

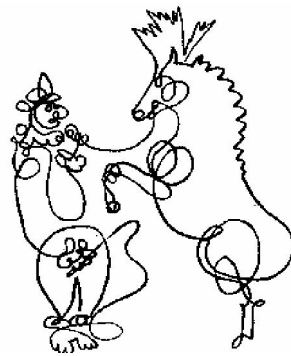
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ

ВИП. 13

Сміх та серйозність:
множинність видів та взаємин



Одеса
2008

УДК 13:82.01
801:82.01
Д 63
ББК 87я43
80я43

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 8 від 22 квітня 2008 р.).

Редакційна колегія:

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

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

**Видається за сприянням німецького культурного центру
БФ «Баварський Дім, Одеса»**

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 наук (постанова №3-05/7 від 30.06.2004) і філологічних наук
(постанова №1-05/7 від 04.07.2006).

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

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2008

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2008

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

Випуск 13 «Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин» в черговий раз звертається до проблем сміху та сміхової культури. Він містить результати оригінальних досліджень авторів, що представляють різні ділянки знання та різні їхні аспекти: філософію, культурологію, лінгвістику, мистецтвознавство тощо.

В розділі 1 «Філософські аспекти сміху» друкуються статті, що розглядають природу сміху та його проявів, характер сміхового ставлення до дійсності, шукаючи «умови можливості» сміху як невід'ємної компоненти людського мислення й буття, відкриваючи як його витoki глибини Ніщо. Автори показують, що сама філософія містить в собі такі настанови і передумови, що дозволяють визначати її як справді «веселу науку», аналізують неодмінний зв'язок сміху і дійсної в певні періоди парадигми, з'ясовують здатність сміху долати ілюзії, відчай, відзначають межовий характер скандалу.

В розділі 2 «Смішне та серйозне в культурі» досліджуються різні прояви сміху в давній і сучасній культурах. Це і розгляд трикстера як однієї з давніх фігур сміхової культури, і аналіз природи скомороцтва та його ролі у формуванні карнавальної культури, і з'ясування своєрідності гомеричного сміху в контексті християнського віровчення, і вивчення становлення національного козацького архетипу в межах самоіронічного світогляду українців, і аналіз анекдотів та їхньої карнавальної природи, виявлення універсальї культури в забавлянні «Сорока-воровка», а також представлення раблезіанського сміху в концепції М. Бахтіна як неklasичної теодицеї, що має розглядатися не як відроджене язичництво, а як цілковито християнська справа.

«Лінгвістичні дослідження смішного» – розділ 3 – присвячений аналізу засобів вираження смішного в різних текстах. Тут йдеться й про гумор в рекламному дискурсі, і про виявлення гендерно-когнітивної специфіки вираження комічного при перекладі текстів з однієї мови на іншу, і про специфіку сміхових форматів в Інтернеті, і про можливість сатиричного тексту виступати конкурентом патогенного тексту тощо.

Розділ 4 «Сміх і комічне в мистецтві» містить різноманітні матеріали: це з'ясування своєрідності естетики комічного в поезії казахського поета Олжаса Сулейменова, освоєння гротеску і ритуального сміху сучасною прозою, встановлення відношень між сміхом і серйозністю у фільмах Андрія Тарковського, аналіз сучасної світової анімації на предмет наявності в ній

смішного.

Цей випуск вирізняється з усіх попередніх, присвячених сміховій тематиці, наявністю нових жанрів, що розташовані в розділі 5 – «Наукові фейлетони і пародії». Тут вперше розміщено науковий фейлетон з аналізом серйозної проблеми долі гуманітаристики і університетського викладача за сучасних умов, а також 2 пародійні містифікації.

В останньому, традиційному для «Докси», розділі «Переклади» друкується стаття німецького арт-критика Людвіга Сейфарта з Берліна, що був визнаний 2007 р. кращим критиком Німеччини, надана нам автором і перекладена російською мовою Ліаною Кришевською: «Гнилье в моське. Франц Вест и гротескное тело».

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

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

БАКАНУРСЬКИЙ Анатолій – 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. Алмати)

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

БОРОДЕЦЬКА Ганна – аспірантка кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

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

ГОРБАНЬ Вікторія – канд. філол. наук, доцент кафедри російської мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ДАРЕНСЬКИЙ Віталій – канд. філос. наук, докторант кафедри теорії та історії культури Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

ЗІНОВ'ЄВА Тетяна – канд. мистецтвознавства, старший викладач кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

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

ІВАНОВА-ГЕОРГІЄВСЬКА Неллі – старший викладач кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

КИРИЛЮК Олександр – канд. філос. наук, професор, завідувач кафедри філософії Одеської філії Центру Гуманітарної Освіти НАН України.

КОЗІНЦЕВ Олександр – докт. іст. наук, головний науковий співробітник Музею антропології та етнографії РАН (м. Санкт-Петербург, Росія).

КОЛЕСНИК Олена – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та культурології Чернігівського державного педагогічного університету.

КОРОБКА Галина – викладач кафедри іноземних мов Харківської державної академії культури.

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

КРИШЕВСЬКА Ліана – асистент кафедри історії і теорії музики та вокалу Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

ЛЕВЧЕНКО Віктор – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та

методології науки Одеського національного політехнічного університету.
МЕНЖУЛІН Вадим – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства НаУКМА (м. Київ).

МУХУТДІНОВ Олег – канд. філос. наук, доцент кафедри історії філософії Уральського державного університету (Єкатеринбург, Росія).

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

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

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

ПАНАСЮК Дмитро – асапірант кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПАНКОВА Людмила – старший викладач кафедри загальногуманітарних дисциплін Міжнародного гуманітарного університету (м. Одеса).

ПОБЕРЕЖНА Ольга – аспірантка кафедри російської мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПРОЛЕСВ Сергій – докт. філос. наук, головний науковий співробітник відділу філософії культури, етики і естетики Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, президент Українського філософського фонду.

СЕЙФАРТ Людвиг – художній критик (м. Берлін).

СЕМЕНЮК Олег – докт. філол. наук, професор, зав. кафедри перекладу і загального мовознавства Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Вінниченка.

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

СОБОЛЕВСЬКА Олена – канд. філол. наук, докторантка кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

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

ФЕДОСЄЄВА Олена – бакалавр, студентка 5 курсу філологічного факультету спеціальності прикладна лінгвістика Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ШИП Сергій – докт. мистецтвознавства, професор кафедри історії і теорії музики та вокалу Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

ЯРОЦЬКА Галина – канд. філол. наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

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

Розділ 1.

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ СМІХУ

Александр Афанасьев, Ирина Василенко
ПАРАДИГМА И СМЕХ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Олег Мухутдинов

О ПОНЯТИИ ВЕСЕЛОЙ НАУКИ

С обыденной точки зрения, смех можно рассматривать как проявление эмоциональной реакции человека на происходящие вокруг него события. Эта характеристика ни в коей мере не претендует на исчерпывающее логическое определение феномена смеха, напротив, она является первой попыткой выделить смех в качестве одного из явлений повседневной человеческой жизни. Смех связан с конкретными душевными переживаниями. Понятие души относится к области ведения психологической науки. Т. о., психология является наиболее подходящей дисциплиной для конкретно-эмпирического анализа различных проявлений смеха. К их числу относятся, к примеру, веселый и грустный, радостный и горький смех.

Однако психологический подход налагает существенные ограничения на возможности исследования феномена смеха. Способность смеяться связана с настроением. Настроение является одной из фундаментальных характеристик бытия человека в мире; мир поэтому всегда воспринимается в свете определенного настроения. Смех, подобно другим экзистенциальным феноменам, конституирующим существование человека, является условием возможности представления действительности как таковой в целом. Психология принадлежит к числу эмпирических наук, о которых ни в коем случае нельзя сказать, что они интересуются проблемой определения сущего как целого. Т.о., подлинные возможности исследования сущности смеха заключены не в психологии, а в логике и метафизике смешного.

Но разве не возникает в этом случае странная ситуация? Смех может быть предметом научного исследования только в рамках «веселой науки». Серьезно вести речь о смешном или допускать смешное в область, которая, как кажется, не допускает никакой веселости – разве все это не приводит к превратному пониманию сущности смеха и науки? Ведь в науке нет и не может быть вещей, над которыми можно было бы смеяться.

И все же эти опасения следует отбросить как совершенно бессмысленные. Аналитика человеческого существования включает в себя не только описание таких экзистенциальных определений как страх и ужас, но в равной мере представляет собой и феноменологию смешного. Идея «веселой науки», формально ассоциирующаяся с именем Ницше, является верной спутницей идеи философии как строгой науки. Вопрос о сущности «веселой науки» здесь преследует историко-философскую цель, т.к. прежде всего он позволяет раскрыть понятие «веселой науки» в одноименной книге Ницше. Однако вместе с прояснением принципиальной метафизической позиции Ницше создаются предпосылки для понимания роли смеха в логике и метафизике как предельных возможностях существования человека.

Предварительное и ни в коем случае не исчерпывающее сути дела

прояснение идеи «веселой науки» требует пристального внимания к двум первым фрагментам книги Ницше. Эти фрагменты озаглавлены: «Учителя о цели существования» и «Интеллектуальная совесть». Оба заголовка не содержат ни малейшего указания на смех и смешное и на первый взгляд не дают ни единого повода для перехода от серьезного к веселому. Тем не менее, в первом фрагменте Ницше выдвигает требование: «Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen» [7, s. 370], т. е. «Смеяться над самим собой, как следовало бы смеяться, чтобы смеяться из самой истины в целом» («чтобы высмеяться по всей правде», как гласит русский перевод [3, с. 514]). Это требование еще не может быть выполнено в настоящем времени и поэтому относится к возможному будущему. Соединение смеха и мудрости, благодаря которому только и возникает «веселая наука», связано еще с одним условием, а именно – с воплощением в действительной жизни положения «Род есть все, некто есть всегда никто» [3, с. 514]. Каким образом приходит Ницше к идее взаимосвязи смеха и родовой жизни человека?

Смеяться по правде означает: смеяться по-настоящему. Смеяться по-настоящему – значит, смеяться «aus der ganzen Wahrheit heraus», т. е. смеяться из самого существа истины. Но истина – это не просто «вся истина». Истина есть условие возможности явления сущего как сущего в целом. Поскольку истинное и сущее являются коррелятивными понятиями, постольку истинное всегда есть целое. «Aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen» означает следовательно: отдавать себе отчет в отношении собственного положения среди сущего в действительном мире. Последнее требование связано с идеей ясного и отчетливого познания, которое не довольствуется видимостью поверхностных объяснений, но стремится дойти до предельных оснований всякого исследуемого явления. В центре внимания такого познания оказывается действительная историческая жизнь человека. В соответствии со сложившейся в Новое Время тенденцией история человеческого рода была представлена в метафизических учениях как история поступательного движения разума на пути к конкретной цели. Различные виды морали и религии являлись формами представления рационального знания о всемирной истории. Время господства морали и религии, которое осознает себя в качестве трагической эпохи, Ницше именует «комедией существования». Эта трагикомедия разыгрывается от лица одиночек, утверждающих необходимость веры в разумность – а, следовательно, и в целесообразность, – человеческой истории. Характеристика истории как всемирного процесса у Гегеля содержит важное в этом отношении указание: «Ведь если к рассмотрению всемирной истории не приступают с уже определившейся мыслью, с познанием разума, то следует по крайней мере твердо и непоколебимо верить, что во всемирной истории есть разум и что мир разумности и самосознательной

воли не предоставлен случаю, но должен обнаружиться при свете знающей себя идеи. В действительности же мне не нужно заранее требовать такой веры. То, что я предварительно сказал и еще скажу, следует принимать и по отношению к нашей науке не за предпосылку, а за обзор целого, за результат того исследования, которым мы займемся, – за такой результат, который известен мне, потому что я уже знаю целое» [1, с. 65].

Ироническая реакция Ницше, утверждавшего, что «для Гегеля вершина и конечный пункт мирового процесса совпали в его собственном берлинском существовании» [4, с. 210], оразила духовное настроение эпохи, которая уже не воспринимала тяжеловесные конструкции догматической метафизики. Тем не менее, самая радикальная попытка преодоления спекулятивной философии Гегеля – здесь имеется в виду система исторического материализма, основывавшаяся как раз на идее родовой сущности человека, – полностью воспроизвела логические конструкции последней великой системы западноевропейской метафизики. Достаточно сравнить логику двух высказываний, чтобы увидеть тождество рационалистического понимания идеи времени и истории у Гегеля и Маркса. Первое положение относится к ранним наброскам системы Гегеля и гласит: «сущностью настоящего является будущее, которому настоящее не может противостоять» [4, с. 203]. Второй тезис утверждает, что коммунизм – это «действительное движение, которое уничтожает нынешнее состояние» [2, с. 34]. Если в одном случае речь идет о формальном, вытекающем из сущности логики, определении времени, то во втором случае дело касается уже содержательного истолкования всемирно-исторического процесса.

После такого сопоставления становится ясно, что с точки зрения «Веселой науки» Гегель и Маркс могут быть причислены к учителям, рассуждающим о цели существования. Вся борьба диалектического материализма против объективного идеализма выглядит отныне нелепой, ибо телеология разума подменяется в марксизме идеологической телеологией. Попытка научного обоснования теории исторического прогресса оказывается проблематичной. В этом случае можно было бы только посмеяться над незадачливыми последователями марксизма, которые в поисках аутентичного Маркса забыли о действительной жизни. Но каким может быть этот смех в «веселой науке»?

«Смеяться – значит быть злорадным, но с чистой совестью» [3, с. 612]. Смех выступает здесь в качестве условия возможности радикального преодоления заблуждений человеческого интеллекта. Ибо и разум способен ошибаться, – и в таком случае наука, которая представляется на первый взгляд совершенно надежным средством исследования положения человека в космосе, так же не застрахована от ошибок. Содействие науке было основано на вере в то, что с ее помощью можно постичь порядок

божественного мироустройства и взойти от познания творения к творцу, на представлении о присущей науке полезности и на убеждении в ее моральности. Однако все эти положения суть в действительности заблуждения, поскольку их исходный принцип оказывается проблематичным. В таком случае смех – это выявление несостоятельности принципиальной позиции учений о цели существования. Речь идет не о смехе оптимиста, но о смехе пессимиста. Однако такой пессимизм не имеет ничего общего с пессимизмом слабости Шопенгауэра. Тот, кто смеется с чистой совестью, смеется с позиции силы. Поэтому понятие совести является решающим для понимания сущности смеха.

Чистая совесть познающего – это интеллектуальная совесть. Опыт повседневной жизни свидетельствует об отсутствии интеллектуальной совести у большинства, к которому принадлежат в том числе и многочисленные учителя, рассуждающие о цели существования. Интеллектуальная совесть есть стремление к достоверности в отношении основательности и содержательности познания. Тем не менее, повседневность не нуждается в такой достоверности. «Подавляющее большинство не считает постыдным верить в то или другое и жить сообразно этой вере, без того, чтобы сначала осознать последние достоверные основания за и против (*ohne sich vorher der letzten und sichersten Gründe für und wider bewusst worden zu sein*) и даже не прилагая усилий к тому, чтобы найти себе такие основания задним числом (*ohne sich auch nur die Mühe um solche Gründe hinterdrein zu geben*), – самые одаренные мужчины и самые благородные женщины принадлежат все еще к этому “подавляющему большинству”» [7, s. 373]. Большинство, о котором идет речь – это большинство повседневности. Повседневность чужда исследовательскому отношению к действительности и потому предпочитает довольствоваться привычными готовыми ответами, благодаря которым все неизвестное приобретает видимые черты известного. Но в таком случае неспособность повседневности к поиску вопросов есть не что иное как бегство от неизвестного или страх перед действительностью, что можно еще охарактеризовать как отказ от мышления. Именно наивная вера в то, что привычное является истинным, является поводом для смеха «веселой науки».

Интеллектуальная совесть является стремлением к осознанию последних достоверных оснований за и против. Это означает, что совесть, точно так же как и сознание, является принципом ясного и отчетливого познания. Исходный пункт новоевропейской метафизики, положение Декарта «*cogito, ergo sum*», ставит в центр мира субъективность, основными определениями которой являются сознание и совесть. Сущностью субъективности является знание себя самого или самосознание. Субъективность есть основание взаимосвязи знания. Субъективность

субъекта, как неустанная деятельность, сводящая воедино [различные] акты знания, есть знание как тотальность («Die Subjektivität des Subjekts ist als Versammlung co-agitatio (cogitatio), die conscientia, das Ge-wissen, conscience») [6, s. 239]. То, что здесь именуется das Ge-wissen, имеет в виду не только совокупность всего принадлежащего субъекту знания, но и совесть. Совершенно не случайно поэтому в экзистенциально-онтологической аналитике существования Хайдеггера появляется раздел, посвященный исследованию феномена совести как условия возможности собственного, т. е. действительного, существования. Идея совести связана со способностью различения, т. е. со способностью прислушиваться к голосу совести и видеть суть дела, а потому совесть есть условие выявления являющегося, т. е. сущего.

Поскольку «веселая наука» ставит под вопрос достоверность того, что повседневность выдает за истину, постольку она содержит требование переоценки всех ценностей.

Веселая наука – это наука смеющейся мудрости. Мудрость есть стремление к исследованию первых оснований существующего. Поэтому «веселая наука» является экспериментом познающего, исследованием, в котором нет ни одного факта и суждения, в отношении которых нельзя было бы поставить вопрос об их предельных основаниях. «Веселая наука» не ставит своей задачей поиск ответов на вопросы, ее цель – сам вопрос. Философия как веселая наука – это не ответ, а ответственность. Но тогда смех с чистой совестью – это смех того, кто сознает свою ответственность. Возможно, что с этим смехом связаны три превращения духа, о которых идет речь в первой части «Так говорил Заратустра». Одно остается несомненным: смех «веселой науки» создает предпосылку для нового начала мышления.

1. Гегель Г. Философия истории.– СПб.: Наука, 1993.– 480 с.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.: 2-е изд.– Т. 3.– М.: Госполитиздат, 1955.– С. 7–544.
3. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. / Сост., ред. изд., вступ. сл. и примеч. К. А. Свасьяна; Пер. с нем.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 491–719.
4. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. / Сост., ред. изд., вступ. сл. и примеч. К. А. Свасьяна; Пер. с нем.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 158–230.
5. Hegel G. W. F. Jenenser Logik, Metaphysik und Naturphilosophie. Berlin, 1968.
6. Heidegger M. Nietzsches Wort «Gott ist tot» // Heidegger M. Holzwege. Frankfurt am Main, 1980.
7. Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari. München, Bd. 3.

Ольга Барановская

СМЕХ СКВОЗЬ ГРЕЗЫ

Как часто нам приходится слышать предостережения и напутствия о том, что пора наконец-то расстаться с иллюзиями и смотреть на мир трезво, снять розовые очки и принимать все, как есть, смотреть правде в глаза и свои от нее не прятать, да и вообще не заглядывать, куда не просят. «Все то же самое, господин барон, но без фантазий». И мы даже охотно соглашаемся с необходимостью и оправданностью таких предостережений – вполне категоричных императивов нормальной жизни. Однако и мы сами, и человечество в целом не только упорно не следуем хорошим советам, но фатально погружаемся в то, от чего хотели бы избавиться. Человечество накопило колоссальный опыт борьбы с иллюзиями, но, сам собой напрашивается вывод, что в результате этой борьбы оно создало только иллюзию того, что иллюзии устранить из нашей жизни можно. Ведь все старания, нацеленные на то, чтобы разрушить те или иные иллюзии, как правило, заканчиваются созданием новых. Причем люди остроумные или, как минимум, расторопные уже давно поняли, что если с этим нельзя справиться, это надо использовать.

Иллюзии становятся весьма ходовым товаром, их производство всегда рентабельно и может быть поставлено на поток. Вопрос только в том, какую струну задеть лучше всего, и накопление капитала будет гарантировано, и неважно, о каком капитале идет речь: о финансовом, политическом, культурном или любом другом. «Фабрика грез» работает продуктивно, производя не только сами блаженные слезы, но и постоянную жажду ими упиваться. Обманывать кого-либо предосудительно и недостойно, а вот организовать все так, чтобы человек сам себя обманывал – это «высший пилотаж» маркетинга и искусства управлять. Хотя, в конечном итоге, это не великая заслуга, так как даже без всякого недоброго умысла человек и «сам обманываться рад» по самым различным поводам и различными способами.

А вот моменты или ситуации расставания с грезами, когда пелена слетает и глаза открываются, совсем не радуют – это почти всегда повод для трагичного сюжета и сожаления. Примеров, ставших классическими символами, более чем достаточно. Так, заглянув правде в глаза, Эдип лишает себя собственных глаз (уж слишком кривое это зеркало), а бедный Отелло, впад в иллюзию, что ему только померещилась любовь Дездемоны, совсем запутался, выясняя, когда же именно он находился во власти иллюзии, а когда нет. А Дон Кихот, Гамлет и мечта, тоска о подлинном и главном, которое должно исправить, наконец, всю ложь и притворство этого мира?

Наивность, как и невинность, обладает пограничным статусом – она возникает из счастливого неведения и обеспечивает право на мечтательное

самоустранение из реальности. От нее приходится избавляться (чья-то наивная невинность обычно крайне беспокоит и настораживает окружающих), но ее утрата не просто вызывает вздох ностальгического сожаления, она несет в себе жертвенность, совсем не благодетельную, потому что это жертва, приносимая так называемому реальному миру. И она означает погружение в конечное и определенное, и «...все, что является благородным и святым, перестает быть таковым в тот самый момент, когда мы начинаем верить в это не в силу наивности, но по расчету» [2, с. 174]. Поэтому оборотной стороной, следствием наивности становится цинизм.

Циничная насмешка как бы освобождает нас от всех зависимостей и привязанностей – и от воспоминания о наивном незнании, об иллюзии тайны, которое продолжает беспокоить, потому что несет сомнение, сожаление, соблазн, и от уверенности обладания уже открытой, уничтоженной тайной, даже несмотря на всю выгодную определенность такой позиции, поскольку ей все время угрожает неопределенность (в частности, это тот случай, когда точно знаешь, как все будет, и именно поэтому так хочется ошибиться). Сам факт осмеяния наивности означает, что ее необходимо отслеживать и удерживать, а иначе, если бы она не представляла какой либо опасности, ее можно было бы просто игнорировать. Наивность и чистота *пре-лест-ны*, *о-чаро-вательны* и потому опасны, искренность чересчур искрит и так же, как и правда, неприлична потому, что она всегда голая, хотя даже и чистая.

Вряд ли случайной игрой слов можно считать, что нравственный статус женщины определялся тем, не потеряла ли она честь, честна ли она, и это фактически ограничивалось объемом утраченных иллюзий и означало, не заглянула ли она, часом, правде в глаза. Но и за границами этого узкого смысла совсем не однозначно и не прозрачно решается вопрос, в какой же момент мы действительно честны или правдивы, а главное, по какую сторону в отношении к иллюзии стоит честность?

С одной точки зрения, честность как откровенность противостоит всякой иллюзорности. Но откровенность даже в позитивных благодетельных признаниях бесцеремонна и доходит до жестокости, так как должна открыть все: обнажить и быть обнаженной, – а значит, лишить и лишиться защиты (и тут мы обязательно скажем: это же нечестно!). А уж в своей негативной миссии, когда она должна развенчать, сорвать покровы – тем более. Единственное, что тут можно отнести к чести и честности – это не допустить неравенства положений или действовать по общему согласию, хотя, в любом случае, уже сам насильственный характер откровенности не может гарантировать ей оправдание или какое-либо прикрытие. Все разновидности стриптиза (включая «откровенные» рассказы о себе) предосудительны именно поэтому, и, кстати, как точно кто-то заметил, нет ничего более закрытого, чем глаза стриптизерши. Исходя из этого, также становится

понятно, почему невозможно строго разделить жанровые границы между эротикой и порнографией. Они привязаны друг к другу, как сиамские близнецы, они взаимнообратимы, а если и удастся их разделить, то только виртуозно владея хирургическим ножом в каждом конкретном случае.

А с другой точки зрения, честность сама полна иллюзий и существует, питается за их счет, подобно тому, как «болезнь порождает иллюзию доброго здоровья, а превосходное здоровье ... проявляется в симптомах, которые могли бы быть признаками болезни» [2, с. 176]. Другими словами, взять на себя право быть честным означает априори признать себя правым, а тут ведь и до мессианства совсем недалеко. И хотя это право и правота освящены самой моральной заповедью, тем не менее она дает лишь формальное основание и требование, но все дело-то как раз заключается в содержании «последнего слова» и в том, кто же именно имеет на него право. Даже если мы ограничимся только честностью по отношению к самому себе, это не что иное, как наивная уверенность и иллюзия того, что где-то во мне обязательно присутствует подлинный и кристальный Я.

Для развенчания этой иллюзии, на первый взгляд, колоссально много сделал психоанализ. Однако, в конечном итоге, все усилия све/и/лись к столь востребованному, в основном среди подростков, лозунгу-пожеланию «Будь самим собой». А вот тут-то – чур нас всех – и начинается настоящий паноптикум, бедлам и т. п., когда карнавал проходит уже без необходимости прикрываться маской.

Итак, все это замкнутый круг, в котором борьба с самообманом и наивными грезами приводит к весьма сомнительным итогам, сдвигам, чреватым утратой и человечности, и достоинства. И если иллюзии неистребимы и неизбежны, то, наверное, следует искать другой путь. Ведь, как можно увидеть, например, в истории борьбы с человеческими пороками, вполне надежное решение все таки было найдено: просто надо изменить шкалу оценок, расширяя, раздвигая рамки оправдываемого и допустимого, и все уже не так фатально. Возможно, аналогично следует поступить и с разного рода идиллическими грезами?

Тогда феномен искусства должен быть наиболее показательным для исследования форм и способов выстраивания отношений с миром иллюзий, ведь именно здесь, как при движении по ленте Мёбиуса, происходит незаметный сдвиг и невозможно удержаться только в одной плоскости. Так же, как и отражающее зеркало, которое, по идее, не должно оставлять иллюзий (как правило, убийственно звучит аргумент: «ты себя в зеркале видел?»), может быть весьма эффективно использовано для их создания и приумножения. Искусство, которое манифестирует правду жизни (реализм и натурализм), создает лишь иллюзию и правды, и жизни. А искусство же «нежизненное»: абстрактное или идиллическое, – приводит к тому, что правда вообще остается невостребованной и ненужной. Вот и

решение!

В этом смысле, наиболее успешно работает мелодрама. Это жанр, отвечающий за культивирование наивных грез, и он является наиболее трудным жанром именно потому, что, да простит читатель вынужденную грубость, здесь из слез и соплей нужно сделать конфету. И когда это удастся, люди искренне благодарны автору. Такое кулинарное искусство нелегко и подделать, просто добавив мед, сахар или патоку с пряностями, взятые откуда-то извне, так как тогда получается всего лишь мыльная пена, хотя и ее, надо сказать, глотают неплохо (хороших конфет-то слишком мало). «Ну как в кино!» становится похвалой и для самой жизни.

С другой стороны – пародия как жанр, призванный, главным образом, разрушать ореол пафоса и патетики, которые представляют собой еще один модус наивной мечтательности, питаемой страстью к величию, значимости и успешности. И даже сама потребность пойти против одиозности и амбициозности патетического настроения свидетельствует о здоровой вменяемости, поскольку предостерегает об опасности «заиграться». Одиозные персонажи, вроде Джеймса Бонда или суперменов различных мастей, неминуемо нуждаются в двойнике-пародии, который, разрушая их одномерность, как правило, становится для них единственным надежным комплиментом. Героическая, патриотическая, любовная патетика (будучи традиционно универсальными и предельными проявлениями мечты о значительности), обычно в наибольшей степени заслуживает встречной антипафосной атаки. И ее не приходится ждать долго (как, например, в случае с гоблинским переводом «Властелина колец»), если бы только не одно препятствие – ведь именно здесь же проходит и непреодолимая заградительная зона, состоящая из табуированных сакральных смыслов, отсекающих саму возможность иронических или пародийных атак, – угроза святотатства или, как минимум, не-политкорректности. Поэтому здесь остается место только для цинизма, но уже слишком грубого и, в силу этого, опасного.

