово-парковое) искусство (другие названия: ландшафтная архитектура, ландшафтный дизайн). В эпоху нарастания экологических проблем, любые попытки осмысления темы взаимоотношений человека и природы приобретают острую злободневность. Ландшафтное искусство как особая форма художественно-творческого «взаимодействия» человека с природой заслуживает самого пристального и разностороннего внимания. Анализ проявлений смехового начала в этой области представляется актуальным и перспективным, как для более глубокого понимания ландшафтного искусства, так и в целом для исследования культурфилософской проблематики смеха.

Анализ литературы. Тема проявления категории комического в ландшафтном искусстве пока не подвергалась специальному изучению. Тем не менее, в определенной степени она присутствует в разнообразных источниках, имеющих, как теоретическую, так и практическую направленность. Так, в трудах Д. С. Лихачева [9], О. Б. Сокольской [15],

Н. В. Дорониной [4], авторов энциклопедического издания «Парки. Сады» [13], в частности, в статьях М. Альбедиль, В. Боковой, А. Гусевой, дающих исторический и/или теоретический анализ садово-паркового искусства, проявления смеховых ситуаций связываются с некоторыми характерными, устойчивыми элементами, общестилевыми качествами, более или менее активно используемыми в ландшафтном искусстве разных эпох. В то же время сегодня появляется немало статей, презентаций дизайнерских проектов, где с точки зрения практических решений анализируются возможности создания «веселого», «нескучного» сада, как на уровне парковых объектов [8], так и в масштабах относительно небольших частных владений [11, 16]. К первым попыткам систематизации опыта в создании комических эффектов в ландшафтном дизайне можно отнести и нашу статью «От великого до смешного» [14].

Цель работы – обобщение данных, существующих в науке и практике, о проявлении в ландшафтном искусстве смехового начала и его художественно-эстетическом значении.

Основное содержание: Традиционно человек, создавая сад или парк, стремился воплотить в нем свое представление о некоем гармоничном устройстве, пытался сотворить прекрасный мир, в пределе – подобие рая, разумея его согласно своему пониманию красоты. Замечательный исследователь культуры, и семантики ландшафтного искусства в частности, Д. С. Лихачев писал, что сад – «это микромир в его идеальном выражении» [9, с. 8]. И, действительно, при описании выдающихся произведений садово-парковой архитектуры, как правило, используются понятия однозначно позитивные, в большинстве случаев восхваляющие, определяющие свой предмет в самой высокой степени совершенства – «великолепный», «потрясающий (красотой, роскошью)», либо, напротив, скромный, уютный, интимный. Нередки и «романтические» обертоны – «таинственный», «загадочный», «меланхолический» и так далее. Но «смешной» сад или парк?! Сама постановка вопроса подобного рода до недавнего времени могла вызвать недоверие. Однако постмодернистски-иронический настрой нашего времени проявился и в том, что дух несерьезности, возможности смеховой «верификации» явлений проник даже в такое, на первый взгляд далекое от проявлений комического, искусство создания ландшафтных пространств.

Комическое как эстетическая ценность, по определению, содействует утверждению идеала, но осуществляет это через видимые расхождения с ним, отклонения от него [18, с. 153–154], что и способно вызывать улыбки или смех. В определенном смысле можно сказать, что в комическом образе содержательное и формальное начала расходятся: сохраняется

содержательный позитив, а форма демонстрирует свое несоответствие этому содержанию, хотя не перечеркивает и не умаляет его.

Однако в ландшафтном дизайне, визуально-пространственном в своей основе, эти «зазоры» смысла между должным и видимым, поначалу могут показаться невозможными или же малозначительными. На самом деле, большей частью произведения садово-паркового искусства в целом не смешны. Однако сегодня они зачастую и не слишком серьезны, по крайней мере, на уровне некоторых своих составляющих. И эта доля несерьезности в современном ландшафтном дизайне чаще всего соотносится с такими разновидностями комического, как шутивное (веселое, игровое, игривое, забавное) и остроумное. Очень редко, скорее как об исключении, можно говорить о проявлении в пространстве сада гротескного и саркастического (хотя и такое встречается, например, если вспомнить парк Сакро-Боско в Бомарцо [7;13] или Виллу монстров на Сицилии [12]).

В основе каждого, чем-либо примечательного, произведения ландшафтного искусства заложен образ. Он же, в свою очередь, может быть неожиданным, непривычным. И, чем более острым и одновременно убедительным является в нем сопоставление формального и содержательного компонентов, тем очевиднее и уместнее оказывается употребление категории «остроумное» для его оценки.

Фактически, в пространстве сада может быть раскрыт довольно широкий спектр средств и приемов, которые традиционно соотносятся с комическим: комедийные персонажи, обстоятельства, детали, преувеличение и заострение, пародирование, гротесковая деформация, комедийный контраст. «И все эти средства заключают в себе элемент неожиданности... Смех – это противоположное восхищению радостное эстетическое «изумление», т. е. изумление, критически направленное против своего объекта» [18, с.154]. Каким образом, в каком виде и, вообще, почему это оказывается возможно?

Прежде всего, весьма значительный диапазон проявлений комического в садово-парковом искусстве обусловлен его исходной синтетичностью. Д. С. Лихачев писал, что здесь слились искусства архитектуры, поэзии, музыки и собственно выращивания растений. В силу существенности архитектурного начала в садово-парковом искусстве, его часто называют садово-парковой или ландшафтной архитектурой. Но помимо собственно архитектуры в этот синтез включаются сегодня садовая скульптура, инсталляция, дизайн мощений и настенных росписей или мозаик, иногда даже словеснооформленное и музыкальное творчество, и, наконец, собственно растительный дизайн – искусство создания природных объектов, отвечающих критериям художественности.

Проявления шутливого, веселого, забавного, занимательного, остроумного оказываются возможны на уровне каждой из составляющих ландшафтного искусства. Разумеется, в различной степени.

Сюжет 1. Скульптура. Самые очевидные шутки демонстрируются жанром садовой скульптуры. Здесь, прежде всего, находится место для явных, недвусмысленных насмешек и подтрунивания над человеческими слабостями. Это произведения, весьма разнообразные по используемым материалам и характеру создаваемого образа, от скрупулезно натуралистических до откровенно гротесковых, скульптуры в виде маленьких человечков (часто гномов) или человекоподобных животных, предающихся лени, сну или, наоборот, чрезмерно усердствующих в своих садово-огороднических занятиях.

В то же время в этом виде садового дизайна могут быть усмотрены и другие градации комического. Так, например, мягкий иронический подтекст можно почувствовать уже в самой ситуации, когда в небольшом частном саду, на фоне плотного окружения из соседских участков и городских строений, неожиданно вашим глазам открывается идиллическая картинка пруда с беззаботно греющимися на солнце лягушками, купающимися утками, медлительными задумчивыми аистами... Эти вполне натурально выглядящие обитатели фауны вскоре обнаруживают свою искусственность, напоминая шутки-«обманки», порой используемые при создании эффекта иллюзорного пространства на картине или в плоскости стены. Возможно, кто-то может такие «сценки» принимать за чистую монету и умиляться «совсем как настоящим» братьям нашим меньшим. Нам же в таких имитациях и сопоставлениях видится грустная ухмылка – как далеки оказываются сегодня друг от друга человек и природа, если ее обитатели оказываются на поверку лишь искусственными суррогатами.

Безусловно, иные эмоции вызывает анималистическая скульптура, которую нельзя заподозрить в попытках натуралистической «мимикрии». Так, занимательными и вносящими веселую, подчеркнута игровую нотку в пространство сада могут быть фигурки животных, выполненные, к примеру, из проволочного каркаса, подсвеченного маленькими электрическими огоньками. Или наполненные мхом сфагнумом гигантские фигуры доисторических мамонтов, динозавров, вдруг очутившиеся в скверах, на улицах современных городов, как например, это практикуется сегодня в ряде стран Западной Европы. Менее эксцентрично, но тоже «несерьезно» и занято (по контрасту с до сих пор не потерявшей популярности во многих садах постаментной «а-ля-классика» скульптурой из мрамора) выглядят фигуры из других разнообразных материалов (металл, дерево, камень, стекло), будто

случайно встречающие вас в непривычных и неожиданных местах. (К примеру, как не удивиться, увидев бронзовую фигуру в рост современной девушки, «сидящей» в непринужденной позе в проеме окна дома или беседки).

Забавны переосмысления традиционных огородных чучел: сегодня они популярны в романтизированных образах влюбленных парочек или же топ-моделей.

Сюжет 2. Инсталляция. Садовые инсталляции, как видно, сфера, очень близко граничащая с садовой скульптурой, хотя и не совпадающая с ней. «Инсталляция – пространственная композиция, созданная из различных элементов – бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, фрагментов текстовой или визуальной информации» [1, с. 218]. Суть инсталляции – в создании «неординарных сочетаний тривиальных вещей», порождающих смысловые трансформации, игру значений [Там же]. Таким образом, любая инсталляция, по определению, претендует на остроумный, как минимум неожиданный и нестандартный, ход мыслей, ассоциаций, впечатлений, а значит, представляет собой весьма обширное поле для проявления комического, что и можно наблюдать в современной практике ландшафтного дизайна.

Комические садовые инсталляции можно представить в двух разновидностях, исходя из природы, процесса их возникновения. В первом случае буквально используются старые, изношенные или вышедшие из моды, бытовые предметы в качестве своеобразных декоративных элементов ландшафтного дизайна. Например, разнообразные туфли и ботинки, ряд сумок или пустые банки из-под краски могут служить самостоятельными инсталляциями, весьма забавными и юмористичными, выполняя при этом функциональную роль контейнеров для выращивания растений. Иногда они, могут представлять и сами по себе, то есть без растительности: организованные целостно композиционно, такие инсталляции способны быть вполне самостоятельным арт-объектом. Так, к примерам этого ряда могут быть отнесены новогодняя «экологическая» елка, сложенная по принципу «крест-на-крест» из поленьев или веток, какие весьма популярны сейчас на Западе, или в духе хай-тек «сплетенный» венок... из закрепленных на проволоке старых, небольших по размеру леек, выкрашенных в один цвет.

Другую из выделенных разновидностей можно связать с инсталляциями, которые создают новое, при этом имитируя принцип использования старых, привычных вещей в нехарактерном для них качестве. Поскольку здесь используются новые материалы для создания нового образа, постольку эта разновидность инсталляций в жанровом

отношении, по «генетическому» признаку, вплотную приближается непосредственно к садовой скульптуре. В то же время по образной сути они сродни инсталляции, использующей предметы («ready-made») в новых, необычных контекстах. Сюда, к примеру, можно отнести скульптурную группу из яблок разной величины. На газоне разбросаны несколько красных аппетитных плодов, самый крупный – размером в половину человеческого роста, остальные пропорционально уменьшаются. На этом же эффекте неожиданного масштаба, несоразмерности основывается комизм таких «авангардных штук», как разбросанных по саду неестественно больших металлических леек, грабель, лопат (своеобразная травестия наших представлений о статусе памятников, статуй в садово-парковом пространстве).

Сюжет 3. Фитодизайн. К инсталляциям можно также отнести некоторые образцы фитодизайна. Комичными выглядят «модные» в последнее время «коллекции» и «экспозиции» из плодов или овощей необычной конфигурации, расцветки, фактуры. В качестве непревзойденных чемпионов в этом жанре зарекомендовали себя тыквы: смешные до нелепости в своих закрученных, неожиданно вздувающихся, бородавчатых, ребристых или «разлинейных» в полоску формах. Здесь же могут быть представлены и другие овощи, как например, патиссоны, кабачки, огурцы, помидоры. Однако особая выразительность тыкв отмечается даже в специальных праздниках, устраиваемых в честь «рыжей королевы» [3].

Продолжая разговор о растительном дизайне, но, уже имея в виду то, что непосредственно произрастает в саду, отметим, что комическое принципиально может найти выражение и здесь, хотя, конечно, тонкий юмор этих образов и ситуаций не всегда улавливается неискушенным зрителем. Во-первых, некоторые растения, как многие виды кактусов, имеют характерно смешные конфигурации, и, собранные вместе на определенном пространстве, могут представлять веселый «музей живой скульптуры» (автор статьи наблюдала подобное в Ботаническом саду музея Хантингтон в Лос-Анджелесе). Во-вторых, в силу яркого, выразительного габитуса растений их можно сочетать по контрасту друг с другом, либо по смысловому или ассоциативному контрасту с местом их расположения. Все это, так сказать, вариации на тему «заброшенного» («запущенного», «дикого») сада, зародившегося в начале XX века и периодически актуализирующегося в новых модификациях вплоть до нашего времени. Он, по определению, представляет нонсенс, и, соответственно, заключает повод для смеха, ведь сад – это, прежде всего, то, что возделывается, создается, подлежит старательному уходу. Проект «дикого сада» возник

благодаря фантазии и стараниям английского садовода Уильяма Робинсона. В конце XIX столетия туманный Альбион закрепил свои позиции законодателя мод в садово-парковом искусстве. И потому публике, изрядно пресытившейся всевозможными «измами», эклектикой, и искусственностью в ландшафте, была предложена довольно эксцентричная по тем временам концепция «дикого» сада. Исходя из названия, ясно, что место «культурных» растений в нем занимает то, что, нередко «добропорядочные» садоводы нещадно уничтожают в качестве сорняков. Несоответствие привычному и общепринятому кроется уже в самой идее такого сада и заключает в себе широкий спектр эстетических реакций на проявления комического – от добродушной улыбки до многозначительной иронии.

Итак, принцип «дикого», «заброшенного» или «естественного» сада может быть положен в основу, как тематического единства всего ландшафтного проекта, так и его отдельных частей. Например, один из современных санаториев в Сибири был реконструирован в «Царство Бабы-Яги», где домики решались как «избушки на курьих ножках», а специально высаженная растительность подбиралась из совсем не характерного для традиционных санаториев – естественного(!) лесного сорта. В то же время такое вторжение «мещанина во дворянство» может быть осуществлено не столь радикально, а лишь в определенной части сада, например, на одной из клумб. Так в свое время поступил один из выдающихся ландшафтных архитекторов, бразилец Роберто Бурле-Маркс, начав высаживать вместо типичных, устоявшихся в викторианских парках, европейских цветов и кустарников, растения местной флоры, смотрящиеся в контексте парадного входа в дом необычно и забавно [5]. Такой же комический эффект способны порождать любые остроумные сочетания-сближения растений-«аристократов» и «простолюдинов». С другой стороны, в эпоху эклектики ландшафтного дизайна, на рубеже XIX–XX вв. у ценителей этого вида искусства вызвали невольный смех посадки экзотов в стилистически единую среду пейзажного парка. Комический эффект порождался стилистической и эстетической неразборчивостью авторов подобных садовых композиций.

Сюжет 4. Архитектоника. Наименее очевидно комическое проявляется в ландшафтном искусстве на уровне его архитектурной составляющей, в частности, в аспекте архитектоники сада.

Архитектура – прежде всего, искусство гармонизации пространства и объемов. Традиционно комическому здесь нет места [18, с.154]. Однако постмодернистские тенденции вносят толику несерьезности, ироничности, как в собственно архитектурные объекты, так и в принципы

объемно-пространственных решений садов и парков. Здесь комическое преимущественно представлено такой своей разновидностью, как остроумное. Я. Ксенакис, в своем композиторском творчестве убедительно показавший возможности симбиоза музыки и архитектуры, а вслед за ним и одесский ученый Н. А. Бондарь утверждают: «“Остроумие” определяют как “неожиданное сочетание идей”; и чем невероятнее, но острее это соединение, тем больше оно поражает и остается в памяти. Остроумное здание – это то, которое рождает у нас необычные, но убедительные ассоциации» (цит. по: [2, с. 356–357]).

О проявлении остроумия в садово-парковой архитектуре особенно интересно говорить, имея в виду необычность, нестандартность общей планировки пространства и/или оригинальность определенных формообразующих объемов и конфигураций плоскостей (мощений, газонов, цветников). В первом случае, когда общая композиция удивляет своей нетривиальностью, это нередко сопряжено с определенными жертвами со стороны функциональности объекта и всегда связано с отходом от принятых стандартов, их пересмотром. Назовем несколько ярких примеров находок такого рода в ландшафтном искусстве. Это созданный в 1927 году Габриэлем Геврикяном на вилле Ноаллес над городом Йер модернистский сад, напоминающий абстрактную картину [10]. Сегодня принцип использования элементов, частных композиционных решений в духе геометрического абстракционизма первой половины XX века – дизайнерский ход, ставший уже классическим. Но первые, тем более целостные образцы такого рода планировочных решений, безусловно, должны быть оценены как остроумные.

Весьма необычным планировочным решением отмечен возникший на окраине Парижа Ла-Вилетт – «парк XXI века», созданный известным архитектором Бернардом Чуми [6; 13]. Многие компоненты здесь включаются в нетрадиционный для структуры парков игровой порядок. Не только отдельные элементы функционально-тематически отвечают новой, исследовательско-экспериментаторской интенции этого проекта, как например, обустроенные на территории обсерватория или кинотеатр Жеод с гигантским стереоэкраном. Даже форма дорожек может приобретать неожиданные разрешения – подчеркнута геометрические линии и фигуры входят в сложные стереоскопические взаимодействия с естественно непринужденными извилистыми тропинками. Установленные на территории ярко-красные павильоны имеют одинаковые размеры в плане, но оказываются очень разнообразны по конструкции и содержанию – ресторан, киоски, обсерватория. Более того, они принципиально съемные и разборные, что позволяет их включать в новые ситуации,

реализуя при этом свободу игры, являющейся структурообразующей основой парка Ла-Виллетт.

Принцип разнообразия, вариативности, выбора как составляющих игры реализован и в другом парижском парке Ситроен, созданном архитектором Жилем Клеманом в 1994 году. Здесь спроектированы «шесть «серийных садов», каждый из которых соотнесен с определенным цветом, металлом, чувством, планетой, днем, атомным числом или водой в одном из ее проявлений» [13, с.176; 17]. Посетитель, гуляя по парку, может отправиться в путешествие по тому или иному саду, разгадывая его метафоры и символы. Ощущение игры, где серьезное и несерьезное предстают одновременно, усиливается и остроумной общей планировкой, где в одном пространстве чередуются зоны заданного движения с «дикими» зонами свободы, где нет ни лестниц, ни партеров, ни бордюров» [13, с. 176].

Выводы и перспективы исследования. Приведенный анализ позволяет увидеть, насколько активно и разнообразно в ландшафтном искусстве присутствует смеховое начало, проникая даже в его самые «серьезные», функционально обусловленные сферы. Различные градации комического, такие как веселое, забавное, игровое, гротескное, юмористическое, остроумное могут проявляться на всех уровнях композиционного строения и фактически в любых элементах созданного ландшафтного пространства – в садовой скульптуре, инсталляциях, фитодизайне, в принципах архитектурной планировки. Дальнейшее изучение смехового начала в ландшафтном искусстве представляется плодотворным с позиций более глубокого рассмотрения трансформаций отдельных составляющих произведений садово-паркового искусства; особое внимание привлекают наименее разработанные и осмысленные экспликации категорий игрового и остроумного на уровне архитектурной организации создаваемых ландшафтов.

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь.– М.: Эллис Лак, 1997.– 736 с.
2. Бондарь Н. Музыка и архитектура: художественный образ и язык как объект компаративистики // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 6. Мова, текст, культура.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– С. 350–357.
3. Брагина М. Рыжая королева // Ландшафтный дизайн.– 2009.– № 6.– С. 6–10.
4. Доронина Н. В. Ландшафтный дизайн: Выбор стиля. Планировка и подбор растений. Дизайнерские решения.– М.: Фитон +.– 2006.– 144 с.

-
5. Койсман Т. Дело Маркса живет и побеждает // *Ландшафтный дизайн.*– 2007.– № 3.– С. 30–35.
 6. Кокуева И. Парк Ла-Виллетт // <http://www.gardener.ru/?id=1276>.
 7. Лебедева Т. Большое путешествие на маленькой машине // *Ландшафтный дизайн.*– 2007.– № 2.– С. 12.
 8. Лебедева Т. Сад космического размышления // *Ландшафтный дизайн.*– 2007.– № 6.– С. 32–35.
 9. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст.– С.-Пб., 1991.– 371 с.
 10. Майорова О. Сады третьего измерения // *Ландшафтный дизайн.*– 2006.– № 4.– С. 96–98.
 11. Мельникова Е. Несерьезный дизайн // *Ландшафтный дизайн.*– 2007.– № 1.– С. 50–57.
 12. Ожерельева М. Вилла монстров // *Ландшафтный дизайн.*– 2006.– № 6.– С. 94–101.
 13. Парки. Сады.– М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007.– 184 с.
 14. Савченко В. От великого до смешного // *Ландшафт и интерьеры.*– 2008.– № 10.– С. 8–12.
 15. Сокольская О. Б. История садово-паркового искусства.– М., 2004.– 355 с.
 16. Хлебородова О. Расставляя акценты // *Ландшафтный дизайн.*– 2009.– № 4.– С. 44–48.
 17. Чижова С. Парк Андре Ситроена // <http://www.gardener.ru/?id=1276>.
 18. Эстетика: Словарь.– М.: Политиздат, 1989.– 447 с.

Наталья Невярович

**СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА «СМЕХА» В РОМАНЕ
УМБЕРТО ЭКО «ИМЯ РОЗЫ»**

В статі обґрунтовується те, що концепція сміху У. Еко концентрується навколо ключових для сучасної семіотики постмодерністських знаків, як от «сумнів», «текст», «лабіринт», «бібліотека». Питання про співвідношення сміху та свободи У. Еко вирішує в площині універсальї усвідомлення буття.

Ключові слова: сміх, семіотика, У. Еко.

В статье обосновывается то, что концепция смеха У. Эко выстраивается вокруг ключевых для современной семиотики постмодернистских знаков, таких как «сомнение», «текст», «лабиринт», «библиотека». Вопрос о соотношении смеха и свободы У. Эко решает на уровне универсальи осознания бытия.

Ключевые слова: смех, семиотика, У. Эко.

The article is proclaimed that U. Eco's conception of laughter lines up around principal post-modern signs in modern semiotics such as «doubt», «text», «labyrinth», «library». U. Eco decides the problem of correlation between laughter and freedom on the level of universal concepts of being understanding.

Keywords: laughter, semiotics, U. Eco.

Современная литература в постановке и решении важнейших проблем бытия и сознания зачастую обращается к традиционным категориям, исследование которых сопровождало всю историю человеческой цивилизации. Безусловно, к таким категориям принадлежит смех. Великими «смехогворцами» называют Аристофана, и Апулея, Сервантеса и Рабле, Шекспира и Свифта, Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Хаксли и Гашека, Дюрренматта и Чапека, Войновича и Хеллера. Писателями были исследованы и отображены различные инварианты смеха – от гомерического до сатирического, от сардонического до карнавального, от комического до трагического.

Эпоха постмодернизма, заявляя об особом взгляде на традицию, обращается к категории смеха как к одной из констант современного философского и художественного мышления. Смех неотъемлем от таких краеугольных принципов постмодернизма, как «сомнение», «ирония», «игра», «пародийность», «карнавальность» и др. «Недоверие к метаповествованиям» (Ф. Лиотар) заставляет постмодернистов усомниться в готовых истинах, сформировавшихся стереотипах. В своих аргументах они обращаются к «тексту» как некой реальности, апеллирующей к иным текстам, а те, в свою очередь, к другим текстам.

Современная литература – это огромный палимпсест, сквозь истершиеся слои которого проступают тексты прошлых эпох. В своих истоках категория смеха прочно связывается с именем Аристотеля, автора «Поэтики», положившего начало рефлексии над такими философско-эстетическими понятиями, как «комическое» и «смех». Обращение к аристотелевскому тексту в рамках постмодернистского романа осуществил известный итальянский культуролог, теоретик и практик литературы постмодернизма Умберто Эко в своем романе «Имя розы» (1980). Аристотелевский текст стал основой интриги романа, проводником семиотических идей ученого и «героем» его произведения в качестве реконструированного текста Аристотеля. По замечанию известного семиотика Ю. Лотмана, друга и единомышленника итальянского ученого, роман представляет собой «перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста» [5, с. 658].

Исследуя проблему смехового мира в литературе XX века, литературовед А. Зверев отмечал, что «до появления «Имени розы» не было столь смелых дополнений концепции Аристотеля» [4, с. 379]. Зверев находил примечательным сам характер «гипотетической реконструкции не дошедших до нас аристотелевских страниц» [4, с. 378]. Классическое определение смешного у Аристотеля опирается на миметический принцип: это некое нарушение природного порядка без негативных последствий: «смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [2, 1449а]. Мысли Аристотеля о природе смешного емко, но весьма сжато изложенные в его бессмертной «Поэтике», на протяжении веков питали легенду о второй, утраченной части его фундаментального труда, всецело посвященной теории комедии, симметричной поэтике трагедии. Эта легенда стала путеводной нитью романа У. Эко.

«Имя розы» – роман многоуровневый, в котором пересеклись детектив и историко-философский роман, однако интеллектуальным ядром произведения выступает комплекс семиотических идей, облеченных в захватывающие художественные образы. Детективная канва романа – это цепочка загадочных убийств в средневековом бенедиктинском аббатстве на севере Италии. Для их расследования с тайной миссией сюда приглашен францисканский монах-инквизитор Вильгельм Баскервильский со своим послушником Адсоном из Мелька. Внутримонашеские события тесно переплетены с историческими катаклизмами этой эпохи: соперничество за власть между папой Иоанном XXII и императором Людвигом Баварским, разгоревшаяся религиозная

война в Италии, внутреннее церковное противостояние, развернувшееся вокруг вопроса бедности и богатства Христа; соперничество орденов Св. Бенедикта и Св. Франциска, борьба инквизиции с ересью и свободным толкованием Библии и многое др. Все это угрожало средневековому церковному мироустройству в самый канун судьбоносных перемен эпохи Возрождения.

Внутренним сюжетным стержнем романа является поиск некоей книги, опасной настолько, что ее обнаружение могло бы сотрясти основы средневековой догматики и привести христианский мир к хаосу. Такой мощью и притягательностью для средневекового теологического мира обладал лишь авторитет Аристотеля. Ю. Лотман отмечает, что существование второй книги поэтики Аристотеля, посвященной комедии, на протяжении веков подвергалось сомнению, к ней относились, как некому научному мифу, до тех пор, пока в 1839 году в Париже была открыта рукопись X века, содержащая фрагмент сочинения Аристотеля на эту тему

Мотив утраченной и вновь обретенной рукописи – один из «сакральных» в современной литературе, восходящий к исходному принципу постмодернизма – «мир как текст» (Ж. Деррида). Только «текст» в современном хаосе тотального сомнения вызывает относительное доверие постмодернистов, для которых он выступает и некоей реальностью, и структурой сознания, и аналогом истины.

Обращаясь к роману У. Эко «Имя розы», А. Зверев выделяет его центральную идею: «смех – это вызов догматизму в любых его проявлениях» [4, с. 378]. Ученый убежден, что так прочитать Аристотеля мог только писатель современной эпохи. «И дело не только в незримом присутствии Бахтина, подсказавшего такой поворот мысли, но скорее – в самом сближении смеха и «серьезных» материй» [4, с. 378].

Идеи Бахтина о смеховой культуре средневековья, теория карнавала оказали влияние на современное гуманитарное сознание, вызвав плодотворную дискуссию как со стороны сторонников, так и оппонентов. Согласно бахтинской концепции карнавального смеха, амбивалентная природа смеха является универсальным механизмом освобождения сознания, победы над страхом смерти и способом возрождения к жизни. Развернутая панорама этой концепции представлена им на примере творчества Франсуа Рабле в контексте смеховой народной культуры средневековья. Умберто Эко, как специалист по средневековой культуре, глубокий знаток аутентичных текстов, безусловно, испытал обаяние идей Бахтина, а как теоретик постмодернизма донныне в той или иной форме исповедует идеи карнавализации и диалогизма. Роман «Имя розы» – это

своеобразная дискуссия с учителем вокруг целого ряда семиотических идей, и, прежде всего, проблемы природы и функций смеха в средневековой и современной культуре.

Отталкиваясь от концептуальных положений теории смеха Бахтина, С. С. Аверинцев выдвигает свои аргументы и переводит вектор проблемы в аспект соотношения смеха и свободы. Без учета полярных Бахтину аргументов в современном литературоведении уже невозможен анализ категории смеха. Основной контр-тезис ученого гласит, что смех не равен свободе: в точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен («Христос никогда не смеялся»); и далее – освобождение совпадает не со смехом, а с его прекращением. Смех и насилие становятся альтернативными координатами в понимании многих исторических форм карнавала (опричнина Ивана Грозного, смех при аутодафе и др.), который ученым мыслится как трагический.

Полярность понимания карнавала – от всевозрождающего до кровавого – определяют мениппейное начало современной литературы, которая активно включает трагедийные аспекты смеха, исследуя его в контексте проблем свободы и насилия, добра и зла, светлого и темного начал в человеческой природе. Эти полюса в контексте широкой дискуссии средневековой и современной науки нашли свое отображение в романе Эко «Имя розы».

Трактовка смеха у Эко, полагает Ю. Лотман, во многом соотносима с идеями Бахтина, а также содержит следы работ Хейзинга («Осень средневековья»), Х. Г. Кокса («Праздник шутов») и др. Вместе с тем, медиевист Эко, не всегда следует бахтинскому пониманию возрождающе-оптимистического смеха. Ученый помещает на страницах своего романа документальные свидетельства, отражающие проявления трагического карнавала во время инквизиторских дознаний, сожжений еретиков, подавления народного восстания, саркастической дискуссии между религиозными орденами и др. Карнавал ставит все «вверх тормашками», и это как нельзя более точно отображает сам дух эпохи многочисленных «ересей» и способов их подавления.

Историческая ситуация, избранная Эко в соответствии с замыслом произведения, очень точно датируется ноябрем 1327 года. В комментарии к роману «Заметки на полях «Имени розы»» автор поясняет выбор хронотопа не столько временем, сколько историческим моментом появления определенных идей, без которых была бы невозможна реализация задуманной семиотиком Эко идеи произведения. Такими отправными координатами эпохи являются идеи о знаковой природе познания.

Главный герой Вильгельм Баскервильский – средневековый семиотик, инквизитор (от лат. «исследователь»), который пользуется дедуктивным методом, читая мир, как книгу, по знакам. «Такие качества, – пишет Эко, – можно встретить только у францисканцев, и то после Роджера Бэкона. В то же время разработанную теорию знаков мы находим только у оккамистов. Вернее, раньше она тоже существовала, но раньше интерпретация знаков носила чисто символический характер, либо видела за знаками одни идеи и универсалии. И только от Бэкона до Оккама, в этот единственный период, знаки использовались для изучения индивидуализаций» [7, с. 612].

Расследуя цепь жестоких убийств в монастыре, средневековый детектив Вильгельм приходит к выводу, что все жертвы имели отношение к некоей засекреченной греческой книге, надежно спрятанной в библиотеке. Тайной библиотечного лабиринта владел лишь старейший монах слепой Хорхе – неусыпный страж главного догмата аббатства: монах никогда не смеется.

На пути к книге Вильгельм неоднократно следовал «ложными» ходами и версиями. Сон его послушника Адсона подсказал выход из запутанного лабиринта версий. Погрузившись в сон во время мессы, Адсон перенесся в фантастически-пародийный мир, где службу правят животные в монашеском облачении. Как догадался Вильгельм, сон Адсона был организован по структуре и системе образов «Киприанового пира» – анонимного памятника «смеховой культуры» средневековья, популярного текста «вывороченной Библии». Месса в образах бестиария, при всей карнавальной фривольности, является давней традицией. Сон молодого послушника Адсона помогает Вильгельму переосмыслить реальность по законам смехового текста. Он полагает, что «перевернутый мир» смехового памятника способен не только объяснить, но и генерировать реальность: «если все события, развернувшиеся в монастыре, вращаются вокруг некоторой рукописи, а кажущийся хаос этих событий организуется с помощью «Киприанового пира», то не следует ли предположить, что эта сатира имеет какое-то отношение к искомой рукописи» [5, с. 659]. Так смеховой код текста подсказывает направление действия героев романа в поисках истины.

Разгадка кодов библиотечного лабиринта приводит Вильгельма к рукописи – второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной смеху. Страж текста Хорхе в центре библиотечных туннелей уже поджидает талантливого оппонента как свою последнюю жертву. Их дискуссия о природе смеха – идейный эпицентр романа.

Знаковая природа смеха в постмодернистском романе Эко раскрывается в своеобразной системе концептов-координат, представляющих два альтернативных типа ментальности – «закрытого» и «открытого», представленных в образах Хорхе и Вильгельма. В их отношении к смеху раскрываются два противоположных типа мировоззрения.

Хорхе считает смех источником сомнения и врагом истины: «Душа спокойна только когда созерцает истину и услаждается сотворенным добром; а над добром и над истиною не смеются. Вот почему не смеялся Христос. Смех источник сомнения» [7, с. 152]. Хорхе категоричен: «Сомнения надлежит приглушать, а не разрешать» [7, с. 153]. Смеющийся, с его точки зрения, как бы декларирует свой разрыв с Богом: «Предаваясь смеху, безрассудный тем самым провозглашает “Deus non est”» («Бога нет» – *Н. Н.*) [7, с. 153]. Смех, в понимании Хорхе, отражает животное, демоническое в человеке: «Смех сотрясает тело, искажает лицо и уподобляет человека обезьяне» [7, с. 151].

Смех для Вильгельма связан с «миром подвижным, творческим, с миром, открытым свободе суждений» [5, с. 663]: «Я не согласен, преподобный Хорхе. Господу желательно, чтобы мы упражняли свои рассудки на тех неясностях, относительно коих Священное Писание дает нам свободу размышлений. <...> ради избавления от абсурдных предпосылок – смех может составить собой самое удачное средство. Часто смех служит еще и для того, чтобы наказывать злоумышленников, выставляя напоказ их слабоумие» [7, с. 154]. Вильгельм заявляет: «Обезьяны не смеются, смех присущ одному человеку, это признак его разумности» [7, с. 151].

С проблемой смеха связан и вопрос о правомерности творчества. Для Хорхе творчество – искажение истины, вследствие ее осмеяния. Для Вильгельма творчество – путь восхождения к истине: «Свободное комбинирование деталей в новых, запрещенных для существующих моделей культуры сочетаниях есть творчество <...> Но если мир, данный человеку, отражается в системе знаков, то творчество, создавая новые, неслыханные знаки, дестабилизирует старый мир и творит новый. Поэтому у творчества два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается в общем слиянии в стихии карнавала», – пишет Лотман [5, с. 622].

Эко в дискуссии двух средневековых интеллектуалов Хорхе и Вильгельма использует целый арсенал цитат из книг античных и средневековых авторов, сторонников и преследователей смеха: Апулея и Лукиана, Тацита, Кальпурния Писона, Плиния младшего, Синесия из Кирены Павлина Ноланского, Климента Александрийского, Гильдеберта,

Иоанна Солсберийского, св. Бернарда, св. Евфраима, и даже ветхозаветного Екклесиаста, признававшего «правомерность молчаливого смеха: веселия спокойной души» [7, с. 152]. В цитатном поединке героев воссоздана научная проблема смеха в истории мысли средневековья и реализован постмодернистский принцип интертекстуальности.

Высшим авторитетом в научном споре становится Аристотель. Один из монахов свидетельствует в романе: «Аристотель говорит о смехе как о хорошей вещи и проводилище истины» [7, с. 129]. Аристотель, в реконструкции медиевиста-семиотика Эко, пишет: «Смешное рождается от уподобления лучшего худшему и, наоборот, от неожиданного обмана, от всего невозможного и противоречащего законам природы, от незначительного и непоследовательного. От принижения характеров, от употребления площадных и непристойных пантомим, от нарушения гармонии, от выбора наименее достойных вещей. Затем покажем, как смешное в речи происходит от двусмысленности, то есть от употребления сходных слов для различных вещей и различных слов для сходных вещей, от заикания и пуганицы, от игры словами, от уменьшительных слов. От погрешностей выговора и от варваризмов...» [7, с. 557]. В этих механизмах создания комического отражен опыт и современной науки.

Борьба за смех в романе соотносится с образом лабиринта. Смех в романе Эко на сюжетном и семиотическом уровне связан с лабиринтом. Лабиринт – эмблема постмодернизма. Он предполагает некую загадку, своеобразный код, отсутствие единственного и непогрешимого логического пути. Чтобы ввести этот знак в образную структуру произведения, Эко пришлось проработать все имеющиеся в истории культуры разновидности лабиринта, но все они были без крыши, что не подходило для книгохранилища. Библиотека-лабиринт, в деталях описанная в романе, – детище Эко, хотя в самой идее, безусловно, присутствуют интертекстуальные следы «Вавилонской библиотеки» Х. Л. Борхеса. По замыслу автора книга о смехе должна была быть запрятана в сердце такого лабиринта, а путь к ней засекречен множеством кодов, разгадать которые сможет лишь обладатель особого склада мышления, в книге это Вильгельм, владеющий «дедуктивным методом».

Для современного сознания показательным является и переосмысление мифологических персонажей, принадлежащих «лабиринту». С этих позиций Хорхе, уничтожающий на пути к книге о смехе всех, кто вступил в лабиринт, соотносится с Минотавром, а Вильгельм – с Тесеем, кстати, в его руках и нить Ариадны, заблаговременно привязанная к началу библиотечного лабиринта.

В чем же причина создания лабиринта, призванного похоронить рукопись Аристотеля? Хорхе признается: «Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы <...> из этой книги могло бы народиться новое, сокрушительное стремление уничтожить смерть путем освобождения от страха. А во что превратимся мы, греховные существа, вне страха, возможно, самого полезного, самого любовного из Божьих даров?» [7, с. 565].

Таким образом, обращение к проблеме смеха для современного романа не случайно. Смех выступает знаком «открытости» и соотносится с самой природой постмодернизма. В трактовке семиотика У. Эко концепция смеха выстраивается вокруг ключевых для современной семиотики постмодернистских знаков, таких как «сомнение», «текст», «лабиринт», «библиотека». Смех выступает знаком открытого типа ментальности, отстаивающей возможность творчества, познания через сомнение и анализ, признающей право на ошибку. Смех является способом преодоления догматизма, инструментом которого становится ирония и самоирония. Вопрос о соотношении смеха и свободы У. Эко решает на уровне универсалий сознания бытия, и в этом смысле ученый является последователем Бахтина. Смех – это способ освобождения от страха и, значит, от всего, что способствует удержанию сознания в параметрах «закрытости» – монологизма, догматизма, непогрешимости, присвоения права на окончательность истины.

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин. Личность и творчество Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. 1 / Сост. и коммент. К. Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 468–483.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4-х т. – Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – С. 645–680.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. литература, 1965. – 543 с.
4. Зверев А. М. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – ИМЛИ РАН, 2002. – С. 378–407.
5. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. Заметка на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 650–659.
6. Нев'ярович Н. Ю. Справа Хорхе, або Де вихід з лабіринту // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 7. – С. 15–17.
7. Эко У. Имя розы. Заметка на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 667 с.

Виктория Вершина

БАЛАГАННЫЕ МОТИВЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Пов'язані із сміховою народною культурою балаганні мотиви в елітарній культурі «Срібного століття» розглядаються як прояв суперечливості епохи.

Ключові слова: сміхова культура, балаганні мотиви, «Срібне століття». Связанные со смеховой народной культурой балаганные мотивы в элитарной культуре «Серебряного века» рассматриваются как проявление противоречивости эпохи.

Ключевые слова: смеховая культура, балаганные мотивы, «Серебряный век».

Related to the risorial folk culture show-booth reasons in the elite culture of the «Silver age» are investigated as a display of the contradictions of the epoch.

Keywords: risorial culture, show-booth reasons, «Silver age».

Для обозначения периода конца XIX–начала XX вв. в русской культуре в равной мере применяются понятия «русский религиозный ренессанс», декаданс и «Серебряный век». Понятие «Серебряный век» только в последние годы стало восприниматься как терминологическое обозначение конкретно-исторического феномена в культуре России конца XIX–начала XX вв. [6]. О. Ронен ус-матривает его «надуманность» и «фальшивость», ссы-лаясь на слова Г. П. Струве и Р. О. Якобсона о понятии «серебряный век» как «неверном и вульгарно искажающем его характер, который был веком великого художественного эксперимента». Как показывает О. Ронен, «ренессанс и серебря-ный век не только разные понятия, но даже и противоположные друг другу с точки зрения ценностного суждения о творческой мощи данной культуры» [20, с. 122]. Бердяев же, характеризуя русскую культуру, пользовался следую-щими терминами: «ренессанс» и «золотой век» [4, с. 8; 2, с. 63]. Термином «декаданс» принято обозначать кризисные феномены в культуре, настроения пессимизма и упадка. Ощущение декаданса культуры вообще можно считать бесспорной особенностью данного периода, надвигающегося ее кон-ца (что было свойственно всей европейской культуре того времени). В этом же русле принято отмечать как основную типологическую черту русской религиозной мысли - катастрофизм мира [19, с. 30]. Использование данных неоднозначных, даже в определенной степени противоречивых понятий по отношению к одному и тому же времени свидетельствует о его полисемантической, глубине и масштабе художественных и философских поисков.