Тогда «нормальные герои идут в обход», и в качестве объекта нападения выбирают *популярность*. Это беспроигрышный ход, так как популярность, являясь в сегодняшнем мире главным эквивалентом значимости и значительности, а значит – пределом мечтаний, – представляет массовый и массивированный удар по требовательности, по интенсивности усилий, обязательных для настоящей исключительности со свойственной ей патетикой. И постольку, поскольку массы занимаются массажем, размягчая и размазывая все напряженности, на место исключительности приходит ее симуляция в виде популярности. Поэтому тут возможен только один способ пародийного действия – это имитация и подражание, рассчитанные на узнавание и на то, чтобы быть узнанным. Быть признанным тождественно быть узнанным. Вот и получается, что антипафосная стратегия приводит к

усилению и мультипликации пафосности. Этот забавный эффект мы, хоть и без удовольствия, но можем наблюдать сегодня в изобилии.

Итак, приходится признать, что единственно надежная планка или шкала, устанавливающая пределы допустимого для конструирования желаемого и желательного возможного смысла, проходит исключительно в сфере сакрального. Причем надежность обеспечивается здесь только за счет включенности, погруженности в пространство сакральных смыслов, а любая попытка взглянуть на него со стороны, даже исходя из лучших побуждений, приводит к дискредитации «всего святого». Кстати, именно поэтому светскому искусству и пришлось так долго и трудно завоевывать свое право на существование, причем, как правило (иногда и по сей день), добываясь освящения обыденного или даже возводя его в абсолют. Хотя, в конечном итоге, и здесь тоже не обошлось без «длинных рук» психоанализа – ведь просто нет же ничего сакрального «на самом деле»! иллюзии это все, без будущего!, – только при этом получается, что возможным, приемлемым и допустимым оказывается все, что угодно, а, точнее, только одно, так как ОНО одно и есть условие и начало всего. Вообще дискредитация представлений о сакральном, оппозиция священным табу составили, в определенной степени, побочные цели деятельности науки. Только вот, находясь в этой системе отсчета, уже нельзя заметить или осознать погруженность в священную веру в науку.

Все секуляризированные возможные и невозможные миры, которые открываются в искусственном, вообще, и искусстве, в частности, во избежание иллюзорности и фиктивности нуждаются в том или ином доказательстве своего права на существование. Но это право, как и его оправдание, должно быть соотнесено с критериями естественности и действительности, то есть «вписаться» в наше же собственное представление о естественном и действительном. И на этом пути всегда может поджидать опасность, что наши представления о естественном окажутся противоестественными или искусственными. «Нетрудно придумать зеленое солнце, трудно придумать мир, в котором это солнце будет естественным», – сказал когда-то Дж. Толкин, и это можно было бы считать главным принципом не только жанра *fantasy*, а и вообще принципом конструирования возможных миров. И как здесь не вспомнить кантовское разъяснение сущности и значимости прекрасного искусства – «...целесообразность его формы всегда должна представляться столь свободной от всякого принуждения произвольных правил, будто оно есть продукт природы» [4, с. 179].

Вот только все зависит от качества наших представлений о природном. Растаявшие крылья Икара и стали символом иллюзии о естественном, когда искусственное полагается как тождественное естественному (и в определенной мере, даже как сверх-естественное), когда аналогичное

принимается как равносильное. Это явно усматривается в «Падении Икара» П. Брейгеля – вот уж действительно, смех сквозь грезы. Отсюда также порождаются казусы, вроде замеченного кем-то: «мы так долго работали над проблемой искусственного интеллекта, что не заметили, как наш собственный интеллект стал искусственным».

Рефлексия как определяющий признак философствующего разума всегда считалась вполне эффективным лекарством от иллюзий и заблуждений, которые постоянно преследуют и атакуют наш ум, влекомый жадной истины. От сократовской иронии до переоценки всех ценностей Ницше, все критические и скептические «ежи» философской рефлексии были предназначены удерживать и тормозить победоносное шествие некритического разума. И эта оборона могла бы считаться надежной, если бы не обнаружилась, как заметил Гадамер, наивность философской рефлексии и, соответственно, то, что она не гарантирует освобождение от иллюзий. Рефлексивные акты, усилия герменевтики, система языка оказываются втянутыми в бесконечную рекурсию самоопределения, где, по словам Делеза, происходит оценка задач, исходя из их решаемости, когда, «... философ претендует перенести истинность решений на задачи, но ... отсылает истинность задач к возможности их решения», или где моральные упования, вера в истину и представления о ней обуславливают то, какой будет эта истина [3, с. 201].

В конечном итоге, жизнь без иллюзий невозможна, поскольку у нас нет последней инстанции в определении истины, но при этом жизнь в иллюзиях все равно пред-осудительна, хотя и только с точки зрения других иллюзий. Наивность и мечтательность нелепы и нахальны в своей самоизоляции, но именно наивные блаженные грезы обеспечивают устойчивость веры в сакральное и в должное, что создает своего рода «скафандр» для погружения в реальность. Вся двойственность такого положения возникает не столько из природы иллюзий, сколько из нашего настороженного отношения к их власти. А что выше и сильнее любой власти? Только смех.

1. Гадамер Г.–Г. Философские основания XX века // Гадамер Г.–Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 16–26.
2. Декомб В. Современная французская философия.– М.: Весь мир, 2000.– 344 с.
3. Делез Ж. Различие и повторение.– СПб.: Петрополис, 1998.– 384 с.
4. Кант И. Критика способности суждения.– М.: Искусство, 1994.– 367 с.

Сергей Пролеев

ТАМ, ГДЕ СМЕХА НЕТ

Начну с маленькой логической экспозиции вопроса. Что означает определение «там, где смеха нет»? Речь не идет о ситуациях, в которых смех не звучит, просто отсутствует. Нет его, но мог бы быть. «Там, где смеха нет» обозначает топос, где смех радикально невозможен, в отличие от всего, где он *может быть*.

«Возможность» или «невозможность» смеха не может быть понята как его *уместность* или *неуместность* – как обозначение модуса существования смеха: к месту он или не к месту, приемлем или запрещен. Речь идет о другом. Где «смеха нет», там не только смех не звучит (но мог бы прозвучать! хоть и оказаться некстати), но где его и *быть не может*. Выражением «где смеха нет» обозначено подлинное *небытие смеха*.

Последнее вводное замечание. Небытие смеха нельзя понять как его противоположность, противостоящую области существования смеха. Действительными, содержательными противоположностями смеха являются иные сущности: плач, серьезное, трагическое (если смех мыслится в эффекте комического). Всё это величины – в том числе и сами смехи – так сказать, посясторонние. Они, при ближайшем рассмотрении, оказываются взаимообратимыми и комплементарными сущностями. Напротив, с речью о том, где смеха нет, мы оказываемся по ту сторону представимого существования. Вообще говоря, оказываемся вне мира, поскольку – как я это обосновывал раньше – смех, понятый как смехи, *повсеместен*. Следовательно, «там, где смеха нет», выводит нас за пределы всего. Вне всего мы оказываемся нигде. Осталось выяснить, имеет ли это «нигде» какой-либо смысл.

Теперь я приступаю собственно к изложению и начну его с утверждения, которое в свете вышесказанного не должно никого удивить: *Всё на самом деле смешно*. Когда мы обращаемся к природе смеха, важнее всего определить, где мы при этом оказываемся. Некогда Демокрит определил смех как метапозицию, позволяющую окинуть мир единым взглядом, во всем усматривающим ложность и неподлинность существования. Другой греческий философ соединил ту же метапозицию с плачем. Но когда мыслитель уже эпохи модерна равно отверг как Смеющегося, так и Плачущего философов своей максимой: «Не смеяться, не плакать, но понимать», было положено начало размежеванию, которое воспроизведено и в названии нашего сборника: «Смешное и серьезное».

Новое время лишило смех онтологического веса, сослав его в область эмоций. Все, что существует – серьезно. Серьезно все, что сопряжено с достоверностью и ответственностью. В современном мире обязательств и долга – вспомним хотя бы этику Канта – смех выглядел лишь эпифеноменом.

Ни для чего он не мог стать точкой отсчета. В серьезном мире современности смех – всего лишь момент перехода. Он не имеет своего места, существуя лишь как смена мест. Смехом освобождаются от серьезности, чтобы в нее тут же вернуться. Смехом обличают и ниспровергают, чтобы водрузить на очищенном месте нечто вовсе не смешное. В смехе не пребывают – от него бегут. Один из наибольших страхов – оказаться смешным. Перед этой опасностью содрогнутся даже настоящие герои.

По логике вещей мне бы следовало обличить тривиальную оппозицию смешного и серьезного. Обличить ее коварную банальность и самоочевидность. Потому что в этой очевидности, которую все мы принимаем за нечто само собой разумеющееся, заключен вопиющий обман и подмена. Но всеобщий успех этого незатейливого обмана столь комичен, что дух обличения тут явно некстати.

Дамы и господа, каждый, кто внушил вам мысль о том, что противоположностью смешного является серьезное, вас несомненно обманул. На самом деле смешное и серьезное – это близнецы-братья, которые играют в чехарду жизни. А в эту игру – то есть в чехарду – как известно, в одиночку сыграть труднее, чем барону Мюнхгаузену вытащить себя за волосы из болота. Болота той же жизни, надо думать.

Поэтому я и начал статью с ясного заявления: «Все на самом деле смешно». Все *серьезное* на самом деле смешно.

Коль скоро так, то что, если не серьезное, составляет истинную антитезу смешного? Ту, которая не является динамической противоположностью и в конечном счете опорой смехов, а радикально исключает их.

Ответ очевиден: печальное.

Однако этого слова явно недостаточно. Оно служит лишь началом путеводной нити. Потому что и печаль современным сознанием сослана в область эмоций – всего лишь реакций, а не самого бытия. Наше мышление привыкло двигаться силой антитез. Смешное – серьезное, комическое – трагическое, высокое – низкое. Так же и печаль вызывает в сознании свою противоположность. Как в песне «все пройдет, и печаль, и радость...». Печаль и радость. Однако истинной противоположностью радости является не печаль, а горе. Печаль всего лишь символ горя, его сопутствующий признак.

Отождествлением смешного и серьезного мы уже освободили смех от печати эмоций, вернув ему онтологический смысл. Ведь, согласимся, бытие вещь серьезная, и соединившийся с серьезностью смех сам стал бытием. Осталось вернуть онтологический смысл печали.

Видимо, вы ожидаете, что в пару к уже обретенному понятию бытия, сопряженного с чехардой смешного и серьезного, я их антитезу – печаль – соединю с небытием, сиречь смертью? Ход, напрашивающийся сам собой.

Я не прибегну к нему не из стремления избежать банальности, а потому что иного требует суть вещей.

Печальное укоренено не в небытии. Оно – знак невыразимости того, чем мы живем. Им заявляет себя невозможность одного живого существа разделить свою жизнь с другим.

Мы живем в смешном серьезном мире, погруженном в неизбывную печаль, о которой не произносится ни слова.

Опыт неизъяснимого является самым фундаментальным. То, что каждый остается с ним и в нем, в неизъяснимом, делает его опытом печали. Печальное суть не чувство, не эмоция, а действительность, куда смеху доступа нет. Это утверждение может показаться противоречащим тому, что я ранее утверждал о природе смеха. Напомню, что мной отстаивался тезис о том, что смеха нет, а существуют лишь *смехи*, которым доступны все жизненные состояния человека [2, с. 55–56].

Если печаль рассматривается лишь как чувство, эмоциональное состояние, она безусловно подпадает под действенность смеха. Печальный смех в этом смысле столь же законен, как и любой иной.

Однако нас интересует тот топос бытия, где воистину «не до смеха», куда смеху нет доступа и где его, следовательно, нет вовсе. Классическая эстетика четко и ясно решила этот вопрос, введя контрверзу комического и трагического. Реальность, конституирующим началом и основой которой является смех, была противопоставлена трагическому, относительно которого смех не имеет конститутивного эффекта (хотя и может присутствовать как факт).

Я предложил деконструкцию феномена смеха, заместив его *смехами* как множеством разнонаправленных интенций, не имеющих общего смыслового знаменателя. Благодаря этой оптике смех предстал не локальным, а впервые поистине универсальным, всеохватывающим значением – возможным смысловым горизонтом всякой и каждой ситуации человеческого бытия.

Теперь я как будто вознамерился изменить самому себе и низвергнуть свою же позицию, открыв место, смеху *не доступное*. И, тем самым, как будто дезавуировав универсальность смехов.

Я продолжу свое рассуждение в силовом поле трех проблематизаций. Еще раз их назову: первая проблематизация связана с притязанием печали запечатлеть небытие смеха и необходимости для этого выйти за пределы печали как чувства. Ибо, повторюсь, печальный смех не менее действителен, чем веселый или радостный. Вторую проблематизацию задает эстетическая категоризация трагического и комического с конститутивным значением смеха для последнего. Быть может, это классическое решение вполне дееспособно и сейчас? Тогда классическим ответом на поставленный вопрос о небытии смеха будет трагическое, парафразом коего служит

«серьезное» в теме нашего издания. И, наконец, третья проблематизация касается прежде обоснованной мною универсальности смехов, которая как будто вообще не допускает топоса, где возможность смеха была бы упразднена сущностным образом. Итак: (1) к какому бытию (или все же небытию) отсылает печаль, (2) не можем ли мы в разрешении вопроса о небытии смеха удовлетвориться классической контрверзой комического и трагического, и (3) не отрицает ли сама идея «места без смеха» его, смеха, универсальность? – вот три вопроса, которые определяют последующие рассуждения.

В качестве теста на правомерность предложенного мной теоретического решения я использую известную концепцию смеха, созданную Бергсоном (см.: [1]). А. Бергсон выделяет три сущностные характеристики смеха.

Во-первых, смех является сугубо человеческим феноменом.

Во-вторых, он сопряжен с некой нечувствительностью, внутренне связанной с условностью комической ситуации.

В-третьих, смех всегда коммуникативен: он соотнесен с общностью.

Данные характеристики несложно опровергнуть. Но мы используем их, чтобы придти к отсутствию смеха. Совершив их последовательную деконструкцию, мы окажемся там, где *человеческого нет*, где *нельзя остаться нечувствительным*, где *отсутствует общность*.

Развернем эти три негативные определения. «Человеческого нет» означает то бытие каждого, где исчезают всякие определения.

Нечувствительным нельзя остаться к тому, что вообще не составляет *предмет* чувств, а есть *само живое*, которое чувствует. Это собственная жизнь каждого. Все чувствуется или не-чувствуется лишь благодаря ей и относительно нее.

И третье: невозможна общность в том, что мы *в принципе* не можем разделить с другим – например, свое рождение или смерть. Какова бы ни была причастность других, это – только *наши* события. Смехами мы соприсутствуем всеми, «находимся при-...». Следовательно, смех невозможен в чистом тождестве человека с собой (если вообще возможно такое тождество).

Как мы убедимся далее, топос, обозначенный словом печаль, полностью соответствует этим трем требованиям и – хотя бы относительно бергсоновской концептуализации – в полной мере являет небытие смеха.

Итак, печаль. Но есть ли печаль именно тем, о чем следует сказать? Нет, конечно. Она не составляет *сущность* бытия вне смеха. Она не есть само место, где смех отсутствует. Она столь же мало *граница*, ставящая предел опыту смеха. Печаль всего лишь символ, может, даже эмблема того, где отсутствует смех. Она отсылает к этому особому бытию, но сама им не является.

Что же это бытие такое?

Разумеется, там, где заходит речь о печали, мы как самый сильный ход привлекаем идею смерти. Смерть представляется самой весомой сущностью, способной утвердить печаль в ее онтологических правах и значимости.

Однако что за смерть имеется в виду? Великая тирания культуры давно и небезуспешно ввела смерть в область освоенного, превратив пусть и в грозный, но вполне укрощенный культурный код. Одним из ярких подтверждений этого являются признанные полномочия комического относительно смерти. Вспомним хотя бы такое явление, как «юмор висельника» или пласт культуры, связанный с «плясками смерти». Очевидно, что смерть, ставшая вполне определенным культурным кодом, не может послужить легитимации печали в ее ключевом антисмеховом значении.

Иное дело, если мы обратимся к экзистенциальному значению смертности, промысленному в первую очередь Хайдеггером [3, с. 237–266]. Здесь видна отчетливая путеводная нить, которая направляет нас к *собственности* (не хочу говорить самости) *человеческого существа*. Но смерть здесь не суть. Она всего лишь указание, отсылка к тому, что составляет *жизнь* каждого, его действительное присутствие на свете. И что даже поименовать сложно.

Есть то в бытии каждого, где заканчиваются и утрачивают силу все определения. Где каждый – неизвестно что и неизвестно кто. Некогда Кант вел известный концепт «вещи самой по себе», *Ding an sich*. Им он обозначил бытие, которое несомненно есть, но остается недоступным познанию. Подобное можно сказать о каждом. Это не каждый «сам по себе» или «в себе». Это «каждый-в-невыразимости»; каждый в том, что составляет его действительность, но что не может быть изъяснено, поименовано, названо.

Можно ли говорить об этом? Конечно, и опыт подобного говорения в изобилии представлен в культуре. Но поскольку неизъяснимое имеет значение лишь для того, кто его переживает, сколь угодно высказанное оно не имеет собственного значения. К этой действительности можно только отослать; она даже общего имени не имеет, ибо для каждого – своя. Поэтому, строго говоря, даже понимание здесь невозможно. Разве что – догадка. И я говорю об этих вещах только с надеждой на догадку – на то, что каждый из собственной действительности, догадается, *что* я имею в виду.

Эту неизъяснимость я назвал бы древним словом душа. Просто из желания интеллектуальной законченности. «Нефеш (хэй)» – «душа живая», как говорит Библия. Конечно, в подобном наименовании есть большой риск – огромное количество разнородных коннотаций способны смести «душу» с того значения, в котором я ее попытался установить. Но имперсональное «неизъяснимое» порождает свои интеллектуальные риски

и нравится мне еще меньше. Но все же вместо понятия души в силу его многозначности, я использую простое отсылающее наименование: **«неназванное каждого»**.

При этом я уповаю на то особое движение себестождественности, может быть даже витальный рефлекс, который возникает в любом человеке при этом слове. Говоря «каждый», мы включаем механизм самоотнесенности, мы – может быть на мимолетный миг – улавливаем самих себя, в той непосредственности, сказать о которой так трудно. Все лишь, к сожалению, на миг, ибо и «каждый» тут же переводится в режим множества культурных кодов: «каждый человек», «каждое живое существо», «каждый – представитель ряда, имеющего это свойство» и т. д.

Хотя я и употребил выражения «неназванное каждого», «душа», на самом деле, признаться, не знаю для этого адекватного слова. Там, где нет места смеху, там любые артикуляции, в том числе слова, оказываются неуместны. Все, которые можно употребить – неизъяснимое, невыразимое, неизреченное и т. п. – беспомощны и неточны. Эти слова падают бессильно, как опавшие листья.

Я бы мог назвать это собственной жизнью каждого, но проблема в том, имеет ли каждый сапиенс собственную жизнь, и сверх того – даже имея ее, способен ли распознать, что именно *это* является его единственным собственным достоянием и, в конечном счете, его единственным действительным бытием. Поэтому приходится оставить область небытия смеха безымянной, очерченной лишь умолчанием и эмблематически обозначенной словом печаль. В котором, впрочем, нет ничего удручающего или унылого.

Скорее всего, я не дал полноценного ответа на первый из поставленных вопросов. Надеюсь, что хотя бы обратил внимание к вопросу и обозначил возможное направление поиска. Второй и третий вопросы – теоретически гораздо более легкие – я оставляю открытыми для последующей разработки.

1. Бергсон А. Смех.– М.: Искусство, 1992.– 127 с.
2. Пролесев С. Сміх і панування // Дбџа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005.– С. 51–58.
3. Хайдеггер М. Бытие и время.– М.: Ad Marginem, 1997.– 451 с.

Виктор Ополев

РАЗРОЗНЕННЫЕ ЗАМЕТКИ О ПРИРОДЕ СМЕХА

– Давай поговорим о природе смеха.

– Я предпочитаю просто смеяться.

Из разговоров с самим собой

Пока один из собеседников бродит где-то в поисках смешного, поделюсь с вами своими соображениями о нем, принимая позицию первого из участников приведенного выше разговора. В чем неправ мой оппонент? Конечно, смеяться надо. Начнем с того, что смех – это почти всегда огромное и относительно безобидное удовольствие. Смех – элемент всякого праздника, а праздник в природе всего живого, тем более – человека. Удовольствий много, и почти все они особенно обильны в праздничные часы, дни, а для кого и годы. Текст, посвященный смеху, вряд ли стоит делать смешным, но известная изобретательность в области формы изложения при этом, пожалуй, не будет лишней. Текст о смехе нужно при этом составлять по правилам, присущим самому смеху. Смех позволяет себе то, что другим не можно: коверкать слова, останавливать или раскалывать сюжеты, перескакивать без всякой видимой логики с темы на тему, объединять несопоставимое и т. п. И чего только юмор себе не позволяет, лишь бы было смешно. Это и есть погоня за призраком смеха, но возможно, это даже не погоня и не охота, а своеобразная игра в прятки. Сущность смеха уловить невозможно, поскольку ее просто нет, но можно рассказать о своих впечатлениях от смеха, поделиться опытом переживаний и мыслями, которые этот опыт инициирует.

Если не все, то, по меньшей мере, подавляющее большинство феноменов культуры требует оправдания, им мало просто быть. Оправдание же – это поиск необходимости и опровержение случайности. Таковы – наука, техника, искусство, спорт и т. п. Даже образование, и то в рамках своего самосознания содержит высказывания, ставящие его под сомнение, вроде хорошо известного: «Не хочу учиться, хочу жениться». Необходимость такого оправдания – один из главных стимулов теоретического осмысления такого рода феноменов. Однако применительно к смеху и его «окружению» все это едва ли применимо. Необходимость смеха самоочевидна, и этой самоочевидности чуждо сомнение. В этой связи в известного рода оправдании (в поиске смысла того или иного занятия) здесь уже нуждается не смех сам по себе, а его осмысление или размышления о нем, имеющие целью построить теорию или по меньшей мере некое ее подобие. Ведь не собираемся же мы на самом деле построить компьютерную программу, производящую шутки или хотя бы помогающую их найти. Как нам всем представляется, а не только в данном случае мне одному, это было бы оскорблением смеха и вместе с тем

слишком дерзкий и абсурдный проект (затея), в какой-то степени самоубийственный даже. Хотя есть подозрение, что дело именно к этому и идет. Страсть к познанию бывает жестокой и безрассудной, хотя само познание – пример гармонии, систематичности, умеренности и красоты. Можно, конечно, в этой связи говорить и о том, что не должно быть запретных тем для познания. Но в данном случае острый скальпель познания рискует превратиться в жало. Короче говоря, апеллировать к демократическим, либеральным целям, требовать свободы познания и т. п. – все это не лишено оснований, но мне все же кажется, что главным здесь должно быть – возможность после захваченности смехом продолжить свое общение с ним. Размышлять о смехе не значит отвергать или тем более унижать его.

Существует род юмора, доступный только людям с живым и сильным воображением. В этом случае нужно не только услышать, но и представить. Если просто показывать на что-то пальцем и при этом заразительно смеяться, то другие также станут подхохатывать. Смех не просто заразителен, но, как следует из этой идиомы, он и есть зараза. Однако если просто показывать на что-то пальцем, без сопровождения смехом, то подобного эффекта не будет. Это говорит о том, что образы фантазии, вызывающие смех, не всегда передаваемы словами, в известных случаях то, что вызывает смех, можно сделать достоянием других только посредством самого смеха.

Смех вызывает неосуществившаяся надежда. Но только такая надежда, от которой мы, как неожиданно выяснилось, можем легко отказаться. Именно это выступает основой для финалов многих сочиненных или показанных историй, романтических приключений, в которых компания друзей добивается богатства, переживает эмоциональный триумф, побеждает, но при этом добытое богатство вдруг исчезает, и героям в итоге достается только ощущение победы, освобождения от обязательств и т. п., но не материальное вознаграждение.

Гипертрофированное отклонение от нормы в одних случаях вызывает ужас или какую-то другую, как правило, остро негативную реакцию, в других – смех. Смех инициирует парадоксальное сопоставление, сочетание несовместимого, возникающее неожиданно, но не представляющее собой опасности. Чаще всего требуемая здесь безопасность достигается за счет того, что то, к чему обращено юмористическое высказывание или, скажем, изображение, имеет как можно меньшее отношение к тому, кто его воспринимает. Иначе говоря, выдерживается определенная дистанция (безопасное расстояние) между тем, к чему апеллирует шутка и тем субъектом, к которому она обращена. Рискну привести в этой связи пример собственного сочинения:

Покойник встал и отправился на кухню.

Если же в подобной ситуации присутствует серьезная угроза, то возникает ужас или, по меньшей мере, тревога или страх. Представим себе эпизод из фильма, в котором присутствуют ребенок и крокодил. Создается монтаж, по логике которого крокодил движется в сторону ребенка. Это создает напряжение, а затем по мере развития событий и пугает. Но крокодил в итоге проползает мимо, и это вызывает улыбку. Ожидание не сбылось, причем парадоксальным образом, и мы смеемся над собой, осознав в себе присутствие стереотипа – если сначала в кадре ребенок, а затем крокодил, то в кино должно быть страшно. Логика действия должна быть такой: либо крокодил съест ребенка (в кино такого никогда не бывает, но мы все-таки такую опасность ощущаем, чего и добиваются создатели фильма), либо его кто-то спасет, избавит от явной угрозы. Обычно в таких эпизодах крокодилу везет меньше всех.

Можно привести и чисто литературные примеры, в которых комический эффект возникает за счет того, что сначала целенаправленно формируется известного рода ожидание, как правило, средствами своеобразного «показа» или наведения, провоцирования, без прямого словесного указания на него, которое затем не сбывается. Улыбка читателя в этом случае оказывается как бы признанием собственной ошибки и вызывается вместе с тем удивлением по ее поводу: думал, что будет одно, а оказалось совсем другое, но ведь, как выяснилось, никто и не заставлял так думать. Здесь налицо схема розыгрыша, иначе говоря, обмана, не причиняющего вреда.

*Когда медведь пошел на Федю,
то Федя двинул на медведя,
сердца их сильно разожглись,
пожали лапы, разошлись.*

Или:

*Появился докладчик. Взбодрил себя призывом. Потрогал галстук.
Наполнил стакан водой. Прищурился в сторону зала. Поправил очки.
Шмыгнул носом. Почесался... Ушел с трибуны.*

У нас есть внутреннее интуитивное ощущение меры – нормы – того, как должно быть. С ним мы вольно или невольно соотносим всякое наше восприятие и понимание. Когда нечто сильно превосходит эту меру, в нас возникает реакция удивления. А если это неопасно, то далее смех. Удивление – фон смеха. Но фон этот не единственный, как мы увидим дальше. Мера и норма привычнее там, где они контролируют несерьезное, то, от чего мы в принципе можем отказаться, пережить эту потерю без особого труда, и если они при этом преодолеваются или даже отвергаются в воображении (то есть опять-таки неопасным, не влекущим серьезных последствий образом), вызывает реакцию беззаботного удивления и смеха. Смех, теперь уже можно сказать, это беззаботное удивление – удивление без примесей

каких-либо забот. Смех вызывает также простой намек, косвенное указание на нарушение нормы, общепринятых правил. Здесь показательно также то, что мы чаще всего смеемся воображаемому положению дел, а не действительному. В воображении нам намного легче (и безопаснее) создавать любые парадоксы, сопоставлять что угодно с чем угодно: низкое и высокое, красивое и уродливое, хорошее и плохое, ожидаемое и неожиданное и т. п. Такого рода неожиданные превращения можно было бы назвать оборачиваниями.