В качестве одной из самых существенных характеристик можно выделить амбивалентность эпохи – двойственность не только идеалов, чувств, устремлений, но противоречивые оценки времени со стороны и участников, творцов Серебряного века, и исследователей, имеющих возможность «увидеть» и оценить сквозь призму времени. Серебряный век называют «русским эллинизмом», временем предчувствия катастрофы, временем великих достижений в искусстве и науке, связанных с порывом выйти за пределы классических представлений. «Эти историко-культурные феномены объединяет установка на элитарность, на усиление индивидуалистического начала, что усилено тем, что классические эпохи, предшествовавшие эллинизму и серебряному веку, связаны с идеей просветительской миссии искусства и науки, приходящих в массы, будь то афинские горожане или некрасовские мужики...» [13]. По словам Д. Мережковского, это время можно определить двумя противоположными чертами – как время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых пристрастных *иде-альных* порывов духа. «Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросо-зерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний» [17, с. 38]. Франк называл имена двух великих русских писателей, в равной степени представлявших «русский дух» и «русскую душу»: Пушкин как выразитель аполлонического, гармонически просветленного элемента русского чувства жизни, и Достоевский – ее дионисический, хаотически-динамический элемент [22, с. 404]. По мнению современных авторов, эти две тенденции (трагедийная и гармоничная, связанные с именами Пушкина и Достоевского), были главными и активно действующими в этом культурном периоде [21, с. 433].

Неповторимость Серебряного века видится в «пограничности» сложившейся в России социокультурной ситуации с мощнейшим конфликтом эпох, который одним представлялся закатом европейской цивилизации, а другим – поиском новых художественных путей, возможностью выхода в обновленную жизнь. Б. Гройс акцентирует внимание на то, что раскол в русском обществе на европеизированную культуру городской элиты и крестьянских масс не был только культурно-социальным. «Он проходил – да и сейчас проходит – через каждого русского человека, раскалывая его на «западное» сознание и «русское» подсознание. Уникальная ситуация русского интеллигента в начале XX в., которую Б. Гройс характеризует как «положение африканца, знающего Пикассо, или древнего грека, читавшего Фрейда», усугублялась осознанием и специфики своего положения, и предоставляемых ею

шансов» [11, с. 69]. Заслуживающим внимания представляется замечание Бердяева о трудной, мучительной борьбе людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции, – борьбе во имя свободы творчества и во имя духа [3, с. 238]. И, поскольку здесь же Бердяев говорит о разноэтажности, разноплановости культуры, отсутствии целостного стиля культуры в петровской, императорской России, следуя его мысли – речь идет о стремлении к целостности и тотальности.

Отмеченная тенденция все же не была реализована, поскольку культурная жизнь развивалась и «бурлила» внутри замкнутой группы – интеллектуальной элиты. Это религиозно-философские собрания Ме-режковского-Гиппиус, «Ивановские среды» и пр. Для Бердяева именно еженедельные собрания культурной элиты на квартире Вяч. Иванова (на «башне») – самое яркое свидетельство разрыва и раскола в русской жизни. Здесь присутствовал весь цвет русского «ренессанса». В то же время внизу, в Таврическом дворце, бушевала революция. Деятели революции совсем не интересовались темами «Ивановских сред». А большинство людей культурного «ренессанса» было асоциально и далеко от интересов бушевавшей революции [3, с. 261–262]. И, если трагедия итальянского Возрождения, по мысли Бердяева, состояла в том, что оно «не удалось», то трагедией русского «Ренессанса» были предельный аристократизм и элитарность, что детерминировало изолированность и отграниченность от общего потока социокультурной жизни Российской империи.

Весьма показательным феноменом, ярко воплотившемся на разных уровнях социокультурной ситуации представляется балаган как самостоятельное явление и балаганные мотивы в творчестве «знаковых» фигур Серебряного века.

Как известно, истоки балагана восходят к раннепервобытным обрядам и ритуалам, тотемическим праздникам, балаган, прежде всего, отражает пласт народной культуры с ее архаической языческой ментальностью, а потому проявления балаганной культуры регламентируются церковной и светской властью. Поэтому термин «балаган» имеет несколько взаимосвязанных значений: это специальная постройка для проведения увеселительных народных представлений и жанр самого ярмарочного представления, существовавшие на протяжении XVIII–начала XX вв., а также жанр современной театральной стилизации. В европейской культуре предшественницей балагана была средневековая мистерия, в конечном итоге запрещенная из-за чрезмерности комического в ее содержании. Мистерию сменили балаганы и карнавалы. Вместе с тем представляется важным рассмотреть коннотативное значение обоих

терминов. Как правило карнавал выступает как нечто значительное, важное, организованное и в определенной степени серьезное, поскольку выполняет важные функции: в течение фиксированного промежутка времени позволяет поменять местами верх и низ, дает возможность для реализации народных настроений, воплощения бессознательных импульсов, «открывает шлюзы» и тем самым помогает сохранять устоявшуюся систему ценностей и социальных отношений (во многом такая «интерпретация» карнавала утвердилась в отечественной историко-философской традиции благодаря работам Бахтина).

Как отмечает Бахтин, карнавальная синтез, характерный для европейских стран (Италии, Франции, Германии), в России «вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу» [1, с.242]. В России появление балагана связано с деятельностью Петра I. Ярмарка являлась основным средством реализации городской фольклорной культуры, квинтэссенцией же ярмарочных зрелищ выступал балаган. Балаганы традиционно устраивались на площадях, временно становящимися «сакральным» местом в отношении прочего пространства города (первый балаган был открыт в Москве в 1765 г. бесплатно, что связывалось с установкой власти на легализацию городских народных гуляний с целью уравнивать в праве на них представителей всех сословий) [26, с. 149]. Балаган олицетворял центр праздничного веселья и служил комплексным воплощением многих видов искусств: театра, пантомимы, клоунады и проч.

Но, если для европейской культуры понятия «карнавал» и «балаган» выступают синонимами, то в русской происходит их дифференциация, наделение специфическим смыслом. Понимание балагана своими современниками отразил В. Мейерхольд: «Балаган – это все то, что соответствует фантазии, вышло из народного драматического действия и что вместе с тем ставило непременным условием, чтобы лицедеи его щеголяли мастерством своей игры. Страдания лунно-бледного Pierot, веселая квадрига итальянских масок (Harlequin, Dottore, Pantalone, Brighella) – вот та загадочная сказка бытия, которою проникнуто сценическое действие балагана». В тоже время он замечает, что «в настоящее время так много говорят о балагане и подразумевают под этим термином, по-видимому, самые различные понятия» (цит. по: [12]). В общественном сознании глубоко укореняется негативно-ценностное отношение к балагану, как явлению хаотическому, гротескному, низовому,

апеллирующему к низменным аспектам человеческого существа, да и просто как к отсутствию какой-либо целостности и организованности. Но пронизывает и, таким образом, связывает весь феномен балагана некая мистичность, «сказка бытия», а потому он несет в себе и устрашающие элементы.

По словам Н. А. Хренова, в какой-то степени праздничное время с его безудержным разгулом и весельем в православной цивилизации представляло преодоление, пусть временное, жесткой зависимости от судьбы, отождествлявшейся в христианском мире с божьим промыслом. Это значит, что где-то на заднем плане праздничного веселья продолжают свое действие независимые от человека иррациональные силы, его судьба ... праздничное поведение русского человека с присущим ему разгулом представляет мир, контрастный по отношению к повседневному поведению. И этот контраст имеет мифологическую основу, иначе говоря, потребность по Фрейдю, стихии выражения Эроса, что применительно к нашей проблематике символизирует веселье и разгул, оказывается оборотной стороной потребности в Танатосе. Фиксируемая исследователями балагана смеховая стихия народа включает нас в танатологическую стихию. [24, с. 283–284]. Как пишет А. Ф. Некрылова, композиционный принцип балаганного, и в целом, ярмарочного зрелища – типично гротескный: соединить в одном явлении (по крайней мере, месте) известное, знакомое и необычное, экзотическое (причем последнее нередко достигалось путем открытого обмана и жульничества) [18, С. 17]. С. Юрков рассматривает балаган как одно из проявлений антиповедения, «подлинный антимир». Каждый праздник манифестирует собой какую-либо идею; в таком случае идейная подоплека ярмарочных увеселений – демонстрация победы над монотонной повседневностью, торжество над ее рутинной. Поэтому всякий элемент ярмарочной жизни окрашивался в тона, резко контрастирующие с обыденностью: то, что в обычной жизни должно отвечать норме, на время праздника становилось выходящим за границы норм [26, с. 150]. По характеристике А. Блока «всякий балаган <...> стремится стать тараном, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто передает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя <...> одурочена, обессилена и покорена; в этом смысле я «принимаю мир» – весь мир с его тупостью, косностью...» (цит. по: [9, с. 108]). На рубеже XIX–XX вв. балаган в России не только очень популярен, но приобретает черты всеохватности, тотальности – балаган проявляется всюду.

К одной из сущностных характеристик культуры Серебряного века полагаем возможным отнести ее серьезность, переживание каждого мгновения жизни как «последнего, предельного» мига бытия. Но специфика русского мироощущения заключалась еще и в том, что направляясь на предельные вопросы бытия, мысль по пути «проскакивала» конкретное разнообразие жизни [25, с. 8]. В.Зеньковский, характеризуя одно из главных поэтических направлений этой эпохи – символизм, как русский неоромантизм, писал о его яркости и смелости, часто затейливости и манерности, порой капризности, но при этом устремленности всегда к «таинственным далям», к тому, что глубже рассудочных и рациональных построений. Но при всей привлекательности в шестивии неоромантизма было много и мутного, темного, интерес к «мирам иным» подменялся блужданием по нарочито двусмысленным путям, игрой в мистицизм, перерождением в чистое «эстетство» [14, с. 55]. Бердяев фиксировал появление «людей двоящихся мыслей» [5, с. 146]. В данном контексте балаган в эпоху Серебряного века можно трактовать как прямую оппозицию глубочайшей серьезности, рефлексивности и ироничности по отношению к ней. Тематика балагана находит свою интерпретацию в литературе, живописи и балете. Жизненные и литературные примеры рисуют однозначную картину того, как утопия и жизнь, театральность и реальность, игра и совершенно серьезное отношение к происходящему переплетались [10, с. 17]. Вл. Ходасевич подчеркивал упорные поиски символизмом гения, который сумел бы слить воедино жизнь и творчество, найти «философский камень искусства». Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда [23, с. 179]. В 1902 г. Блок пишет З. Гиппиус: «Иногда из-за логической гармонии смотрит мне в лицо безмерное отрицание» [8, с. 39].

Таким образом, искусство становилось жизнью, а жизнь – искусством. Все это свидетельствует о чрезвычайно остром восприятии реальности представителями Серебряного века. Вл. Ходасевич констатирует неистовое напряжение, вечное возбуждение, обостренность, лихорадку жизни, существование одновременно в нескольких планах. Основным догматом представлялась обязанность идти как можно дальше и как можно быстрее. Разрешалось быть одержимым чем угодно (и Богом, и Дьяволом): требовалась лишь полная одержимости [23, с. 181].

Возможно, наиболее остро «прочувствовал» балаганность времени А.Блок. Возможно, потому, что сам представлял собой истинное «дитя времени», нес в себе и двойственность, и

трагичность, и ироничность. «Эстетическая рафинированность и демократизм, страстность, цыганщина и любовь к слову “товарищ”, совестливость и мистические искания – такой гремучей смеси, пожалуй, ни один другой поэт в себе не нес. Было в этом, на взгляд многих, что-то противоестественное, возможное только под знаком литературы, но не жизни» [15]. Мир Блока во многом близок к миру Данте: низшая ступень его связана с высшей, балаган и мистерия таинственно сплетены между собой [16]. Стихотворение «Балаганчик», написанное в 1905 г., в определенной степени можно считать «манифестом», отразившим в художественной форме противоречия эпохи. Каждая строфа буквально истекает болью – не то кровью, не то «клюквенным соком»: «Смотрят девочка и мальчик На дам, королей и чертей», адская музыка», «Завывает унылый смычок», «Страшный черт», «Королева – та ходит средь белого дня», «картонный шлем», «деревянный меч», «Заплакали девочка и мальчик. И закрылся веселый балаганчик». Стихотворение становится пьесой. «Арлекин, Пьеро, Коломбина, мистики и маски – это символы, знаки души Блока», воплощение «больших похорон» надежд, мечтаний, иллюзий, с которых начинается торжество скепсиса и смерти. Балаганчик – это та черта, за которой и начинается самый ад – «ад вечной утраты». И в то же время, после понимания самых, казалось бы, трагических и безнадежных истин, Блока еще сильнее, неудержимее притягивает к себе жизнь, ее трагедии и ее надежды. В этом опять двойственность Блока, но в этом нет ничего удивительного» [27]. Неудивительно, потому что вся эстетика Серебряного века насквозь пронизана предельными антиномиями и соловьевским стремлением к цельности и всеединству.

Сквозной темой в творчестве А. Блока оставалась проблема оппозиции: народ – интеллигенция, которая также в 1900-е гг. находит свой вариант решения сквозь «романтический ореол» балаганности. Блок последовательно проводит мысль о единстве народной жизни и народного духа, соотносимого со стихийным, природным началом. Самоотречение интеллигенции означает для нее признание и принятие первенства стихийно-духовного начала над порожденными цивилизацией дробностью и отчуждением [7].

Весьма показательно, что «балаганная проблематика» не только является составляющей художественных сюжетов, но в начале XX в. становится предметом исследования для самих творцов Серебряного века. Так, по словам В. Мейерхольда «балаган лучше кинематографа» (первоначальный вариант названия статьи, опубликованной как

«Кинематограф и балаган»), что, в большей мере демонстрирует негативное понимание именно балагана. Описывая театры-кинематографы, которых теперь полно на каждой улице, Мейерхольд отмечает настроения «народа, жаждущего увидеть «потрясающие драмы» длиною в несколько сот метров, а также «сильно комические» сцены» [12].

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – 222 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре / Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43–271.
4. Бердяев Н. А. Русская религиозная мысль и революция // Версты. – 1928. – № 3. – С. 40–62.
5. Бердяев Н. А. Самопознание. – Л.: Лениздат, 1991. – 398 с.
6. Березовая Л. Г. Серебряный век в России: от мифологии к научности (к вопросу о содержании понятия) // Новый исторический вестник. – 2001. – № 3(5) // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nivestnik.ru/2001_3/1.shtml.
7. Беренштейн Е. П. Блок Александр Александрович (1880–1921) [Электронный ресурс] // Культурология XX век. Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt012.htm#24>.
8. Блок А. А. Письмо З. Гиппиус // Блок А. А. Собр. соч. в 6 т. – Т. 6. – Л.: Художественная литература, 1983. – С. 21–23.
9. Блок А. А. В. Э. Мейерхольду 22 декабря 1906 // Блок А. А. Собр. соч. в 6-ти томах. – Т. 6. – Л.: Художественная литература, 1983. – С. 107–110.
10. Богомолов Н. О. В зеркале «серебряного века». Русская поэзия начала XX в. – М.: Знание, 1990. – 39 с.
11. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. – М., 1990. – № 11. – С. 67–73.
12. Забродин В. «Балаган лучше кинематографа». Комментарии к первому выступлению В. Э. Мейерхольда о кино // Киноведческие записки. – 2006. – № 80. – С. 110–119.
13. Замостьянов А. Журнал Министерства народного просвещения и конец классического века // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://anguium.narod.ru/200_3.html#0.
14. Зеньковский В. В. История русской философии. В 2 т. – Т. 1. Ч. 1. – Л.: Эго, 1991. – 221 с.
15. Крышук Н. Маска поверх маски // Первое сентября. – 2000. – № 85 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200008508>.

16. Лотман Ю. М. Блок и народная культура города // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста // [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/apt/32.htm>.
17. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Русская литература XX в. Дооктябрьский период: Хрестоматия / Сост. Н. А. Трифонов.– М.: Просвещение, 1987.– С. 364–369.
18. Некрылова А. Ф. Вступ. статья // Народный театр / Под ред. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной.– М.: Советская Россия, 1991.– С. 5–21.
19. Океанский В. П. Истоки и типологические очертания темы духовности в русской религиозной философии // Русская философия и духовная культура современности: В 2 т. Т. 2.–Иркутск: ИГПИИЯ, 1991.– С. 29–31.
20. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел.– М.: О. Г. И., 2000.– 151 с.
21. Стопченко Н. И. Чем характеризуется «серебряный век» русской культуры? / / Культурология в вопросах и ответах.– Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.– С. 433–439.
22. Франк С. Л. Константин Леонтьев, русский Ницше // Франк С. Л. Русское мировоззрение.– СПб.: Наука, 1996.– С. 404–422.
23. Ходасевич Вл. Некрополь // Серебряный век: Мемуары.– М.: Известия, 1990.– С. 177–277.
24. Хренов Н. А. Земледельческие архетипы на городской площади // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории./ Сб. ст. под ред. Е. В. Дукова.– СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.– С. 280–300.
25. Эткинд А. М. Эрос невозможного: развитие психоанализа в России.– М.: Гнозис-Прогресс-Комплекс, 1994.– 376 с.
26. Юрков С. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.).– СПб.: Летний сад, 2003.– 210 с.
27. Яковлева-Евстратова И. Г. Лирическая драма Блока. ЭССЕ Балаганчик // [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.proza.ru/2008/10/26/630>.

Елена Соболевская

**ФЕНОМЕН ЮРОДСТВА В ФИЛЬМЕ А. ТАРКОВСКОГО
«СТАЛКЕР»**

У статті докладно досліджується реалізація феномена юродства у фільмі Андрія Тарковського «Сталкер» і виявляються його сутнісні характеристики.

Ключові слова: юродство, духовне пильнування, ловчий, вчене незнання. *В статтє подрбно исследується реалізація феномена юродства в фільме Андрея Тарковського «Сталкер» и выявляются его сущностные характеристики.*

Ключевые слова: юродство, духовное бодрствование, ловчий, знающее незнание.

In the article the realization of phenomenon of God's fool in Andrei Tarkovsky's film "Stalker" is investigated in detail and its essential features are come to light.

Keywords: God's fool, spiritual vigil, stalker, knowing ignorance.

По-видимому, каждый, кто считает себя причастным художественному миру кинематографа Андрея Тарковского, обратил внимание на то, что здесь в большинстве случаев актуализируется не только особое состояние действительности, но и особая мировоззренческая позиция и связанный с ней особый способ бытия в мире. Эта мировоззренческая позиция (и одновременно способ бытия), такая демонстрируется на примере Андрея Рублева («Андрей Рублёв»), Сталкера («Сталкер»), Доменико («Ностальгия»), Александра («Жертвоприношение»), по сути дела, не воспринимается ни социумом, ни отдельными людьми в качестве «нормальной». Однако именно в этой «ненормальности», в этом «сдвиге» как раз и нуждается режиссер, чтобы уловить и обрести заново ту действительность, которая ускользает от обыденного взора и остается не узнанной, не пережитой человеком, хотя все мы в ней без исключения находимся. Самое общее наименование данного феномена – юродство, т. е. то, что представляется миру уродливым, странным, не вписывающимся в традиционные, как правило, легко предсказуемые формы поведения. В качестве антиповедения юродство не принадлежит ни миру традиционной (в том числе и церковной) культуры, ни антимиру культуры смеховой. Оно, по заключениям исследователей, организует свое особое сакральное пространство, свой особый «третий мир» с присущими ему формами поведения (см.: [3; 11]). Будучи в целом перпендикулярно направленным

по отношению к миру традиционной культуры, юродство в различных контекстах принимает различный облик. *Цель настоящей статьи* – проследить, каким образом реализуется феномен юродства в фильме Тарковского «Сталкер», и выявить его сущностные характеристики.

В данной киноленте герои Тарковского раскрываются, прежде всего, в их отношении к тому специфически организованному виду сакрального пространства, которое здесь именуется «Зоной». Ранее мне уже приходилось писать о том, что Зона на самом деле никакая не зона в смысле определенного местоположения во времени и пространстве. Это *самая настоящая действительность*, сам действительно существующий мир в его актуализированном состоянии, где человек должен себя впервые обнаружить, то есть осознать своё по отношению к миру должествование и свою по отношению к нему «ответную участность». Не мир внешним способом от нас отгорожен, а мы сами внутренним способом отгорожены от мира. Это не мертвое, однородное пространство, каким оно на первый взгляд представляется. Здесь нет «пропусков», нет незаполненных мест, здесь всё своего рода центр. От поведения героев в Зоне, от их внутренней настроенности зависит и «поведение» самой Зоны. Она каждый раз такая, какой её делают люди. Именно в соответствии с данным положением вещей тут избирается и воплощается особый тип юродства.

Сталкер, без сомнения, юродивый, или блаженный. Он – «смертник», «вечный арестант», негодный обществу. Об этом знает его жена, знает вся округа, потешавшаяся над ним из-за его неприспособленности к обыденной жизни; знают и те, кого он ведет в Зону. Однако это далеко не активная форма юродства, не исступленная, проявляющаяся в качестве своеобразного типа дидактического антиповедения, когда выказывается яркое сознательное противостояние всем узаконенным формам поведения, в том числе и церковным (см.: [10]). Сталкер отнюдь не навязывает себя миру, не вовлекает насильно в свое пространство окружающих, не нападает, не провоцирует, не насмехается над обыденностью, не иронизирует, не унижает каким бы то ни было способом ни себя, ни окружающих, как то принято в среде юродствующих. Он также не является и юродивым по природе. Никакими явными признаками телесного убожества он не отмечен. Никакого слабоумия, никакой ограниченности умственными способностями в его поведении не обнаруживается. Напротив, все его поступки – очевидное свидетельство внутренней сосредоточенности ума и предельно серьезного, вдумчивого отношения к происходящему. Это некая срединная, сознательно «пассивная» форма юродства, которая, с моей точки зрения, явственно тяготеет к типу христианского подвижничества,

как он представлен в размышлениях С. Булгакова о природе русской интеллигенции. «Христианское подвижничество,– пишет философ,– есть непрерывный самоконтроль, борьба с низшими, греховными сторонами своего я, аскеза духа» [1, с. 54]. Выделяя в качестве основополагающей черты подвижничества *смирение*, Булгаков понимает его как *внутренний, незримый подвиг борьбы с самостью, со своеволием, с самообожением*, что может быть, однако, истолковано как внешняя пассивность, бездействие и даже примирение со злом (см.: [1, с. 53]). И, в общем, на протяжении всего фильма мы не слышим из уст Сталкера привычного человеческого «Я» и не замечаем, чтобы он совершал какие-либо спонтанные, самопроизвольные поступки. Он не герой в том смысле, что он ничего насильственным путем не ломает, не перестраивает, не переделывает, не осуществляет никаких внешне великих деяний. Он – смиренный слуга Зоны. *Он всегда поступает, учитывая возможную со стороны Зоны реакцию*. Его «Я» есть лишь постольку, поскольку оно сдерживает своеволие и устраняет явный произвол тех, кто сюда пожаловал. Вся активность Сталкера состоит в неустанном аскетическом трезвении и в последовательных попытках *отрезвить и принудить к духовному бодрствованию* своих подопечных, которые всё ещё не понимают, как следует себя вести перед лицом действительности, таинственной и непредсказуемой.

Смиренный образ бытия Сталкера выражен в фильме не только посредством его поступков. Тарковский подчеркивает смиренность своего героя всеми возможными способами кинематографического искусства: скудное убранство его жилья, простая одежда, неторопливая походка, сдержанная, практически отсутствующая жестикуляция, аскетический тип лица и, соответственно, спокойная мимика, и, конечно же, немногословие¹. «Многословным» Сталкер становится только лишь в минуты смертельной угрозы.

Говоря о юродстве Сталкера, следует принять во внимание ещё один далеко не маловажный момент, а именно – само имя «Сталкер» и связанную с ним цепочку ассоциаций. Как известно, это имя не является нововведением Тарковского. Оно фигурировало ещё в повести Стругацких. Правда, там оно выступало в качестве имени нарицательного, которое обозначало название целого класса людей, занимавшихся особым рода преступной деятельностью. Будучи преступниками с точки зрения социума, сталкеры у Стругацких отнюдь не являются юродивыми. Это совершенно нормальные люди, опытные и практичные, ведущие *охоту* за находящимися в Зоне артефактами с целью их продажи за вполне определенную сумму денег и ничего более². В произведении же

Тарковского нарицательное имя «сталкер» обретает статус не только имени собственного, но и явный более глубокий символический смысл. Данный смысл обычно эксплицируется как *проводник по лабиринту человеческих душ* (см.: [9; 8, с. 135, 137]), тогда как смысл охотничьего ореола, окружающего имя «сталкер», остается в тени. Однако Тарковский, представляя особого, из ряда вон выходящего Сталкера, всё же не лишает своего героя охотничьей квалификации. Наоборот, охотничья сноровка Сталкера постоянно подчеркивается. И мы, соответственно, должны *отыскать, отследить, выследить* ту точку, где смысловые линии данных терминов – *проводника душ и охотника* – тесно переплетаются. В противном случае, *проводник душ* – всего лишь поверхность, толика основополагающего символического образа.

Сталкер и на самом деле – *охотник*, или *ловчий*, то есть тот, кто руководит охотой. Он совершенно естественным образом использует привычную для него охотничью терминологию. Обладая своеобразной, только ему известной техникой *умного вслушивания, всматривания* в окружающую действительность (включая и тех, кого он сюда приводит), он нащупывает безопасную тропу, указывает направление и настойчиво понуждает своих спутников вести себя крайне осмотрительно, идти только след в след и не нарушать спокойствия таинственной местности. Но, при всей своей виртуозной охотничьей сноровке, немалом опыте и обостренном чутье, Сталкер всё же является *охотником юродивым*. И вот почему. Казалось бы, будучи проводником, не единожды посещавшим Зону, Сталкер должен знать тропы, ведущие к заветной цели. Но, оказавшись в Зоне, он сознательно не полагается на предшествующий опыт, поскольку весь его предшествующий опыт, как и настоящий, свидетельствует лишь о том, что всё, совершающееся в Зоне, *каждый раз совершается только сейчас*. И в этом «сейчас» можно обрести только одно – опыт *знающего незнания*: он *знает только то, что он ничего не знает*, в том числе и самого себя. Именно в акте *осознания своего незнания* открывается перспектива нравственного совершенствования. Вероятнее всего, исключительно за обретением этого особого глубинного опыта он сюда и ходит и охотится за ним, как *охотится за добычей охотник*, даруя возможность идущим с ним в одной связке также данному опыту причаститься. Но, конечно же, те, кто оказывается в Зоне впервые, не могут данный им в возможности опыт распознать в качестве опыта бесценного и основополагающего, в качестве опыта, на котором должна выстраиваться и внутренняя, и внешняя жизнь человека. Получается, что Сталкер, направляя своих спутников к *знающему незнанию*, ведет их в сторону прямо противоположную их намерениям. Они-то ведь идут в

Зону, будучи уверенными в своем знании: и окружающая их действительность ничего особенного собой не представляет, и себя они уже давно открыли, и в желаниях своих заранее определились. Им только бы попасть в комнату. Далее. Единственная снасть, которую использует Сталкер,— это гайки с бинтиками. Посредством их забрасывания он якобы проверяет тропу. И неудивительно, что вся эта незамысловатая процедура забрасывания снасти вызывает у Писателя, как у человека совершенно нормального, лишь явное недоумение и насмешку. Ни Писателю, выказывающему своё неприятие вслух в связи с таким странным, да к тому же ещё окольным продвижением к известной цели, ни Ученому, старательно и безропотно завязывающему на гайках бинтики, опять-таки невдомек, что главная «гайка» в данной охоте – это их проводник, сам Сталкер³. И именно на его поведение и указания следует здесь, прежде всего, полагаться. Ловушки, о которых Сталкер своих подопечных неоднократно предупреждает и в которых они всё же оказываются, тоже представляются этим неопитам «идиотской выдумкой». Они просто не распознаются ни Писателем, ни Профессором (ни зрителями) в качестве ловушек, и тем более в качестве ловушек *смертельных и подвижных*, тогда как именно таковыми они, по словам Сталкера, являются: «Зона – это... очень сложная система... ловушек, что ли, и все они смертельны. Не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, но стоит тут появиться людям,— поясняет он,— как все здесь приходит в движение. Бывшие ловушки исчезают, появляются новые. Безопасные места становятся непроходимыми, и путь делается то простым и легким, то запутывается до невозможности» [5]. В довершение же всего, из этой каждый раз заново осваиваемой местности ещё и не возвращаются той дорогой, какой сюда приходят. Путь назад означает «ловушку». Вроде бы и с трудом найденная дорога остается, и вернуться вроде бы можно (возвращается же, в конце концов, Профессор за своим рюкзаком), однако прежний путь как бы зарастает по следам идущих. А ведь он и на самом деле зарастает: и прошлое, и будущее – это *смертельно опасные ловушки разума и, соответственно, наших поступков*. Человек, всё время живущий в прошлом и не применяющий опыт прошлого по отношению к *сейчас совершающемуся настоящему*, находится в ловушке. Человек, который всё время собирается жить, жить по истине когда-то в будущем, тоже находится в ловушке, не менее опасной. Это очевидно для юродивого Сталкера, но отнюдь не очевидно для его нормальных спутников. Ведь всякий обычный человек, желающий покинуть мало знакомую, неудобную и тем более явно непредсказуемую территорию, пойдет назад исключительно по проторенной им ранее тропе, наивно полагая, что это

всё же меньшее из зол. Ближе к концу пути у спутников Сталкера складывается совершенно естественное мнение, что «здесь всё кем-то выдуманно», что Сталкер намеренно их запутывает и на словах (Зона «наказывает», Зона «карает», «отсюда не возвращаются»), и на деле (заманивает в «сухой» туннель, сталкивает в «мясорубку»). Создавая искусственные трудности, он таким образом деньги зарабатывает. И отчасти они оказываются правы. Сталкер и на самом деле *выслеживает, запутывает, толкает, сталкивает*. Но выслеживает он саму Зону, сам ход её жизни, непредсказуемый, изворотливый, бесконечно многогранный. Он *сталкивает, толкает, вплотную приближает* других к таинственной, неустанно меняющейся действительности и понуждает своих спутников *осознать своё незнание* и увидеть обыденный мир (и себя в том числе) в его особом, *остраненном* обличье. Он-то ведь прекрасно понимает, что если его спутники не будут выведены из состояния обыденного догматического сна и не узрят вещи невидимые, то и цель их охоты – заветная комната – окажется для каждого из них последней, необратимой ловушкой, каковой она прежде оказалась для его учителя Дикобраза.

Именно таким, своего рода *юродивым охотником* представлен в диалогах Платона Сократ, обладающий особым охотничьим *мастерством преследования сущностей* (или *идей*). Таким же юродивым охотником в свою очередь является и сам Платон как *повествователь*, неустанно охотящийся за тем, чтобы *уловить* и *удержать* такой диалогово-антиномический принцип организации текста, какой явственно отражал бы структуру познаваемой им действительности. Как показывает в своем скрупулезном исследовании А. Лосев, Платон использует образы охоты в отношении самых высоких предметностей. Вот лишь несколько из множества примеров, которые он приводит: «преследовать» приятное или удовольствие (Gorg. 501 e; Phaedr. 239 c; Phileb. 47 b); «охота» за добрым и за приятным (Gorg. 500 d); добродетель «преследуется» (492 c); «преследовать» благо (468 b); «преследовать» благое и прекрасное (480 c); «преследовать» истину (482 e, 492 c); «окружить кругом», в смысле «победить на словах» или «припереть к стене» (Phileb. 19 a); «порядочный ловчий должен преследовать добычу,.. а не оставлять ее» <...>, и далее: Познание прекрасного «ускользает» при неправильном его «преследовании» (Hipp. Mai. 294 e). Доказательство «ускользает» (Phaed. 89 c), как и истина (Parm. 135 d). Ищущие истину в непроходимых и темных местах могут «нападать на след» искомого (R. P. IV 432 d) и т. д. (см.: [2]). Ученый также приходит к выводу, что охотничья символика используется Платоном и тогда, когда

он говорит о взаимоотношении мира идей и мира чувственного. «Чувственность,– поясняет Лосев,– охотится за идеями, чтобы быть чем-то определенным; а идея охотится за чувственностью, чтобы реально осуществиться» [2]. Но в том-то и дело, что эта действительность, которую хочет изловить мыслью Сократ и текстуально запечатлеть Платон, постоянно *ускользает, убегает, скрывается* и в итоге остается непознаваемой и темной в своих глубинах. Её нельзя поймать «голыми» руками. Ею нельзя обладать, как обладают добычей охотники. Её нельзя продать. Нельзя продать и сам способ её ловли, как то делают изворотливые, практичные, хитрые, одним словом,– нормальные, не юродивые охотники-софисты, пускающиеся на поиски истины с корыстной целью. Они-то как раз и ведут своих подопечных по проторенным тропам прямо к заветной «комнате» за вполне реальной добычей. Но они и представить себе не могут, что, заполучив эту вовсе *нереальную реальность*, они оказываются в ловушке. Тогда как умудренный ученым неведением Сократ каждый раз ведет своих собеседников тропами неизвестными, непредсказуемыми, трудно проходимыми, он намеренно сбивает их с толку, и в итоге никакой явно осязаемой добычи они с собой не уносят, разве что – опыт *знающего незнания*. Однако он и является *реальнейшей реальностью*. Именно этот опыт выводит человека из состояния всезнающей повседневности, именно в этом опыте рождается *удивление* и начинается *философское бодрствование*.

О юродстве Сталкера, как и о юродстве Сократа, можно лишь догадываться, поскольку оно не подходит под известные мерки юродства. Мы точно не знаем, с чем имеем дело: то ли с безумством, то ли с особой, таинственной, неведомой дольнему миру мудростью.

Наши усмотрения, по-видимому, были бы поверхностными, если бы в свете представленных выше положений мы не обратили внимания на одного из «второстепенных» героев фильма Тарковского – дочь Сталкера, которая и в буквальном, и в духовном смысле слова является продолжением своего родителя. Как правило, исследователи творчества Тарковского не упускают из виду «маленькую девочку» и считают своим долгом упомянуть о невинной, юродивой жертве Зоны, в просторечии именуемой Мартышкой. Однако все упоминания о ней практически и сводятся к перечисленным характеристикам. В отдельных же случаях исполняемая ею роль расценивается всего лишь в качестве «канала», посредством которого Тарковскому удается как бы ненарочито передать зрителю нечто сокровенное⁴.

Принимая к сведению имеющиеся интерпретации, сосредоточим внимание на том образе, который нам дан в визуальном плане. Ведь именно визуальный план в кинематографе и должен быть, прежде всего, «говорящим», каким бы по сравнению с ним ни был бы «говорящим» план вербальный. Если у Сталкера мы отмечаем только какую-то едва уловимую скованность в движении, то движения его дочери стеснены до крайности. Правда, на этот случай Тарковский вводит вполне однозначную мотивацию ещё в первой части фильма: «Дочка у него мутант, жертва Зоны, как говорится. Без ног она будто бы», – поясняет Профессор Писателю. Далее, наше знание о юродивом (по природе) ребенке от случая к случаю поддерживается. В эпилоге смысловая нагрузка этого феномена юродства наращивается ещё и абсолютной внешней немотой. Ни единого движения губ мы не узрим во время появления Мартышки в кадре: и тогда, когда она сидит на плечах отца, и тогда, когда в самом финале она читает стихотворение Тютчева. Телесное убожество и сочетающаяся с ним внешняя пассивность не позволяют, однако, говорить об убожестве умственного порядка. И причиной тому, в первую очередь, являются глаза этого ребенка. Глаза Мартышки со всей очевидностью свидетельствуют об отрешенности от чувственного, земного существования. В них отсутствует свойственная ребенку и, в общем, человеку «игра» и восторженность. В её взгляде просвечивает уверенное, почти что божественное спокойствие и глубинная духовная жизнь. Она вроде бы и смотрит на внешний мир, но зрит иное: силою внутреннего духовного сосредоточения проникает за внешнюю оболочку вещей и устремляется к *совершенной жизни, к единению с миром горним*. Нельзя так же не заметить цвета платка, каким обвязана голова Мартышки и который совершенно не случайно актуализируется, буквально-таки светится на фоне унылого черно-белого пейзажа местности, когда она в течение довольно длительного экранного времени неподвижно едет на плечах отца: насыщенный золотой цвет. Она (платок – форма головы – веснушчатое лицо – глаза) – всего лишь беззвучная часть пейзажа, но та часть, которая без единого звука умудряется говорить за самое себя. Золотой цвет, цвет яркого полуденного солнца, достигшего зенита, в древне-русской иконописи символизирует, как известно, средоточие божественной жизни и служит для «отделения неба запредельного от нашего, посюстороннего, здешнего плана существования» (см.: [7, с. 48]). Нигде в контексте этого художественного целого мы не найдем подобного цветового решения. Только лишь – равномошный цветовой резонанс: сочные, изумрудно-зеленые краски Зоны, символизирующие земной, посюсторонний (но, как мы помним, не обыденный) мир. Стихотворение

Тютчева Мартышка читает неподвижными, потупленными ниц глазами и неподвижными устами (голос звучит за кадром). Оно совершенно органично сливается с её обликом и в смысловом, и в визуальном планах. И, я полагаю, что эти непорочные уста юродивого ребенка более всего подходят для объективации того способа бытия, который зафиксирован в антитезе данного стихотворения и который противопоставлен обыденному, чувственному существованию, представленному в первоначально заявленной тезе. В свою очередь, финальные строки Тютчевского текста опять-таки совершенно органичным образом сочетаются с «Одой к Радости», запечатлевшей возможность преодоления временности, тленности и в определенном смысле юродивости земного существования через внутренний творческий подъем личности. Возлагая на образ дочери Сталкера такую глубокую смысловую нагрузку, Тарковский отказывается от каких-то чересчур очевидных намеков⁵. Но при этом всеми доступными средствами кинематографического искусства возводит своего зрителя от конкретного, чувственно реализованного образа к созерцанию первоистоков бытия; к созерцанию подлинного, горнего образа жизни, в соответствии с которым и должен выстраиваться способ бытия человека во времени и соответствие которому придает смысл нашему тутошнему, земному существованию.

В начале XX века, когда в отечественной культуре был заново открыт феномен древнерусской иконописи, Е. Трубецкой усмотрел в этом наследии духовидцев явственное разрешение первоочередного для человека вопроса – *вопроса о смысле жизни*. Вчитываясь в его поразительные по точности и полноте охвата описания произведений религиозного искусства, мы можем глубже постичь и по достоинству оценить финальный кинематографический образ, созданный Тарковским в «Сталкере». Вот, в частности, что пишет Е. Трубецкой о фреске Рублева в Успенском соборе во Владимире на тему «Радость праведных о Господе»: «Их шествие в рай выражается исключительно их глазами, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся физической неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: *чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа*, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что *духовная жизнь передается одними глазами совершенно неподвижного облика*, – символически выражается *необычайная сила и власть духа над телом*» [7, с. 16–17] (курсив мой – Е. С.). И не важно, что соответствующий данной позиции способ бытия

в миру расценивается как слабость, внешняя пассивность, примирение со злом – одним словом, как юродство. Важно, что в действительности он являет собой великую силу, внутреннюю активность и высокую степень духовного развития человека, ясно сознающего собственное несовершенство перед истинной реальностью и одновременно – необходимость и возможность самосовершенствования.

Этот особый способ бытия как раз и раскрывается в фильме Тарковского посредством феномена юродства. Не о силе и крепости просит Сталкер в своей молитве, но о слабости и гибкости, ибо именно они «выражают свежесть бытия» и возвращают нас к прежним, по-детски доверительным отношениям с миром. Его юродивые герои не мнят себя мудрыми, сильными и значащими. Они – *немудрое мира сего, немоющее и незнатное*. Но они срамят мнящих себя мудрыми, сильными, значащими и свидетельствуют о возможности преодоления временности и тленности в этой нашей единственной *сейчас* совершающейся жизни.

Примечания

¹ Подводя Сталкера под этот мировоззренческий тип, немаловажно учитывать, что в размышлениях С. Булгакова *христианское подвижничество* в качестве формы мировоззрения противопоставляется другому мировоззренческому типу – *интеллигентскому героизму*. Его основная характеристика – гордыня, зачастую возвышающаяся до самообожения. Героический интеллигент, по мысли Булгакова, не довольствуется ролью скромного работника, его мечта – быть непременно спасителем человечества. Однако это лишь внешнее спасение человечества, которое совершается насильственным образом только лишь посредством усилий человека, по его собственному плану и «во имя свое» (см.: [1]). Два других героя Тарковского – Писатель и особенно Профессор (или Ученый) – как раз в этот последний тип без всякой натяжки и вписываются.