Продолжая тему сопоставления смеха и удивления, можно сказать, что сравнительно небольшое отступление от привычного и нормального вызывает скорее удивление, чрезмерное отступление – смех. Чрезмерность при этом доходит до парадоксальности, до переворачивания. Чрезмерность (преувеличение, преуменьшение, профанация и т. п.), как известно, одна из категорий, определяющих смеховое сознание. Но эта чрезмерность достигается чаще всего за счет игры, то есть игрового (условного, несамделишного, воображаемого и неопасного, несерьезного) отношения ко всему происходящему. Чрезмерность всерьез вызывает уже, как говорилось выше, ужас в одних случаях и, добавим, восхищение – в других. Смех, будучи всегда по форме связан с чрезмерным, сам вызывает другую чрезмерность – чрезмерность как отношение к происходящему. Эти чрезмерности разные. В случае смеха это увеличительное стекло или даже подозрительная труба в одних случаях и микроскоп – в других, направленные на то, что и так вроде бы неплохо видно, но видно как-то не так. Смех все это увидит по-своему. Из прыщика он сделает язву, из морщинки – горное ущелье или наоборот (если подозрительная труба или микроскоп переворачиваются) из ущелья – морщинку. Иначе говоря, чрезмерность для смеха – это форма, смех все преобразует согласно ей. Вполне возможно, что отнесение чрезмерности к форме и переводит смеховое отношение в план игры. Игра как имитация реальных отношений и есть работа с формой. Содержание в ней номинально, оно, как правило, представлено выигрышем или проигрышем. В смехе же нет проигравших, и этим он отличается от многих игр, если не считать при этом игры в театре или на музыкальном инструменте. В играх допускается и, более того, предполагается обман. Отсюда розыгрыши – это комический обман. Обман ради него самого, а не выгоды, нанесения ущерба или спасения. Война также предполагает обман, и этим она сходна с игрой. Но обман здесь средство, а не цель. Уже поэтому война не вызывает смех, она совершается ради победы, определенного результата, выходящего за рамки самого действия. Результат в войне всегда очень серьезен. Смех же, по-видимому, всегда находится вблизи формы. Он только ее преобразует по-своему: существенное он переводит в незначительное, серьезное и важное – во второстепенное и даже более того. Но смех никогда не предлагает решений

даже тогда, когда он якобы, в качестве игры предлагает их, он только меняет эмоциональное отношение к происходящему.

Смех вызывает обманутое ожидание, не причинившее, однако, особого вреда тому, кто смеется. Это событие также не оскорбительно для субъекта, не сковывает его личной заинтересованностью, не тягостно, не вызывает обиды и т. д. Иначе говоря, здесь присутствуют в качестве предпосылок и условий многие признаки свободы. Отсюда, по всей вероятности, происходит и то чувство освобождения, которое обычно связывают со смехом. Смех сам по себе не освобождает, однако ситуации, вызывающие смех, сродни по своим предпосылкам ситуации освобождения и чувству свободы. Когда человек смеется, свобода присутствует не непосредственно, не на ней сосредоточено внимание. Она присутствует на втором плане, как фон, а не в фокусе внимания, не в качестве того, что принято в философии называть предметностью. В подобном положении присутствия условий свободы есть свои преимущества. В такой совокупности обстоятельств человек еще более свободен на практике, чем когда он переживает саму свободу и осознает ее наличие. Человек, как правило, ценит свободу, и, осознавая ее присутствие, он стремится ее сохранить, не потерять. Вместе с тем, то, что ценно, влечет за собой беспокойство и страх, то есть возникает своеобразное эхо несвободы, озабоченности и зависимости. Когда же это чувство, ощущение свободы, присутствует только на втором плане, скажем так, ощущается, но не осознается в полной мере, то свобода оказывается ближе к подсознательному, оно охватывает все структуры субъективности.

Иной вид смеха – смех, который подрывает общепринятые или даже индивидуальные ценности (где верят в бога, как удачно сформулировал один известный поэт, там и богохульствуют), лишний раз подтверждает сказанное. Смеясь над чем-то для себя важным, человек освобождается, хотя бы на время, от вполне определенной зависимости. Смех – это единственное состояние, в котором человек получает свободу, не думая о ней. Пока он смеется, он свободен, и при этом он не обременен своей свободой, не сосредоточен на заботе о ней. И в этом смысле он подлинно, то есть максимально, свободен. Пример: самоирония вовсе не означает, что человек себя не ценит, не бережет себя и т. д. В чем же заключается это освобождение? Освобождение от тягостного беспокойства, постоянной озабоченности, страха потерять или испортить, не успеть, связанной со всем этим привязанности и скованности. Ложась спать, говорите себе, что ваше имущество, ваше здоровье, ваши близкие в абсолютной безопасности, с ними все в колоссальном порядке, и вы будете лучше спать. И это даст вам силы с утра до вечера следующего дня контролировать свои беспокойства, когда снова включится столь необходимое для дневной жизни чувство и понимание реального порядка вещей, где никогда не бывает

абсолютной надежности и достаточно многое зависит от нашей сосредоточенности. Состояние беззаботности, или свободы, не возникает вследствие смеха, оно неотделимо от самой этой эмоции. Смех есть вид эмоциональной реакции. Если бы не было ощущения беззаботности, не было бы и смеха. У человека есть замечательное качество – забывать на время, терять из виду, и это выступает психологической основой смеха как явления. Другое такого же рода качество – заразительность: эмоции передаются от одного сознания к другому. А вместе с эмоцией возникает, пусть и иллюзорно, ощущение свободы, радость, вызываемая ее присутствием.

Так, в условиях нравственного выбора человек также, как хорошо известно, должен быть свободен. Иначе говоря, он в этом случае действует по собственной воле, а не в силу каких-либо обстоятельств или сильной заинтересованности. Но в этом решении человек опирается на разум. Он мыслит и строит свой поступок осознанно, преодолевая иногда даже свои естественные склонности и напрягая волю. Чтобы поступить нравственно, необходимо, по меньшей мере в большинстве случаев, приложить усилие. В смехе, наоборот, всякие усилия исключаются. Реакцию смеха вызывает ситуация, когда человеку необходимо было прилагать усилия, он готовился к ним, то есть в его воображении они были, и он готовился к работе, и вдруг оказалось, что они не нужны, все намного проще.

В своей связанности со свободой смех, несомненно, сродни эстетическому созерцанию. Он собственно, по всей видимости, и может быть отнесен к эстетическому созерцанию в качестве одной из его разновидностей. Смех связан с определенного рода совершенством, гармонией, соотношением пропорций и т. п., то есть с красотой. Если бы не было такого рода идеалов в структурах субъективности, человек не смеялся бы в полном значении этого слова, иначе говоря, если исключить из его состава выражение радости от хорошей еды, сна, одержанной победы. Смеха от хорошего расположения духа, от ощущения силы и здоровья. Когда человек видит гармонию или эстетическое совершенство в явно нарушенном виде, он смеется. В этом нарушении виден умысел. Если нарушение явно, значит оно умышленно. Здесь проглядывает вполне определенный способ говорить о гармонии. Почему? Нарушение напоминает здесь о гармонии. Смех, таким образом, зависит от эстетических представлений, происходит, можно сказать, в их присутствии, отталкивается от них. Приводит реакцию смеха в действие чувство гармонии, порядка, совершенства и т. п. Смех это их отрицательное «определение», определение через отрицание. Слово «определение» мы здесь берем в кавычки, потому что это определение своеобразное, оно не логическое, а образное, точнее, наглядное. Человек оказывается перед умышленным нарушением гармонии или каких-то еще само собой

разумеющихся идеалов совершенства. Все это означает нацеленность на ее поиск, на восстановление. Тот, кто это делает, вполне вероятно и не знает, что в данном случае должно быть правильным, соответствующим гармонии. Однако, указывая, изображая явно неправильное, он поднимает соответствующую проблему и вовлекает этим способом себя и других в деятельность, связанную с ее решением. Смех, таким образом, предполагает, помимо прочего, и участие человека, пусть всего лишь и на ментальном уровне, в некотором действии, причем в действии, как правило, совместном. Смех, можно сказать, по своей природе дело коллективное, смеющиеся всегда сообщники по отношению к предмету смеха, если смех этот, конечно, искренний. Если этот смех не ширма, скрывающая иное, серьезное на деле, отношение к происходящему.

Трудно выдержать появление истины и не убежать от нее. Истина безжалостна и бескомпромиссна. Ложь же, напротив, жалостлива и уступчива, всегда готова услужить. Истина могла бы раздражать своей ригидностью, если бы мы в момент ее появления могли бы что-нибудь соображать. Истина тем сильна, что с ней невозможно спорить, возражать ей бессмысленно – это неприступная крепость. И несмотря на то, что каждый из нас в глубине души понимает, что окончательной истины не может быть – за любой из них приходит следующая и так без конца, мы тем не менее постоянно с той или иной степенью интенсивности ждем и страшимся ее появления. Мало, кто замечает, что говорить всерьез тяжело физически.

Смех – сродни истине. Он также приходит, накатывает, подчиняет себе (попробуйте не засмейтесь), но мы, как нам кажется, его не боимся, более того, с радостью встречаемся с ним, если, конечно, смеяться будут не над нами, и мы в этом уверены. Эстрадные и телевизионные юмористы гарантируют нам это. Смех есть выражение торжества жизни по поводу победы разума над агрессивной брэнностью бытия. В этом торжестве присутствуют восхищение собой и отблеск вечности. Брэнность и преходящесть бытия обнаруживают себя в сознании в виде страха и тревоги. Смех избавляет от них, пусть и на время. Захваченность смехом сродни погружению в теплую ванну. Приятная слабость и сладость разливаются в теле, а затем и в душе. Смех уже хорош тем, что он приятен. Дарите удовольствие друг другу – давайте посмеяться над собой.

Смех это не гримаса, сопровождаемая характерными звуками, напоминающими рыдания, это ни на что другое не похожее состояние души. Душа поражается смехом. В отличие от распространенного мнения о том, что сначала возникает шутка, а затем рождается смех, чаще всего, а может и всегда, все как раз наоборот. Шутка, острота и т. п. – не причина смеха, а его проявление. Смех бродит по миру, подобно вирусам распространенных заболеваний, но с другими последствиями. Забравшись

в душу, он согревает и разгоняет ее, дает ей разгон и заставляет вырываться, а можно сказать и выбрасываться, наружу.

Смех не приучен к труду, это бездельник, болтающийся туда и сюда по своей прихоти. Юмор – это сумбур мгновений, внутри себя имеющих четкую организацию, но не связанных с другими. Смех пришел и ушел, накатил и уехал. Смех – это минутное опьянение, опьянение смехом. Вонзил остроту и пошел дальше, жить по-трезвому. На смешное нельзя охотиться, его можно только бесконечно преследовать, или, как говорят охотники, гонять. Разомнемся наперегонки со смехом. Вот он – смех – был и спрятался, затем опять откуда-то выскочил совсем не там, где его ждали. Если это, конечно, не ежегодный фестиваль в Юрмале. Смех интересен тем, что ему никогда нет дела до того, что было раньше, как и до того, что будет. Он всегда целиком, весь с головой, существует в «сейчас», в это мгновение. И в этом он выступает для всех нас учителем. В любви и смехе мгновения замирают, останавливаются. В смехе и любви человек забывает о времени. А это, по-видимому, единственная возможность победы над временем. А это и есть вечность – замершее мгновение.

В заключение приведу несколько коротких замечаний, касающихся различных сторон смеха и его «окружения».

О смехе можно писать, что угодно, ему это не повредит.

Смех можно рассматривать как удивление нелепости, чрезмерной несоразмерности и т. п.

Смех самодостаточен и не требует оправданий.

Смех – это единственная субстанция, не оставляющая видимых следов, не разрушающая то, чего она касается, и сохраняющаяся только в памяти о ней.

Смех всегда прав, однако эта правота известна, как правило, только ему самому.

Единственная неопасная эпидемия – это эпидемия смеха.

Смех – танец души. В смехе душа сотрясает тело.

Смех защищает себя сам.

Смех всегда сам по себе и ни к кому и ни к чему не относится с почтением. Исключением в некотором смысле тут могут быть только сами юмористы.

Смех определенного рода выражает превосходство и победу, пусть и мнимую, над объектом осмеяния.

Притворный смех – попытка «надавить» на оппонента.

Смех – большой грешник. Ему это прекрасно известно, но публично он в этом никогда не признается.

Смех хотя и небольшой, но все же грех. Возможно, он тем в первую очередь и ценен, что предохраняет от значительно больших грехов.

Смех гуманизмом не отличается.

Бред сродни смеху – он также решителен.
Смех – двоюродный брат издевательствам и унижению.
На юмор надейся, но будь начеку.
Во что бы смех ни рядился, ему очень редко удается остаться неузнанным.
Вечные темы господина Юмора: горох или фасоль, супружеские измены, старость, из которой «сыпется песок» и пр.
Если что-то смешно, то этому уже больше ничего не требуется.
Одно из немногих, на что государства не выделяют денег, так это на поддержку смеха. Но могут в то же время выделять определенные средства на борьбу с ним.
Смех раскрепощает, а это не всегда безопасно.
Далеко не все, что вызывает смех, имеет какое-то отношение к юмору.
Сколько раз ни произноси со сцены слово «задница», это всегда будет вызывать смех в зале, поскольку определенное число присутствующих в нем ничего другого по большому счету и не интересуется. Другая же часть зала может при этом смеяться из солидарности.
Посмеялся, остановись и посмотри, многого ли ты достиг этим смехом.
Человечество потому и выжило, что любопытно и смешливо, и этот инстинкт необходимо постоянно оттачивать.

Виктор Окороков

РОЖДЕНИЕ СМЕХА ИЗ ЛИКА МУДРОСТИ ИЛИ ГЛУБИН НИЧТО

Смех есть попытка восстановления цельности личности. Человек, собственно, и есть мифологический Сизиф, стоящий на краю пропасти, ибо, с одной стороны, он понимает свою ограниченность как единство и расплачивается за эту цельность, а с другой – в результате воздействия различных инструментов разума (наук и псевдонаук) его сознание испытывает огромный дискомфорт от разрушения этого единства (цельности), вызванный фрагментированностью. Увы, каждый отдельный фрагмент сознания (точнее, психики в целом) – это не только и не столько часть целого единства личности, а скорее отдельный, по сути изолированный фрагмент, по границе которого проходит пропасть (в постструктурализме и экзистенциальной философии говорят о трещине, складке). В таком не совсем обыденном (и уж совсем неклассическом) виде человек есть дитя границы (точнее, границ). И жизнь как таковая есть пограничное явление, всегда располагающееся на границе сред. Он вынужден сравнивать, дифференцировать – проводить границу, заниматься искусством демаркации, выражая раскрывающееся в пограничье посредством языка или смыслов.

Проблема цельности личности в культурном обществе есть проблема выявления единства ее психики. И эта проблема имеет длительную историю.

Во-первых, на протяжении исторического времени (эпохи классического мышления) человек рассматривался как единое нерасщепленное существо. Так, трансцендентальное единство апперцепции – это миф Канта о едином сознании и единстве субъекта.

Во-вторых, в отличие от классического подхода в неклассическом мышлении человек рассматривался как фрагментированная личность, разбалансированная множеством внутренних границ, центрирование которой приходило извне. Часто поэтому в современном мышлении ссылаются на Другого (Я – это Другой; Другой – это сатана, Я – это имя Другого, владеющего моим единством).

В третьих, проблема фрагментированности личности пришла к нам еще из архаичного мышления. Дюркгейм, пытаясь найти науку о первобытном мышлении, устанавливает постулат-догадку о первенствующем значении коллективного начала в образовании архаичных форм сознания, в частности дорелигиозных представлений. Он подчеркивает роль общественности (коллективного начала) как творца всех культурных форм и ценностей [1, с. 614]. О глубинной связи форм культуры с языком писали и Потебня, и Фрейденоберг, и Выготский. Они раскрывают миф как вторичную, надстроенную над естественным языком систему;

более того, у науки есть много общих черт с мифом, что указывает на возможность существования и науки как надстроенной над языком вторичной системы. Опираясь во многом на русскую школу, Леви-Строс обнаружил бриколаж первобытного мышления. Вяч. В. Иванов писал, что первыми филологами всегда были жрецы, и, со ссылкой на Ю. В. Кнорозова, что создание письменности всегда происходит в жреческом обществе [1, с. 622–624]. Миф, регламентирующий бытие общества, оказывается первобытной дологической формой, надстроенной над языком. Все неоднородности и неоднозначности древних языков, в которых одно слово могло иметь до двухсот значений и коннотатов, таким образом, сказывались и на неоднородности сознания, произведенного такой мифологической культурой. И хотя положение несколько улучшилось в научную эпоху, все же неоднородности языка до сих пор довлеют над сознанием и до сих пор фрагментируют его. Беспочвенность культуры буквально и означает ее надстроенность над языком. Но лишь в архаичном обществе, когда жрецы выступали «творцами имен», ибо были подобны Богам и выстраивали мир по «словам» (или языку), они выступали законодателями творения мира и имели власть над миром.

Итак, человек классический предстает перед историей философии как единое нерасчлененное начало (обозначаемое именем «Я»). Наоборот, человек неклассический (современный) уже рассматривается как фрагментированное существо, не имеющее единства, а если, в лучшем случае, таковое и имеется, то оно маркируется извне. Этот неутешительный прогноз раздвоенности, растроенности и даже поливалентности (полифрагментарности) детерриторализированной личности создает образ разорванного и раздавленного высокоразвитым информационным (и массовым) обществом человека. Только в конце XIX в. был разработан психоанализ, а в конце XX в. – шизоанализ, что является, скорее, закономерностью, связанной с естественным пониманием человека, а не случайностью, царившей по данному вопросу в истории.

Современное раскрытие секретов психики показывает, что именно в силу такой многообразности собственной структуры дифференцированная и фрагментированная личность способна переживать, проявлять эмоции (смеяться и плакать). Смех есть результат снятия напряжения между различными слоями или фрагментами психики личности.

И поскольку смех есть одно из самых древних свойств бытия человека, то вывод неутешителен. Классическая культура не знала человека. Как пишет Фуко в знаменитой работе «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук», человек – это открытие недавнее. Работая над «пылью» гуманитарного знания, неклассические мыслители обнаружили слои культуры и соответствующее им расслоение самого человека. В самом поверхностном смысле это расслоение и можно назвать мировоззрением.

Таким образом, смех есть дитя культуры; это, прежде всего, смех человека над собой и своей неоднозначностью, причастностью к многоликой культуре. Онтология смеха пролегает через сложную топологию личности, которую формирует культура. Это смех из настоящего над своим архаичным прошлым и историей. Смеяться над будущим бессмысленно, ибо оно неясно и трагично. Причем холодный (объектный) мир, в котором нет смысла, не является объектом для смеха (разве что по аналогии). Смех осуществляется в полилогическом пространстве смыслов; его сфера – субъект-субъектные (интерсубъективные) отношения и пространство столкновения Я-Другой-Другой. «Смех оказывается способным не только де-конструировать, но и ре-конструировать мир» [2, с. 7]. Такова физика смеха, сложнее дело обстоит с его метафизикой.

И хотя сама личность фрагментирована, смех является функцией целостности человеческой личности. Как считает Л. В. Карасев, «Человек, научившийся смеяться, – это человек, научившийся применять давным-давно известный ему механизм смеха для выражения чувства смешного, которое не поддается ни его воле, ни самоанализу... В смысле метафизическом сказанное означает, что смех предшествует человеку как некая уже качественно определенная целостность. Ребенок учится лишь тому, как дать этой возможности осуществиться» [2, с. 22]. Воля, видимо, все же воздействует на смех (волевые люди почти не смеются), но то, что смех является порождением древнейших архетипов и в этом смысле детерминирует личность изначально, свидетельствует о его первозданности. В определенном смысле он предшествует сущности человека, ибо порожден теми же архаичными процессами, которые порождают и мышление. И мысль, и смех появились как следствие дифференциации психики, но указывают на ее целостность. Мысль, определяющая смысл явления, основывается на интенциональности. Тогда как смех также имеет направленность, но опирается на разность смыслов. В таком случае он указывает на сложную внутреннюю механику (динамику) взаимодействия смыслов. Смысл всегда контролируется Я, и в случае его расхождения с тем, что заложено в целостности личности, складывается внутреннее противоречие.

В этом глубинном внутреннем пространстве психики, где рождается мышление, происходит постоянно взаимодействие не сводимых друг к другу начал – языка, сущности, существования, мира вещей и мира людей. О расхождении их между собой знали еще греки. Они точно знали о несводимости ряда мыслей и ряда вещей (мышления и существования). «Быть» – это еще не существо (не сущность). Но это и не вещь. В чистом виде оно не применимо к человеку. Бытие проявляется лишь тогда, когда появляется его смысл. Поэтому Dasein – это бросок (выдвинутость

человека) в бытие. Быть походит на объединение (водоем с водой). Жизнь пребывает и идет. Вероятно, поэтому вопрос о бытии преобразуется у Ницше в вопрос о становлении.

Сущность бытия адекватна сути движения. Человек хорошо знает, что такое сущее, и по его фиксации восстанавливает образ мира. Но у него нет органа, который бы мог зафиксировать движение на онтологическом уровне, поэтому определение движения является проблемой, однопорядковой с фиксацией бытия. Именно поэтому для фиксации движения естествознание использует представление о времени (еще Аристотель указал на механизм использования времени, хотя ключевой для него была проблема топоса). Совершенно аналогично для определения бытия Хайдеггер применял ту же категорию, зафиксировав его в горизонте времени. Однако с учетом причастности человека к его фиксации посредством смысла, он использует принципиально иную систему координат. Экзистенциалы, ориентирующие бытие в трех модусах времени (совсем в духе Августина), составляют естество нового представления о бытии. Проблема для человека состоит только в том, что он выступает как тонкий прибор, чувствительность которого позволяет далеко не каждому фиксировать сущность бытия. Только тогда, когда человек тонко настроен на «волну» бытия, оно проявляется в нем в виде смысла и фиксируется в языке, который таким образом, благодаря человеку становится домом бытия. Домом в том качестве, что структура этого дома и позволяет человеку фиксировать содержание бытия; дом как антенна-приемник, позволяющий фиксировать бытие как порыв ветра. Но язык также сам по себе бессмыслен, если нет антенны-человека. Таким образом, язык и бытие – лишь координаты, в которых может быть зафиксирован смысл. В таком качестве бытие-язык есть базисная система координат, над которой надстраивается вся культура (в виде системы смыслов или кодов, зафиксировавших эти смыслы). Видимо, здесь напрашивается аналогия с пространственно-временным миром Минковского, который в корне перевернул наши естественнонаучные представления о природе пространства и времени. Возможно, такой дефисный подход к бытию-языку позволит по-новому взглянуть на пространство культуры и пространство социума.

Подчеркну, что все бытийно-языковые координаты существования человека практически формируют пространство смыслов его существования, то есть того властного поля смыслов, которое позволяет ему реализовывать общий процесс жизнедеятельности. В таком ключе мы можем говорить и о том, что наличие смеха является фундаментальной онтологической проблемой расхождения глубинных бытийно-языковых констант существования человека. Точнее, поскольку смыслы и их расхождение генерируются на столь фундаментальном уровне

существования, можно говорить и о фундаментальной природе смеха. Можно зафиксировать возможность смеха над бытием, ничто, языком, сущим и другими фундаментальными структурами – и все это укладывается в глубинную природу человека. Он смеется не потому, что есть бытие и язык как таковые, а потому, что основой существования (его) бытия и языка является смысл. Более того, как считает американский философ Мармиз, мы пребываем в беспокойстве (из-за того, что не обнаруживаем ничто в основании (почве) того, что мы есть сами) [5, с. 39]. Смех – одна из фундаментальных констант существования человека.

Интерпретация существования человека в координатах бытия-языка позволяет утверждать, что смысл проявляется как власть. Быть, по мнению Мармиза, – это власть [5, с. 40]. И парадокс этой власти в том, что она проявляется как сила невидимая, но постоянно воздействующая. Ибо существо этой силы есть смысл, знание ключей и кодов к бытию. Она, по сути, как пограничное явление есть Ничто. Ведь смысл, как и мысль, нельзя ощутить на уровне чувственности. Он наполняет все, является одной из основ существования, но остается невоспринимаемым как форма. Смысл и есть незримая форма бытия, обладающая силой и властью, так как является инструментом мысли в мире вещей и людей. Посредством смыслов любая вещь объективируется. В таком же смысле материализуется и социум, как некая незримая форма власти над людьми (как механизм проявления Ничто в бытии). Лишь во второй половине XX в. человек научился материализовать формы. Компьютер – это реализованная материализация смыслов, которая стала возможной только в бытийно-языковом континууме. И бытие – это лишь незримая форма полноты вещи и мира (смысла вещей и мира). В таком контексте оно всегда раскрывается как пространство становления мира (и всего в нем), как невидимое Ничто, которое порождает (инициирует) мир. Полноту никогда не видно, ее невозможно зафиксировать. Она – как кенон Демокрита, – невидимый сосуд, задающий форму бытия, за пределы которой не выйдешь.

Формы и смысл есть невидимые проявления Ничто-силы, оформляющей мир и делающей его пригодным для бытия. Система кодов бытия Космоса (сущность Ничто) не меняется (ведь мир существует таким, каков он есть), отсюда и знаменитое ницшеанское «вечное возвращение» – возвращение по воле кодов мира (кодов полноты Космоса, кодов полноты жизни – заданных ключей бытия, которые его оформляют, создают его полноту). «Подобно Сизифу (Камю), люди проявляют себя в следовании проектам, прежде всего таким, что в великой схеме вещей, не видят ничто, не достигают ничего и не помогают никому» [5, с. 49]. – Если исходить из такого проекта (понимания) Ничто, жизнь человека становится бессмысленной. Все коды созданы до всякого времени, и человек во времени лишь их реализует посредством бытия. Все бессмысленно, и жизнь

бессмысленна, если изначально царит Ничто, а не бытие. Именно тот, кто ощущает этот глубинный надрыв Космоса, внутреннюю экзистенциальную природу Космоса, может смеяться смехом «бездны», как Фауст, или меонической свободы, как Бердяев. И свобода как фундаментальная константа бытия в таком измерении уже не является свободой в фундаментальном смысле. Смех из бездны (из ада), смех над Ничто – это смех вечности, от которой мысль останавливается в ужасе. Мы так и не поняли глубинной мудрости Екклесиаста, который из глубины веков вещает нам об ужасах кодов Ничто и бессмысленности существования.

Смысл всегда приходит с поверхности (со стороны формы), и в этом контексте извне, ибо поверхность – это ризома, сочетающая несовместимости. Смысл – явление поверхности (сознания, языка, мысли, понятия, действительности, бытия и т. д.). Бытие как объемная поверхность наполняет действительность, смысл возникает как механизм проявления наполненности в сознании, а сознание – как механизм понимания того, что не может быть понято (механизм смыслового сканирования бытия). И древние буддисты, сканирующие вечность и соприкасающиеся с Ничто, хорошо знали сущность нигилизма. Так что, как считает Мармиз, опирающийся на Ницше, буддизм – азиатский эквивалент европейского нигилизма [5]. Именно в таком контексте еще древние индусы ставили вопрос о допустимости смеха в монашеской среде (среде боддхисаттв).

А разве не из тех же корней произошел даосизм, утверждающий мудрость древнего пути Дао? И не из того ли сосуда черпал и Ницше? И тонкий (порой гротескный) юмор Чжуан-цзы также идет от вечности и знания Ничто (в том же смысле, что и знание Дао). Мудрость Востока идет от знания Ничто, ведь Брахман как вечный Абсолют и есть «сеятель», только Ничто может быть вечным, Ничто как то, что за пределами времени, что не поддается пространственно-временному описанию (сканированию), вечный путь (код) Дао. Европа пришла к этому только в XIX в., потому что путь бытия (путь знания), открытый Пифагором, Парменидом, Сократом и Платоном, заслонила путь Ничто, а Гераклит и Эмпедокл, не сумевшие укротить становление вечности, транскрибировали ее (вечность) как путь знания (диалектику). И христианство склонилось перед греками, разложив Единое в Троицу, ибо загадкой бытия как для индусов, так и для европейцев оставался человек (былинка перед вечностью, но царь Бытия – мыслящее бытие, мыслящий тростник).