² Как следует из интервью Бориса Стругацкого, понятие «сталкер» ничего экстраординарного для авторов повести не означало. «В черновых разработках, – сознается он, – понятия “сталкер” не было. Охотники за вземными чудесами в Зоне назывались у нас “трапперы” или просто “старатели”. И только в самый последний момент, может быть, на первой же странице черновика выскочило у кого-то из авторов это звонкое словечко, которое и было принято обоими на ура. Прямо скажем, словечко это неправильно образовано и не свидетельствует о высокой грамотности авторов. В английском языке есть слов to stalk, означающее (в частности) “идти крадучись”, “подкрадываться”. Но читается оно как “сток”, а значит,

должно быть не “сталкер”, а “стокер”. Но мы-то взяли это слово не из словаря, а из древнего (конца 40-х) перевода замечательной книги Киплинга “Stalky&Co”, который (перевод) АНС [Александр Николаевич Стругацкий] сделал еще будучи курсантом ВИИЯка» [6].

³ Тарковский, конечно же, неслучайно обвязывает шею Сталкера бинтом. Это, на мой взгляд, очевидный, хотя и трудно уловимый намек на нужное восстановление связей между отдельными элементами целого.

⁴ Так, в одной из статей Г. Померанца, в частности, оговариваться следующее: «Зрителю, видимо, приходится мириться со склонностью Тарковского вставлять захватившую его мысль в самые неподходящие уста: маленькой девочке – стихи об угрюмом огне желанья, а младшему школьнику – письмо Пушкина Чаадаеву. Быть может, Тарковскому иногда хочется и высказать что-то свое, исповедальное, и скрыть исповедь» [4]. Правда, в данной связи следует отдать должное М. Туровской, которая усматривает в роли, возложенной на дочь Сталкера, некий смысловой итог художественного целого: «В финале фильма <...> камера останавливается на личике больной девочки и детский тоненький голос старательно и убежденно читает недетские тютчевские строки. И тогда вдруг становится понятно, чего так не хватает во взорванном, развороченном и опустошенном пейзаже фильма: “... И сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огонь желанья”. Да, – замечает исследовательница далее, – “огнь желанья” – пусть тусклый, пусть угрюмый даже. Но без этого огня никакой сталкер не выведет и никакая сила – нездешняя или здешняя – не сможет ответить на смутное вопрошание, которое немощно падает долу» [8, с. 141].

⁵ Так, оставляя своих героев без имени собственного, Тарковский лишает имени и Мартышку, хотя, конечно же, на фоне общей безымянности он мог бы и оставить за ней многоговорящее имя *Мария*, которое вскользь упоминается в произведении Стругацких.

1. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи: Сб. статей о русской интеллигенции. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – С. 26–68.
2. Лосев А. Ф. Охота как символ платоновского учения об идеях // Лосев А. Ф. История античной эстетики. – Т. 3: Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/losef/iae3/index.htm>.
3. Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 72–153.
4. Померанец Г. У дверей замка (Встречи Тарковского с Достоевским) // Философско-культурологический семинар «РАБОТА ЛЮБВИ». Сезон 2000–

-
- 2001 г. Встреча первая. 29 сентября 2000 года.– Режим доступа: <http://www.good.cnt.ru/pom1.htm>.
5. Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер: Литературная запись кинофильма // <http://www.lib.ru/STRUGACKIE>.
 6. Стругацкий Б. Н. Интервью Б. Н. Стругацкого в еженедельнике «Секретные материалы» // http://zhurnal.lib.ru/p/ra/el_g/interwxjubnstrugackogezhenedelxnikasekretnyematerialy.shtml.
 7. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе.– М.: ИнфоАрт, 1991.– 112 с.
 8. Туровская М. И. 7 S, или Фильмы Андрея Тарковского.– М.: Искусство, 1991.– 255 с.
 9. Тыркин С. В «Сталкере» Тарковский предсказал Чернобыль: [К 20-летию выхода на экран к/ф «Сталкер»] // Комсомольская правда.– М., 2001.– 23–30 марта (№ 52).– С. 26–27.
 10. Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры.– М., 1994.– С. 320–332.
 11. Юрков С. Е. Православное юродство как антиповедение // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.).– СПб., 2003.– С. 52–69.

Аннель Бактыбаева

КОМИЧЕСКОЕ В ПРОЗЕ О. АУБАКИРОВА

Розглядається структура комічного у творах О. Аубакірова, що для нього гумор – це спосіб художнього дослідження світу. Важлива риса його оповідань – комічна ситуація в структурі сюжету. Комічне надає оповіданням динамічність, рухливість, мобільність.

Ключові слова: *комічне, гумор, оповідання, анекдот.*

Рассматривается структура комического в произведениях О. Аубакирова, для которого юмор – это способ художественного исследования мира. Важная черта его рассказов – комическая ситуация в структуре сюжета. Комическое придает рассказам динамичность, подвижность, мобильность.

Ключевые слова: *комическое, юмор, рассказ, анекдот.*

The comic structure in prose of O. Aubakirov is researched. Humour is a way of artistic investigation of the world by him. The important feature of his stories is a comic situation in the structure of narrative. The comic features give dynamism, liveliness, mobility to his prose.

Keywords: *comic features, humour, story, anecdote.*

У Оспахана Аубакирова счастливая судьба писателя: его произведения нашли своего читателя уже в начале 70-х годов XX века. Писатель с добрым юмором рассказывает о своем времени, каким его видит, о людях, которые его окружают и которые так ему интересны.

Время, о котором идет речь в рассказах, отодвинулось от нас еще не так далеко, и нас по-прежнему волнуют те же проблемы. Но, в то же время, многие нравственные ценности, которые были непреложными для людей 60–80-х годов XX в., сегодня несколько пересмотрены – изменилась жизнь, изменились люди, изменились приоритеты.

Одна из основных тем в творчестве О. Аубакирова – поиск гармонии человеческого бытия. Писатель настойчиво ведет эстетический поиск, оказавшийся, как показало время, чрезвычайно плодотворным, – и не только для него одного. В центре внимания данной статьи – «смеховая палитра» прозы писателя, которая позволяет понять существенные особенности развития казахской литературы XX в.

Проза О. Аубакирова осваивает народно-смеховые традиции и использует все виды комического, все многообразие оттенков смеха. Вся богатая народная смеховая культура, накопленная за века, становится ее арсеналом. Народно-эстетические нормы – её ориентир.

Своеобразие бытования народно-смеховых традиций в казахской литературе заключается в сочетании комического с драматическим. В

прозе О. Аубакирова комическое является составной частью обычного повествования. Смех в его произведениях – универсальная мирозерцательная форма познания действительности.

«Ну разве не театр, спрашиваю я вас, видеть, как терзается при большом стечении публики вполне почтенный человек, в муках рожающий выстраданный глагол. Он что-то бормочет, он в отчаянии лезет в ухо, будто именно там запропастилась позарез необходимая часть речи...» [1, с. 51].

Соединение юмора, окрашенного в мягкие лирические тона, и иронии, порой лукавой, определило своеобразие смеховой стихии его прозы, возникшей на казахской национальной почве. Мир, описываемый О. Аубакировым, – мир добра и справедливости, радости, озорства и веселья. Иногда он сродни миру анекдота, как, например, в рассказах «Курица пропойца», «Пилорама в пижаме», «Косяк неприятностей» но, одновременно, необыкновенно реален, осязаем, как реальны жители аула, каких в Казахстане множество. Герои О. Аубакирова щедро наделены любовью к жизни, ко всему живому на земле. Их розыгрыши, юмор – от душевного здоровья, избытка душевных сил, от радостного восприятия жизни. Их жизнь прекрасна (хоть и не всегда), ибо они умеют ценить каждый её миг.

В своих произведениях автор использует реалии именно казахской жизни. Так, к примеру, храп одного из своих героев он передает при помощи описания бега тулпара – быстроходного коня, который в казахском устном народном творчестве считается символом мужской силы и доблести. «Насытившись вволю, Мимырт возвращается в спальню, вновь заваливается на кровать и мгновенно засыпает. Вначале он издает рулады, по сравнению с которыми храп дикого тулпара показался бы небесной музыкой. Похрапев так, преодолев звуковые ухабы и ямы, спящий выходит на широкий простор. Взяв достаточный разгон, Мекке переходит на равномерную рысь, втягивая воздух носом и выдыхая его ртом. Тогда с кровати несется: м-буфф, м-буфф, м-буфф...» [1, с. 126].

Сюжеты, конфликты, ситуации (как видно из рассказов «Вкусное лекарство», «Ассалаумугалейкум, ата!», «Командировка за счастьем» и других) черпаются автором из повседневной действительности казахского аула, города, колхоза. В конечном счете, они служат выявлению противоречивости бытия. Как нам видится, О. Аубакиров не претендует на большее, чем роль бытописателя или летописца эпохи. И все же многие его произведения вскрывают самое важное – суть времени, обнажая при этом бессмысленность, а порой и окрыленность поисков счастья и гармонии в этом мире.

Каждый раз авторское суждение о жизни воспринимаются не как плод его творческой фантазии, а как факт писательской биографии. Однако лишь на первый взгляд рассказ воспринимается как итог очень простого процесса: пережил, прочувствовал, разглядел, вспомнил – рассказал или записал, словно «процитировав» тот или иной эпизод, оставивший о себе память. Но в этом и проявляется одна из граней таланта О. Аубакирова: убедительность фактографии помножается на художественный эффект.

Каждый из рассказов О. Аубакирова поднимает одну из проблем человеческой жизни – соотношение добра и зла, счастья и несчастья, любви и ненависти. И многие из них при этом окрашены доброй иронией. Видимо, это и является истоком особенности художественных новелл казахского писателя XX века – амбивалентное соотношение комического и трагического. Все это в целом переплетается с лирическим началом, выраженным в сопереживаниях автора-рассказчика. Вот почему крайне трудно одним термином обозначить жанровую структуру его произведений. Например, новеллу «Голая пуля» трудно определить как рассказ-анекдот. И все же существенным в его творчестве является выражение поиска гармонии человеческого бытия в рамках указанного жанра, что, несомненно, свойственно многим художественным исканиям конца XX в. Наряду с этим, рассказы О. Аубакирова обладают поистине философским смыслом, потому что пытаются обнаружить и подчеркнуть общечеловеческую значимость повседневности жизни, которая всегда остается в центре внимания писателя.

Движущей силой в произведениях является событие или цепь событий. Само событие – это еще и повод, чтобы начать разговор. Один эпизод, выхваченный из жизни, порождает следующий и т. д., возникают (как это бывает обычно в устном рассказе) движения основного сюжета, уточнения (которые, казалось бы, не имеют отношения к месту), подробности. В рассказах события переплетаются с описаниями пейзажей, портретами. Характер героев раскрывается, как правило, в диалогах, которые чрезвычайно колоритно воссоздаются различные оттенки живой разговорной речи. Именно в диалогах проявляется свойственная персонажам искренняя непосредственность, задор и напор: серьезное и шутовское, грустное и веселое, высокое и низкое – все это переплетено и взаимосвязано. Если же автор пренебрегает экспозицией, то рассказ начинается введением в суть. Возникающая здесь ситуация отличается правдивостью и обладает подлинной достоверностью. Все это можно объяснить тонким пониманием природы человеческой души и способностью понять мотивы поступков своих героев.

Книга рассказов писателя представляет собой некое эстетическое единство. Хотя рассказы сюжетно не связаны между собой (каждый из них воспринимается как законченное произведение), все же они объединяются в «роман пунктиром». Собственные проблемы каждого из героев оказываются составляющими системы проблем, имеющих отношение к жизни человечества в целом. На весьма ограниченном пространстве рассказов создается микромир, с его проблемами и заботами, которые, как выясняется, не чужды макромиру.

Важной чертой рассказа является использование писателем комической ситуации в структуре сюжета. Благодаря этому жизненная история обретает неожиданно яркую форму. Сочетание смеховой заостренности, парадоксальности развития фабулы и сугубой достоверности происходящего порождает художественный эффект. Комическое, присутствуя в ткани текста, придает рассказам динамичность, подвижность, мобильность. Авторская идея при этом выражается особенно резко и емко.

Аубакиров тонко улавливает специфику комического, по сути своей принадлежащего устной речи: краткость, уместность появления, неожиданность концовки. А самое главное: в рамках именно этого жанра бытовая «ерунда», жизненный сор превращаются в литературу. При этом такую, где нет длинных речей, скучных поучений, долгих объяснений, а повествование обладает динамичностью и завершается эффектно.

Благодаря комическому в небольшом по объему рассказе (как, например, «Безымянный рассказ») одновременно проявляется несколько микросюжетов. И почти у каждого из них свои действия, кульминация и развязка.

Среди свойств комического следует выделить такие особенности, как краткость, смеховой эффект. Для Аубакирова юмор – это способ художественного исследования состояния описываемого мира. Он раскрывает «серьезное под маской смешного». Юмор – коллективное действие, а для Аубакирова – органическая стихия его прозы. Смешные ситуации писатель черпает из жизни, он не придумывает их искусственно. Его героями становились и зоотехник Татан, и продавщица Бифат, и артист Шоры и многие другие.

Новеллы О. Аубакирова с элементами комизма при внешней незамысловатости, вызывают у читателя «беззаботный, здоровый» смех. Тем самым он утверждает чрезвычайно важную мысль о преимуществе общечеловеческих ценностей, о свободе и раскрепощенности человека над господствующей системой приоритетов, об общепринятых штампах

и клише, которые не позволяют раскрыться человеческой самооценности. Жизнь, в которой реальность искажается, – источник комического.

Главный герой аубакировской прозы – человек со своими привычками и слабостями, со своей неспособностью и возможностями, чувствами и эмоциями. Иногда он страдает от компромиссов, на которые соглашается. Герой является организующим началом в структуре повествования. Как правило, его образ раскрывается изнутри и обладает психологической разработкой. Рассказчик смотрит на происходящее отстраненно и, в то же время, живо воспринимает, эмоционально оценивает людей и события, понимает изъяны и недостатки окружающего мира, но не осуждает, предпочитая позицию наблюдателя, фиксирующего детали.

Герой рассказов не является человеком, готовым совершить героический, непредсказуемый поступок. Как правило, он сдержан и в его судьбе многое определяет случай. Герои его произведений готовы выслушать другого, согласиться с его правом на собственную точку зрения. Здесь проявляется умение автора сопоставлять важные незначительные факты, подробности из самых разных областей жизни. Тем самым автор подводит читателя к важнейшим проблемам человеческого бытия. Умение говорить о пустяках и через них сказать о самом главном в жизни – важная черта этого талантливой казахского писателя.

В прозе Аубакирова большая роль принадлежит фигуре рассказчика. Он не выделяет себя из окружающей среды: его общность с персонажами ощутима на уровне быта, судьбы, языка. Задача, которую ставит перед собой художник – выявить, объяснить причины, которые мешают одному человеку понять другого, а, в конечном счете, не позволяют ему быть счастливым.

Позицию казахского писателя можно охарактеризовать словами С. Довлатова: рассказчик «говорит о том, как живут люди», «прозаик – о том, как должны жить люди. Писатель о том, ради чего живут люди» [2, с. 305]. О. Аубакиров предпочитает изображать человека таким, каков он есть. Каким он должен быть, ради чего он живет, – об этом, по его мнению, напишут другие.

Следует сказать о свойственных казахскому юмористу чувстве меры и отточенности стиля. Развитие сюжета отличают предельное сокращение экспозиции, мотивировка действия, любовь к описаниям маленьких деталей в портрете героев, кажущаяся немотивированность отдельных вводимых в текст эпизодов. «Действительно, еще совсем недавно Мимырт был невоображаемым неряхой: как говорится, из штанины другая штанина выглядывает, а воротник рубашки почему-то оказывается всегда под

мышкой. Уж такое, прости господи, “животное” было, что и лицо-то сполоснуть ему лень было» [1, с. 122]. Ирония, присутствующая в рассказах, подчеркивает действие, которое чрезвычайно сконцентрировано. Движение сюжета подчинено логике самой действительности, и это происходит как бы вопреки замыслу художника. В основе сюжета, не соответствуя ожиданиям, не биография героя или решение какой-то общей проблемы, а бытовая ситуация. Автору удается не впасть в «бытовизм». Если благодаря А. П. Чехову в русской литературе появился анекдот, то благодаря О. Аубакирову в казахской литературе рассказ стал звучать как анекдот, при этом эстетический накал художественной новеллы не снижается.

Краткость, простота, точность изложения, неожиданный, эффектный конец – таковы основные черты анекдота. «Восприняв цельность древней притчи, свободной от страха перед жизнью, не допускающей раздвоенности в смехе, анекдот одновременно сохранил и природу сказочной фантазии. Анекдоту присущ свой характер обобщения, его необычайное более связано с бытом, растворено в нем, но перевес общего над единичным остался. Анекдот не знает авторитетов. В нем сливаются два принципа повествования: «сущностный и фабульный» [3, с. 47]. Анекдот – «некий казус» – считает исследователь Д. Николаев [4]. Таким образом, анекдот – один из малых жанров народного творчества, в котором воплотился смеховой аспект восприятия мира, характеризуется краткостью, сюжетной законченностью, простотой изложения и неожиданной концовкой. Своеобразно использует О. Аубакиров элементы поэтики анекдота и в рассказах «Миллион терзаний», «Усатая женщина».

По мнению современных исследователей анекдота, можно выделить два типологических вида этого короткого юмористического рассказа [5, с. 3]. В первом большую роль играют действие и внешние положения. Это комическое происшествие, нелепая ситуация, завершающаяся неожиданным действием, поступком. Такой анекдот можно назвать ситуативным. Ко второму виду анекдота следует отнести микродиалоги, оканчивающиеся остроумной репликой, неожиданным и смешным ответом. Эти микродиалоги могут быть построены по законам острословия, на лексической многозначности, игре слов.

Ин-терес к анекдоту, характеризи-зующему не столько интеллектуальные возможности своих героев, сколько вскрываю-щему моральную несостоятельность, вопиющую глупость отображаемых лиц, диктовался О. Аубакирову самим жизненным материалом. Примером этого может быть рассказ «Усатая женщина». Критика поступков и помыслов любителей «зеленого змия» как одна из тем прозы О.

Аубакирова давала простор для развития данного типа рассказа с элементами анекдота.

В таких произведениях О. Аубакиров разрабатывает преимущественно ситуативный анекдот. Данный вид анекдота выступает в прозе писателя не только как микроэлемент её образной системы, но и зачастую определяя собой сюжет произведения. Нередко О. Аубакиров насыщает анекдотическим материалом отдельные звенья сюжета. Автору тесно в рамках непосредственного изображения нескольких моментов из жизни героев. В то же время все события, происходящие с героями, дают читателю возможность воссоздать жизнь целиком. Эта жизнь сводится иногда к её постижению через анекдотический аспект.

Показывая анекдотическое содержание жизни своих героев, О. Аубакиров вовсе не ставит перед собой цель создать анекдот ради анекдота. Писатель художественно осваивает два мира – мир города и внутренний мир героев, а также мир людей, их окружающий, и анекдотическая форма есть прежде всего один из способов познания и воплощения избранных художником объектов. Тональность анекдотической ситуации в связи с этим разная – от незлобливой шутки до сатирической насмешки. Выступая своеобразным сопровождением конфликта, комические ситуации, несомненно, не выражают их полностью. Комическое в прозе О. Аубакирова не сводится лишь к анекдотическому. Анекдотическое усиливает глубинно комическое, добавляет оттенки.

Таким образом, в основе художественного мира О. Аубакирова – вечные проблемы, связанные с особенностями народной культуры, народного характера. В центре внимания – самобытный народный характер как физическая, нравственная и духовная основа его здоровья и разума, продолжающая и развивающая ее лучшие традиции, питающая ее соками свою историю и генезис.

1. Аубакиров О. Волшебник. – Алма-Ата: Жазушы, 1976. – 208 с.
2. Довлатов С. Старый петух, запеченный в глине. – М.: Локид, 1997. – 384 с.
3. Бармин А. В. Поэтика эпопеи XX века. – Уфа: УГУ, 1983.
4. Николаев Д. Н. Смех – оружие сатиры. – М.: Искусство, 1962. – 224 с.
5. Чиркова О. А. Поэтика современного народного анекдота: дисс. канд. филол. наук: 10.01.02. – М.: МГУ, 1997.

Владимир Казаневский

«НОВАЯ» КАРИКАТУРА И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

В статті досліджено феномен «нової» карикатури. Обґрунтовується її філософська природа, яка є принциповою відзнакою «нової» карикатури від традиційної «ілюстративної».

Ключові слова: *«нова» карикатура, екзистенціалізм, художній образ. В статье исследуется феномен «новой» карикатуры. Обосновывается ее философская природа, которая рассматривается как принципиальная черта «новой» карикатуры в отличие от традиционной «иллюстративной».*

Ключевые слова: *«новая» карикатура, экзистенциализм, художественный образ.*

The phenomenon of «new» caricature is investigated in the article. Philosophical nature as its principal feature is grounded unlike a traditional «illustrative» caricature.