Человек и в самом деле обладал удивительными свойствами: Ничто, конечно, он не знал, но Бытие оставалось в его власти. Более того, он обладал способностью видеть и глубину, и поверхность бытия. Поэтому спектр его деяний весьма широк. В противоположность глубины художника, культуролога, например, концентрируется на поверхности, оставаясь, как пишет Мармиз, мелочно преданным действительности [5, с. 56]. А

американский философ Рорти считал предметом озабоченности сатирика описание и переписание опыта (над бытием) различными способами, что фиксируется в языке и в целом становится предметом иронии [5, с. 85]. Поскольку же мы уже первоначально обладаем способностью видеть несовместимость широкого многообразия точек зрения, то обращаемся к чувству юмора [5, с. 135]. Иными словами, способность человека быть единым и фиксировать весь спектр возможностей проявления бытия является одной из основ появления смеха. Смысловое расхождение между различными (чаще всего несовместимыми) проектами описания действительности приводит к внутренним напряжениям психики, что, будучи зафиксированным посредством мысли или языка, приводит к смеху, юмору или иронии (в различных оттенках). Мир смыслов, трансформированный психикой в разность внутренних напряжений, раскрывается в двух противоположных состояниях: трагедии или радости, – что чаще всего реализуется в определенных экзистенциальных состояниях (с одной стороны, ужас, страх и трепет, с другой – смех). Однако все эти экстремальные проявления психики надстраиваются над действительностью. Посредством таких экзистенциалов раскрываются внутренние глубинные возможности человека, позволяющие в приоткрывающемся просвете увидеть истинность и смысл бытия. Таким образом, и смех является одним из мощных способов приоткрывания бытия, точнее, способностью психики приводить внутренние представления о бытии в гармоническое единство. Хотя Мармиз наоборот считает, что юмор связывается с чувством удовольствия и желанием продлить контакт с несовместимостью (вещей или явлений бытия) [5, с. 144–145], продлить чувство эстетического удовольствия от встречи с неожиданно приятным. Речь идет здесь не о различии в определении сущности смеха, а о различных аспектах встречающегося смеха. Ведь юмор, смех и ориентированные на них явления типа шутки или комедии, действительно кажутся связанными с вовлечением неожиданных изменений в наши образцы ожидания [5, с. 147]. Мармиз отстаивает ту точку зрения, согласно которой смех связан с несовместимостью (явлений бытия). Но ведь самим по себе явлениям бытия все равно, что о них думает человек, они безымянны и бессмысленны, пока в их существование не вмешивается человек. И только появление (вмешательство или действие) человека окрашивает эти явления ценностными параметрами, а вместе с такой оценкой проявляется несовместимость. В таком контексте смех адресуется также ко времени и пространству. Ведь «образцы ожидания» хранит память человека; их связанное совокупное единство есть история. Смех сталкивает времена (настоящее с прошлым) и ориентирован на ценностную окраску истории. Таким образом, смех к тому же всегда есть смех над временем и историей (в лучшем случае собственными). Он гармонизирует историю, смягчает

разрывы памяти, то есть осуществляет мягкую терапию психики. Согласно Фрейд, ситуация становится комедийной, когда зрителю (или очевидцу) кажется, что он вовлечен в нее, когда запреты преодолеваются без особых усилий. (Но) смех заканчивается, когда психическая энергия, первоначально сконцентрированная для одной цели, высвобождается, становится ненужной (исчезает необходимость в смехе) [5, с. 148–150]. Соответственно, смех указывает и на здоровое начало в человеке, и, в противоположном случае, на отклонение от нормы.

Существуют внутренние механизмы психики, фиксирующие расхождение смыслов. Психика как единый механизм выстроена для всех людей подобным образом. Эту ситуацию подобия Делез и Гваттари назвали «машинной желанием», которая, правда, у них построена по типу слома. В нормальном виде эта «машина» является испорченной. Но это не вина человека, таким конструирует его общество в тот момент, когда он еще не в состоянии что-либо изменить (в детстве). В обычном виде люди привычным образом реагируют на расхождение смыслов, например, подобным всем образом смеются над удачной шуткой. Но есть детский смех или смех юродивых, который у нормальных взрослых людей вызывает чувство мягкой улыбки или теплой грусти. Психика, как и любой, механизм может быть нарушена. В таком случае ее реакция на окружающий мир становится неадекватной. Так, в массовых явлениях (например, зрелищах, мистериях и т. п.), в которые человек вовлечен помимо воли, его психика выстраивается как подобный механизм в соответствии с волей «масс». В таком случается «образцы памяти» исчезают в горизонте психики и на сцене действительности проявляются «массовые» социальные явления, которые предметно исследовали на примере архаичного мышления Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль и др., а к современному мышлению применили М. Вебер, М. Фуко и Ж. Делез. Иногда целые общества под воздействием таких массовых психозов трансформируют психику своих граждан. В древних обществах жрецы несли слово людям и меняли их психику, в современных массовых обществах то же самое могут делать лидеры элит. Недаром, как утверждает Мармиз, и Фрейд считал юмор формой невроза (юмор смещает эмоции, которые иначе были бы использованы в иных обстоятельствах) [5, с. 154]. Общество имеет множество возможностей трансформировать психику людей однообразным способом. И тогда, когда на лицах людей застывает блаженная улыбка при виде «кровавого» лидера нации (например, Гитлера или Муссолини) или руководителя секты, обладающего харизмой (типа Муна), общество действительно превращается в истеричную однородную массу, способную на самые неожиданные (свирепые или смертельные) действия. Вот уж от гуманиста до зверя один шаг.

В каких же случаях такого рода массовые явления вызывают смех?

Мармиз считает, что шутка построена, а комедия найдена в мире. Комедия, подобно драме, пытается перенести аудиторию в новый мир, который создает художник. Но саму идею он чаще всего находит в истории. У юмориста, по Фрейду, мы находим Эго, ориентированное таким образом, что «принцип действительности» подчинен «принципу удовольствия» (та же самая ситуация неожиданно переинтерпретируется в терминах удовольствия, а не действительности) [3; 4]. Фрейд, пожалуй, один из первых осознал смысловую природу смеха и ее связь с психикой человека. Но у Фрейда, как в дальнейшем и у Бергсона, юмор носит часто отрицательный характер, за что их впоследствии критиковал Бахтин. По мнению последнего, юмористическое отношение способно видеть мир только в радужном свете. Юмор отказывается принимать боли и расстройства мира [5, с. 163]. Очевидно, что сказанное относится к юмору, так как смех сам по себе, как видно из сказанного выше, может выступать в разных ипостасях, неся как позитивную, так и негативную энергию. Более того, на глубинном фундаментальном уровне смех может выступать как экзистенциальное начало, схватывающее границу связи между Ничто и Бытием.

И все же, несмотря на возможность смеховых неврозов в массовых обществах, в целом смех привносит позитивную энергию в мир человека. Юмор, по Бахтину, в самом высоком смысле очищает. В этом его гуманистическое начало. Он очищает человека от нормирующего воздействия традиции и создает условия для раскрепощения личности.

1. Иванов В. В. Очерки по предыстории и истории семиотики // Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 4 т.– Т. 1.– М.: Языки русской культуры, 1999.– С. 603–811.
2. Карасев Л. В. Философия смеха.– М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 1996.– 224 с.
3. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Я и Оно. Труды разных лет: В 2 т.– Т. 2.– Тбилиси: Мерани, 1991.– С. 175–407.
4. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. Я и Оно. Труды разных лет: В 2 т.– Т. 1.– Тбилиси: Мерани, 1991.– С. 139–193.
5. Marmysz J. Laughing at Noyhing. N.Y.: State University of New York Press, 2003.

Дмитрий Панасюк

**СМЕХ ДАДА КАК ЗНАК ПОЯВЛЕНИЯ ДРУГОГО
(ИСТОРИЯ ОДНОГО УТЮГА)**

Для нас всё это только причина развлечься
Когда мы смеемся – мы опорожняемся и
ветер проходит в нас, шевеля двери и окна,
вводя в нас ночь ветра
Поль Элюар. Развитие Дада

Если Вы находите все ваши идеи
бесполезными и смешными, то знайте,
что с Вами начинает беседовать Дада
Жорж Рибмон-Дессён

В 1921 году известный дадаист Мэн Рэй для своей выставки в Париже¹ сделал странный предмет, который он назвал «Подарок». Он взял обычный электрический утюг и наварил на него ряд гвоздей. Этот жест является настолько необычным и абсурдным, что просто сбивает человека с толку, вводит его в ступор. Зачем приваривать на рабочую поверхность утюга гвозди, которые отрицают весь замысел утюга как такового. Мой ответ прост – чтобы вызвать у человека смех. Этот смех дадаистский. Я полностью согласен с исследователем дадаизма Мишелем Сануйе, что этот жест является не сюрреалистическим, как позже потом стали считать, а он является порождением Дада, а именно «невозможность инстинктивного жеста (в данном случае – невозможность провести рукой по гладкой поверхности утюга), ставшего бесполезным, а вернее опасным (из-за гвоздей), порождает чувство неудовлетворённости, переходящее в удивление, а затем смех» [5, с. 278]. Речь идёт о дадаистском жесте, который лежит в основе всякого дадаистского действия (неважно, будет ли это простое прочтение стихотворения – с мусорным ведром на голове – или боксёрский поединок с чемпионом мира по боксу²). Я попытаюсь показать в данной статье, что наиболее важным основанием и целью дадаистского жеста является смех.

Но смех бывает разный. Возьмём, например, известный смех Мишеля Фуко, который послужил отправной точкой для написания его книги «Слова и вещи». Этот смех был вызван прочтением одного из рассказов Борхеса, в котором он описывает «некую китайскую энциклопедию». В этой энциклопедии дана необычная для европейского человека классификация животных на тех, которые, например, кажутся издали мухами, или набальзамированными молочными поросятами, или только что разбившими кувшин. По мысли Фуко, этот смех «колеблет все привычки нашего мышления – нашего по эпохе и географии – и сотрясает все



координаты и плоскости, упорядочивающие для нас великое разнообразие существ, вследствие чего утрачивается устойчивость и надёжность нашего тысячелетнего опыта Тождественного и Иного» [10, с. 31]. Обычный представитель западноевропейского образа мысли, сталкиваясь с таким необычным для него перечислением, впадает в состояние эпистемологического шока. Валерий Александрович Подорога в своей работе «Выражение и смысл», комментируя смех Фуко, пишет, что при чтении «китайской энциклопедии» Борхеса «на рационально-дискурсивный опыт чтения налагается строгий запрет. Чтение продолжается, но о читаемом ничего нельзя сказать; открывается пространство, которое не может быть заполнено речью-комментарием, — некая разновидность *языковой пустоты*. Невозможно говорить, ибо растерянность европейского читателя перед *вдруг* заявившими о своём присутствии иными пространствами жизни, высветившими области хаоса, хрупкость и изменчивость любой догмы порядка, не перестаёт возрастать. Тождественное и Иное, оказывается, не имеют общего места встречи, они — противники, не союзники, между ними раскол, зияние, пустое пространство, немота несходства» [4, с. 13].

Я предлагаю следующее утверждение: смех Дада имеет точно такую же природу, как и смех Фуко. Сам замысел дадаистского движения подразумевал в себе этот эпистемологический шок европейски мыслящего человека, подразумевал протест против застоявшихся и насквозь прогнивших правил того, что принято называть *common sense* (ко времени Дада сделавшимся весьма скучным понятием). Это, по сути, то, что Бернхард Вальденфельс описывает понятием «классической формой порядка». Вальденфельс выделяет в ней следующие признаки: а) преданность человеку во времени; б) то, что она всеобъемлюща; в) более или менее прочная установка; г) повторение в своих основных чертах. Эта форма порядка противопоставляет себя хаосу, который представляет собой лишь бессмыслицу, или ничто, для считающего себя абсолютной истиной и абсолютным центром классического порядка. Она нашла своё выражение в греческом космосе, в средневековом *Ordo*. Эта форма порядка, по мысли Вальденфельса, разрушалась сама по себе, так как «швы и трещины были во множестве искусно забелены и насильственным образом заделаны — вплоть до искоренения того, что не нашло в нём своего места» [1, с. 109].

Классической форме порядка Вальденфельс противопоставляет «современную», основным стимулом которой является подозрение, что этот кажущийся нерушимым и всеобъемлющим порядок есть лишь один среди других возможных порядков. Основными признаками современного порядка являются: а) переменчивость; б) ограниченность; в) обнаружение подвижных границ; г) допущение затрагивающих основ инноваций. Эти новые порядки жизни несут с собой смещение привычных границ, ведут к

новым формам вопрошания, испытания, изобретения. Дада, по моему мнению, представляет собой попытку внедрения этой «современной» формы порядка, когда предлагает влиться в «бездну безбрежной бессмыслицы, которую возможно представить в наглядной метафорике лишь в виде умопостигательных абсурдностей и свежееобретённого маразма» [2, с. 48]. Рихард Хюльзенбек, пытаясь открыть глаза бюргеру, чтобы по-новому взглянуть на вещи, скандирует: «Дада-искусство являет совершенно реальный мир. Кто не слышит лая морских коров, арий троглодитов, кто оставляет без внимания тревожные телеграммы метафизических игуаноносов, кто считает всё это простыми фантазиями – тому предстоит ещё многому научиться, прежде чем он созреет для дадаизма» [2, с. 45–46]. В этом предложенном пути дадаизма скрывается иной порядок мысли, в нём скрывается само Другое. Как пишет Подорога: «Ещё мгновение назад нас отделяла от Другого толща дискурсивного, «хорошо артикулированного» языка, но вот до полупрозрачной плёнки истончилась ткань наших привычных телесных, речевых, психологических позиций, и правила тождественности, регулирующие различия, больше не действуют, инаковый мир вторгается в нашу экзистенциальную территорию, наше нарцисстическое Я лишается своего последнего убежища – Внутреннего» [4, с. 16]. Но что случается, когда Другое нарушает привычный порядок мысли? Возникает Смех. Смех как нарушение нормального дыхательного ритма, как респиративный знак предела мысли. «Смех нарушает упорядоченность дыхательного ритма. Вот *вдох*, как если бы лёгкие заполнялись значениями читаемого, но вот дыхательный *обрыв*, удивление, замешательство, невозможность сказать, ибо то, что вошло в нас со вздохом, закрыло собой путь к выходу. Вот почему *выдох* не может быть ритмически скоординирован со вздохом и необходимо дополнительное усилие, разрядка, взрыв хохота, которым будет пробита дыхательная запруда, именно тогда удивление перед присутствием Иного в нас, поражающее дыхательные пути, перейдёт в удивление перед отсутствием места, той пустотой и зиянием, откуда начались наша речь и мысль» [4, с. 14–15]. Этот смех имеет физиологически-телесную природу, выражающуюся в содрогании, конвульсии, прерывающемся, словно икота. Читая или слушая фонетические поэмы Рауля Хаусмана или Тристана Тцары, состоящие из набора бессмысленных звуков, переживаешь ощущение задыхающегося эффекта у её читающего, как будто в конвульсии он ловит грудью воздух, который предательски отказывается заполнять грудную клетку. Тристан Тцара особенно заботился отысканием способов выражения, с помощью которых было бы возможно как-то высказать тот новый смысл, который хотели найти дадаисты. Как он пишет в одном из своих писем: «Уже в 1914 году я пытался освободить слова от их значения и применить их таким образом, чтобы стихотворение приобрело некий новый

глобальный смысл с помощью тональности и слышимого контраста. Эти опыты нашли своё завершение в абстрактном стихотворении «Того вака», которое целиком было скомпоновано из найденных мною звуков и не содержало никакого намёка на действительность» [8, с. 170]. Это стихотворение было стилизовано под новозеландскую традиционную поэзию племени маори. Воспринимая его на слух, европейский человек скорее подумал бы, что читающего постиг эпилептический удар, или он задыхается, или он несёт какой-то бред. А в сущности это была попытка дать слово самому Другому, непосредственно отдаться во власть Иному порядку мысли. Этот смех, который я анализирую, метафизичен по своей природе, он принадлежит не самому смеющемуся субъекту, он принадлежит «*тому Другому, который внезапно вторгается в наш мир и отменяет его прежнее 'начало'*» [4, с. 16]. Дадаизм постоянно пытался согрести мир появлением нового порядка мысли³, не закованного в цепи логических законов, освободить из рабства разума мир искусства, найти существование *возможности* другого. «“Чувству возможности”...открываются возможные миры и возможные формы жизни, которые нельзя втиснуть в бинарную решётку истинного и ложного, доброго и злого» [1, с. 108]. Это было возможно сделать, только выполнив большую работу разрушения и отрицания. «Всё вымести, всё вычистить. Личность обретает чистоту, пройдя через состояние безумия, безумия агрессивного, полного, безумия мира, отданного в руки бандитам, раздирающим друг друга и уничтожающем века. Без цели, без замысла, без организации...» [7, с. 96]. Для начала надо было отчистить искусство от сковывающих рамок логики, чтобы по-новому взглянуть на вещи. «То, что нам нужно, – это произведения мощные прямые точные – и навечно непонятные. Логика – это усложнение. Логика всегда ложная. Она тянет за ниточки понятий, слов, она протягивает их от внешних пределов формы к кончикам иллюзорных центров. Её цепи убивают, чудовищная многоножка, думающая независимость. Обручённое с логикой, искусство будет жить в инцесте, поглощая, пожирая свой собственный хвост своё же тело, будучи с самим собой, и темперамент превратится в просмоленный кошмар протестантизма, в монумент, в кучу сероватых и тяжёлых кишок» [7, с. 95].

После упразднения арматуры логических законов стало возможно взглянуть на мир по-новому, сквозь призму полной свободы. И стало возможно засмеяться по-новому. Как пишет об этом один из столпов дадаизма Фрэнсис Пикабия: «Не работайте, не любите, не читайте, думайте обо мне; *я открыл новый смех* (выделено мной – Д. П.), дающий пропуск. Живи для собственного удовольствия. Ничего не надо понимать, ничего, ничего, ничего, кроме смысла, который ты сам придаёшь всему» (цит. по: [5, с. 199]). Это было открытие нового порядка жизни. Само Иное ворвалось в толщу жизни, погрязшей в скуке бытия, инфицируя её мыслью что «всё

с таким же успехом могло быть и *иначе*»⁴. Этот факт показывал, что дадаисты изменили не только ход мысли европейского человека, но и ход его жизни. Новый смех открыл новые плоскости бытия, так как «столь затянувшееся удивление, высвобождающее себя в смеховом спазме, тем сильнее, чем более мы осознаём, что Иное являет собой *другой* порядок, и не только мысли, а и жизни» [4, с. 15]. Новый порядок жизни требует больше хаоса и парадоксальности: утюга с гвоздями, балеринской пачки, надетой на бородатом поэте⁵, понятий, вывернутых шиворот наыворот, переходящих друг в друга⁶. Короче говоря, дадаизм предложил воспринимать жизнь во всей её полноте, со всеми её противоречиями, хохоха окунуться в самую гущу жизни: «...упразднение логики, танца бессилия импотентов творчества: дада...; упразднение памяти: дада; ...свобода: дада, дада, дада; вопль напряжённых красок, сплетений, противоположностей и всех несообразностей, гротесков, противоречий: *жизнь*» [7, с. 97].

Смех Дада открыл новые грани жизни европейского человека. Он нарушил тысячелетний опыт Тожественного, приоткрыв то Иное, в котором нуждалось как искусство, так и сама жизнь европейского человека. Этот смех был услышан и развит спустя лишь 20 лет поэтами и писателями ОБЭРИУ (Хармс, Введенский, Липавский и т. д.), которые по-своему применили метод обесмысливания смысла. Но, так или иначе, дадаисты предприняли первыми, наиболее талантливо, по моему мнению, такую серьёзную и мощную встряску обрюзгшего тела европейского обывателя. Они были те самые «...новые люди. Суровые, подпрыгивающие, оседлавшие икоту» [7, с. 92].

Примечания

¹ По крайней мере, он общался в то время с Марселем Дюшаном и Фрэнсисом Пикабиа (на тот момент жившими в Нью-Йорке) и явно был увлечён дадаистскими идеями. Выставка эта, к слову, была долгожданной со стороны парижских дадаистов, которые были наслышаны о нём от того же Дюшана и Пикабиа. Они, в свою очередь, отзывались о его работах только восторженно. А мнение Дюшана и Пикабиа в среде парижских дадаистов было авторитетным.

² Истинный дадаист Артюр Краван вышел на бой против чемпиона мира в тяжелой весовой категории Джека Джонсона. «Краван в первом же раунде едва не отправился в нокаут, и матч сознательно затягивали для повышения зрелищности. Получив-таки роковой удар, Краван, едва встав на ноги, громко *расхохотался*» (выделено мной – Д. П.) [3]

³ Как писал Тристан Тцара в «Цюрихской хронике 1915-1919»: «Дада удалось установить круговорот абсолютного бессознательного в зале, который забыл границы предрассудков воспитания и почувствовал сотрясение

НОВОГО. Окончательная победа дада» [9, с. 22].

⁴ Краеугольная мысль произведения Роберта Музиля «Человек без свойств».

⁵ Именно так однажды выступал Пикабия.

⁶ См., например стихотворение Филиппа Супо «Пятеро братьев»:

Будут у слонов подтяжки
Будут шляпы у судейских
Червяки Бовриля выпьют
В лимузинах белошвейки
Будут ездить. И улитки
Превратятся вдруг в верблюдку
Вот тогда мы воскликнем
СПАСИБО» [6, с. 75].

1. Вальденфельс Б. Порядок в потенциале // Вальденфельс Б. Мотив чужого: Сб. пер. с нем. / Научный ред. А. А. Михайлов; отв. ред. Т. В. Щитцова.– Мн.: Прополис, 1999.– 176 с.
2. Даймонид. К теории дадаизма // Альманах Дада.– М.: Гилея, 2000.– С. 45–49.
3. Дубин С. «Самоубитые обществом»: Риго, Ваше, Краван // Иностранная литература.– 1999.– № 11.– <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/dubin.html>
4. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка.– М.: Ad Marginem, 1995.– 431 с.
5. Сануйе М. Дада в Париже / Пер с фр.– М.: Ладомир, 1999.– 638 с.
6. Супо Ф. Пятеро братьев. Цветки томата // Альманах Дада.– М.: Гилея, 2000.– С. 75.
7. Тцара Т. Манифест дада 1918 // Альманах Дада.– М.: Гилея, 2000.– С. 89–97.
8. Тцара Т. Тото-Вака // Альманах Дада.– М.: Гилея, 2000.– С. 42.
9. Тцара Т. Цюрихская хроника 1915–1919 // Альманах Дада.– М.: Гилея, 2000.– С. 12–23.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.

Александр Козинцев

АНТРОПОЛОГИЯ СМЕХА: НА ПУТИ К СИНТЕЗУ

В результате совместных усилий десятков специалистов из разных стран обозначились контуры науки, которую можно назвать «антропологией смеха». Находясь на переднем крае комплексных исследований человеческого поведения, она еще не сформировалась полностью ни у нас, ни за рубежом.

Предлагаемый текст представляет собой предельно сжатый очерк междисциплинарной теории смеха и юмора, построенной на данных ряда наук, гуманитарных и естественных – этологии, психологии, нейрофизиологии, лингвистики, семиотики, этнографии, филологии и философии. Теория создавалась на протяжении двух десятилетий и излагалась по частям во многих публикациях, в частности, в сборнике [6] и, в наиболее полном виде, – в книге [5]. Объем данной статьи не позволяет привести сколько-нибудь полный библиографический список (все необходимые ссылки можно найти в книге [5]).

1. Комическое как нейтрализующее метаотношение

Предлагаемая теория комического знаменует собой разрыв с большинством существующих концепций. Спорить здесь с ними невозможно и ненужно – это сделано в книге. Важнее элементы преемственности, в первую очередь с теориями И. Канта, Жан-Поля, Дж. Салли, Л. Пиранделло и С. М. Эйзенштейна. Первые двое, будучи, правда, «классиками», упоминаются специалистами по смеху гораздо реже, чем Бергсон или Фрейд. Теории же Салли, Пиранделло и Эйзенштейна оказались не только невостребованными, но и почти незамеченными, хотя именно они соответствуют современному уровню знаний больше, чем какие-либо иные теории прошлого и настоящего, за исключением теории М. М. Бахтина.

Анализ психологических и эволюционных аспектов комического приводит к выводу, что юмор (в принятом сейчас в мировой науке широком смысле) противостоит всем прочим человеческим чувствам, будучи единственным чувством, которое целиком субъективно. Юмор основан на чистой рефлексии и представляет собой отношение субъекта к своему собственному отношению, т. е. метаотношению. Но в отличие от серьезного метаотношения (например, разума к чувству или «Сверх-я» – к «Оно»), юмор не включает в себя отношение к действительности, а, наоборот, отключает, нейтрализует его. У юмора нет никаких объектов во внешнем мире (реальном или воображаемом). Подлинными его объектами – мысли, чувства и слова самого субъекта. Юмор освобождает их от бремени смысла и играет с «представлениями рассудка, посредством которых ничего не

мыслится» [4, с. 205]. Не одна часть личности конфликтует с другой, а вся личность в целом в игре притворяется иной, отрицает себя, нисколько не скрывая своего притворства.

Юмор обнаруживает тесную связь с пародией. Оба явления направлены не на действительность, а только на способ восприятия и осмысления этой действительности кем-то. Кем же именно?

Д. С. Лихачев заметил, что персонажи средневековой пародии – не объекты, а субъекты. Пародист не возвышается над ними, а становится на их «дурацкий» уровень мировосприятия. «Валя дурака», человек смеется над собою. Как показали Ю. Н. Тынянов и О. М. Фрейдберг, суть пародии – не в высмеивании кого-то или чего-то конкретного, а в диалектическом противовесе существующей системе мировосприятия и выходе за ее пределы. Все это оказывается верным не только по отношению к месту человека в конкретной культуре (древнерусской ли, как у Лихачева, русской XIX в., как у Тынянова, античной или средневековой европейской, как у Фрейдберга), но и по отношению к месту его в мире вообще.

Если признать, что юмор направлен не вовне, а вовнутрь, на самого субъекта, то т. н. «семантика» юмора предстает в совершенно ином свете. То, что теоретики школы В. Раскина – С. Аггардо (создатели «общей теории словесного юмора») и когнитивные лингвисты именуют «семантикой юмора», насквозь недоброкачественно и не заслуживает серьезного изучения. Подходя к юмористическим текстам с серьезными мерками, лингвисты игнорируют специфику таких текстов, а потому главная цель анализа не достигается. «Оппозиции скриптов» и «смены фреймов» не специфичны для юмора и не составляют его сути. Скрипты и фреймы статичны и серьезны, они образуют оппозиции и вытесняются один другим на уровне системы, образуемой текстом. Между тем, главное в восприятии юмора – переход на метауровень, при взгляде с которого все присущие семантике текста серьезные оппозиции нейтрализуются. Суть юмора – в одной единственной оппозиции: серьезность/несерьезность.

Понятие «смешное», навязываемое нам языком и большинством теорий смеха начиная с аристотелевской – это псевдооценка, психологическая и языковая фикция. Объект (реальный или воображаемый) дает субъекту лишь внешний, формальный повод для отключения серьезного отношения.

Чистый комический образ примитивен и бессодержателен. Это не следствие изменения отношения субъекта к объекту (как в случае с серьезным образом, сколь бы субъективным и гротескным он ни был), а результат временного интеллектуального регресса субъекта, который начинает смотреть на мир с точки зрения маленького ребенка, пьяного, дурака и – вполне вероятно – своего далекого предка, одновременно оставаясь собою и смеясь над своим временным поглупением. Именно в

этом воображаемом регрессе («подражании худшим людям», по Аристотелю), а вовсе не в объекте, заключена суть комического снижения. Мгновенное соскальзывание вниз, ставшее возможным в результате долгого пути наверх – вот сущность юмора.

На «дурацком» уровне восприятия связь образа с объектом сохраняется лишь за счет узурпированных (по выражению О. М. Фрейденберг) комическим формальных, внешних черт, благодаря которым человек в комической трактовке приобретает сходство с животным или вещью, а животные и вещи напоминают людей. Чистый комический образ – это псевдообраз, в нем не отражаются ни чувство, ни мысль, ни оценка, ни вообще какое-либо отношение субъекта к объекту. Радость от негативистской игры, сближающей взрослых с детьми, а людей с обезьянами, – вот единственный смысл юмористической эйфории.