Keywords: *«new» caricature, existentialism, image.*

Искусство карикатуры XIX и предыдущих столетий имело преимущественно «иллюстративный» характер. Во-первых, в своем большинстве карикатуры отражали реальные события современной жизни общества. Во-вторых, как правило, карикатуры сопровождались поясняющими текстами, подписями, надписями. Такие карикатуры существуют и в наши дни. В середине XX века появилась «новая» карикатура, которая имела и имеет принципиальные отличия. Таковую карикатуру называют «философской», или «проблемной графикой», или карикатурой «без слов».

«Новая» карикатура изучена недостаточно глубоко. Как правило, тексты о такой карикатуре носят обзорный характер, они практически не касаются основ творческих процессов художников. Например, М. Златковский в своей работе «Юмор молодых: из истории карикатуры в России» приводит обзор развития «новой» карикатуры в странах бывшего СССР [3]. Есть также статьи, которые посвящены методам, инструментам и приемам создания произведений «новой» карикатуры. В работе Н. Дмитриевой «Юмор парадоксов» исследуется современная юмористическая графика, «как знамение времени, но не столько как рассказчик о нем, сколько в качестве его симптома» [2]. В данной работе, приведен анализ развития «новой» карикатуры с точки зрения ее «парадоксальности», однако не приводятся те глубинные процессы в обществе, которые являлись причиной появления такой «парадоксальности». Подробный перечень литературы об искусстве

карикуры приведен на веб-сайте <http://www.krkmmer.anadolu.edu.tr/kaynakza.html>.

Целью настоящей работы является исследование глубинных основ возникновения и становления «новой» карикатуры в XX веке, ее связи с философскими воззрениями и развитием общества в целом.

Фундамент «новой» карикатуры закладывался много веков. Касаясь истоков возникновения современной карикатуры «без слов» в XX веке, можно предположить, что она зародилась во многом благодаря творческим поискам коллектива художников, которые сплотились вокруг журнала «The New Yorker» в 30-х–40-х годах в Нью-Йорке, а также развитию искусства юмористической графики в Париже примерно в это же время. Становление этого жанра искусства связано с творчеством таких художников, как С. Стейнберг, Р. Топор, Ж.-М. Фолон, Ж.- Ж. Семпе, Ж.- М. Боск, П. Малле, Ж.- А. Кардон, М. Сине, Р. Серл и других. В первую очередь в карикатурах изменилось графическое воплощение образа человека. Попробуем проследить явления в обществе, которые предшествовали этим изменениям и вызвали их, а также характер этих изменений.

Научно-технический прогресс, сопутствующая ему унификация информации неотвратимо повлекли за собой процесс обезличивания человека. Примерно к этому периоду времени относится начало серьезных исследований психологии толпы или массовой психологии. Л. Бон и М. Дугал заметили явное снижение интеллектуальных достижений человека при растворении его в массе. В. Трояно в тенденции к образованию масс вообще видел биологическое продолжение многоклеточности всех высших организмов.

В это же время, в первой половине XX века, процесс нивелировки личности нашел свое многократное отражение в различных жанрах искусства: кинематографе, литературе, живописи, театре. Обезличивание человека в обществе проявилось также и в искусстве карикатуры. Внимательный анализ графических острот, созданных во второй половине XX века в различных странах, показывает, что в этот период времени произошла трансформация мышления карикатуристов. В рисунках карикатуристов появился экзистенциальный подтекст, в них стала прослеживаться трагическая ирония.

Для того чтобы глубже понять те изменения, которые произошли в искусстве карикатуры в XX веке, сначала обратимся к прошлому. Уже на ранней стадии своего развития во времена Ренессанса «физиогномике» в карикатуре придавалось огромное значение. Одними из самых известных «физиогномических» произведений тех времен являются «Гротескные головы» Леонардо да Винчи (1490 г.), «Четыре профиля» А. Дюрера (1513

г.), «Маленькие карикатурные портреты» А. Караччи (1600 г.), а также «Характеры и карикатуры» У. Хогарта (1743 г.). Практически во всех карикатурах, созданных художниками в XIX столетии, герои были наделены персональными чертами. По сути карикатуры являлись отражением мира реальных людей. Целая армия сатирических художников, этих добросовестных историков культуры, «графических летописцев» на все лады «комментировали» каждое существенное событие дня.

Обратимся к творчеству одного из самых ярких французских карикатуристов XIX века О. Домье. Персонажи графических листов этого мастера имели всегда ярко выраженные индивидуальные черты. Причем следует заметить, что, как правило, изображаемые художником герои не являлись широко известными личностями своего времени, они представляли собой обобщенные, собирательные образы современников, которые нас интересуют в первую очередь. О. Домье в своем творчестве подходил к изображению персонажей с позиции индивидуализации людей. Он как бы отражал гротескные образы «карнавального» мира. Подобно писателю Ф. Рабле, О. Домье находил свои образы на улицах и площадях, создавал атмосферу человеческой глупости, «карнавальной» пародии. Так же как О. Домье, практически все художники XIX века в своих карикатурах отражали реальный мир окружающих людей.

Совсем иначе к героям своих произведений относятся современные карикатуристы. Все чаще они стали прибегать к стилизации образов, использовать приемы примитивизма. Персонажи карикатур превратились в примитивных маленьких человечков толпы, условные «знаки» абсурдного мира, «стадных животных», «близнецов», путешествующих из одной карикатуры в другую. Все они как бы пришли не из реального мира, а выскользнули из подсознания художника, чтобы жить своей абсурдной жизнью в обезличенном абсурдном мире. Н. Дмитриева писала: «Героем карикатур становится некий обобщенный «человек» – представитель злосчастного человеческого рода» [2, с. 256]. В качестве примера обезличивания героев своих произведений проведем небольшое исследование творчества одного из ведущих французских карикатуристов XX века Р. Семпе. На рис. 1 приведены фрагменты из двадцати различных карикатур художника, которые были созданы в разные годы. И хотя героями этих карикатур являются люди различных профессий: банкир, ученый, актер, просто обыватель и т. д., естественно, имеющие индивидуальные различные черты, все они изображены художником как тождественные человечки, внешне поразительно похожие друг на друга. Подобно Р. Семпе, практически все современные карикатуристы

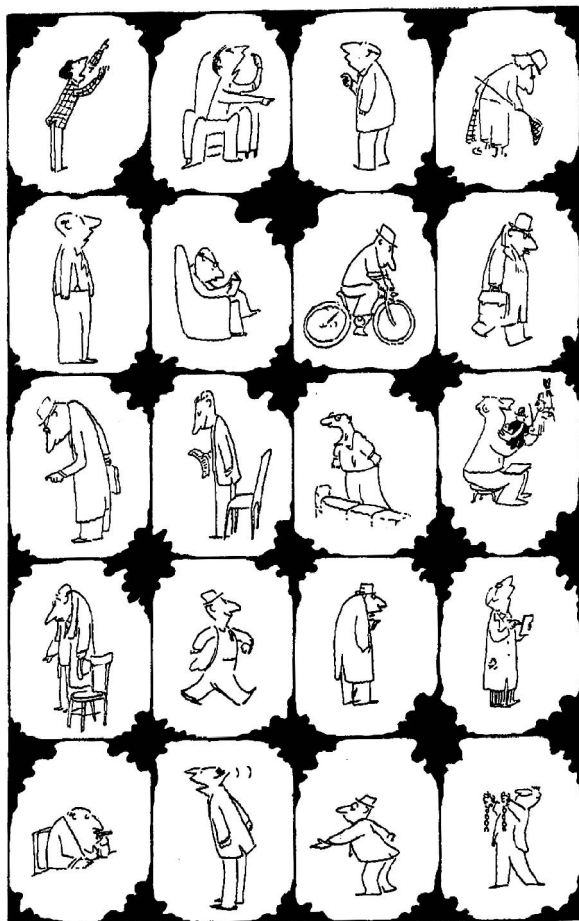


Рис. 1

изображают людей как маленьких очень похожих друг на друга человечков.

Но особенно убедительно процесс обезличивания человека в произведениях современных карикатуристов отразился в изображении ими толпы. Снова обратимся к сравнению искусства карикатуры XIX и XX веков. Приводим фрагменты карикатур известных французских художников XIX века Ж. Травьеса, Ж. Гранвиля, Э. Форе и А. Робиды, на которых отобразены скопления людей (рис. 2–7). Как видно из этих фрагментов, герои карикатур, безымянные люди толпы, наделялись художниками индивидуальными чертами. Толпа представлялась как скопление реальных индивидуумов, каждый из которых был наделен своими психологическими и другими особенностями. Карикатуристы словно изображали карнавал. Однако он не был «художественной театрално-зрелищной формой, а как бы реальной формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле» [1, с.14].

Принципиально иначе изображают толпу современные карикатуристы. Для примера приводим фрагменты изображений толпы известными французскими художниками XX века М. Сине, Ж.-А. Кардоном, Р. Серлом, Ж.-Ж. Семпе и К. Сера (рис. 8–12). Как видно из рисунков, толпа изображается современными карикатуристами как масса подобных человечков, будто бы имеющих «коллективную» душу, которые уже не являются самими собой, ставших «безвольными автоматами», с «низведенным» интеллектом. Современные карикатуристы стремятся отразить при этом «лицо психологической массы», образ «высшего многоклеточного организма». Таким образом, мы видим, что в XX веке произошли глубокие принципиальные изменения как в «смысловых содержаниях», так и в графическом образном мире, или, говоря языком З. Фрейда, «фасадном образовании» карикатур. Искусство карикатуры постепенно превратилось из второстепенного иллюстративного жанра искусства в самостоятельный жанр, который «впитал» в себя все лучшие достижения философской мысли, психологии, литературы, театра, кинематографа, изобразительного искусства XX века.

Особое влияние на развитие современной карикатуры «без слов» оказали философские воззрения выдающихся мыслителей в XX веке. Характерным с этой точки зрения является творчество видных французских писателей и философов – Ж.-П. Сартра и А. Камю. Их произведения представляют собой своеобразный сплав литературы, философии, критики, публицистики. Не следует также забывать Ф. Достоевского, Ф. Кафку, Л. Селина и многих других писателей, которые



Рис.2-3



Рис. 4-5

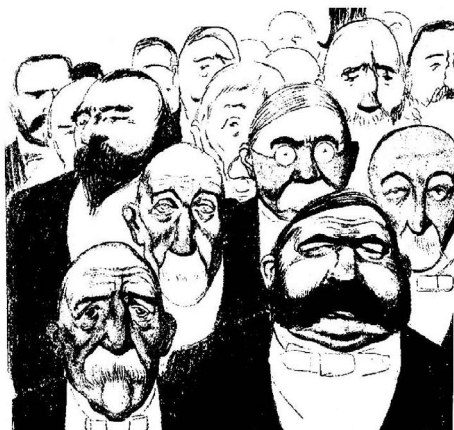


Рис.6-7



Рис. 8

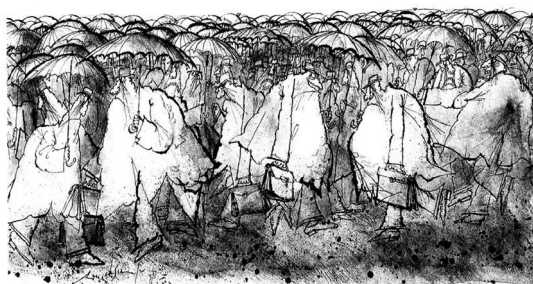


Рис. 9-10

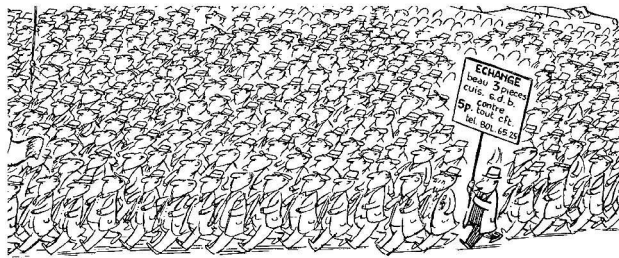


Рис. 11-12

не являлись философами в общепринятом значении этого слова, однако все их творчество буквально пронизано философскими идеями, близкими экзистенциализму. Является ли отражением тех или иных философских доктрин искусство карикатуры как жанр?

подавляющее большинство современных карикатуристов в разные периоды своего творчества обращались к одним и тем же, «удобным» в рамках жанра, темам. Внимательный анализ мотиваций обращения к этим темам и их конкретных решений приводит нас к выводу, что мировоззрение карикатуристов второй половины XX–начала XXI вв. в какой-то мере сродни воззрениям философов-экзистенциалистов. Творчество таких художников, как Ж.-А. Кардон, Р. Топор, К. Серре, М. Златковский, В. Забранский, С. Стейнберг и многих других можно условно отнести к области «философской карикатуры». Во-первых, «карикатуристы-философы» склонны к абсурдному мышлению. Такое абсурдное мышление является характерным для творчества упомянутых выше писателей, а также близких им по духу творцов театра абсурда, таких как Э. Ионеско, С. Беккет, Д. Хармс и других. С этой точки зрения произведения «карикатуристов-философов», можно было бы условно назвать «застывшими сценками театра абсурда». Во-вторых, сам «дух» творчества таких карикатуристов близок философским идеям С. Кьеркегора, Ж.-П. Сартра и других философов-экзистенциалистов.

От общих рассуждений перейдем к рассмотрению типичных примеров «смысловых содержаний» карикатур, касающихся тех общечеловеческих проблем, к которым чаще всего обращаются современные карикатуристы. Одной из самых популярных тем для карикатуристов современности является «одиноким человек на необитаемом острове». Известны тысячи карикатур, эксплуатирующих необитаемый крошечный островок, затерявшийся в безбрежном океане. Определенно, необитаемый островок является символом одиночества, убежищем от абсурдного окружающего мира. В своих теоретических изысканиях любой истинный экзистенциалист непременно оказывался на своем необитаемом островке, который мог служить исходной точкой для обретения личностной свободы, а также являлся его идеальным миром, где борьба за существование могла быть единственной верой.

Одними из любимых героев графических острот карикатуристов являются узники в тюрьмах и птицы в клетках. Такие графические остроты часто причисляют к «чёрному» юмору. С философской позиции в карикатурах, антуражем которых служат тюрьмы и клетки, главным «героем» представляется личностная свобода человека. Она же, эта

свобода, является и одним из главных «героев» философских трактатов и литературных произведений экзистенциалистов.

Едва ли найдется хоть один современный карикатурист, который не поддался бы соблазну в своих графических остротах «засунуть» голову страуса не только в песок, но и еще Бог весть куда. «Удобная» тема для создания комической ситуации? Возможно. Но не следует забывать, что данная тема предполагает еще и символ, который подразумевает подсознательное стремление человека укрыться от абсурдного окружающего мира. Или таким образом карикатуристы завуалировано критикуют это стремление убежать от реальной действительности, ответственности за свою судьбу? В любом случае, вольно или невольно, карикатуристы обращаются к образу, который мог бы служить символической иллюстрацией к философским трудам экзистенциалистов.

Десятки тысяч карикатур с изображением нищих, выпрашивающих милостыню, мелькают на страницах газет, журналов, на веб-сайтах во всем мире. Нищий, человек, фактически отказавшийся от борьбы за существование, от личностной свободы, господином которого является Случай, может служить прекрасной мишенью для насмешек экзистенциалистов. Именно такой персонаж может быть антигероем в произведениях искусства абсурда, если вообще можно говорить о том, что в таких произведениях могут быть антигерои.

Обращаясь в своих рисунках к такому образу как лабиринт, карикатуристы, как правило, подсознательно исходят из ощущения безысходности существования. И хотя сам «лабиринт» как символ предполагает наличие надежды на «исход», карикатуристы подсознательно в первую очередь высмеивают этот исход, тем самым отрицают его, отрешаются от надежды. Кроме того, лабиринт символизирует не только свободу выбора, но также и необходимость выбора пути. Ещё одним символом экзистенциализма может служить неотвратимо стремящаяся к своему падению Пизанская башня. Образ этого всемирно известного архитектурного сооружения нещадно эксплуатируют современные карикатуристы. Их маленькие рисованные человечки десятилетиями «вращаются» вокруг этого печального символа, лишенного надежды, а поэтому величественного и одинокого.

Рассмотрим один из самых убедительных примеров аналогии образов творений философов-экзистенциалистов и современных карикатуристов. Ярким героем многочисленных произведений карикатуристов является алчный разбойник Сизиф, сын царя Эола и Энареты, толкающий к вершине горы свой вечный камень, которым он придавливал убитых им путников. Подножие горы, огромный камень, одинокая фигура Сизифа,

вершина горы – все это предполагает широкие возможности для создания графических острот. Однако не только богатая пища для «художественных размышлений» прельщает карикатуристов. В первую очередь их интересует трагичность судьбы героя, его самоутверждение в безысходности и отсюда абсурдность, такая желанная для критически настроенных умов. Вот что писал А. Камю в своем трактате «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде»: «Его изможденное лицо едва отличимо от камня. Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня» [4, с. 306]. Магическое тяготение карикатуристов всего мира к этому герою возможно объясняется тем, что судьба его в «карикатурном», абсурдном виде отражает судьбу современного человека. Художников в первую очередь интересует не лицо Сизифа, не его «тяжелая поступь вниз». Их прельщает возможность создания символов трагической судьбы современного человека путем подмены мифологических образов узнаваемыми современными. Например, часто карикатуристы в своих творениях подменяют сизифов камень на привычный современному глазу предмет-символ.

Обратимся еще к одному из ключевых символов, который невозможно вообразить вне поля зрения философов, – образ Смерти. Поводом для размышлений о месте этого трагического символа в искусстве карикатуры послужила дискуссия на международной конференции по изучению юмора, которая проходила в Государственном университете Кансай в г. Осака (Япония) в 2000 г. После выступления автора этой работы на пленарном заседании ему задал вопрос профессор из Непала Р. Кюмар Пандай. Он спросил, почему западные карикатуристы так часто в своих произведениях обращаются к образу Смерти. В то же время, заметил он, ни один непальский карикатурист не смеет коснуться этого запретного для юмора символа. Непальские художники призваны увеселять зрителей, на их творчество наложены многие табу. «Смеяться, чтобы жить. Жить, чтобы смеяться!» – вот главный лозунг непальских карикатуристов. В своем ответе профессору автор опирался экзистенциалистские основания. Уже в древности Смерть изображали в виде костлявой старухи в черном плаще и с косой. Этот образ Смерти оказался удивительно стойким, он сохранился вплоть до наших дней. Смерть, изображенная на античных фресках, на гравюрах А. Дюрера, в других произведениях визуального искусства является идентичной. Небезразличными к этому трагическому спутнику жизни оказались и современные карикатуристы. Практически

ни один из них в своем творчестве не смог обойти вниманием стереотипный образ зловещей старухи. Исследование смысловых содержаний карикатур, в которых главным героем является старуха в плаще, с косой, может приблизить нас к пониманию взаимоотношения искусства карикатуры и философии. Мы исследовали более ста карикатур, которые были созданы художниками из разных стран мира в последние три десятилетия. На всех карикатурах образ Смерти был представлен идентично – скелет старухи, одетый в длинный плащ черного, серого или белого цветов, с большой косой в руке. Смысловые содержания большинства карикатур не подразумевают отрицание смерти. Некоторые из карикатуристов выразили мысль, что Смерть просто добросовестно выполняет свою повседневную рутинную работу. Многие карикатуристы не забывают, что визуальный образ Смерти женского пола. Ее помещают на подиум как франтоватую манекенщицу, как проститутка она предлагает себя на улице, ее даже насилуют. Таким образом, большинство современных карикатуристов, обращаясь к трагическому образу Смерти, в своем творчестве представлены экзистенциалистски. Для них не существует ни одной составной части бытия, даже самой трагической, которая не подлежала бы остроумному осмыслению и осмеянию. Еще раз вспомним мифологический образ Сизифа, этого самого абсурдного из всех абсурдных героев, презирающего богов, ненавидящего смерть и жаждущего жить. Одним из самых главных проступков этого героя перед богами состоял в том, что он заковал в кандалы Смерть.

Незамеченным карикатуристами не остался еще один яркий абсурдный литературный герой – Дон Кихот. Современных карикатуристов глубоко интересует неразделимая «экзистенциальная» пара: Дон Кихот – Ветряная мельница. Их извечное столкновение подразумевает борьбу человека с абсурдным окружающим миром, безысходность этой борьбы. Не эта ли борьба является одним из главных героев философских теорий экзистенциалистов?