Чистые комические образы – «подобия», по Фрейденберг, – господствовали в древней аттической комедии, а когда комедия облагородилась, стали элементами всех низменных, площадных жанров комического искусства. Чистые комические герои вроде Фомы и Еремы или персонажей лимериков – эти, по словам Д. С. Лихачева, «ненастоящие герои», «куклы», «герои, которых нет» – заполняют юмористический фольклор от трикстерских мифов до современных анекдотов.

По мере того, как чувства и мысли, связанные с объектом, вновь обретают для субъекта актуальность, образ перестает быть чисто комическим. Он либо теплеет, оживает, облагораживается (именно это имеют в виду авторы, которые трактуют понятие «юмор» узко, вкладывая в него симпатию к объекту), либо, наоборот, приобретает сатирические черты.

Идея временного психологического регресса (это слово употребляется здесь не в оценочном, а лишь в эволюционном смысле) и совмещения несовместимых точек зрения, соответствующих разным этапам развития субъекта, будучи центральной в теории С. М. Эйзенштейна, находит соответствие в концепциях К. Г. Юнга, Л. С. Выготского, О. М. Фрейденберг и др. Полное соответствие ей обнаруживают результаты генетического анализа фольклора, в частности, бытовых сказок и фольклорных анекдотов (В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, Ю. И. Юдин и др.).

Базовая для юмора оппозиция «ум/глупость» нейтрализуется на метауровне подобно всем другим оппозициям, лежащим в основе культуры. В архаических смеховых «обрядях перехода» ей соответствует оппозиция «культура/природа» («космос/хаос»).

Итак, юмор – это субъективная диалектика, игровое самоотрицание, рефлексия субъекта о собственном мировосприятии, воспринимаемом в динамике, с разных уровней развития. Главное противоречие, лежащее в основе комического, целиком субъективно. Оно состоит в невозможности

примирить две точки зрения, соответствующие разным этапам психического (интеллектуального, морального, эстетического) развития субъекта – развития не только индивидуального, но и эволюционного и культурного. Поэтому полная субъективность юмора несколько не противоречит громадной коллективности и объединяющей силе этого чувства, ведь подлинный субъект и объект юмора – не индивидуум и не группа, а *Homo sapiens*, двойственное биокультурное существо, рефлектирующее о своем онтогенетическом, филогенетическом и культурном развитии и пародирующее себя самого.

2. От смеха – к юмору

Как справедливо заметил этолог Р. Провайн, люди более 2 тысяч лет безуспешно пытаются понять, почему же юмор смешит, именно потому, что они переоценивают роль юмора, как якобы главного способа вызывания смеха, и недооценивают роль смеха, как самостоятельного феномена. Но разрубить этот гордиев узел и изучать оба явления по отдельности – тоже не решение. Да, смех не нуждается в юморе, но юмор нуждается в смехе, а, значит, и нам нужно понять смех, чтобы понять юмор.

Такая задача кажется некоторым психологам неосуществимой. По словам В. Руха, «юмор и смех столь же различны, как боль и плач» [7, р. 340]. Такое сравнение неправомерно. Ни с точки зрения физиологии, ни с точки зрения эволюции боль не может быть следствием плача. Между тем, производность юмора по отношению к смеху не вызывает сомнений как на филогенетическом, так и на онтогенетическом уровне. Она представляется весьма вероятной даже в синхронии, если только говорить не о смехе как таковом (хотя и в жизни он сплошь и рядом выглядит «опережающей реакцией», т. е. в сущности вовсе не реакцией), а о потребности в смехе.

Если мы занимаемся наукой, а не искусством, то даже чистая субъективность (а юмор относится именно к сфере чистой субъективности) должна в идеале предстать перед нами как часть объективной реальности. Но не той мимолетной реальности, которая отражается в кривом зеркале юмора (изучать ее по такому изображению – дело неблагодарное), а той, в которой рефлектирующий и смеющийся субъект – *Homo sapiens* – сам оказывается объектом онтогенеза, эволюции и истории.

Этологические факты позволяют реконструировать филогенез смеха. Спонтанный смех развился из т. н. «игровой мины» – метакommunikативного сигнала несерьезности игровой агрессии (Я. ван Хофф). Гомологичный сигнал используют разные высшие млекопитающие (не только приматы). Звуки смеха, возможно, возникли путем ритуализации тяжелого дыхания, сопровождающего шуточные потасовки у обезьян (Р.

Провайн). Наш смех при щекотке – рудимент этого явления. И смех при восприятии юмора – не «физиологическая реакция», как мы привыкли думать, а бессознательный метакоммуникативный знак.

Недавно появились важные нейрофизиологические факты, касающиеся юмора и смеха. Они суммированы в книге [5]. Древность смеха подтверждается тем, что механизм его контроля целиком локализован в подкорке и не подчиняется воле. Напротив, роль эволюционно новой лобной коры состоит в торможении произвольного смеха (а также в имитации смеха).

Человеческий смех несравненно интенсивнее обезьяньего протосмеха. На физиологическом уровне это вызвано необходимостью прорываться через корковый барьер, а на поведенческом уровне – тем, что смех у человека приобрел несравненно более широкое значение, чем у прочих приматов, превратившись в метакоммуникативный знак несерьезности нарушения любой усвоенной субъектом культурной нормы. Кроме того, он взял на себя функцию разрушителя языковых знаков (см. ниже).

Теперь, наконец, проясняется связь между юмором и смехом. То и другое – проявления игрового самоотрицания. Самоотрицание на уровне личности, т. е. на уровне мысли и чувства – это юмор (метаотношение); самоотрицание на межличностном уровне, т. е. на уровне передачи мыслей и чувств – это смех (метасообщение). Близкий взгляд высказывал Дж. Салли еще на рубеже XIX и XX вв.

Огромная заразительность смеха создает иллюзию «объективности» (или «реляционности») комического. Если бы не объединяющая сила смеха, теоретикам-субъективистам не пришлось бы так долго доказывать, что чувство юмора, в отличие от всех остальных чувств, «никогда не обитает в объекте, а всегда обитает в субъекте» [3, с. 135]. Заразительность эмоциональных проявлений обеспечивается эволюционно древним механизмом, который синхронизирует переживания членов группы и действует на психологическом уровне с помощью эмпатии, а на нейрофизиологическом – с помощью недавно открытых «зеркальных нейронов», активация которых заставляет людей бессознательно подражать друг другу. На этих давно известных «коллективных мимико-соматических рефлексах» основан эффект толпы. Изучение смеха – часть «коллективной рефлексологии» в том виде, в котором и представлял себе эту науку В. М. Бехтерев.

Принято говорить о «семантике юмора» и считать смех всего лишь физиологической реакцией, отзвуком. Это двойная ошибка, возникающая из-за профессионализации юмора и из-за нашей привычки считать речь более надежным средством общения, чем доречевые бессознательные знаки. На самом деле все наоборот: у юмора нет семантики, у смеха она есть. Несерьезное сообщение не значит ничего, тогда как метасообщение (смех)

имеет совершенно определенный смысл: «не принимайте всерьез!». То, что людьми этот смысл не осознается, не значит, что он исчез или превратился во что-то другое. Это значит лишь то, что требуется понять причины, по которым смысл смеха оттеснен в родовое бессознательное.

3. Игра, знаки, смех

Существует два типа игры. Я назвал их игрой порядка и игрой беспорядка (по Р. Кайуа, *ludus* и *paidia*, соответственно). Выясняется, что это два разные явления, различающиеся и по происхождению, и по функции. Игра порядка (ролевая игра) в широком смысле синонимична культуре. Эта игра – прерогатива человека, атрибут его «искусственности». Она не имеет биологических корней. Игра же беспорядка – наследие социальной игры приматов, но, в отличие от последней, у человека это чаще всего метаигра, рефлексия по поводу культуры и культурных ролей. Сюда относятся архаические праздничные обряды обновления мира путем временной отмены всех значений, мифы трикстерского цикла и юмор. Предпосылка обоих типов игры – игровой фрейм (Г. Бейтсон). Но если фрейм игры порядка проникаем, вследствие чего эта игра основана на полноценных знаках, то фрейм игры беспорядка герметичен. Знаки, попадающие внутрь него, перестают быть знаками.

В дополнение к шести функциям языка, выделенным Р. Якобсоном, целесообразно выделить еще одну – антиреферентивную. Подобно поэтической функции, она направлена на сообщение, но, в отличие от поэтической функции, не усложняет референцию, а уничтожает ее. Антиреферентивная функция, реализующаяся во всех несерьезных текстах от трикстерских мифов до анекдотов, показывает, что человек способен смотреть на язык в широком смысле (не конкретный код, а способность пользоваться кодами) с метауровня. Антиреферентивная функция по сути является антиязыковой. Она противостоит прочим функциям языка и обслуживается особым физиологическим механизмом (смехом), приводящим к временному прерыванию речи. Смех – метакоммуникативный знак, направленный против обычных знаков – «контрзнак», по М. В. Бороденко [1, с. 4, 26–27 и др.]. Смех не просто говорит, а кричит: «Это не знаки, не придавайте им значения!». Именно контрзнаковый смысл смеха был и остается основным, если не единственным. Прочие его смыслы – побочные, второстепенные.

Объединение двух типов языковой игры – иронии и юмора – в рамках одного родового понятия (комического) ошибочно. Ирония – разновидность игры порядка. Подобно серьезной фантазии и лжи, она основана на полноценных знаках. Ирония изменяет модус высказывания, оставляя в неприкосновенности референцию и пропозицию. Юмор же – разновидность игры беспорядка. Он уничтожает референцию, вследствие

чего пропозиция становится недоброкачественной, а модус – нерелевантным (так, анекдоты «о Чапаеве» – не о Чапаеве и не выражают никакого отношения к нему). Суть юмора при взгляде с метауровня – не в высмеивании каких-либо людей и явлений, а в посягательстве на язык.

Можно предположить, что юмор и смех – в первую очередь не индивидуальная и не групповая реакция, а видовая. Это проявление конфликта очень глубокого уровня – между общеприматными когнитивно-коммуникативными предрасположенностями человека и языком, возникновение которого было «революцией в эволюции» и, видимо, привело к некоторой нейропсихологической дисгармонии. Люди – говорящие приматы – время от времени поднимают игровой бунт против языка. На уровне самого языка бунт проявляется в форме юмора, на уровне речи – в форме смеха. Не довольствуясь психологической функцией «отменителя» языковых знаков, смех их физически разрушает. Он так же антагонистичен по отношению к речи, как юмор – по отношению к языку. Появлением новой эволюционной функции (временное прерывание мысли и речи) наряду с расширением старой (метасообщение о несерьезности нарушения нормы) объясняется огромная интенсивность человеческого смеха, столь контрастирующая с несерьезностью поводов, его вызывающих. Хотя человеку в процессе культурной эволюции удалось отчасти укротить смех, ввести его в рамки конвенции, на самом деле поводы для смеха, традиционно находившиеся в центре внимания теоретиков, – дело второстепенное. Подлинная причина смеха гораздо глубже. Сотрясая наше тело, смех освобождает нас от слов, мыслей и чувств, приводя нас в блаженное временное безмыслие, бесчувствие и бездействие. Это «перетряхивание души» – краткий и целительный отдых от того бремени, которое человек взвалил на плечи в ходе антропогенеза и культурогенеза. Природа временно берет реванш в соперничестве с культурой. Смех – реакция нашей природы на «человеческую революцию».

Попытки языка превратить смех в конвенциональный знак терпят неудачу, поскольку языковые знаки должны подчиняться волевому контролю, тогда как смех произволен. Возникнув у наших далеких предков в качестве метакоммуникативного «контрзнака», он продолжает оставаться самим собою, жить своей жизнью и быть антагонистом речи. Смех не возвращает человека из культуры в природу, но напоминает ему об искусственности его культурного статуса.

Подлинная причина смеха – человеческое состояние как таковое. Возможность созерцать его с метауровня (метафорой которого в архаических праздничных обрядах предстает «природа») – главная предпосылка смеха, как ритуального, так и юмористического.

4. Культура против природы

В процессе эволюции мозга и подчинения подкорковых функций корковыми, в частности, языковыми, смысл смеха был оттеснен вглубь «родового бессознательного». Вследствие бессознательности, произвольности и «непрозрачности» смеха культура пытается заменить исконный смысл этого метакоммуникативного сигнала несерьезности различными фиктивными смыслами. Однако и эмоции, и врожденные поведенческие комплексы (раньше их называли «инстинктами»), и произвольные выразительные движения обладают значительным запасом эволюционной прочности. Ни одно из этих проявлений нашей природы не было изменено культурой до неузнаваемости. Смех, при всей его непонятности – не исключение. Благодаря расширению своей роли и приобретению эволюционно новой антиречевой функции он стал гораздо сильнее, чем у наших эволюционных предков, но не превратился во что-то качественно иное.

Наиболее чужда сущности смеха распространенная идея о том, что он по природе якобы связан со злом, насилием, осуждением и враждой. Эта идея глубоко укоренена и в обыденном сознании (отсюда понятия «насмешка», «осмеяние», «посмешище»), и в теориях смеха (особенно у англо-американских гоббсианцев). Усиление этой идеи, как и нападки на М. М. Бахтина, в нашей литературе о смехе последних двух десятилетий (ср. эволюцию взглядов А. Я. Гуревича на народную культуру, идеи С. С. Аверинцева, книги С. К. Лашенко и М. Т. Рюминой) – явный отзвук общественно-политических изменений в России. Речь идет о крушении оптимистических установок советской эпохи (в частности веры в исторически-прогрессивную функцию смеха) и об усилении православного фундаментализма.

Современная теория смеха не позволяет расценить эту идейную эволюцию как движение на пути к истине. Смех действительно был частью кровавых ритуалов, однако вовсе не они отражают его природу. Напротив, сопоставление данных о наиболее архаичных праздничных обрядах (австралийских) и фактов, относящихся к игровому поведению высших приматов, демонстрирует отчетливую преемственность, проявляющуюся в миролюбии, невозможности спутать игровую агрессию с подлинной, отмене социальной иерархии и смехе. Судя по всему, противоположное и не имеющее параллелей у животных перерастание шуточной агрессии в настоящую (я обозначил это явление термином «декарнавализация») возникает лишь на сравнительно поздних – в масштабе антропогенеза – этапах существования вида *Homo sapiens*, на долю которых приходится не более четверти, а скорее всего менее 10 % истории нашего вида.

Одно из самых типичных проявлений декарнавализации – сатира. Это

явление внутренне противоречивое. Сатирик стремится совместить то, что можно лишь чередовать – серьезное отношение к объекту с юмористическим метаотношением, направленным на подрыв этого отношения. Он хочет атаковать зло, но средство, которое он пытается использовать для достижения этой цели – игровой сигнал миролюбия – делает задачу неосуществимой. На сознательном уровне сатирик убежден, что нападает на объект с полным правом, однако своим смехом он бессознательно сигнализирует, что считает свои нападки неправильными и просит не принимать их всерьез. Сатира – типичный пример рассогласования между коммуникацией и метакоммуникацией. В сущности, сатирик борется не столько со злом, сколько с самим собою, что рано или поздно приводит его к внутреннему кризису. Закономерность эта прослеживается в творчестве и судьбах сатириков разных стран и эпох. Видимо, дело не в исторических обстоятельствах, а в базовых закономерностях человеческой психики и поведения.

Смех продолжает сопротивляться попыткам людей использовать его в качестве орудия борьбы и разобщения. Несмотря на все свои aberrации, в которых повинна культура, смех, по словам Гоголя, «светел и несет примирение в душу» [2, с. 311]. Понимание его генезиса помогает увидеть его главную функцию в настоящем – сближать людей, заставляя их чувствовать свою принадлежность к одному виду.

1. Бороденко М. В. Два лица Януса-смеха.– Ростов-на-Дону: Феникс, 1995.– 87 с.
2. Гоголь Н. В. Театральный разъезд // Гоголь Н. В. Избранные произведения.– М.: ОГИЗ, 1948.– С. 299–312.
3. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики.– М.: Искусство, 1981.– 448 с.
4. Кант И. Критика способности суждения.– М.: Искусство, 1994.– 367 с.
5. Козинцев А. Г. Человек и смех.– СПб: Алетейя, 2007.– 235 с.
6. Смех: истоки и функции / Ред. Козинцев А. Г.– СПб: Наука, 2002.– 224 с.
7. Ruch W. Рец. на книгу: Provine R. R. Laughter: A Scientific Investigation. N. Y., Viking, 2000 // Humor. 2002. Vol. 15. P. 335–355.

Людмила Панкова

ПРОБЛЕМА ПОИСКА ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЙ ПРОИСХОЖДЕНИЯ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ОБЩЕСТВЕ

Важным шагом на пути к раскрытию социальной сущности смеховой культуры как элемента общественной жизни является изучение происхождения данного феномена. Среди специальных исследований, посвящённых проблеме генезиса смеха, преобладает этологическое и эволюционно-психологическое направление, в котором смех рассматривается как наследие животного состояния человека. Так, К. Лоренц видит в смехе механизм торможения и ритуализации исходной животной агрессивности человека [9]. Современный российский исследователь А. Г. Козинцев к основным вехам эволюции смеховой культуры относит социальную игру приматов, архаический праздник, магические представления о благотворности псевдоагрессии, мифы трикстерского цикла, исторически более поздние формы карнавализации, пародии и антиповедения и, как итог развития, комическое [4]. В данном подходе начальное звено эволюции смеховой культуры, относящееся к дочеловеческому прошлому, рассматривается как определяющее суть феномена смеха уже в человеческом обществе. А. Г. Козинцев видит сущность смеха в удовольствии от культурного регресса, от возвращения на примитивную, дочеловеческую стадию развития. Комический эффект возникает на основе одновременного восприятия субъектом самого себя на разных стадиях эволюции [5].

Человек обладает биокультурной двойственностью, в которой А. Г. Козинцев в качестве основополагающего, доминантного начала рассматривает биологию, а культура, в частности смеховая, предстаёт лишь в качестве фиктивного поведенческого комплекса: «...культурные мотивировки вторичны и для нас особой роли не играют, поскольку первичный мотив унаследован от дочеловеческой стадии и бессознателен» [5, с. 111]. Что касается таких принципиально различных проявлений человеческой физиологии и социальности как щекотка и юмор соответственно, то А. Г. Козинцев сводит их к единому основанию, состоящему во временном освобождении человека от бремени речи и культуры [5].

Как нам представляется, такой подход акцентирует именно животную природу человека, переносит сущностный аспект на сферу биологии, что противоречит философскому пониманию человека. Человека от животного, как известно, отличает наличие сознания. Соответственно, философский ракурс проблемы состоит в поиске оснований смеха именно в той сфере, которая формирует сущность человека, выделяет его из животного мира, а

именно – в сфере культуры, социального в широком смысле слова.

Идея А. Г. Козинцева о необходимости временного освобождения человека от культурного бремени при помощи тех или иных практик смеховой культуры представляется бесспорной. А вопрос о том, для чего необходимо такое освобождение, является дискуссионным. Мысль о необходимости регресса на докультурную стадию не вполне способна выдержать критику с позиций философского знания, поскольку перечёркивает социокультурную сущность человека. Существует также точка зрения, согласно которой смех является свидетельством отнюдь не животной, а божественной природы человека. Так, согласно Я. В. Чеснову, досоциальный смех младенца, который находится вне текста и вне культуры – это знак прихода божества [13].

На наш взгляд, пытаясь определить сущность человеческого смеха, не следует исходить из того, чем человек не является. С философских позиций смех как атрибут человека не сводим ни к проявлениям животной, ни, тем более, эфемерной божественной природы. Сущностные и конкретно-исторические смыслы смеховой культуры необходимо реконструировать в соответствии с этапами социально-исторического развития человеческого общества.

Задачей данной статьи является попытка определения первоначальных социокультурных смыслов смеховой культуры, соответствующих ранним стадиям развития общества. Актуальность данной задачи обусловлена необходимостью изучения исторического развития сущностных смыслов феномена смеха в обществе, что, в конечном счёте, будет способствовать созданию более целостной картины современности.

В. Шкуратов в своём исследовании по исторической психологии связывает происхождение смеха с доязыковой стадией развития культуры, а именно – с магией как первой знаково-культурной системой организации человеческой психики. Шкуратов считает магию единственной психокультурной системой, основанной на высвобождении телесной спонтанности из-под контроля социальной нормы и сознания. Архаический ритуальный смех восходит корнями к доязыковой стадии становления человека, и его первоначальная функция близка к магической [14].

Л. В. Карасёв, один из крупнейших исследователей философской природы смеха, говорит о двух ипостасях смеха в человеческом обществе. Первая ипостась смеха связана с выражением радости, «телесного» ликования, с «витальным» энтузиазмом. Такой смех Карасёв называет «смехом тела» и относит его к разряду состояний, характерных не только для человека: нечто похожее можно увидеть и у животных, которым также знакомы радость игры и физическое удовольствие.

Вторая ипостась смеха связана с собственно комической оценкой действительности. Такой смех, представляющий собой соединение эмоции

и рефлексии, получил наименование «смех ума». Если «смех тела» по преимуществу относится к «низу» человеческой чувственности, то «смех ума» – к интеллектуальному «верху». Это область рефлексии, парадоксальной оценки, сфера проявления остроумия. «Смех ума» – это тот самый смех, который имел в виду Аристотель, когда писал о способности смеяться как о специфической черте человека, отличающей его от животного.

Согласно Карасёву, из первоначального смеха, обозначающего радость и энтузиазм здорового, растущего тела, рождается «смех ума», вступающий в конфликт со своим предком-двойником. Обе формы смеха сосуществуют в истории культуры и жизни человека, постоянно переплетаясь и образуя неожиданные сочетания. Карасёв говорит, что такая двойственность смеха при единстве формы выражения как раз и является источником парадоксов и противоречий, не уместившихся в рамках феномена, признаваемого единым и монолитным.

Вариант разграничения «низшей» и «высшей» форм смеха, предложенный Л. В. Карасёвым, позволяет говорить об эволюции смеха наряду с эволюцией человеческого общества. Так, согласно Карасёву, беспричинная, бессознательная улыбка на лице новорожденного младенца, ещё целиком принадлежащего миру природы, – это аванс от мира человеческой культуры. С возрастом «смех ума» теснит первостихию телесной радости с тем, чтобы позднее разрешиться в улыбке мудрости: в той улыбке, которую можно увидеть на лице Будды [3].

Мы вслед за Л. В. Карасёвым также будем различать «смех тела» и «смех ума». Происхождение «смеха тела» относится к той стадии развития культуры, когда смеху приписывалась магическая функция воздействия на природу и пробуждения жизни. «Телесность» такого смеха определяется особенностями архаичного мышления, способного выстраивать ассоциативные связи между чувственными образами действительности, в частности, между смехом и жизненными силами природы, плодородием почвы и пр. Этот вид смеха зародился в архаические времена, когда человек ощущал себя неотъемлемой частью природы и воспринимал мир в синкретичном единстве. Проиллюстрировать витальный уровень смеховой культуры могут примеры ритуально-магического смеха, описанные В. Я. Проппом [9]. Архаический человек приписывал смеху способность буквальным образом пробуждать жизнь, возрождать силы природы, способствовать новому рождению умерших. В качестве источника жизни смех включался в структуру календарных и семейных обрядов, в частности повивальных, и даже погребальных.

«Смех ума» сопровождает более развитые стадии развития человеческого общества, постоянно переплетаясь с никуда не исчезнувшим «смехом тела». «Смех ума» связан с опосредованным,

символическим восприятием мира. Он фиксирует логические парадоксы и противоречия окружающей действительности. Обе ипостаси смеха сосуществуют и в современной смеховой практике, обуславливая сложность и неоднозначность интерпретации конкретных смеховых явлений.

Человеческий смех, согласно Карасёву, противопоставлен злу. Действительно, осознание присутствия зла в мире свойственно только человеку, как и способность смеяться. Смех рождается от «внезапного ... обнаружения того, что зло преодолимо» [3, с. 29]. Для нас в этом определении важна возможность преодоления зла, т. е. человек способен преодолеть противоречивость и абсурдность своего существования, возвыситься над ними.

Здесь уместно вспомнить концепцию А. Гелена, согласно которой человек выступает «биологически недостаточным» существом, поскольку он лишается возможности вести естественное существование, свойственное представителям животного мира [12]. Человек становится «незавершённым» существом, поскольку у него ослабевают инстинкты, он «выпадает» из животного-биологической организации и утрачивает гармонию существования. Согласно Гелену, культура (в самом широком смысле этого слова – как противоположность природе), общество и его институты восполняют биологическую недостаточность человека.

Однако взамен биологической гармонии, культура и общество предлагают человеку мир, насквозь пронизанный противоречиями, согласовать которые человеческому интеллекту оказывается не под силу. Смех в человеческом обществе становится механизмом защиты от несовершенства окружающего мира, там, где серьёзное отношение к его парадоксам равносильно гибели.

Смех помогает пережить травму перехода в мир культуры, поскольку ненадолго отменяет, «снимает» его противоречивость, восстанавливая изначальную гармонию и целостность. Именно в этом, на наш взгляд, состоит основная сущностная характеристика смеха.

Сущность смеха в человеческом обществе в её изначальном, первозданном виде можно выявить, обратившись к рассмотрению особенностей первобытного мифологического мышления. Мы будем опираться на определение мифа, сформулированное Л. Г. Иониним, поскольку в нём выражается соотношение мифа и конкретных проявлений жизни общества. «Миф – это яркая и подлинная действительность, ощущаемая, вещественная, телесная реальность, совокупность не абстрактных, а переживаемых категорий мысли и жизни, обладающая своей собственной истинностью, достоверностью, закономерностью и структурой и в то же время содержащая в себе возможность отрешённости от нормального хода событий, возможность существования иерархии

бытия» [2, с. 152].

Существует точка зрения, согласно которой мифологическое мышление является прамышлением, которому свойственна пралогика с её синкретичностью, неотчётливым разделением субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, пространственных и временных отношений, с её безразличием к противоречиям [6]. Сторонники такого подхода допускают существование двух качественно различных способов мышления – до- или пралогического и логического, из чего следует, что человек на разных этапах исторического развития оказывается не равен самому себе. Нам представляется более оправданной позиция К. Леви-Стросса, согласно которой «в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном» [7, с. 207]. Согласно Леви-Строссу, логика мифологического мышления мало отличается от логики позитивной, а разница между ними состоит не столько в качестве логических операций, сколько в самой природе явлений, подвергаемых логическому анализу. Изменения происходят не в мышлении, а в окружающем мире, где человечество по мере своего исторического развития постоянно сталкивается с новыми явлениями.

Леви-Стросс полагал, что мифологическое мышление развивается из осознания некоторых бинарных противоположностей и стремления к их последующему преодолению медиацией, заложенной в мифе. Принцип бинарности был открыт ещё Э. Дюркгеймом, полагавшим, что в бинарной или дуальной организации мышления человек нашёл готовый трафарет, которым он пользуется при классификации внешнего мира. Для нас будет важна логика преодоления бинарных оппозиций человеческого существования, поскольку существенную роль в таком преодолении, на наш взгляд, играют именно смеховые элементы.

Леви-Стросс, анализируя логику мифологического рассуждения, отмечает, что между магистральными оппозициями, конструируемыми мифологическим мышлением (жизнь/смерть, сакральное/мирское), возникает промежуточный элемент, посредник – трикстер (плут, обманщик, шут). Миф, оперируя противопоставлениями, стремится к их постепенному снятию – медиации. Функцию такой медиации в мифе зачастую выполняет именно смеховой персонаж – трикстер. Он обладает двойственной природой, противоречивым характером, поскольку балансирует между крайними полюсами логической оппозиции в мифе, когда прямой переход от одного полюса к другому представляется невозможным. Так, Леви-Стросс на примере мифологии индейских племён Северной Америки объясняет, почему роль трикстера выполнял койот или ворон. Койот (пожиратель падали) – это переходная ступень между травоядными и плотоядными, между миром живых и миром мёртвых (если говорить о более высокой степени противопоставления). В связи с этим К.

Леви-Стросс пишет: «Трикстер <...> является медиатором, а потому-то в нём остаётся что-то от двойственной природы, которую он должен преодолеть» [7, с. 203]. Для нас в этом рассуждении важна роль трикстера как смехового элемента в переходе от двойственности к единству в постижении бытия человеком как архаичным, так и современным, поскольку мы согласны с Леви-Строссом в том, логика человеческого мышления в своих фундаментальных основаниях остаётся неизменной на разных этапах исторического развития человека.

Некоторые сходные взгляды на природу образа трикстера в мифе можно обнаружить у К. Г. Юнга [15], несмотря на то, что Леви-Стросс полемизировал с Юнгом по поводу природы мифа. Юнг, как известно, понимал миф как продукт коллективного бессознательного, состоящий из архетипов – бессознательно воспроизводимых схем организации внешнего опыта. Юнг, таким образом, относил миф к сфере психологии, в то время как Леви-Стросс – к сфере логического мышления. Нам в данном случае будет интересовать не столько природа противоречий, разрешаемых в мифе, сколько средство их разрешения. В качестве такового Юнг так же, как и Леви-Стросс, рассматривает образ трикстера в мифологическом повествовании. Юнг указывает на тройственную природу трикстера – «божественно-животно-человеческую»: «трикстер представляет собой первобытное «космическое» существо, обладающее божественно-животной природой: с одной стороны, превосходящее человека своими сверхчеловеческими качествами, а с другой – уступающее ему из-за своей неразумности и бессознательности» [15, с. 347].

Итак, проанализировав особенности мифологического структурирования мира, можно сделать вывод, что смех в человеческом обществе возникает как средство преодоления противоречий, с которыми неизбежно сталкивается человеческое сознание по мере перехода человека из мира природы в мир культуры. Одним из первоначальных медиаторных приёмов мифологического мышления является создание смехового образа трикстера, сочетающего в себе признаки оппозиционных категорий бытия. Данный приём мышления является, на наш взгляд универсальным, он присутствует в смеховой культуре разных эпох, в том числе, и в современной.

Мифологическое мышление, отражая противоречивость человеческого бытия, воссоздаёт эту противоречивость на социальном уровне. Средством такого воссоздания является ритуал как источник социально приемлемого поведения. Мы оставим в стороне этнографические и культурологические определения ритуала, и будем опираться на определение, предложенное В. Фуксом и обладающее наиболее общим характером: ритуал – это «социально регулируемая, коллективно осуществляемая последовательность действий, которые не

порождают новой предметности и не изменяют ситуацию в физическом смысле, а перерабатывают символы и ведут к символическому изменению ситуации» (цит. по: [2, с. 133]).

Принцип двойственности в мифологическом конструировании социальной реальности и роль ритуала в закреплении этой двойственности наглядно продемонстрированы в концепции общества Э. Дюркгейма. Исследуя элементарные формы религиозной жизни, Дюркгейм заметил, что аборигены Австралии различают два мира: мир повседневных рутинных забот, связанных с поддержанием жизни, и второй мир, представляющий собой реальность особого рода, которая не сводится к первой, эмпирической реальности. Дюркгейм подчёркивал коллективный, общественный характер второй, сакральной реальности, когда человек мог «отрешиться от нормального хода событий», заново переродиться и испытать необычайные переживания только сообщая с другими соплеменниками (цит. по: [10, с. 80]).

Рассматривая смех как средство преодоления оппозиций, конструируемых мифологическим мышлением, необходимо подробнее остановиться на механизме преодоления дуализма сакрального и профанного. По мысли Дюркгейма, мир профанного представляет собой повседневную рутинную деятельность, направленную на поддержание жизни человеческого рода. Мы под профанной реальностью также будем понимать реальность повседневной жизни человека, опираясь на характеристики, сформулированные П. Бергером и Т. Лукманом. Признаками реальности повседневной жизни, по Бергеру и Лукману, являются наивысшая напряженность сознания, самоочевидность, упорядоченность, объективированность. Реальность повседневной жизни присутствует «здесь-и-сейчас», а сознание человека здесь руководствуется прагматическим мотивом. Такая реальность существует как самоочевидная, безусловная фактическая данность [1, с. 40–43].

П. А. Сорокин, интерпретируя мысль Дюркгейма о дуализме сакрального и профанного в архаическом сознании, приводит пример из жизни австралийских племён, которая обычно делится на два периода. В течение первого периода австралийские аборигены заняты охотой, рыболовством, обеспечением всего необходимого для жизни. Затем наступает второй период – обычная жизнь сменяется праздником «короббори». В этот период исчезают все запреты, а танцы, украшения, новые татуировки и маски помогают каждому считать себя новым освобождённым существом [10].

В. Н. Топоров, говоря об универсальных мифопоэтических схемах, изначальную форму которых можно реконструировать на основе архаических космологических мифов, описывает реальность особого рода, характеристики которой схожи с характеристиками праздника «короббори».

Основным мотивом космологических мифов является противостояние организованного, упорядоченного начала в мире и хаоса. Для разрешения этого противостояния необходим поединок между членами бинарных оппозиций. В условиях поединка «границы между членами противопоставлений, между героем и его антагонистом, означаемым и означающим <...> могут становиться призрачными. Непрерывность и гомогенность пространства и времени уничтожаются <...>. Решение задачи может происходить лишь в сакральном центре пространства, противостоящем профаническому пространству, и в сакральной временной точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается» [11, с. 194–195].

В соответствии с этим нам представляется важным привести классификацию ритуалов, разработанную Дюркгеймом, поскольку она позволяет определить роль ритуального смеха в мифологическом конструировании двумерной реальности. Дюркгейм разделяет ритуалы на две категории: отрицательные и положительные. Целью отрицательных ритуалов является чёткое разграничение двух реальностей и недопущение их смешения. Такие ритуалы поддерживают «закрытые» мифы, когда человеку не остаётся места для творчества и свободного мышления. Положительные ритуалы призваны приблизить человека к миру сакрального для того, чтобы изменить жизненную ситуацию в лучшую сторону, чтобы мир мог компенсировать растрченную в ходе существования энергию. К положительным ритуалам Дюркгейм относит имитационные ритуалы (проигрывание священных ситуаций, имевших место «во времена оно»), коммеморативные ритуалы (воспроизведение прошедших событий) и искупительные ритуалы (искупление последствий святотатственного поступка) (цит. по: [2, с. 136]).

На наш взгляд, смех может являться элементом положительных ритуалов в силу медиаторной функции смеховых элементов в мифе, когда необходимо устранить дистанцию между оппозициями человеческого существования. Там же, где необходимо чётко разграничить противоположности, такие, к примеру, как жизнь и смерть, на смех налагается запрет. Как отмечает В. Я. Пропп [9, с. 228], запрет смеха имеется в сюжетах, предметом которых является проникновение живого в царство мертвых. Герой, принадлежащий миру живых, спускаясь в подземный мир (отправляясь в «иное царство»), получает совет ни в коем случае не смеяться, поскольку смехом он может себя выдать.

Таким образом, говоря об архаическом ритуальном смысле смеха в обществе, можно сделать вывод о том, что смех, являясь в некотором роде промежуточным звеном между примиряемыми бинарными оппозициями, которые конструирует логика мифологического мышления, входил в структуру положительных ритуалов, направленных, в частности, на

стирание грани между мирским и сакральным. Магическая функция ритуального смеха была направлена на приобщение к миру сакрального, с тем, чтобы мир мог противостоять энтропии, восполняя растрченную в ходе существования энергию. Конструирование сакрального мира, при этом, строилось на принципе антизнаковости, понимаемом не как перечёркивание, а как «переворачивание» знаковых маркеров повседневной социальной действительности. Данные первоначальные функциональные смыслы смеховой культуры получают своё развитие в ходе дальнейшего социально-исторического процесса.

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания.– М.: Медиум, 1995.– 336 с.
2. Ионин Л. Г. Социология культуры.– М.: Логос, 1995.– 280 с.
3. Карасёв Л. Философия смеха.– М.: РГГУ, 1996.– 224 с.
4. Козинцев А. Г. Смеховая культура: ранние этапы // Вестник Российского гуманитарного научного фонда.– 2005.– № 4 (41).– С. 17–27.
5. Козинцев А. Г. Человек и смех.– СПб.: Алетейя, 2007.– 236 с.
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении.– М.: Педагогика-Пресс, 1994.– 608 с.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология.– М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985.– 535 с.
8. Лоренц К. Агрессия (так называемое «зло»).– М.: Прогресс Университет, 1994.– 269 с.
9. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха.– М.: Лабиринт, 2002.– 192 с.
10. Сорокин П. А. Эмиль Дюркгейм о религии // Новые идеи в социологии / под ред. Ковалевского М. М. и Де-Роберти Е. В.– Сб. 4. Генетическая социология I.– СПб.: Образование, 1914.– С. 58–83.
11. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического.– М., 1995.– 624 с.
12. Филиппов А. Ф. Гелен Арнольд // Современная западная социология: Словарь.– М.: Политиздат, 1990.– С. 61–62.
13. Чеснов Я. В. Герменевтический поход к изучению смеха // Этнографическое обозрение.– 1996.– № 7.– С. 53–61.
14. Шкуратов В. Историческая психология.– М.: Смысл, 1997.– 505 с.
15. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов.– К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.– 384 с.

Анна Бородецкая

СМЕХОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Веселый человек создает себе веселый мир,
Мрачный человек создает себе мрачный.

С. Смайлс

Если не смеяться в тяжёлые минуты жизни,
то можно сойти с ума.

Ч. Чаплин

В XXI веке феномен смеха привлекает к себе все больше внимания, причем не только специалистов в различных областях знания, но и простых, как говорится, «рядовых людей», не имеющих к научным исследованиям никакого отношения. Смех становится «экзистенциальной характеристикой бытия человека и его умонастроения» [13, с. 299]. Об этом свидетельствует обилие юмористических телевизионных программ, заполняющих эфирное время, таких как «КВН», «Comedy club», «Наша Russia», «Смех без правил», «Женская лига» и т. д. Смеяться самим и вызывать смех других, заставляя, хотя бы на некоторое время, забыть о своих заботах и проблемах, – вот основная задача этих программ. Конечно, не всегда смех выступает в качестве позитивного начала, влекущего за собой положительные впечатления, есть и смех осмеяния, и смех презрения, но цель данной статьи – исследовать смех как «взрыв веселого расположения духа», как способ отстранить себя от повседневной жестокой реальности и быть независимым от объективного зла. При первом приближении к проблеме смеха может показаться, что и проблемы-то никакой нет, все просто и понятно, но это далеко не так. Смех – весьма многогранное явление, играющее существенную роль как в жизни каждого из нас, так и в процессе познания и обретения смысла собственного бытия.

Обычно смех трактуется как «культурно-психологический феномен, в котором выражается способность человека к комической оценке действительности» [9, с. 279]. Однако в различные эпохи и у различных народов смех принимал свои специфические черты, опосредованные взглядами и представлениями, характерными для данной среды. Например, в древнеегипетском папирусе III в. н. э., хранящемся в Лейдене, смеху отводится роль сотворителя мира: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз – появились воды...». Наконец, при седьмом взрыве смеха родилась душа (цит. по: [3, с. 33]). Смех подобен древнегреческому морскому божеству Протею, который обладал способностью беспрестанно изменять свой облик, связанной, видимо, со свойством воды отражать наружность того, кто в нее смотрит. В средние века смех являл собой противо-

вес страхам, он восполнял односторонность и серьезность строгой церковно-государственной идеологии. Культура смеха в христианском мире в основном выражалась в карнавалах, комедийных действиях и процессиях, а в восточной традиции в качестве формы смеховой культуры выступало юродство. Новое время, с присущим ему рационализмом, не придает смеху особого значения, пытаясь вытеснить его из жизни людей, в результате смех становится лишь частью бытовой культуры народа. Сегодня интерес к смеху вновь возвращается, современные ученые начинают оценивать реальную пользу, которую способен принести смех. Человек, лишенный чувства смешного, понимается как духовно бедный и ограниченный, а сам смех трактуется как «мудрый врачеватель человека в беде и в горе, веселый спутник в радости, тонкий воспитатель его эмоциональной культуры» [7, с. 340]. Такое явление как «смехотерапия» не вызывает неодобрительных ухмылок, а практикуется при лечении самых различных «болезней духа», вызванных однообразием, монотонностью, повседневным напряжением. Видимо, знали толк в увеселениях цари, окружавшие себя шутами, задачей которых, помимо того, что они давали мудрые советы в шуточной форме, было смешить царское окружение, укрепляя, как показывает сегодняшняя практика, его моральное и физическое здоровье. Таким образом, в эпоху непростого XXI века, смех, как справедливо в свое время отметил Франсуа Рабле, является спасательным кругом на волнах жизни. А «Аристотелево *animal ridens* (животное смеющееся) характеризует человека, в противоположность животному, пожалуй, еще точнее, чем *homo sapiens*» [15, с. 21].

«Общество – истинное царство комедии и трагедии. Человеческое содержание есть во всех объектах комедийного смеха. Человек является единственным существом, которое может и смеяться, и вызывать смех» [3, с. 8]. Но зачем человеку нужен смех, какое значение он играет в человеческих взаимоотношениях, да и вообще, каково социальное предназначение комического? Естественно, комическое направлено на то, чтобы вызвать смех, веселье, доставить радость. А вот далее, исходя из того, как, когда, над чем смеется каждый из нас, можно кое-что узнать и о «внутреннем мире» человека, ведь «...юмор может быть уподоблен рентгеновским лучам, просвечивающим душевную сущность человека» [7, с. 353]. Это же утверждает и Ф. М. Достоевский в «Подростке»: «если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а высмотрите лучше его, когда он смеется. Хорошо смеется человек – значит хороший человек... Смех есть самая верная проба души» [6, с. 325].

Как видим, несмотря на свою неожиданность и непредсказуемость «смех – это своего рода зеркало, в котором отражаются и преображаются

все наши эмоции, как бы удваивая “пространство души» [14, с. 52]. Смех способен высветить потаённые грани каждого человека: можно рассмеяться так, что рассмеются все вокруг, а можно легкой улыбкой довести до слез и даже агрессии. Согласно вышеупомянутому Ф. М. Достоевскому: «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную» или «иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек как-нибудь очень искренно, и весь характер его вдруг окажется как на ладони» [6, с. 324]. Способность искренне смеяться радует наших близких и поднимает настроение нам самим, ведь позволяя себе детскую беззаботность и лёгкость, мы превращаем мир вокруг себя в цветной калейдоскоп. И как прав был Барон Мюнхгаузен, утверждая, что «умное лицо – ещё не признак ума, господа! Все самые большие глупости на земле делаются именно с этим выражением лица. Улыбайтесь, господа! Улыбайтесь!».

Смех захватывает и увлекает одновременно духовную и физическую сторону нашего естества. «По этой причине смех оказывается основой и всего дальнейшего развития человека, основой его культуры – способа взращивания, возделывания и доведения разнообразных начал до полноты. Культура человека в основе своей поистине есть смеховая культура, смешение природного и человеческого, социального и личного, меня и другого, индивидуального и универсального» [12, с. 274].

Даже смерть не пугает смех. В Древнем Риме, например, смеялись на похоронах, смех выступал, своего рода, сакральным оберегом, защищающим человека от темных сил и позволяющим беспрепятственно добраться в царство мертвых. В эпоху Возрождения сама смерть изображалась смеющейся. Получается, что смех – это победа над смертью, над страхом перед этим устрашающим феноменом, который теряет для смеющихся свои устрашающие черты, ведь смеясь, «человек выходит за пределы заданных ему житейских обстоятельств» [8, с. 132]. Конечно, это не реальная победа и нам никуда не деться от смерти, но суметь побороть свой страх уже значит утвердиться в конечном бытии. Причем, лишь «человек находится на границе между временным/временным и вечным, между окончательной действительностью жизни и миром возможного, который становится доступным в смехе, превращающим в возможное даже невозможное». Как мы увидели, смех помогает человеку подняться над собственной ограниченностью, и даже такой темный, но в то же время значимый, феномен нашей жизни как смерть в смеховой игре упраздняется, что позволяет человеку раскрыть свою «смертность, удерживаясь в пределах человеческого способа быть. Пограничность человеческого существования, двойственность его природы и рождает смех как победу над страхом небытия» [8, с. 132–133].

Смех в низком открывает высокое, в будничном – торжественное, в разочаровывающем – обнадеживающее. Когда в качестве объекта смеховой

рефлексии выступает нечто негативное, достойное осуждения или, в общем виде, некое зло, то смех демонстрирует, что зло преодолимо и неопасно. И несмотря на то, что наша смеховая реакция ничего не разрушает и не принуждает мир измениться, уже сам по себе смех противостоит всем мыслимым видам разрушения, созидая свободный от условностей мир смыслов. Таким образом, «смех нарушает существующие в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, условностей человеческого поведения и жизни общества». Смех «разоблачает» и «обнажает», отвергая всякого рода неравенство и социальные законы, ведущие к этому неравенству [11, с. 343]. «Смех стремится разрушить существующий несправедливый мир и создать новый, принципиально отличный от него, – идеальный», мир, в котором отсутствуют обычные социальные рамки, и царит всеобщее равенство, мир, в котором смех казнит несовершенство мира, очищает, возвеличивает человека и утверждает радость бытия [3, с. 109]. А поскольку смех изменяет сознание человека, он оказывает значительное воздействие и на окружающий мир, преобразуя его. Он выступает в качестве некой эмоциональной формы, выявляющей господство человека над внешними явлениями, над бытием в целом. «Смех ... вырывает явления и процессы из их жесткой однозначности и зависимости от мира и делает их предметом моей игры с ними, поскольку смысл я ей придаю сам» [10, с. 234].

Серьезность повседневного существования требует от человека следования некоторой заданности в виде привычки или установленного закона, но в любом случае, на человека давит навязываемая и одновременно дисциплинирующая его логика. А смех создает иную реальность, «смеховой мир», царство свободы от множества запретов и предписаний, он «снимает психологические травмы, облегчает человеку его трудную жизнь, успокаивает и лечит» [11, с. 343].

Существо человека по своей природе ориентировано на смысл и стремится к реализации ценностей с позиций истины, блага и справедливости. Человек всегда больше того, что он сам о себе знает, а смех позволяет раскрыть эти потенциально заложенные возможности. Смех позволяет нам избавиться от бесчисленного количества подавленных вредных эмоций, способствует выработке норм, ценностей социальной коммуникации, содействует формированию человеческой личности. Согласно Н. Бельской: «смех становится единственно и подлинно конструктивным, когда он сопровождает уход и распад того, что изжило себя в человеке, что связывало и блокировало его переход к более высокой ступени духовного развития... осмеиваемое (и тем разрушаемое) человеком лишь в себе самом все мелкое, пошлое, смертное, приземленное,

эгоистическое, дурное, изжившее себя, косное, иллюзорное – диалектически связывает его с подлинной духовностью и подлинными ценностями, с открытием и созерцанием в себе же самом начала высшего, прекрасного и вечного» [1, с. 26, 35–36].

Смех как сугубо человеческий феномен означает, что человек понял и оценил сущность происходящего, выразив свое нравственное или интеллектуальное превосходство. Смеющийся занимает победительную и одновременно великодушную позицию: «...смех радуется, поднимает жизненные силы, ...он знаменует поражение всего того, что мы считаем ничтожным» [12, с. 184]. Когда вольнолюбвец смеется над тираном, он, в первую очередь, смеется над своим страхом перед тираном, когда раб смеется над своим господином, он смеется над своей боязнью перед господином. В любом случае, когда речь идет о смехе слабейшего над угрозой со стороны сильнейшего – это смех, прежде всего, над собственной слабостью. И именно он позволяет нам освободиться от этих страхов и слабостей, как сказал Н. Бердяев, смех есть освобождающее начало, «возвышающее над властью обыденности» [2, с. 311].

В театральном спектакле человеческая жизнь разворачивается на подмостках сцены, и разыгрываемые комические эпизоды вызывают у нас смех, потому что герой не догадывается о ситуации, в которую он попал и не понимает причины смеха над ним. Герой для зрителя простак, которого постоянно водят за нос, что собственно и является смешным. Согласно [Н. Г. Чернышевскому](#), смеясь над безобразным, мы возвышаемся над ним. Так, смеясь над глупцом, мы чувствуем, что понимаем его глупость, понимаем причины этой глупости, и понимаем, каким он должен был быть, чтобы не быть глупцом. Следовательно, смех, кроме того, что позволяет нам казаться себе намного выше глупца, утвердиться в собственных глазах, еще и дает возможность занять критическую позицию по отношению к самому себе и окружающей действительности. Таким образом, получается, что когда человек смеется, он обладает наиболее полным восприятием мира, благодаря чему осуществляется прояснение истины, развивается искренность, беззлобие и преодолеваются несправедливость и зло в социальной жизни. Смех «восстанавливает нарушенные в другой среде контакты между людьми, так как смеющиеся это своего рода «заговорщики», видящие и понимающие что-то такое, чего они не видели до этого или чего не видят другие» [11, с. 343–344].

«Юмор – не просто настроение, но способ смотреть на мир» [4, с. 159]. И если мы идем с улыбкой по жизни и не утратили способность смеяться над своими проблемами, то вероятность того, что нас одолеют страх, волнение, беспокойство или депрессия сводится к минимуму. Кроме этого, как показали ученые, смех высвобождает эндорфины – гормоны счастья, которые помогают избавиться от раздражения и грусти.

Завершить хотелось бы словами И. Бабеля: «У всякого глупца хватает причин для уныния, и только мудрец разрывает смехом завесу бытия» (цит. по: [5, с. 296]). Так давайте не будем глупцами. Смех – великая сила, которую не стоит списывать со счетов, полагая, что он не имеет к серьезному течению жизни никакого отношения. Здесь уж никак нельзя согласиться с утверждением Хейзинга, что смех противостоит серьезному и связывается с притворством, нечестной игрой, в общем, с поведением, когда внешняя сторона действий или слов человека намеренно не соответствует их внутренней цели. Ведь смех, искренний и беззаботный, имеет внеутилитарный характер, его цель заключена в нем самом, это и «повышает нашу жизнеспособность и помогает сохранить здравый смысл. Благодаря юмору мы легче переносим превратности судьбы. Он помогает нам понять истинное соотношение вещей» [16, с. 206].

1. Бельская Н. А. Диалектика смеха: аспект деструктивности.– К.: Оріяни, 2001.– 40 с.
2. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии).– М.: Междунар. отношения, 1990.– 336 с.
3. Боров Ю. Б. Комическое.– М.: Искусство, 1970.– 272 с.
4. Витгенштейн Л. Культура и ценность // Даугава.– 1992.– № 2.– С. 155–159.
5. Дмитриев А. В. Социология политического юмора: Очерки.– М.: РОССПЭН, 1998.– 332 с.
6. Достоевский Ф. М. Подросток. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1986.– 544 с.
7. Зись А. Я. Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение. Изд 2-е, испр. и доп.– М.: Искусство, 1974.– 447 с.
8. Иванова-Георгиевская Н. Апофеоз как опыт несмеяния // *Дóџа / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 127–136.
9. Карасев Л. В. Смех // Современная западная философия: Словарь.– М.: Политиздат, 1991.– С. 279–280.
10. Левченко В. Метафизические размышления о смехе // *Дóџа / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 6. Мова, текст, культура.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– С. 231–235.
11. Лихачев Д. С. Смех в древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т.– Т. 2.– Л.: Худож. лит., 1987.– С. 343–417.
12. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне).– М.: Лабиринт, 1999.– 288 с.
13. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность.– М.: Эдиториал УРСС, 2003.– 320 с.
14. Смех – вестник нового мира (Интервью с Л. В. Карасевым) // Человек.– М.: Наука, 1999.– № 6.– С. 52–55.
15. Хейзинга Й. Homo Ludens // Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерланд. В. Ошиса. \– М.: ООО «Издательство АСТ», 2004.– С. 7–338.
16. Чаплин Ч. Моя биография.– М.: Искусство, 1966.– 495 с.

Виктор Левченко

СКАНДАЛ: ГРАНИЦА МЕЖДУ СМЕХОМ И СЕРЬЕЗНОСТЬЮ

Скандалами переполнена наша жизнь – от семейных отношений до политических. Они обнаруживают себя и в виде девиантного поведения, и в арт-акциях, и на работе, и в быту. Исследованию их природы посвящены сочинения в области конфликтологии и теории паблик-рилэйшен, например, работы Георгия Почепцова. Общественная реакция на скандалы колеблется от серьезной гневливости, негодования и брезгливости до насмешливо-презрительной позиции, что и позволяет рассмотреть их в рамках заявленной темы данной статьи. Феномен скандала будет проанализирован через призму смехологии с точки зрения выявления антропологических, социокультурных и общефилософских аспектов его представленности. Данный анализ будет осуществлен через обращение к некоторым резонансным событиям, вызвавшим публичную оценку как скандальных. При этом стоит отметить, что несмотря на внешнее подобие скандала и смеха, в его интерпретации И. Кантом, который характеризовал смех как «аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [10, с. 352], смех – это именно превращение в *ничто*, а не обрушение в отрицательное *нечто*, как это собственно и происходит в процессе разворачивания скандалов.

Эмоциональным толчком и поводом для моего обращения к этой теме послужило одно событие, произошедшее в Москве в преддверии российских президентских выборов 2008 года. 29 февраля этого года в зале «Обмен веществ и энергии организмов» Биологического музея МГУ им. К. А. Тимирязева на Малой Грузинской улице прошла художественная акция («арт-оргия», как ее определили организаторы – арт-группа «Война») «Ибись за медведа!» (или «Ибись за наследника медвежонка»). В ней участвовали около 20 человек. Обнажившись, участники акции разделились на пары и занялись сексом. При этом были выставлены в качестве дополнительной наглядной агитации и провозглашались вслух такие лозунги – «Мы должны поддержать медведей!», «Мы передадим медведям энергию наших тел!», «Мы медведи, ибущие медведей. Я ибу медведа, медведь ибет меня. Мы идущие с медведями! Превед, медвед!». Как видно, арт-акция была политически ангажированной, поскольку обыгрывалась и фамилия официального кандидата в президенты Медведева, и название официального молодежного движения «Идущие вместе» («ибущие» – «идущие») через использование в этой агитации так называемого «падонского языка» (выражающиеся с его помощью намеренно и подчеркнуто безграмотны). Данная акция освещалась на сайтах в сети Интернет, активно обсуждалась на блогах и однозначно

расценивалась как скандальная (некоторые общественные организации требовали даже привлечь участников акции за аморальность к уголовной ответственности).

Действительно, в том, как беспрецедентно откровенно была осуществлена эта акция, явно просматриваются те значения слова «скандал», которые представлены в наиболее авторитетных словарях. В них скандал рассматривается или как «срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок» [7, с. 192], или «случай, происшествие, позорящие его участники» [14, с. 641]. Однако, несмотря на действительно вызывающее с точки зрения общепринятых моральных норм поведение участников, эта акция предлагалась как художественная, в ходе ее совершения использовались элементы иронии, сатиры и пародии. Она выступала в качестве художественного жеста, оценка которого с точки зрения морали является грубейшей ошибкой (а подобные художественные жесты имеют давнюю традицию – можно вспомнить классическую желтую кофту Маяковского и другие «пощечины общественному вкусу», из последних наиболее резонансных – акции Александра Бреннера, Олега Кулика, Авдея Тер-Оганяна и др. (подробнее см.: [19, с. 360, 438–441])). Но кроме вышесказанного, у меня эта «арт-оргия» вызывает также ассоциации с формами ритуализированного архаического смеха и неоднократно рассматриваемого в литературе карнавального смеха. Как писал Г. К. Честертон: «Кошунство – это художественный эффект, зависящий от философского убеждения. Кошунство держится на вере и улетучивается вместе с ним» (цит. по: [11, с. 38]).