Мы рассмотрели одни из наиболее популярных тем, используемых современными карикатуристами в своем творчестве. Можно было бы проанализировать и другие темы, опирающиеся на узнаваемые образы, близкие по духу философам, такие как роденовский мыслитель, статуя Свободы, Троянский конь, путник, заблудившийся в пустыне, самоубийца и т. д. Однако очевидно, что мировоззрение современных карикатуристов в различных уголках планеты, в какой-то степени является сходным с воззрениями философов-экзистенциалистов. Возможно, критическое отношение к действительности, остроумие и наблюдательность,

способность к обобщению невольно заставляют карикатуристов, так же как и философов, смотреть на мир под одним углом зрения.

Таким образом, можно говорить о том, что в 30-ые годы XX века под влиянием революционных общественных процессов появилась «новая» карикатура, которая принципиально отличается от карикатуры «иллюстративной», изображающей поверхностные процессы развития общества. «Новая» карикатура имеет глубинные связи с достижениями в области философии, особенно с экзистенциализмом, с революционными идеями в литературе, театре, живописи, кинематографе. Она отражает глубинные мотивации развития современного общества.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
2. Дмитриева Н. Юмор парадоксов // Иностранная литература.– М., 1973.– № 6.– С. 253–262.
3. Златковский М. «Юмор молодых»: из истории карикатуры в России.– М.: РИК МК РФ, 2002.
4. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Пер. с франц.– М.: Политиздат, 1990.– 416 с.

Константин Райхерт

МОНТИ ПАЙТОН И АТРИБУТИВНАЯ АНАЛОГИЯ

В статье одна из сцен фильма «Монти Пайтон и Священный Грааль» – «Суд над ведьмой» – рассматривается как логическое рассуждение в аспекте убедительности. В основе последней лежит диалогическая форма обоснования. Исследование проводится с позиции выводов по аналогии типа «парадегма» (атрибутивная аналогия) и показывается его низкая степень вероятности.

Ключевые слова: Монти Пайтон, атрибутивная аналогия, убедительность, диалог.

У статті одна із сцен фільму «Монті Пайтон і Святий Грааль» – «Суд над відьмою» – розглядається як логічне міркування в аспекті переконливості. В основі останньої лежить діалогічна форма обґрунтування. Дослідження проведене шляхом виведення за аналогією типу «парадегма» (атрибутивна аналогія) і показується його низька ступінь вірогідності.

Ключові слова: Монті Пайтон, атрибутивна аналогія, переконливість, діалог.

The paper is about a consideration of «The Witch Trial» in «Monty Python and the Holy Grail» as the logical argument. This argument is considered from the aspect of convincingness based on dialogical kind of justification, examined by attributive analogy and indicated with its low grade of probability.

Keywords: Monty Python, attributive analogy, convincingness, dialogue.

Британская комик-группа «Монти Пайтон» (1969–1983) известна своей слабостью к философии. Так, в ряде скетчей телешоу «Летающий цирк Монти Пайтон» (Flying Circus Monty Python) либо упоминаются известные философы, либо смешно обыгрываются вопросы, которые интересуют философов. Например, в «Скетче Брюсов» (The Bruces Sketch) главными персонажами являются австралийские философы. Их всех зовут Брюсами. Однако этот скетч знаменит не этим; в нём впервые исполняется так называемая «Песня философов» (The Philosophers Song), в которой упоминаются 15 великих философов, начиная с Аристотеля и заканчивая М. Хайдеггером. Или вот такой пример. В скетче «Футбольный матч философов» (The Philosophers Football Match) изображается игра между немецкими философами во главе с Георгом Гегелем по прозвищу «Эlegantный» (Nobby) и древнегреческими философами во главе с Сократом. Есть ещё скетч под названием «Аргумент» (The Argument Sketch). В этом скетче герой Майкла Пэйлина обращается в одну фирму,

предоставляющую за деньги такую услугу, как философский спор, и спорит с героем Джона Клиза по поводу того, что такое аргумент.

Немало философии в полнометражных игровых фильмах этой комик-группы – «Монти Пайтон и Священный Грааль» (Monty Python and the Holy Grail), «Жизнь Брайана» (Life of Brian) и «Смысл жизни» (The Meaning of Life).

В настоящей работе мы рассматриваем пятую сцену фильма «Монти Пайтон и Священный Грааль»¹. В данной сцене фильма толпа намеревается сжечь женщину, полагая, что она ведьма. Откуда толпе известно, что эта женщина ведьма? Предводитель толпы, которого играет Эрик Айдл, сознаётся, что толпа специально нарядила женщину как ведьму, но при этом он совершенно не сомневается, что эта женщина действительно ведьма. Церковник сэра Бедивер, которого играет Терри Джонс, сообщает, что есть логический способ определить, является ли данная женщина ведьмой или нет. Рассуждение сэра Бедивера строится как диалог с толпой:

БЕДИВЕР: «Что вы делаете с ведьмами?»

ТОЛПА: «Сжигаем их!»

БЕДИВЕР: «А что ещё кроме ведьм вы сжигаете?»

ТОЛПА: «Дерево».

БЕДИВЕР: «Так почему ведьмы горят?»

ТОЛПА: «Потому что они сделаны из дерева?»

БЕДИВЕР: «Хорошо! Как мы узнаем, что она сделана из дерева?»

Дерево тонет?»

ТОЛПА: «Нет, оно плавает».

БЕДИВЕР: «Что ещё плавает в воде?»

ТОЛПА: «Утка!»

БЕДИВЕР: «Значит, если она весит как утка...»

ТОЛПА: «...то она сделана из дерева».

БЕДИВЕР: «И поэтому?»

ТОЛПА: «Ведьма» [7]. Вот как эту сцену комментирует американский философ Стивен Фэйзон: «Эта сцена показывает, как верующие в своём стремлении исполнить то, что они считают «Господней волей», искажают логику. Апелляция к имени Господа в данной ситуации происходит потому, что ведьмы считаются опасными из-за того, что они владеют магией и практикуют колдовство. Согласно религиозному предрассудку, ведьмы не могут управлять сверхъестественными сущностями, лояльными Богу, поэтому их влияние распространяется только на злых духов. Так как ведьмы вступают в заговор с противниками Бога, они являются противниками Бога, а противников Бога необходимо

уничтожать. Намерение толпы сжечь ведьму, во имя Господа, означает, что они верят, что Бог не способен или же не желает действовать и, поэтому, делегирует свои полномочия людям» [9, Р. 135].

В этом комментарии Стивен Фэйзон говорит об искажении логики. Судя по всему, для него очевидно, что приведённое рассуждение абсурдно. Но абсурдно почему? Потому что оно не кажется убедительным. Что означает «быть убедительным»? Это означает использовать как довод такое рассуждение, которое убеждает нас настолько, что мы готовы убеждать других, используя это же рассуждение.

Однако разные доводы убеждают по-разному. Как отмечает А. И. Мигунов, дело всё в том, что «предметом логического знания является форма обосновывающего рассуждения. Элементами логического анализа рассуждения являются высказывания. Но высказывания не есть нечто определенно данное. Они производятся в ходе беседы посредством совершения речевых актов. Речевые акты производят высказывания, которые аналитическая логика рассматривает как самостоятельные сущности. Но они таковыми не являются. Высказывания – продукт диалога» [3, с. 330]. Диалогическая природа речи констатируется уже на первых этапах формирования логического знания, например, в учении Аристотеля.

Известно, что Аристотель исследовал аподиктический способ перехода от одних высказываний к другим, то есть такую форму перехода, «в которой, если нечто предположено, то с необходимостью вытекает нечто отличное от положенного в силу того, что положенное есть» [1, с. 120], которую он называл «силлогизмом». Это определение относится и к научному и к диалектическому силлогизму. Диалектический же силлогизм отличался от научного, прежде всего, качеством посылок и местом применения. Один применяется в науке, благодаря чему посылки его истинны, а то, что утверждается в заключение, определённно существует, здесь нет обращения к собеседнику, нет собеседника, нет диалога. Другой употребляется как средство убеждения, обращен к собеседнику и потому его посылки лишь более или менее правдоподобны, а то, что утверждается в заключение, приемлемо для слушателя, если для него приемлемы посылки. Но форма рассуждения неизменно правильна, независимо от того, достоверны посылки или правдоподобны, и, значит, с необходимостью переносит указанные качества с посылок на заключение. Аристотель уже в «Топике» ясно различает позиции философа и диалектика, то есть того, кто строит доказательство, и того, кто стремится убедить другого. «Пока дело идет о нахождении [подходящего] топа, исследование одинаково у философа и у диалектика.

Но установить, в каком порядке и как задавать вопросы, – это задача одного лишь диалектика, ибо все это обращено к другому лицу; философа же, то есть ведущего исследование для себя, это нисколько не занимает, лишь бы были истинны и известны [посылки], посредством которых делается умозаключение, хотя бы отвечающий и не соглашался с ним, поскольку они близки к [положенному] вначале и он предвидит то, что из них впоследствии; скорее философ будет стараться, чтобы положения были возможно более известны и близки к началам, ибо из них получаются научные умозаключения» [2, с. 506]. Для Аристотеля доказательство – то есть научный силлогизм – строится из посылок, которые в принципе не могут быть предметом обсуждения, толкования, соглашения. Они не могут быть поставлены под сомнение, поскольку их предоставляет наука. Аналитический силлогизм имеет место только в науке. Во-первых, потому что только в науке есть бесспорные истины. Во-вторых, в научном тексте нет диалога. Научное рассуждение – это доказательство, которое строится уже за пределами естественного языка. Оно строится не для другого человека, поскольку в нём используются термины и высказывания, строгое значение которых задано теорией, в рамках которой только и может строиться корректное с точки зрения науки рассуждение. Понятно, что различное толкование терминов недопустимо, ибо если это случается, то такая ситуация свидетельствует о том, что, по крайней мере, один из собеседников находится за пределами теории, не владеет её языком. Другое прочтение, другое толкование термина неприемлемо, поскольку из любых двух толкований, по крайней мере, одно ложно.

Отсюда вытекает, что обосновывающее рассуждение может рассматривать в двух аспектах убедительности обоснования. Первый аспект – это убедительность, в основе которой лежит показ формальной правильности рассуждения, то, что можно назвать «монологической формой обоснования». Такой убедительностью обоснования обладают традиционная силлогистика и дедукция.

Второй аспект – это убедительность, в основе которой лежит диалогическая форма обоснования, то есть движение участников диалога к взаимопониманию, согласование исходных посылок, их толкование, когда демонстрация формальной правильности не может служить достаточным основанием убедительности. Такой убедительностью обоснования обладают индукция и использующая условия повышения вероятности выводов по индукции выводы по аналогии (см.: [6, с. 273]).

Учитывая, что «Суд над ведьмой» представляет собой логическое рассуждение в виде диалога между церковником сэром Бедивером и толпой крестьян², здесь следует говорить о втором аспекте

убедительности – убедительности, в основе которой лежит диалогическая форма обоснования. Это в свою очередь означает, что данное логическое рассуждение следует исследовать посредством индукции или выводов по аналогии.

В данном случае мы предпочитаем выводы по аналогии, потому что выводы по аналогии представляют собой так называемые «традуктивные умозаключения» (см.: [5, с. 187]), в которых суждения и заключения являются суждениями одинаковой общности. Самих выводов по аналогии может быть сколь угодно много; А. И. Уёмов, например, насчитывает свыше 50 форм такого рода выводов (см.: [4]). В нашем случае наиболее подходящей формой выводов по аналогии является так называемая «парадейгма», или «атрибутивная аналогия», постольку, поскольку «быть ведьмой» (или «ведьмовство») обычно рассматривается как свойство некоторой женщины.

Итак, из рассуждения сэра Бедивера и толпы известно, что ведьма – это женщина, сделанная из дерева. Как всякая вещь, сделанная из дерева, ведьма обладает свойствами, присущими дереву: гореть, плавать в воде и, как представляется толпе и сэру Бедиверу, весить как утка. Кроме того, в данном рассуждении свойство «ведьмовство» («быть ведьмой») представлено наравне с другими свойствами: гореть, плавать в воде и весить как утка. Другими словами, свойство «ведьмовство» также можно рассматривать как свойство дерева.

Исходя из всего этого, можно сделать допущение, что в рассуждении сэра Бедивера и толпы проводится аналогия между деревом и женщиной. В таком случае здесь в качестве модели, то есть такого предмета, с которого в процессе познания переносится информация (в этом случае – в виде свойства), выступает дерево; а в качестве прототипа, то есть такого предмета, на который в процессе познания переносится информация (в виде свойства), – женщина. Основанием для переноса свойства «ведьмовство» с «дерева» на «женщину» в данном случае являются свойства «гореть», «плавать в воде» и «весить как утка».

Для повышения вероятности достоверного вывода по аналогии типа парадейгма следует придерживаться ряда правил (см.: [6, с. 273–275]):

- 1) должно быть установлено как можно больше свойств, общих прототипу и модели;
- 2) необходимо, чтобы признаки, общность которых сравниваемым предметам дана в посылках, максимально отличались друг от друга, были возможно более разнообразными;

3) необходимо, чтобы признаки, общность которых сравниваемым предметам установлена в посылках, были возможно более типичными представителями свойств этих предметов;

4) необходимо, чтобы признаки, общность которых модели и прототипу известна, и признаки, переносимые с модели на прототип, были как можно более однотипными;

5) переносимое свойство должно распространяться на возможно больший круг предметов.

В нашем случае логическая ситуация задана таким образом, что о соблюдении всех этих правил в процессе выведения по аналогии типа парадейгма говорить не приходится. Так, например, свойства «гореть», «плавать в воде» и «весить как утка» никак нельзя назвать максимально отличающимися друг от друга, так как они принадлежат к одному типу – типу физических свойств.

Исходя из всего вышесказанного, можно говорить о том, что в рассуждении сэра Бедивера и толпы, если производится вывод по аналогии типа парадейгма, вероятность вывода, что данная женщина обладает свойством «ведьмовства», то есть является ведьмой, довольно низкая, хотя такая вероятность всё же остаётся.

Примечания

¹ Монти Пайтон и Священный Грааль (Monty Python and the Holy Grail). Жанр: комедия. Режиссёры: Терри Гиллиам, Терри Джонс. Сценарий: Джон Клиз, Эрик Айдл, Майкл Пэйлин, Грэм Чэпмэн, Терри Гиллиам, Терри Джонс. В ролях: Джон Клиз, Эрик Айдл, Майкл Пэйлин, Грэм Чэпмэн, Терри Гиллиам, Терри Джонс. Производство: Великобритания, Michael White Productions, National Film Trustee Company, Python (Monty) Pictures, Twickenham Film Studios, 1975. Время: 90 мин. Мировая премьера: 3 апреля 1975. Действие фильма происходит в средневековой Англии в эпоху рыцарей Круглого стола. Юмористически обыгрывается легенда о короле Артуре, его соратниках, их скитаниях в поиске Чаши священного Грааля. На пути королю попадаются такие препятствия, как крестьяне-анархисты-социалисты, Чёрный Рыцарь, который даже после потери рук и ног отказывается признать поражение, группа французско-насмешников, оседающих в замке со Священным Граалем, и кролик-оборотень, которого можно убить только с помощью Священной Гранаты.

² Обычно «Суд над ведьмой» как логическое рассуждение исследуется с позиции силлогистики: диалог между сэром Бедивером и толпой крестьян строится как категорический силлогизм. В выборе силлогистики в качестве способа логического исследования «Суда над ведьмой»

«виноваты» сами участники комик-группы «Монти Пайтон». Так, в аудио-альбоме «Священный Грааль» (The Holy Grail, 1975) профессор логики, которого озвучивает Джон Клиз, говорит: «Последняя сцена интересна для профессионального логика, так как содержит некоторые логические ошибки, то есть, неправильные пропозициональные конструкции и силлогистические формы, которыми так любит пользоваться моя жена. «Все деревья горят»,– говорит сэр Бедивер.– «Поэтому, всё, что горит, есть деревья». Это, конечно, всё – полная чушь. Общеутвердительные суждения могут быть только частично преобразованы: «Любая Алма Коган мертва», но только «Некоторые мёртвые являются Алмой Коган»» [8].

1. Аристотель. Первая аналитика // Аристотель. Сочинения.– Т. 2.– М.: Мысль, 1978.– С. 119–254.
2. Аристотель. Топика // Аристотель. Сочинения. – Т. 2.– М.: Мысль, 1978.– С. 349–531.
3. Мигунов А. И. Аналитика и диалектика: Два аспекта логики // Я (А. Слинин) и МЫ: К 70-летию профессора Ярослава Анатольевича Слинина.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002.– С. 326–340.
4. Уёмов А. И. Аналогия в практике научного исследования.– М.: Мысль, 1970.– 311 с.
5. Уёмов А.И. О достоверности выводов по аналогии // Философские вопросы современной формальной логики / Под ред. П.В. Таванца.– М.: Издательство Академии наук СССР, 1962.– С. 186–214.
6. Уёмов А.И. Основы практической логики с задачами и упражнениями.– Одесса: ОГУ; Философское отделение, 1997.– 388 с.
7. Cleese J., Idle E., Chapman G., Palin M., Gilliam T., Jones T. Monty Python and the Holy Grail: Script.– Режим доступа: <http://www.sacred-texts.com/neu/mphg/mphg.html>.
8. Cleese J. Professional Logician Monologue: Text.– Режим доступа: <http://www.cse.unsw.edu.au/~norman/Jokes-file/LogicProfessor.html>.
9. Faison S., God Forgive Us // Monty Python and Philosophy: nudge nudge, think think! / Edited by G.-L. Hardcastle and G.-A. Reisch.– Chicago: Open Court Publishing, 2006.– P. 125–140.– (Popular Culture and Philosophy. Volume 19).

*Мирко Вишке***ЛОЖЬ И СМЕХ. НИЦШЕ О «ПЕССИМИЗМЕ СИЛЫ»***(перевод с немецкого Ольги Корольковой)*

Что такое понятие *трагического* для Ницше?

Чтобы получить ответ на этот исходный вопрос, в первой части моих рассуждений я сконцентрируюсь на понимании правды у Ницше в том виде, в каком оно оформилось в 1870-е годы; вторая часть моих исследований касается представлений Ницше о языке; в третьей части меня будет интересовать проблема, которой Ницше активно занимался в 1880-е годы, а именно – каким образом может быть представлена деятельность философского создания языка. Как должно показать мое исследование, вопрос о понимании Ницше трагического в контексте его представления о языке неразрывно связан с проблемой нигилизма.

I. Правда как заблуждение и иллюзия.

Согласно Ницше, существует «лишь один мир, и он фальшив, ужасен, противоречив, он полон соблазнов и лишен смысла.[...] Такой мир и есть истинный мир.[...] Мы нуждаемся во лжи, чтобы победить эту реальность, эту «правду», то есть, для того, чтобы *жить*» [7, S. 193]. Правда по своей сущности является собственным отрицанием, а именно заблуждением (самообманом, иллюзией). Согласно Ницше, заблуждению и иллюзии нет альтернативы: бытие должно быть «интерпретировано как небытие», то есть как «видимость» [8, S. 251]. Видимость, или, как еще говорит Ницше, заблуждение и иллюзия, есть условие возможности жизни, поскольку нет альтернативы заблуждению, иллюзии и видимости. «Неистинный мир заблуждения – это [...] не мир вымышленной фикции, а реальный мир человеческого бытия. Человеческое бытие вообще существует только благодаря вере в постоянное, то есть благодаря стремлению к организующему единству. Но то, к чему люди стремятся, никогда не может быть реализовано. Таким образом, они существуют только благодаря заблуждению» [8, S. 251].

Из этого следует, что ложь, с одной стороны, есть умышленный обман, поскольку она представляет и изображает положение вещей таким, каким оно не является в жизни. В этом смысле ложь постоянно находится в конфронтации с возможностью быть увиденной; через ложь вновь и вновь просвечивает правда. С другой стороны, ложь не является умышленным обманом, поскольку Ницше подчеркивает ее безусловную необходимость; это инстинктивный самообман, который очевидно достаточен для того, чтобы напомнить нам, что кажущееся нам реальностью есть лишь

непрочная паутина иллюзий. А что же такое иллюзии как не выдумки, неправда, искажения и подделки – то есть ложь? Но ложь не столько в смысле заблуждения относительно истинного, сколько в смысле неизвестности, как в действительности обстоит дело с представленными обстоятельствами или вещами.

На фоне этой мысли можно дать такой ответ на изначально поставленный вопрос: трагическое заключается в том, чтобы осознавать, что мы живем в призрачном мире, в мире иллюзий и лжи, паря над пропастью самообмана, но не впадать при этом в отчаяние. В этом смысле трагическое – это пограничный опыт, но не только. Дело не в опыте пограничной ситуации, а в том, что потрясенный взгляд в пропасть заблуждения и иллюзорности человеческого бытия компенсируется «пессимизмом силы»: пессимизмом смеющейся радости и спокойного веселья перед лицом неизбежности лжи и иллюзии. – Как же следует это понимать?