Исследователями вышеуказанных культурно-исторических форм смеха (Абрамян, Зазыкин, Козинцев, Лашенко) неоднократно отмечалось, что Первопраздник зачастую сопровождался половым совокуплением, носящим массовый характер, и перерастал в оргию. Так, Л. А. Абрамян в своей известной книге «Первобытный праздник и мифология» отмечает связь секса и смеха в архаическом первопразднике: «Оргиастичность наиболее ярко проявляется в веселом «карнавальном» празднике, где она присутствует не в виде символически-магической обрядности, а вводится автоматически, как некий хепенинг. Кроме того, она «работает» на все признаки архаического праздника – массовое соитие не может не быть веселым, смех сам играет большую роль в эротической символике. Смех, зарождающийся в глубине тела («утробный смех») сам собой и с судорожными усилиями вырывающийся наружу, как бы повторяет великие тайны зачатия и родов» [1, с. 106].

Для понимания природы скандала с точки зрения смеха возможно рассмотрение его через призму теории смеха Герберта Спенсера, представленной в сочинении «Физиология смеха» еще в 1860 году. Главная

ее идея заключается в том, что смех является механизмом разгрузки «избытка нервной энергии» (см.: [18, с. 798–811]). Здесь уместно вспомнить и название зала, выбранного для проведения арт-оргии. В этом смысле показательно объяснение природы смеха как сублимированной формы сексуальности. Например, В. А. Зазыкин, анализируя смех с точки зрения его энергетической затратности, обосновывает, что «сильный смех при половом возбуждении – это форсированный сброс сексуальной энергии через «верх» человеческого тела» [8, с. 85]. Но как я уже отмечал ранее, смех во время полового акта не позволяет партнерам выполнить его, разрушает сильные эмоции, убивает любовь у другого (см.: [13, с. 139]).

Тема обнажения и демонстрации половых органов достаточно широко представлена в фольклоре, при этом следствием подобных действий может быть как смех, так и испуг. Смех рассматривался как своеобразное оружие, могущее даже убить противника, того, на кого он был направлен. Например, этнографами отмечалось существование среди жителей Заонежья поверья о том, что женщина, показав свою vulva медведю, может его испугать и прогнать (см.: [8, с. 210]). Ритуальная форма смеха, позволявшая обретать власть над врагами, выступала в качестве деяния, аналогичного убийству. Показательна в этом отношении негативная реакция общественных и государственных институтов на обнажение человеческой телесности, идеологическое придание им качества вредительства, направленного против устойчивости социальных систем. При этом само событие рассматривалось как скандальное, что искусственно раздувалось. Подобная ситуация хорошо иллюстрируется, например, скандалом, вызванным выходом в прокат в 1930 году кинопоэмы «Земля» классика украинского и мирового кинематографа Александра Довженко. Это гениальное произведение отличалось новаторским киноязыком и непривычными для того времени кадрами с обнаженным женским телом (метаниями невесты в пустой хате). Официальный кремлевский поэт Демьян Бедный в фельетоне «Философы», напечатанном в газете «Известия» так оценил эту сцену:

*«А в картине ЗДОРОВОЕ что нам показано?
Эта псевдоземля,
Девицу для всех оголяя,
Показав нам лицо напряженное,
Буйной похотью зло искаженное,
А не юное, резвое,
Целомудренно-резвое,
Деловито-суровое,
Это что же, явление ЗДОРОВОЕ?
И неужто мы эти ПОЛОВЫЕ ГРИМАСЫ
Будем гнать, «продвигать» в пролетарские массы?»* (цит. по: [17, с.

13]).

Эта позиция власти создавать скандал с целью атак на выпадение из официального канона, как видим, базируется на распространении информации о деятельности, выходящей за рамки нормы морального порядка и нарушающей ее. Учитывается также, что подобная информация всегда интересует широкую публику, которая, в свою очередь, является только наблюдателем скандала, а не его участником. При этом обнаруживается, что сознательное разворачивание властью ситуации скандала вызвано пониманием его как наиболее эффективного способа проникновения в массовое сознание. Для организаторов скандала важно также развитие его, когда оскандаленный начинает себя защищать, чем только подчеркнет еще сильнее свою аморальность. Довженко пережил эмоциональный шок от этой публикации: «Я был так подавлен этим фельетоном, мне было так стыдно ходить по улицам Москвы, что я буквально поседел и постарел за несколько дней. Это была настоящая психическая травма. Я даже хотел умереть...» [17, с. 14]. В любом случае обвинения против него подтверждались, оправдывался ли он или, как произошло в данном случае, удалил из фильма кадры с «обнаженкой». Порождаемый инициаторами скандала сильный виртуальный мир был в состоянии трансформировать реальный мир.

Подобным образом и объект осмеяния для нас даже в наше время продолжает зачастую выступать как что-то чужое и неприятное, вторгающееся в наш мир и нарушающее его устойчивость. Поэтому стоит согласиться со Светланой Лащенко, что «в этом смысле Другой в нашем смеховом общении с ним всегда будет оставаться своего рода жертвой, подлежащей смеховому уничтожению» [12, с. 200]. Поэтому-то участники арт-оргии, осуществляя свою взаимную «проницаемость», превращали как бы друг друга в подобия некоего трансцендентного начала, господствующего над ними и определяющего их поведение. То есть они выступали, вполне возможно, неосознанно, в роли специфического культурного «громоотвода», отводящего из нашего мира ворвавшуюся в него агрессивную энергию этого внеположного трансцендентного начала. Это осуществлялось через архаический культурный механизм временного сокрытия подлинного и выдвижения взамен его подобия. В определенной степени такое поведение является всплыванием в нашем секуляризованном мире криптоязыческого мировоззрения, в котором присутствовал и космический юмор, который находил свое объяснение у классиков античности. «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 относим к роду богов, а слезы – к состоянию людей и животных»

(цит. по: [3, с. 212]).

Хотя стоит отметить, что по большому счету даже такое значимое для человечества событие как страсти Христовы включает в себе и элементы иронии, и характерные особенности скандала. Это проявилось и в созвучии имен Симона Петра и Симона Кириянина. Великая честь соучастия в муках Иисуса досталась не ученику, который обещал верность, но отрекся, а постороннему и к тому же против его воли. (Мт 27:32). Ирония и в именовании – «Иуда, один из Двенадцати» (Мт 26:47), подчеркивающая высокое избрание Иуды. Для полноты преображения Господня необходимо было дойти до границ скандала, что было, в частности, отмечено Блезом Паскалем в его «Мыслях» (940 (790)): «Иисус Христос не пожелал, чтобы Его убили без соблюдения форм правосудия, ибо много больше бесчестия в смерти по закону, чем по беззаконному насилию» [15, с. 341].

В своем рассмотрении разных видов смеха В. Я. Пропп считал самым распространенным насмешливый смех [16, с. 195–196]. Насмешка прежде всего является издевательством, как это отмечалось, в частности, В. И. Далем [6, с. 472]. Субъективно в смехе проявляется пренебрежительное отношение к жизненной ситуации, предмету или лицу, возвышение над ними. Данная традиция рассмотрения смеха достаточно давняя. Мы встречаемся с таким пониманием природы смеха уже у Т. Гоббса, считавшего смех выражением гордыни, представления человека о себе с позиции превосходства и своей значительности. Он писал, что «страсть смеха есть не что иное, как внезапное чувство тщеславия, возникшее 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» [5, с. 547]. Но мне кажется справедливой позиция А. Г. Козинцева, понимавшего природу смеха как метаотношения, отключающего и нейтрализующего серьезное отношение к объекту внешнего мира и тотально отрицающего самого субъекта (см.: [11, с. 33–37]). Самостоятельность, можно даже сказать, самодостаточность смеха проявляется в том, что в процессе его совершения одно и то же лицо разделяется на себя, смеющегося, и себя, осмеиваемого. «Наиболее благородные виды смеха над другим также до известной степени позволительно интерпретировать как смех над собой; смех вольнолюбия над тираном – это смех прежде всего над собственным страхом перед тираном; вообще смех слабейшего над угрозой со стороны сильнейшего – это смех прежде всего над собственной слабостью, как смех над ложным авторитетом – смех над собственной замороченностью, способностью к замороченности, – и так далее» [2, с. 349]. Показательна в этом отношении

притча о смехе у людей, переставших плакать, когда у них полностью все имущество отобрал жестокий тиран.

Зафиксированная в языке связь смеха с отказом от жизненного пребывания в мире («уморить со смеху», «уморительный случай» и т. п.) указывают на факт утраты смеющимся человеком переживания окружающего мира; его «я» и его тело – почти по Р. Декарту – существуют параллельно друг другу. Этим скорее всего объясняется и неоднократно отмечаемая исследователями (В. М. Бехтерев, Д. Грегори, Г. Эллис и др.) способность смеха физиологически избавлять человеческое тело от вынужденного напряжения. Зачастую это сопровождалось непровольным моче- и газоиспусканием, что описывалось в качестве характерной черты смеха как подобного коитусу действия еще в XVI веке в трактате о смехе французского врача Лорана Жубера (Laurens Joubert) (см.: [8, с. 61–63]).

Интересен в этом аспекте подчеркнутый В. Иваницким внеличный характер смеха: «Состояние смеха – это нечто непередаваемое, непонятное извне, взболтанное, сотрясаемое конвульсиями, внеличное – одним словом, смешное. Вот почему смех на мгновение «снимает» личность» [9, с. 13]. Этот внеличный характер обусловлен скорее всего своими архаическими истоками и связью с ритуальными формами своей представленности. Несмотря на вырванность его из давнего символического пространства культуры с сильными мистическим интенциями он в неявном (крипто-) виде сохраняет для попадающих под власть его стихии качество средства выведения наружу таинственных свойств, спрятанных в глубинах человеческой природы. Действительно, переживая состояние дряхлеющего смеха, человек испытывал глубочайшие психологические потрясения, как бы воздействие «иног бытия», сопровождаемое изменением привычного для его повседневного опыта чувственного восприятия. В свете этого справедливым кажется следующее высказывание С. К. Лашенко: «Поражаясь деградации смеховых традиций в культуре, мы спешим истолковать их признаками упадка или деформации сознания современного человека, но никак не возвращением архаических смыслов смеха, никак не обнаружением неких генетических свойств этого феномена, справиться с которыми человечеству так и не удалось на протяжении долгих веков эволюции» [12, с. 201].

Скандал нельзя однозначно характеризовать как связанный преимущественно со смехом и осмеянием. По природе своей он мрачен, провоцируя смех и тут же глуша его, вызывает дискомфорт и напряженность. Когда он насмешлив, то вряд ли он вызывает удовольствие и является развлечением для всех его участников. Скандал по своей сути разворачивает субъективность собственных организаторов и задействованных в нем лиц.

В нем очень сильна морализаторская и лицемерная линия поведения, объяснить которую можно, воспользовавшись словами Г. В. Ф. Гегеля: «Точно так же и упорство всеобщего сознания, настаивающего на своем суждении, не есть разоблачение и прекращение лицемерия. – Обзывая его дурным, низменным и т. п., оно ссылается в таком суждении на *свой* закон, подобно тому, как злое сознание – на *свой*. Ибо тот закон выступает в противоположность этому и тем самым – как некий особенный закон. Он, стало быть, не имеет преимущества перед другим законом, а скорее признает его действительным; и это усердие делает как раз противное тому, что оно намерено делать, а именно, то, что оно называет истинным долгом и что должно быть общепризнанным, показать как нечто *непризнанное* и тем самым предоставить «другому» равное право для-себя-бытия» [4, с. 355–356]. Скандал создает в обществе полусумасшедшее настроение и играет с небытием, уничтожает нравственную ответственность, так как он обесценивает наиболее субстанциальные интересы жизненного мира, уничтожает объективные содержания. В отличие от смеха с его антителеологичностью, самодостаточной произвольностью и внезапностью, разгоревшийся и идущий своим ходом скандал целесообразно разворачивается таким образом, как будто предвиделось его завершение и осмысленно представлялось, что еще необходимо сделать для его развития. Серьезность, безусловно, есть фон смеха, но в нем она снимается. «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» [2, с. 349]. Когда обстоятельства заставляют смеяться, трудно оставаться серьезным, в отличие от строгого или ироничного выражения, которое возможно сохранить в скандальной ситуации.

1. Абрамян Л. Ф. Первобытный праздник и мифология.– Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1983.– 232 с.
2. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Связь времен.– К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005.– С. 342–359.
3. Аверинцев С. С. Язычество // Аверинцев С. С. Софія – Логос. Словник.– К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 1999.– С. 211–213.
4. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Шпетга.– СПб.: Наука, 1992.– 444 с.
5. Гоббс Т. Человеческая природа // Гоббс Т. Сочинения в 2 т. / Пер. с лат. и англ.– Т. 1.– М.: Мысль, 1989.– С. 507–573.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 2.– М.: Русский язык, 1980.– 683 с.
7. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4.– М.: Русский язык, 1980.– 683 с.

8. Зазыкин В. А. О природе смеха: По материалам русского эротического фольклора.– М.: Ладомир, 2007.– 266 с.
9. Иваницкий В. Почему смеялась рыба? // Знание – сила.– М., 1993.– № 2.– С. 9–16.
10. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения в шести томах.– Т. 5.– М.: Мысль, 1966.– С. 161–529.
11. Козинцев А.Г. Человек и смех.– СПб.: Алетейя, 2007.– 236 с.
12. Лашенко С. К. Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян.– М.: Ладомир, 2006.– 316 с.
13. Левченко В. Л. Смех как различие // *Дбѣа / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 137–142.
14. Ожегов С. И. Словарь русского языка: / Под ред. докт. филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой.– 14-е изд., стереотип.– М.: Русский язык, 1983.– 816 с.
15. Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр. Ю. А. Гинзбург.– М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995.– 480 с.
16. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха.– СПб.: Алетейя, 1997.– 288 с.
17. Раззаков Ф. И. Скандалы советской эпохи.– М.: Эксмо, 2008.– 704 с.
18. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские / Пер. с англ.– Мн.: ООО «Попурри», 1998.– 1074 с.
19. Фрай М. Азбука современного искусства // Фрай М. Книга для таких, как я.– СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006.– С. 305–466.

Нелли Иванова-Георгиевская

СМЕХ В ПОГРАНИЧНОЙ СИТУАЦИИ

Памяти В. Г. Табачковского

Чи не постає <...> сміх як не сакральне
alter ego сакрального відчаю?

В. Г. Табачковський

Когда-то европейский человек заскучал выяснять смысл своего бытия, сводя его к знанию, способному выявить в логических формах могущественное шествие абсолютного духа. И тогда он обратился, в качестве основы философских размышлений, к *переживанию* как непосредственной жизни субъективности, несводимой ни к чему иному, получив, в частности, от Киркегора выразительное и жизнеспособное определение этой основы – экзистенцию. В конце концов ее стали трактовать как бытие особого рода, несводимое к предметному бытию, неосознаваемое творчество которого является основой для всех видов сознательной деятельности человека, как такой способ бытия, который несет в себе вопрос о смысле бытия и, в силу этого, присущ только человеку. Экзистенция проявляет незавершенность, несамодостаточность бытия человека, обреченного на постоянное истолкование бытийственных возможностей, выход за пределы своей наличной ситуации в отнесении себя к совокупности своих возможностей, и такая проекция только и может стать способом понимания смысла человеческого бытия в мире.

При таком взгляде, свойственном продолжающим в XX веке «диалектическую лирику» Киркегора фундаментальной онтологии и философии экзистенциализма, средством познания оказывается не мышление в понятиях и не чувственное восприятие познающего субъекта, являющие ему мир и его собственное бытие как предстоящий объект, а *экзистенциальное событие*, непосредственно переживаемое человеком. К числу таких событий, способных раскрыть человеку его подлинный смысл и достичь полноты бытия, К. Яперс относит так называемые пограничные ситуации, приводящие к проявлению экзистенции, к «потрясению человека и осознанию им своей потерянности» [6, с. 19], учет и продумывание которых он считает важным мотивом происхождения философии. Пока человек сосредоточен на познании внешнего мира, осуществляя неперемное «сомнение как путь к достоверности» [6, с. 21], ему неизвестен смысл собственной жизни, он забывает о себе. Но, обратившись к собственной ситуации в мире, он открывает путь к самому себе, к выяснению смысла бытия, которому он способен внимать исключительно из этой своей ситуации. Ситуации, в которых мы себя застаем, могут быть подвластны нам, мы способны их изменять в

соответствии со своими целями и интересами. Но среди них есть такие, которые остаются неизменными даже тогда, когда их постоянство для нас не является очевидным, которые охватывают все человеческое существо и способны привести человека к постижению самого себя и своей жизни в их подлинности. Это основополагающие ситуации, из которых человек не может выйти и которые не может изменить в силу их всеохватывающей власти: «Я должен умереть, должен страдать, должен бороться, я завишу от случайности, я с неизбежностью обнаруживаю собственную вину» [6, с. 21]. Эти ситуации полны того напряжения, которое свидетельствует и об их принципиальной неустранимости, и об их способности прояснять смысл бытия, возможной лишь через решительность самобытия. Человек, отказавшись рассматривать себя и свое бытие как традиционный объект познания, теперь, познавая, «приводит себя в состояние *неустойчивости абсолютной возможности*. В ней он слышит *призыв* к своей свободе, исходя из которой, он лишь посредством себя становится тем, чем он может быть, но еще не есть. В качестве свободы он *заклинает* бытие как его скрытую трансцендентность» [7, с. 379]. Трансцендентность и оказывается всем смыслом этого движения, преодолевающего напряжение пограничных ситуаций, ее открытие означает обнаружение человеком своей незавершенности, укорененности в ней, несамодостаточности, своей абсолютной возможности быть.

В условиях повседневности человек уклоняется от пограничных ситуаций, не желая выдерживать их напряжения, продолжая существовать так, будто бы не переживал только что их во всей их захватывающей полноте. Он погружает себя в забытие, позволяя себе воспринимать мир и действовать в нем, рассматривая только конкретные ситуации, «с которыми справляемся с пользой для себя и на которые реагируем посредством планов и конкретных действий в мире, подгоняемые интересами нашего наличного существования» [6, с. 22]. По поводу же основополагающих основ своего бытия человек при этом пребывает в сомнамбулическом самозабвении: «Мы забываем, что должны умереть, забываем наше виновное и оставленное на волю случая бытие» [6, с. 22]. Например, М. Хайдеггер показывает, как человек, погруженный в обезличенный мир повседневности, находясь под влиянием *das Man*, избегает даже разговоров о смерти, формируя в молчаливом согласии сообщества своеобразные правила приличия по поводу этого фундаментального феномена человеческого бытия, конститутивного по отношению к смыслу существования. «Прячущее уклонение от смерти господствует над повседневностью так упрямо, что в бытии-друг-с-другом «ближние» именно «умирающему» часто еще втолковывают, что он избежит смерти и тогда сразу снова вернется в успокоенную повседневность своего устраиваемого озабочением мира. Такая «заботливость» мнит даже

«умирающего» этим «утешить». Она хочет вернуть его вновь в присутствие, помогая ему еще окончательно спрятать его самую свою, безотносительную бытийную возможность. Люди озабочиваются в этой манере постоянным *успокоением насчет смерти*. <...> Люди с этим утешением, отгесняющим присутствие от его смерти, утверждают опять же в своем праве и престиже через молчаливое упорядочение способа, каким вообще *надо* относиться к смерти. Уже «мысли о смерти» считаются в публичности трусливым страхом, нестойкостью присутствия и мрачным бегством от мира. *Люди не дают хода мужеству перед ужасом смерти*. Господство публичной истолкованности среди людей решило уже и о настроении, каким должно определяться отношение к смерти. <...> Что по безмолвному приговору людей «пристойно», так это равнодушное спокойствие перед тем «обстоятельством», что человек смертен. Формирование такого «возвышенного» равнодушия *отчуждает* присутствие от его наиболее своей, безотносительной бытийной способности» [5, § 51].

То есть забвение фундаментальных моментов жизни, пограничных ситуаций уводит человека от его подлинности: «Отсутствие напряжения считается в этом понимании путем обмана, на котором в мнимом преодолении скрывается пограничная ситуация и устраняется время» [7, с. 379]. Но такое самозабвение оправданно. Ведь пограничные ситуации – смерть, случай, вина, ненадежность мира – открываются человеку как ситуации провала, неудачи, боли, бессилия и слабости, что приводит его к отчаянию. Как преодолевает человек это отчаяние? Уже стало общим местом всех исследований смеха утверждение его способности побеждать страх, в том числе и страх смерти, преодолевать трудности человеческого существования, открывая человеку в имажинативной смеховой игре широкий горизонт бытийственных возможностей. Но способен ли смех в случае отчаяния, вызванного переживанием пограничной ситуации, вернуть возможность счастливой жизни и самозабвенного ликования? И может ли это возвращение – смехом – быть удержанием подлинности?

Киркегор называет отчаяние неосознанием человеком своего духовного предназначения [1, с. 264], и такое состояние наступает в ситуации лишенности внутреннего смысла, утраты наполненности человека истиной и означает несвободу, пустоту, скуку. Человек, погруженный в суету и поверхностность повседневного существования, заменивший ориентацию своей жизни на истину стремлением к успешности и осуществимости своих конкретных замыслов, а подлинный диалог с миром, Абсолютом и самим с собой легковесной болтовней, подвижной любопытством, теряет ту подлинную опору, которая наполняла самоощущение человека уверенностью, и рано или поздно впадает в пустоту отчаяния.

Но отчаяние отчаянию рознь, и Киркегор подробно это представил. С

одной стороны, отчаяние свидетельствует об утрате полноты бытия и разрыве человека с истинным основанием своей жизни, с другой стороны, оно взывает к восстановлению утраченных связей, способному вернуть человеку подлинность. Основой для различения видов отчаяния у Киркегора выступает представление о структуре человеческого Я, о том синтезе Я, который объединяет в нем конечное и бесконечное, временное и вечное, возможное и действительное. Эта формула Я получает в разные эпохи разные транскрипции, но все они сохраняют в Я то содержание, которое формируется в эмпирическом существовании человека в пространственно-временном континууме и связывает Я с фактическим миром и которое является всегда ограниченным, конечным, и то абсолютное Я, которое может определяться не только как Божественное в человеке, но и как то бесконечное Я, которое есть безграничная совокупность его бытийственных возможностей и которое понимается как подлинное Я, как цель стремления человека в его надежде на подлинность и полноту бытия. К этому бесконечному Я как к своим возможностям и обращается человек, экзистирова, выходя за свои пределы, отсылая к нему проект собственного смысла. Через такую трансценденцию можно прийти к осознанию и исполнению своего подлинного значения.

Итак, согласно Киркегору, отчаяние имеет три образа: «отчаявшийся, не сознающий своего Я (неистинное отчаяние), отчаявшийся, не желающий быть собою, и отчаявшийся, который желает быть таковым» [1, с. 382]. Философ подробно анализирует эти варианты отчаяния, даже отмечая комичность некоторых из них. Не имея своей целью выяснение, какого рода смех и в каких случаях может избираться отчаявшимися для преодоления или сохранения собственного отчаяния, он, тем не менее, дает повод для размышлений на эту, значимую для данной статьи, тему.

Отчаявшийся может пребывать в полном неведении о своем отчаянии, и это удаляет его от истины его Я вдвое дальше, ибо отчаяние само по себе есть уклонение от нее, а неосознание этого уклонения есть второй шаг. «Именно в таком неведении человек менее всего сознает свою духовность. И, по правде говоря, само это неосознавание есть отчаяние, что, по сути, является уничтожением всякого духа» [1, с. 280]. В связи с рассматриваемой в статье проблемой интересно, во-первых, смешон ли такой человек с побежденным разумом, и, во-вторых, способен ли утративший связь с духом человек преодолеть такое отчаяние смехом? Но эти вопросы скорее содержат отрицательный ответ, чем ожидают получить положительный. Ведь такое состояние означает, говоря словами Хайдеггера, бегство от ужаса, в который погружает отважное всматривание в смерть как собственную подлинную бытийственную возможность, рассмотрение собственного отчаяния, – бегство в безответственность повседневности, в которой человек обретает себя, исходя из публичной истолкованности, убегая от

своего отчаяния, а значит, от движения к своей подлинности. Отчаяние, возникающее при осознании пограничных ситуаций, нуждается в отважном и честном их рассмотрении, способном стать попыткой «спонтанного внутреннего преодоления», такого самоосуществления, в котором живут «надежда и ожидание возможного» [6, с. 24]. Мне представляется, что, не зная отчаяния, человек не станет стремиться к его преодолению, и смех как средство такого преодоления оказывается здесь не востребованным.

Но я уверена, что и в такой ситуации, тем не менее, возникновение смеха возможно. Это будет не смех-после-отчаяния, *преодолевающий* пустоту и скуку возникшей угрозы ничто, а тот смех, который позволяет открыть *ненадежность мира* (одну из пограничных ситуаций у Ясперса) и в конце концов обрушивает мир и человека в ничто, а, значит, способствует *формированию* отчаяния. Ориентируясь в своем самозабвенном существовании на отдельные фактические стороны мира, человек вполне способен оценивать какие-то из них как причиняющие ему неприятности. Страх перед такой неприятностью способен вызывать смех как средство имажинативного преодоления этого страха, приносящего человеку иллюзорную устойчивость существования. Но при этом смех как бы освещает все предметы и явления действительности, выводя их из неясности нашего повседневного восприятия, открывая их возможную угрозу нашему спокойствию. Когда В. Подорога в своей книге о Гоголе вспоминает слова писателя о *светлом смехе* и пытается осмыслить природу этого света, он как раз и приходит к выводу, что сила смеха в том, что он «представляет всякие мелочи и случайности жизни, людей и вещи в таком ярком свете, что один их вид вызывает у нас «содрогание», настоящий ужас», ибо в этом смехе «угадываются силы первоначального хаоса» [2, с. 34–35]. Умножение подобных ситуаций заставляет человека осознать неустойчивость мирового порядка, ненадежность всего мирового бытия. Надежный безобидный мир привычного порядка смехом видоизменяется, открывается впервые своим ничтожеством и возможной угрозой беспорядка, и таким образом смех становится фактором возникновения отчаяния как состояния утраты человеком полноты и целостности мира *вне себя*. Здесь источник отчаяния – во внешней действительности, это еще не подлинное всеобъемлющее отчаяние, как «смертельная болезнь духа» охватывающее самосознающее Я, но и его появление требует усилия от человека, приводящего впоследствии к заполнению пустоты, образовавшейся смеховым действием. Оказывается, что в данном случае смех, направленный на отдельные явления действительного мира, продуктивен.

В классификации Киркегора следующим отчаявшимся оказывается тот, кто, осознав свое отчаяние, переживает его как желание стать другим,

получить в действительности другую фактическую самореализацию, не узнавая своего подлинного вечного Я и не стремясь к нему как бесконечной возможности самого себя [1, с. 287]. Такая ограниченность делает невозможность полноценной бытийственной реализации человека, не предоставляя ему возможности рассматривать каждый свой поступок в проекции к своему безграничному Я как полноте возможностей. В конце концов, таким образом осмысленное Я делает очевидной свою неполноту и свою несвободу, ибо, как считает Ясперс, только выход человека за пределы эмпирического существования в постижении собственной трансценденции обеспечивает ему подлинную свободу. В этой ситуации вечность (Бог, киркегоровское вечное Я, трансцендентное как инстанция, к которой обращается «заброшенный проект» в поиске бытийственных возможностей etc), способная служить основой подлинной самореализации человека, отсутствует, она не известна Я, тут человек отчаивается, утратив веру в определенную фактическую жизненную форму и стремясь обрести другую – столь же фактическую и временную. Как считает Хайдеггер, описывая подобную ситуацию, конечность временности (как собственное бытие-к-смерти)¹ может выступать здесь только как нечто сокрытое во временном существовании человека: «История как способ присутствия быть настолько сущностно имеет свои корни в настоящем, что смерть как означенная возможность присутствия отбрасывает заступающую экзистенцию к-ее фактической брошенности и так впервые только наделяет *бывшесть* ее своеобразным приоритетом в историческом. *Собственное бытие к смерти, т. е. конечность временности, есть потаенная основа историчности присутствия*» [5, § 74]. Эта потаенность и не позволяет пришедшему к отчаянию, вызванному неудовлетворением действительным положением дел, обрести подлинную опору для выхода из него. Киркегор сам подчеркивает комичность этого отчаяния, свойственного такому Я, которое философ определяет как дорефлективное, и с этим можно вполне согласиться в силу ограниченности здесь поля рефлексии областью эмпирического субъекта. В этой ситуации осмеянию подвергается ограниченное Я, которое представляет себя самодостаточным субъектом. А как отмечает В. Табачковский, «смех вызывает все, что, претендуя на самодостаточность, расписывается в своей недостаточности» [4, с. 146]. Будучи смешным, такое дорефлективное Я вряд ли само поднимется до осознания собственной комичности, а значит и не изберет смех как орудие преодоления собственного отчаяния.