То, чего добивается познание, есть результат созидающей, упрощающей, формирующей и сгущающей силы, присущей человеку, а потому – иллюзия [3, S. 146]. В платоновской мысли об «истинном» мире для Ницше открывается проекция мира, свободного от становления и преходящести; согласно Ницше, метафизическая воля к истине есть в конце концов не что иное, как «форма воли к иллюзии» [7, S. 229]. Такая иллюзия есть метафизическое утешение, за которое держится пессимист, даже если его смех свидетельствует о том, что он сумел разглядеть ее лживость и обманчивость. Он смеется над ложью, поскольку является познающим пессимистом-теоретиком, который знает, что иллюзия неизбежна и обязательна. Если бы он был этическим пессимистом, смеяться бы он не смог и впал бы в отчаяние. Смешанное с ужасом желание, охватывающее этического пессимиста перед лицом иллюзии, пробиваясь через смех, не знает скорби в связи с неотвратимостью разрушения вымысла о «мире постоянства». «Вы должны были бы [...] научиться смеяться, если все же хотите хоть как-то остаться пессимистами», – советует Ницше своим воображаемым друзьям. – «Может быть поэтому [...] вы когда-нибудь пошлете к черту все метафизические утешения [...]» [1, S. 22]. Такой пессимизм, который Ницше характеризует как «пессимизм силы», следовало бы назвать трагическим, поскольку его смех над иллюзорной верой в некий «мир постоянного» борется с пониманием, что ложь, то есть обман и заблуждение, необходимы для жизни в таком мире, который определяется преходящестью и становлением.

Даже если «пессимизм силы» есть выражение позиции противостояния миру «постоянного мира» и согласия с человеческим самообманом относительно истинной природы этого мира, тем не менее, следствием пессимизма силы не может быть трагическое. Его следствием является смягченный нигилизм.

В той же малой степени *трагическое* может быть результатом «толкования» мира; в противном случае трагическое у Ницше было бы подобно этическому пессимизму, который он так критикует у Шопенгауэра. По-видимому, трагическое у Ницше провоцируется мощным впечатлением от неизбежности разрушения, уничтожения без компенсации правдой как ценностью. Но и этот ответ кажется проблематичным, хоть он и закладывает основу в понимание трагического как нигилизма.

Нигилистическое суждение о традиционном единстве правды, бытия и ценности кажется необходимым, если иметь в виду правду, бытие и ценность в свете знания об их иллюзорности. Об этом говорит то, что человек вынужден жить в «мире», то есть в совокупности обстоятельств, даже тогда, когда мир, в котором он может жить, уже не является для него данностью. Но видимость, иллюзорность обустроенного и объявленного «вечным» порядка, служащего вместилищем растущей жизни, должна быть уничтожена, точнее сказать, сведена к минимуму, и именно потому, что жизнь нуждается в таком вместилище – без порядка жизнь невозможна. Однако жизнь и порядок соотносятся друг с другом по контрасту: полная неустойчивость всего реального угрожает порядку постоянного, столь необходимому для человеческой жизни. Как учит Ницше, это – «вечное и единое становление, полная неустойчивость всего реального, которое беспрестанно действует и становится, но никогда не существует, ужасающее и оглушающее представление, подобное ощущениям человека во время землетрясения, когда он теряет доверие к твердой земле» [8, S. 247]. Переживая этот пограничный опыт, пессимизм силы обращается к пропасти самообмана, не возвращаясь к новым самообманам.

II. Промежуточное наблюдение.

Георг Пихт толкует формулу Ницше о «пессимизме силы» [1, S. 12] как осознание того, что только через признание необходимой иллюзорной видимости мышление может быть «понято как набросок будущего» [8, S. 278]. Из этого, согласно Пихту, выводится задача, которую ставит Ницше, а именно – «видеть правду с точки зрения художника, а искусство

с точки зрения жизни» [1, S. 14]. Ницше рассматривает процесс создания иллюзорной видимости длящегося мира из перспективы художника. Поэтому проблема «пессимизма силы» состоит не в том, чтобы разрушить обманчивое представление людей о якобы существующей последовательной и действительной реальности вещей. Проблема и не в том, что без этого заблуждения люди не смогут воспринимать данный им мир как наполненную смыслом целостность, которая имеет смысл потому, что обнаруживающийся в ней порядок позволяет в ней же ориентироваться, то есть жить. Вопрос в том, каким образом связать эту задачу со сформулированным Ницше «осознанием иллюзии и заблуждения как условия познающего и чувствующего существования» [6, S. 464].

Наконец, можно утверждать, что знание заблуждения не упраздняет заблуждения, но обязывает к новому, искусному формированию данного человеку жизненного порядка. Этот аспект Ницше выделяет в своем замечании, что «ложь [...] – это гуманность познающего» [2, S. 49], причем гуманность понимается здесь не в моральном смысле. «Осознание иллюзии и заблуждения [...] было бы невозможным и непереносимым» [6, S. 464] для познающего, если бы с помощью этого осознания он не приходил к мысли, что мир не задан ему изначально, а явлен лишь его порядок. Формирование человеческого существования как эстетического феномена, без которого осознание иллюзии и заблуждения было бы непереносимым, есть ни что иное, как формирование данного человеку порядка.

Исходя из посылки, что осознание иллюзии и заблуждения является условием человеческого существования, можно понимать тезис Ницше о том, что на правду следует смотреть с точки зрения художника, а на искусство с точки зрения жизни, следующим образом: процессуальный характер истины иллюзорной видимости не может быть точно понят, если «он связывается только со становлением-для-себя того, что уже само по себе задано» [8, S. 294]. Если человеческое существование невыносимо без «эстетического», то есть искусного переформирования, а истина иллюзорной видимости не ограничивается тем, что уже задано, а распространяется и на то, что еще только должно быть создано, то мнение Ницше о правде как об иллюзорной, то есть обманчивой видимости, в которой явлено настоящее, приобретает программный характер. Эта програмность находит свое отражение в учении Ницше о языке, поскольку формирование представленного человеку порядка бытия связано с языком. Таким образом я перехожу к третьей части своих рассуждений, которая будет посвящена воззрениям Ницше на язык.

III. Правда как зеркало человеческих мнений.

Как гласит учение Сократа в его платоновском изложении, постижение мира связано с пониманием, медиумом которого является язык. Открытие Сократом сферы языковых понятий обнаруживает следующую взаимосвязь: с помощью языка мы выражаем наш опыт для другого, чтобы сделать его понятным и выразимым для самих себя. Ницше разделяет мнение Платона о важнейшем значении языка для понимания человеком мира и для самопонимания, но сомневается в том, что потребность в языковом понимании свободна от любых практических целей. Приведенная в платоновском диалоге «Кратил» контрверза о том, проистекают ли языковые обозначения из конвенции или они обусловлены естественной схожестью с вещами, кажется Ницше беспредметной, поскольку для него слова являются произвольно установленной конвенцией, изобретением, служащим практическим целям. Она беспредметна еще и потому, что отражает перспективу человеческого восприятия вещей и использования их для своих собственных целей. Язык является не отражением объективного, реального, истинного или наличного мира, а лишь декларацией нашего отношения к вещам в форме метафор. Забвение метафоричности языка приводит к иллюзии, будто язык имеет непосредственное отношение к реальности и сущности вещей.

А если язык конституирует доступ человека к миру, не имея при этом связи с «истинностью реально наличного», то тогда язык производит и передает не истинное знание (эпистема), а лишь мнение (докса). Этот вывод, к которому Ницше приходит в 1872 году в своих заметках к лекции по риторике, представляет собою следствие предположения об иррелевантности проблемы истины в языке. Поскольку у нас нет слов, которыми мы могли бы описать реально наличное, между мнением (докса) и истинным знанием (эпистема) не существует альтернативы. Затруднение, вызванное невозможностью доступа к истине и сущности вещей, человек преодолевает с помощью *иллюзорной видимости*, то есть отражения человеческих мнений. «Жизнь в иллюзорной видимости как цель» [4, S. 199] – эта программная формулировка Ницше означает, что иллюзия есть человеческое искусство, с помощью которого преодолевается недостаток истины.

Следует задаться вопросом, может ли такое понимание представлений Ницше о языке быть основой того, о чем шла речь в первой части моих рассуждений, в первом приближении к пониманию трагического у Ницше, то есть – нигилизма. Кажется, что Ницше сам противится подобному толкованию. Пометка, которую можно найти во фрагменте из «Дневника

нигилиста», гласит: «*Катастрофа*: [...] разве ценность всех вещей не в том, что они фальшивы? разве отчаяние не является следствием веры в божественность истины, разве ложь и подделка (фальсификация) ценностного смысла не являются смыслом, целью[...]» [7, S. 139–140]. Определение лжи как привнесения смысла в вещи и обстоятельства, которые его в принципе лишены, проясняет два аспекта. Во-первых, то, что мы соглашаемся с необходимостью и неизбежностью лжи и даже хотим ее, признавая ее специфическую жизненную ценность. Во-вторых, это опасность отчаянного фатализма перед лицом того, что неистинность, в которой мы живем, не является ни случайной, ни преходящей и не может быть преодолена. Вопрос в том, является ли нигилизм единственным выводом из теории языка у Ницше. Этот вопрос приводит к третьей и последней части моих рассуждений.

IV. Язык и ценности.

В 1880-е годы Ницше вводит в свой пессимистично-трагичный диагноз человеческого бытия фигуру философа, веселого создателя ценностей. Но что может иметь ценность? Те истины, без которых человек не может обойтись, хотя они фиктивны и иллюзорны по причине своей фиксированности в языке. Истина – это не рецептивное осознание чего-то, что уже существует само по себе и должно быть лишь найдено и открыто, но нечто сотворенное, выдуманное [3, S. 209]. Задача философа – активно содействовать этому процессу, становясь создателем языка и ритором. Впрочем, не совсем ясно, как Ницше представляет разделение этих ролей. Языкотворчество и риторика не идентичны, хотя рассуждения Ницше и указывают именно на это.

Если язык является словарем поблекших метафор, «которые уже совершенно не соответствуют изначальным сущностям» [1, S. 879]; если язык воспроизводит метафоры вещей, отражающие наши интерпретаторские возможности, то философ может использовать поэтически-креативный потенциал и художественный характер языка двояким образом. Во-первых, создавая метафору посредством художественного акта – метафору, с помощью которой новые оценки переводятся в воспринимаемые другими людьми знаки. Во-вторых, добиваясь (или не добиваясь) согласия других на новые оценки с помощью своей риторической компетентности. Сила этого начинания заключается изначально не в самом языкотворчестве как таковом, а в особом языковом творчестве: в возможности разобраться с непознаваемым, которую обещают слова-имена. Но до этого творцу языка у Ницше нет дела: его задачей становятся не имена, а метафоры.

Антропоцентризм языка, на который постоянно указывает Ницше, означает, что человек создает себе представление о мире посредством языка, а затем распространяет это мнение на мир, говоря и думая на языке. Так человек осваивается в мире с помощью языка. Но философствующий творец языка выпадает из этой интимной близости именно с помощью метафоры. Созданные языкотворцем метафоры изменяют вышеупомянутую достигнутую в языке общую интерпретацию мира, поскольку метафора изначально противоположна общепринятым понятиям: содержательно-образный момент метафоры является основой ее дальнейшей понятийной экстенсификации. Когда язык подвергается изменениям, разрушается тесное единство с миром, обеспеченное для человека языком. Когда языковые переоценки сбивают с толку, философу на помощь приходит риторика, не для того, чтобы убедить в том, что мы лучше знаем, а для того, чтобы утвердить приемы переоценки, с которыми философ подходит к вещам. Если другие соглашаются с переоценочной точкой зрения на вещи и обстоятельства, если такая позиция кажется убедительной, значит, она приемлема.

Характер осуществляемой таким образом переоценки выражается в последовательном снятии всего того, что стабилизируется, закрепляется и тем самым затвердевает в своей форме. И если из перспективы человеческих отношений к миру, не учитывающих его иллюзорность, следует, что условия нашего существования предписывают нам, что мы можем воспринимать, а чего не можем, то задача языкотворца состоит в том, чтобы открывать возможные миры и просторы сознания с помощью придания вещам названий. Согласно Ницше, языкотворец является законодателем, поскольку в языковых обозначениях он утверждает то, что вообще потенциально должно быть доступно (всеобщему) вниманию (а что нет). И делает это, руководствуясь осознанной необходимостью лжи и обманчивого заблуждения.

Осознанная необходимость последовательного пребывания в заблуждении не снимает неправду или заблуждение; мы должны сознательно жить в неправде, и это облачает деятельность языкотворца в трагическое траурное одеяние. Трагическая скорбь является не следствием неизбежной утраты истины, а следствием переоценки ценности истины: потребность в «мире устойчивого», которая выражает волю к истине [7, S. 365], предшествует «неверию в становящееся, недоверию к становящемуся, пренебрежению становлением» [7, S. 365]. Стремление к миру постоянного ослабляет становление; в этом смысле иллюзия, ложь и обман могут быть причислены к необходимым обстоятельствам человеческой жизни: «Оценивание [...] есть жизнь», отчего она и не

может быть «уничтожена» как акт оценивания [5, S. 234, 214]. Это не означает, что предполагаемые оценки должны быть устранены, если оно перестают быть обстоятельствами человеческой жизни. Уничтожить ложь значило бы поставить под вопрос обстоятельства человеческой жизни. А поставить на место лжи любую другую ложь, не принимая во внимание ее ценность, значило бы занять позицию безальтернативного нигилизма.

Переоценивая ценности, действуя как «пессимист силы», философствующий языкотворец подвергает себя опасности нигилизма, не будучи им побежденным. В процессе переоценки, переоценивающий возвращается к пропасти самообмана и обращается к новому самообману. Нигилизм является возможным следствием из теории языка Ницше, но не единственно возможным, хотя в представлениях о языке Ницше непрерывно играет с ним. И именно там, где речь идет не столько о переоценке ценностей, то есть о модификации перспективы, в которой мы воспринимаем вещи и мир, а сколько о манипуляциях языка в форме реабилитации риторики. Возвращение к пропасти самообмана и обращение к новому самообману посредством риторики превращают ницшевского переоценивающего языкотворца в философа трагической скорби, даже если он знает – «ложь нужна, чтобы жить», что, согласно Ницше, вообще присуще «ужасному и сомнительному характеру» [7, S. 193] человеческого бытия, в котором переоценивающий языкотворец ничего не может и не хочет изменить.

1. Nietzsche F. Die Geburt der Tragedie (1871) // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 1.– München, 1988.
2. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883 // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 10.– München, 1988.
3. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente 1884–1885 // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 11.– München, 1988.
4. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente Ende April 1870–April 1871 // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 7.– München, 1988.
5. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente Sommer–Herbst 1882 // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 10.– München, 1988.
6. Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft (1886) // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 2.– München, 1988.
7. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente 1887–1889 // Nietzsche F. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari.– Bd. 13.– München, 1988.
8. Picht G. Nietzsche.– Stuttgart: Einführung Enno Rudolph, 1988.

ЗМІСТ

**Розділ 1. СМІХ ЯК ПРЕДМЕТ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ**

Троицкий С. Основные тенденции в изучении смеха	8
Барковский П. Философский смех как ирония и юмор самопознания	21
Голубович І., Нікіфорова І. Феномен сміху в філософсько- антропологічній рефлексії Віталія Табачковського	30
Гомилко О. Сміх як чинник ідентичності	40
Окороков В. Звон «машин» или власть представленый (Смех как техника себя)	51
Афанасьев А. К вопросу о детском юморе	63
Левченко В. Смех как антропологическое измерение культуры	74
Облова Л. Смея смеяться	82
Кожем'якіна О. Сміх як джерело довіри до життя	94
Баканурский А. Комический потенциал смерти	101

Розділ 2. СМІХ І СМІШНЕ В КУЛЬТУРІ

Довгополова О. Смех в жизни францисканца XIII в. (по материалам Хроники Салимбене де Адама)	112
Кирилюк О. Кумівські жарти: відголоски одного стародавнього обряду	122
Михайлюк А. Хулиганство в селах Украины начала XX в. как проявление смеховой народной культуры	132
Савченко С. «Антиповеденческие»и архаико-мифологические мотивы в религиозности сектантского социума Украины конца XIX – начала XX в.	144
Столяр М. Розиграш в контексті радянських тоталітарних практик	156
Золотарёва Е. Отличительные особенности Одесского карнавала ..	165
Краснокутський Г. Негативний risus-factor: архетипи сміхової культури проти сміховинності політичного безкультур'я в Україні нульових років	175

Розділ 3. СМІХ І КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ

Суходуб Т. «Слезы, никому незримые...»: о смеховой культуре Н. В. Гоголя	182
Ополев В. Персонификация в искусстве. Пример Гоголя	191
Савченко В. «Все в сад!», или комические «сюжеты» в ландшафтном искусстве	201

Невярович Н. Семиотическая природа «смеха» в романе У. Эко «Имя розы»	211
Вершина В. Балаганные мотивы Серебряного века	219
Соболевская Е. Феномен юродства в фильме Андрея Тарковского «Сталкер»	228
Бактыбаева А. Комическое в прозе О. Аубакирова	240
Казаневский В. «Новая» карикатура и экзистенциализм	247
Райхерт К. Монти Пайтон и атрибутивная аналогия	263

Розділ 4. ПЕРЕКЛАДИ

Вишке М. Ложь и смех. Ницше о «пессимизме силы» (перевод с нем. <i>О. Корольковой</i>)	271
---	-----

CONTENTS
**Section 1. LAUGHTER AS OBJECT OF INTERDISCIPLINARY
RESEARCHES**

Troitskiy S. Main Tendencies in the Studying of Laughter	8
Barkovski P. Philosophical laughter as irony and humour of self-knowledge	21
Golubovych I., Nikiforova I. Phenomenon of the Laughter on the Philosophical and Anthropological Reflection of the V. Tabachkovsky	30
Gomilko O. Humor, Music, Identity: Incongruity and Harmony	40
Okorokov V. Ringing of «machines» or power of presentations (Laughter as selftechnique)	51
Afanasyev A. The problem of children humor	63
Levchenko V. Laughter as an anthropological dimension of culture	74
Oblova L. Daring to laugh	82
Kozhemiakina O. Laughter as a source of trust for life	94
Bakanurskiy A. Comic potential of death	101

Section 2. LAUGHTER AND FUNNY IN CULTURE

Dovgopolova O. Laughter in life of XIIIth century franciscan (on Chronics of Salimbene de Adam)	112
Kyryliuk O. Jokes about Godparent's intimate relations: echo of the some ancient ceremonial complex (universal-cultural analysis)	122
Mikhaylyuk A. Hooliganism in the early XXth century villages of Ukraine as a manifestation of the risorial popular culture	132
Savchenko S. «Anti-behavior», archaic and mythological elements in the religiousness of the sectarian communities of the late XIX–early XX century Ukraine	144
Stoliar M. Practical joke in the context of soviet totalitarian practices	156
Zolotariova E. Special features of the Odessa carnival	165
Krasnokutskiy G. Negative risus-factor: archetypes of «laughter culture» versus ridiculousness of political «realgarity» in the Ukraine's history through 00-ies	175

Section 3. LAUGHTER AND COMIC IN ART

SukhodubT. «Tears Invisible...»: About N. V. Gogol's «Laughing» Culture	182
Opolev V. Personification in art. The sample of Gogol	191
Savchenko V. «Let's go to the garden!» or comical narratives in	

landscape art	201
Neviarovich N. Semiotic nature of «laughter» in U. Eco novel «Name of rose»	211
Vershina V. Show-booth reasons of the Silver age	219
Sobolevskaya E. The phenomenon of God's fool in Andrei Tarkovsky's film «Stalker»	228
Baktybaeva A. Comic in prose of O. Aubakirov	240
Kazanevskiy V. «New» caricature and existentialism	247
Raykhert K. Monty Python and the Attributive Analogy	263

Section 5. TRANSLATIONS

Wischke M. Die Lüge und das Lachen. Nietzsche über den «Pessimismus der Stärke» (translated from German by O. Korolkova) ...	271
--	-----

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;
- шриф 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.ohf@yandex.ua

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 16. Феномен сміху та сміхова культура. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2011. – 284 с.

Це видання – шостнадцятий 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. 16. laughter as Phenomenon and Risorial Culture. – Odessa: ONU, 2011. – 284 p.

This edition is the sixtinth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to the problem of the laughter and tts 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.

УДК 13:82.01

Д 63

ББК 87я43

80я43

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 25.12.2011 р.

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

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 26.

Наклад 300 прим.

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