Комичным оказывается и отчаявшееся рефлективное Я, знающее свое подлинное вечное Я, но убегающее от него, в силу отсутствия у него этической рефлексии. Киркегор считает такое отчаяние – отчаянием-слабостью, «когда отчаявшийся не желает быть собою» [1, с. 287]. В отличие от «непосредственного человека», не сознающего своего Я и в полной

мере своего отчаяния, здесь отчаяние, хоть и связано с внешним толчком, обусловлено в первую очередь рефлексией Я о самом себе, открывшей для Я его внутреннее различие с внешним миром. Но «когда это Я, со всем своим багажом рефлексии, собирается завладеть собою целиком, оно рискует натолкнуться на некоторую трудность в своей глубинной структуре, в своей необходимости. Ибо как не совершенно ни одно человеческое тело, так же не совершенно и никакое Я. Эта трудность, в чем бы она ни состояла, заставляет его отступить в испуге», поскольку некоторые события – действительные или возможные – требуют разрыва Я с непосредственным, «стало быть, он отчаивается» [1, с. 288]. Это пассивный вариант отчаяния, поскольку Я не владеет рефлексией, уводящей его от всего внешнего, формирующей осознание Я, «противоположного Я, облаченному в непосредственное, – первой формы бесконечного Я и одновременно внутреннего двигателя этого бесконечного процесса, в котором Я бесконечно приобретает свое действительное Я со всей его нагрузкой и преимуществами» [1, с. 288]. Для Киркегора самое комичное в таком отчаянии то, что Я воспринимает его исключительно в прошедшем времени, полагая, что оно преодолено, но именно в этом состоянии оно пребывает в отчаянии, не признавая этого. Я, будучи разочаровано конкретной формой своей жизненной реализации, убегает от себя самого до тех пор, пока ситуация не изменится к лучшему, и называет это состояние отчаянием. Отчаяние здесь направлено на временное. После возвращения ситуации к прежней определенности Я с радостью возвращается к себе, не претерпев никаких изменений, никак не расширив собственных границ включением новых горизонтов бытийственных возможностей. Такой отчаявшийся, конечно, способен призвать смех для борьбы с отчаянием, но здесь смех, в конце концов, не реализуется адекватным образом. С одной стороны, он осуществил свою продуктивность, преодолев отчаяние, вызванное неудовлетворением Я определенной формой своего исполнения, но, с другой стороны, он не направлен на подлинное отчаяние, в котором оказывается человек, не сознающий этого и считающий преодоленным отчаяние, вызванное конкретной ситуацией, которая уже в прошлом. Киркегор считает, что такое до конца себя не сознающее отчаявшееся Я заслуживает сатирического живописания.

Наконец, третий вид отчаяния, согласно Киркегору, это «отчаяние, когда желают быть собою» [1, с. 382]. Это отчаяние-вызов, когда Я, открыв в себе бесконечное Я как наиболее абстрактную форму Я и оборвав всякие связи с той силой, которая установила это Я, с помощью этой бесконечной формы «отчаянно желает распорядиться собою или же, выступая собственным творцом, создать из своего Я то Я, которым оно желало бы стать, избрать нечто допустимое и недопустимое для себя внутри

конкретного Я» [1, с. 299]. Такой вид отчаяния способен, на мой взгляд, приводить человека либо к абсолютной серьезности и к отсутствию смеха, особенно самоиронии, когда человек самовольно утверждает собственное Я и, будучи активным, создает для себя сам жизненную форму, переполняясь восхищением величественными очертаниями данного жизнестроительства, либо к демоническому упоению мучениями от переживания тех форм конкретной жизненной реализации Я, которые не удовлетворяют человека, жаждущего измениться, но в силу собственной пассивности не действующего. Такой человек «предпочитает возмущаться против всего, быть несправедливой жертвой людей и жизни, оставаться тем, кто исправно следит за своим мучением, чтобы это мучение у него не отняли» [1, с. 302]. Я полагаю, что последнее может приводить к саркастическому смеху – над всем и всеми, когда человек нуждается в преодолении страха, вызванного опасением, как пишет Киркегор, что вечность отнимет у него то, «что он демонически считает своим бесконечным превосходством над остальными людьми, а также своим оправданием того, что он именно таков. <...> О демоническое безумие! – и прежде всего его ярость при мысли о том, что вечность могла бы воображать, будто избавит его от несчастья» [1, с. 302]. Здесь отчаявшееся Я скорее стремится продлить такое отчаяние, обращая смех против всего, что может его разрушить – даже против вечности!

Согласно Ясперсу, настоящей пограничной ситуацией можно считать *случайность*, встреча с которой заставляет человека пережить собственную несамодостаточность в наибольшей полноте, ибо случай неподвластен ни влиянию человека на ход событий, ни даже предвидению его. И действительно, во внезапности случайного есть нечто первоначально пугающее, даже если благодаря случаю произошло нечто благое. Здесь страшит демоническая мимичность самого способа свершения события, не зависящего ни от намерений и планомерных действий человека, ни даже от его понимания необходимости происходящего и принципиальной готовности к тому, что нечто всегда может произойти случайно – вдруг, неожиданно, внезапно, как снег на голову, не обязательно к месту и т. д. Киркегор рассматривает *внезапность* как «наружное проявление несвободы» [1, с. 220], указывающее на несамодостаточность человека. Внезапность случая открывает человеку то, что, при обычном течении дел, закрыто, скрыто от внимания и осознания. Такая случайность может вызывать ужас, но может восприниматься комически, когда страх перед внезапно открывшейся неизвестностью преодолевается смехом.

Эстетически-метафизическая оценка случайности не может быть однозначной. С одной стороны, как уже было сказано, случай, внезапно приводящий к наличному бытию определенную бытийственную возможность, пугает человека обнаружением его бессилия перед

разворачивающейся жизненной панорамой, события которой не только, оказывается, не могут быть спроектированы самим человеком, но даже не могут быть надежно спрогнозированы. Кроме того, человек, сталкиваясь с чередой бытийственных возможностей, сознает, что своим выбором осуществил только одну из возможных, а множество остальных остались, по этой причине, пребывать в сфере возможного, а не действительного, приходит к осознанию своей экзистенциальной виновности. Эти открытия погружают человека в отчаяние, выход из которого он ищет, среди прочего, в защите смехом от этого страха перед собственным бессилием и виновностью. Человек обретает внутреннюю силу, высмеивая кажущуюся ему незакономерной, выбивающуюся из общего строя привычного и понятного – вследствие чего комичную – ритмику случайностей.

С другой стороны, отсутствие случая, который своим появлением напоминает человеку о существовании скрытых от его внимания жизненных форм, означает сокращение, вплоть до исчезновения, горизонта возможного. Такая метафизическая картина пугает своей монотонностью, завершенностью, принципиальным отсутствием другого, иных вариантов событий, мнений и поступков. В таком мире триумфа необходимого человек впадает в отчаяние-скуку, в пошлость, в пустоту безысходности тривиального. Выход из такого отчаяния возможен снова-таки на путях преодоления смехом – великие примеры Гоголя, Чехова и пр. тому подтверждение.

Справедлив вывод, к которому пришел В. Табачковский, рассуждая о смехе в терминах Слотердайка – как о «неэвклидовой рефлексивности»: смех, по мнению киевского философа, «способен примирить Ното с мыслью о своей фундаментальной недостаточности, снять у этого существа ощущение несостоятельности перед линейной причинность всего» [3, с. 211]. Такую свою продуктивность, как было показано в данной статье, смех реализует и в связи с пограничными ситуациями, раскрывая свою природную амбивалентность: он может приводить человека к ощущению ненадежности мира и собственной незавершенности, повергая человека в отчаяние (что может проявить экзистенцию), а может воссоздавать целостность бытия и возвращать человеку уверенность его самореализации имажинативным преодолением страха перед Ничто.

Примечания

¹ Считаю важным заметить, что «конечность временности», выступающую как *сокрытое* в существовании человека, имеющем временной характер, следует понимать как то, что не имеет временного характера, как нечто вневременное.

1. Кьєркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат.– М.: Республика, 1993.– 383 с.
2. Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах.– Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский.– М.: Культурная революция; Логос, logos altera, 2006.– 686 с.
3. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності».– К.: Видавець ПАРАПАН, 2000.– 432 с.
4. Табачковський В. Сміх як антропорятівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії // *Дόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– С. 139–147.
5. Хайдеггер М. Бытие и Время / Пер. В. В. Бибихина.– М.: Ad Marginem, 1997.
6. Ясперс К. Введение в философию / Пер. с нем. под ред. А. А. Михайлова.– Мн.: Пропилеи, 2000.– 192 с.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем.– М.: Политиздат, 1991.– 527 с.

Розділ 2.

СМІШНЕ ТА СЕРЬОЗНЕ В КУЛЬТУРІ

Сергей Троицкий

ТРИКСТЕР: У ИСТОКОВ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

...герой-шут существовал с тех самых пор, как человек впервые осознал себя общественным существом. Смех и юмор указывают на то, что он человек, а не животное.

Пол Радин

Фигура трикстера стала предметом активного изучения в последние полвека, но за это время ставшее распространенным благодаря П. Радину понятие так и не было четко определено, а употребление его чаще всего интуитивно. Все, что мы знаем о трикстере, – это информация, адаптированная сообществом-носителем мифа для восприятия антропологов и этнографов, это версия, отличная от тех, которые рассказывались для «своих». Можно сказать, что мы изучаем трикстера по словарю, а обряды по популяризированной адаптации для непосвященных. Несмотря на большую литературу¹, посвященную этому культурному (анти)герою, работы носят описательный характер.

Понятие «смеховая культура» после М. М. Бахтина стало распространенным в разных науках. О «смеховой», «карнавальной»² культуре как противоположности официальной написано тоже достаточно много. Благодаря дискуссиям, посвященным этой стороне человеческой деятельности, были описаны другие не менее важные явления в ней, напрямую связанные с возникновением и содержанием смехового поля («антимир», «антиповедение» и др.). Архаические корни смеховой культуры не вызывают сомнения, как и факт принадлежности к ней трикстера, но связь этих двух явления описана недостаточно. Поэтому целью данной работы мы видим показать генеалогию фигуры трикстера, его связь с антимиром и карнавальной культурой.

Обозначение «антимир» достаточно условно и уже предполагает наличие мира, противоположностью и отрицанием которого является обозначаемое. Архаический мир оказывается разделен на две части – нормативную, реальную, современную (мир-сейчас) и потустороннюю, ненормальную, ирреальную (мир-до-и-после, мир-вне). Хтоническая, потусторонняя сущность антимира заставляет людей сторониться его, хотя смерть, напрямую связанная со смехом как ритуальным ее сопровождением, в архаике и не воспринимается как нечто «плохое», скорее, наоборот, она существует на равных правах с жизнью, только в другом мире. Сосуществуя одновременно по ту и по сю сторону реальности, два мира иногда менялись местами: так, во время архаического праздника хтоническое пространство антимира занимало место земной

реальности. Выстраиваясь заново, космос природный и социальный нуждался в ритуальном воспроизведении процесса разрушения и сотворения, именно в этот период антимир проявлял себя. Учитывая, что антимир являлся противоположностью или своеобразным отражением нормативного мира, можно говорить и об отражательной природе воплощающей антимир фигуре трикстера. Он являлся персонализацией антимира, хтонического пространства культуры. Это уже позже, в поздней архаике, происходит этизация культуры и связанное с ней появление фигуры противника бога-отца, которая выразилась во многих культурах, воплотившихся в религиозных формах: в христианстве – это дьявол, сатана, черт. Эта сравнительно поздняя персонификация «зла», несмотря на все старания христианства, отнюдь не вытеснила трикстера, а лишь потеснила его, захватив некоторые его функции.

По всей видимости, происхождение трикстера можно усматривать в представлениях о тотеме-праотце. Естественно, и сейчас условно разделяемые для удобства исследователя, два мира культуры не были разграничены полностью, они были, несмотря на свою яркую выраженность, все-таки единым полем культуры, а антимир был всего лишь дополнением к пространству реальности, выстраивая свою негативность на основании позитивности культуры.

Смеховое поле воплощалось в мифе о трикстере, хитреце, Вороне, койоте, кролике, пауке и др. в зависимости от культуры-носителя мифа. Миф о трикстере рассказывался (пелся), скорее всего, лишь один раз в год в главный праздник, хотя, вполне возможно, это происходило и чаще, в дни «перелома» в сельскохозяйственном цикле. Воспроизведение ми-фа(ов) являлось залогом воспроизведения Космоса, это тем более было важно, если иметь в виду, что это миф о праотце рода. Учитывая тот факт, что все циклы мифов – это инвариации одного самого древнего, вернее говоря, цикл мифов – это само представление о мире мифотворческого сознания, где слиты воедино объект и субъект, необходимо заметить, что мифы в целом имеют одну форму, одну фабулу. Здесь всегда присутствует, как минимум, двоичность всего, различаемая только более поздними типа-ми сознания. По нашему мнению, трикстер – это разновидность тотема, которая потом выделилась в двойника отца рода, когда субъект и объект в сознании стали разделяться. Первоначально тотем не имеет четких характеристик, это собрание энергий, попеременно «добрых» и «злых», где субъект и объект неразличимы. Соответственно трикстер при своем появлении еще не является собственно трикстером, а самые древние мифы о нем – это еще мифы об праотце, о тотеме. Несмотря на то, что изначально в архаике эти два образа не разведены и представляют собой образ тотема, со временем трикстер становится неким антигероем, отрицательным фоном для выявления более четкого очертания положительности культурного

Героя, поэтому трикстер, как правило, имеет менее четкие характеристики, нежели культурный Герой. Трикстер символизирует отдельную от существования духа, жизнь тела, а основные его характеристики – это отрицательные стороны Героя (социума), его обратная сторона. Основные преимущества трикстера – это гипертрофированные человеческие слабости. Он склонен к хитрости и глупости, но стоит учитывать, что трикстер еще недостаточно этизирован, он еще не приобрел четких границ. «Мы хотели бы называть трикстером не любого *плута-озорника*, а такого, в чьем образе противоречив набор основных свойств – сильный и слабый, свой и чужой. Трикстер то выигрывает, то проигрывает в результате своих проделок, творит добро, то зло» [1, с. 98]. Это – герой, который не знает границ. Границ пола (пол зачастую неопределен), тела (уродство), дозволенного, мира. «Его природа, враждебная любым границам, открыта всему» [2, с. 261]. Границы – речь в частности о границах дозволенного – создаются сообществом, они фиксируются непрерывным континуумом сознания. Только тот, кто входит в данное сообщество, т. е. принадлежит к данному непрерывному континууму, только тот обладает понятием о границах, обладает границами. Трикстер изначально асоциален, не имеет границ, а, значит, поступает иначе, чем все остальные члены сообщества. Иногда его поступки совпадают с понятием сообщества о дозволенном, иногда – нет, но важно, что эти поступки не ограничены нормативным полем. Он может поступать и «хорошо» и «плохо». Нравственно трикстер не зафиксирован в какой-то точке. Единственно, что можно сказать достоверно, это, что во всех культурах он гораздо лучше относится к людям, нежели к богам. Может быть, помимо других причин, еще и поэтому, несмотря на все проделки трикстера, слушатели мифа всегда симпатизируют ему, а рассказчики делают его Героем мифа.

О том, что трикстер берет свое начало именно из фигуры праотца-тотема и собственное становление в качестве противоположности праотцу еще не завершил (не став еще, например, дьяволом и т. п.), говорит и тот факт, что в некоторых культурах он наделен функциями творца. Например, Элегба (трикстер йоруба) – божество фаллическое, сложно сказать, это трикстер или праотец, поскольку имеет характерные черты и того и другого. Можно вспомнить и связанные с трикстером ругательства, являющиеся словесной имитацией полового акта (это зафиксировано в языке словом «словоблудие») и создающие ситуацию словесного порождения жизни. А употребление ругательства в погребальном обряде создавало ситуацию зарождения умершего для иного мира. В культурах, где функции трикстера и культурного Героя исполняет одна мифическая фигура, единство противоположностей предполагает, в том числе и возможность порождения жизни, порождения мира.

В связи с неоднозначностью фигуры трикстера, с незавершенностью

процесса отделения его от фигуры первопредка (праотца), практически во всех культурах возникает мотив близнецов, или мотив двойника тотема. Например, в Древнем Риме можно заметить таких двойников – это гении, они передавали множественность тотема. Изначально гений слит с отцом рода. Позднее они приобрели роль двойников людей, вещей, богов. Несмотря на то, что римляне переводили греческое слово, обозначающее героя, как лары, все-таки они сливаются с гением и с душами умерших, поскольку «представляют собой аспект «близнеца», «двойника» [8, с. 50].

В большинстве культур фигура трикстера наделена свойствами прародителя людей. Кроме того, о неокончателном выделении трикстера говорят следующие примеры: Анансе (африканский паук-трикстер) является одновременно и трикстером и культурным героем, одной из ипостасей бога неба. Или Силеве Нацарата (западноиндонезийский трикстер неопределенного пола) одновременно и помогает людям и богам и приносит им вред, неся в себе и позитивную и негативную стороны. В некоторых культурных традициях трикстер является братом-близнецом культурного Героя. Трикстер всегда сопровождает культурного Героя, обладая отдельным существованием, но сопутствуя ему как тень. Именно с этим связана, по нашему мнению, традиция держать при монархах придворных шутов, «наследников» трикстера, которые как тень, как двойник, обеспечивали легитимность называния монарха представителем Бога на земле.

«Такая коллективная персонификация, как Трикстер, есть продукт множества индивидов и принимается каждым из них как нечто уже знакомое – чего не было бы, если бы Трикстер был продуктом лишь индивидуального сознания» [10, с. 273]. Поскольку трикстер – это изначально двойник тотема, постольку он является двойником каждого члена сообщества. Трикстер – это Другой-в-тебе, Alter Ego, область вытесненного. Человеку необходимо видеть свои поступки с точки зрения другого, видеть себя, вписанным в мир, чтобы поступать и быть действительно в мир вписанным. Он должен видеть отражение мира с позиции другого, именно это позволило Ж. Лакану сказать, что «для себя самого он – другой. Именно это и создает у вас иллюзию, будто сознание прозрачно для себя самого. В нем, в этом отражении, нас нет, а находимся мы в сознании другого, чтобы оттуда это отражение наблюдать» [5, с. 163]. По верованиям многих народов в «структуру» личности входит «двойник», «которому все действия и приписываются» [4, с. 173]. Например, согласно верованиям йоруба (Нигерия) он называется «оджиджи», у народа само (Верхняя Вольта) – «мэрэ», у бамбара (Мали) – «дья» [3, с. 117] и т. д. Это позволяет дистанцироваться от себя, увидеть себя со стороны, оценить себя, смеяться над собой, увидев в себе трикстера. Трикстер – это тень (К. Г. Юнг). «Мы уже забыли о том, что в карнавалы и подобных традициях существовал коллективный образ тени, который доказывает, что персональная тень

отчасти произошла именно от священного коллективного образа. Этот коллективный образ постепенно исчезает под влиянием цивилизации, оставляя не так легко распознаваемые следы в фольклоре. Однако главная его часть персонализируется и становится объектом личной ответственности» [10, с. 274]. Но нельзя утверждать однозначность тени, как противоположности положительного, – все гораздо сложнее. Эта тень, ее осколки – и Бог, и дьявол одновременно, т. е. то, чем сам человек, сам субъект себя не считает, это то, что вытесняется, поэтому, когда Пол Радин и Кереньи то богом, то дьяволом называют трикстера, они правы и в том и в другом случае. Бог и дьявол, духи злые и добрые – пограничные состояния, вернее, поля за границами. Возникает еще одна пара, казалось бы, противоположностей: трикстер принадлежит и миру живых и миру мертвых. Такая амбивалентность вполне допустима, если предположить, что дело в том, что трикстер является фигурой переходной между миром живых и преисподней, принадлежа и тому и другому одновременно. Во многих культурах трикстер наделен функциями шамана, переходного звена между миром живых и миром мертвых. Поэтому называть его антигероем не совсем правильно. Антигероизм – это всего лишь одно из проявлений трикстера, но также он является нам и как культурный герой. Переходность фигуры трикстера подтверждается всей культурной традицией. В скандинавской мифологии Локи (трикстер) «как бы способствует циркуляции ценностей между различными мирами» [6, с. 321]. Трикстериана = шаманизм. Вспомним хотя бы классического трикстера, описанного П. Радиным, – Ворона, он осуществляет функции шамана.

Большое количество из доступных нам сведений о Трикстере у разных народов связывает его со стихиями смерти-рождения мира – с водой, с огнем. Огонь встречается чаще всего (вспомним роль кузнеца в традиционных культурах), даже в более поздних мифах Древней Греции трикстер (Гефест) – кузнец с искаженной телесностью. «В разных культурах функции шута могли отличаться, но практически неизменным оставалось его уродство» [9, с. 95–96]. Вспомним видушаку, санскритского трикстера. Трикстер изначально – отец рода, слитый с самим тотемом, и поскольку отец рода одновременно и принимает и приносит жертву, и сам является жертвой, возможно, отсюда происходят мифы, где трикстер раздает свои органы. Суть этих действий, вероятно, сводится к приобщению к тотему. Возможно, именно от потери своих органов исходит представление об увечности трикстера, но, скорее всего, уродство его в основе своей содержит его причастность к хтоническому, маргинальному в социальном плане пространству культуры. Любое уродство воспринималось как признак хтонического, что служило поводом для поздней архаики, уже достаточно этизированной, подбирать по этому признаку «козлов отпущения», например, в Древней Греции ими становились «рабы, фармаки, уроды, а

впоследствии бедняки и преступники» [8, с. 128], маргиналы, другими словами, считавшиеся социумом воплощением трикстера в реальности. С этим же связано и то, что в средневековье часто шутами становились люди, имеющие в телесности отклонения от «нормы».

Вполне возможно, что сжигание чучел, кукол (например, Масленицы) связано было именно с обращением к хтоническому двойнику, трикстеру. Куклы, которые плелись на праздник и сжигались в праздник, на наш взгляд олицетворяли именно его. Например, в Океании, которая все еще близка к традиционной мифологии, распространено плетение из шнуров фигурок, изображающих подвиги Мауи (трикстера Океании).

Многие исследователи, предполагая четкое противопоставление в архаике героя и «антигероя», мира и «антимира», относят трикстера к шутам или клоунам, хоть и божественным, но все же шутам (клоунам). Однако налицо описание некоего медиатора между двумя мирами (шаман-олицетворение или воплощение трикстера). «В культуре индейцев Паэбло известен клоун *косса*. На церемонии Теуа этот придворный шут и посредник между миром людей и миром духов обеспечивал защиту от врагов племени. Надевая священную маску, *косса* выполняет обязанности, связанные с безопасностью племени, и, в то же время, развлекает его, исполняя пантомиму и устраивая грубые игры. Его способность усилить плодородие позволяет ему проделывать непристойные штуки» [11, с. 51]. Ритуальный смех неразрывно связан с обычаями, направленными на усиление плодородия. Интересно соотношение похороны-ради-плодородия (вспомним похороны Костромы, Масленицы, Германа, Ярилы, сжигание или потопление Купалы), которые всегда сопровождались ритуальным смехом (наравне с оплакиванием). В славянской мифологии сложно указать точно Трикстера, поскольку достаточно молодая славянская культура, по-видимому, не успевшая сформироваться, подверглась прессингу христианства, приложившего максимум усилий для стирания особенностей дохристианской культуры. Однако, судя по ритуалам сжигания чучела, представления о двойнике все же существовали. В результате мы можем лишь предполагать, восстанавливая по крупницам элементы славянской культуры дохристианского периода. И все равно это будут всего лишь предположения.

Большинство из известных нам обрядов, направленных на усиление плодородия, у славян относятся к весне и лету. Многие характеристики героев этих обрядов совпадают, из-за чего можно предположить, что «прародитель» этих персонажей, «прагерой» этих обрядов один. Рискну предположить, что им являлся Ярило³, которому присущи многие черты трикстера. На образе двойника «души» и человека и растения «заложена вся будущая так называемая майская обрядность. «Май», означающий зелень, сожигается, топится, вешается; он представлен в виде дерева,

соломенного чучела, куклы и в русском, например, фольклоре слит с обрядностью Ярилы (ярое, яркое солнце) или Костромь» [8, с. 47]. Стираются границы, вплоть до границ пола: «Его изображала женщина, наряженная красивым босоногим мужчиной в белой рубахе» [6, с. 651]. Интересна ситуация с персонажами, наделенными явно женской символикой, скорее всего, это наделение произошло значительно позже, изначально же эти персонажи, вернее, один персонаж, имел как женские, так и мужские половые признаки, этот персонаж – бог, изначально его половые признаки неразличимы, вернее, он обладает обоими половыми признаками. Судя по всему, именно период празднования, посвященного Яриле (как и любой праздник плодородия), характеризовался снятием табу. Можно выделить целый праздничный период, в который включается и ночь на Ивана Купала. Выделяются два Ярилы (молодой – отмечается за неделю до Ивана Купала и старый – отмечается через неделю после Ивана Купала). «Для ритуалов, связанных с Ярилой, правдоподобно реконструируется карнавальная нейтрализация противопоставлений жизнь (рождение) – смерть, молодость – старость, иногда и мужской – женский» [6, с. 651]. Подобное отсутствие границ отсылает к фигуре трикстера.

Связано с мотивом двойника в культуре явление «переворачивания». «В ходе этих обрядов люди меняли повседневные роли; подобные ритуалы являлись своего рода переходом из социальной рутины к новому социальному беспорядку» [11, с. 51]. Обряды «переворачивания» известны с древних времен, присутствуют во многих традиционных культурах. Например, «во время торжеств, которыми в древнем Вавилоне отмечали Новый год, царя публично лишали всех знаков царского достоинства, верховный жрец Мардука давал ему пощечину и таскал за уши. После надлежащих слов и жестов царю возвращали его атрибуты, и он занимал прежнее место» [5, с. 79]. Ритуалы «переворачивания» структуры существовали и в Римской империи (Сатурналии) и даже в европейской культуре христианского периода. «Переворачивание» как бы очищало некое поле для выстраивания структуры заново, отправляло Космос в мир предков, чтобы выстроить новый. Создавалось некое смеховое поле, которое воспроизводилось из праздника в праздник на время построения новой структуры, нового Космоса.

Подводя итог, можно говорить о том, что изначально трикстер является переходным звеном между миром мертвых и миром живых, принадлежа как к тому, так и к другому. Со временем фигура трикстера становится более однообразной, продолжая существовать в измененном состоянии. Разные стороны трикстера сохраняют свое существование, но в персонализированной форме. Трикстер не то, чтобы распадается на характерные черты, он скорее приобретает «наследников», это самые разные шуты, скоморохи, мимы и др., которые берут какие-то из его качеств. Главное отличие их от

самого трикстера в том, что трикстер существует в ситуации неотрефлексированной «нормативности», когда его поступки не носят ни положительной, ни отрицательной нормативной нагруженности. «Наследники» же трикстера существуют в абсолютно иной формально-ролевой ситуации, когда переход от одной социальной роли к другой гораздо более возможен, и их «наследование» трикстеру абсолютно осознанно и добровольно. Сама фигура Трикстера является архетипичной, поэтому «наследников» Трикстера мы находим практически во всех известных культурах.

Примечания

¹ См., работы К. К. Кереньи, К. Г. Юнга, Е. М. Мелетинского, В. В. Иванова, А. Г. Козинцева и др.

² Выражения «смеховая культура», «карнавальная культура», «смеховое поле культуры» используются нами в данной работе в качестве синонимов, поскольку различия в их определениях для целей работы не столь существенны, мы можем пренебречь ими.

³ Солнце вообще играет очень большую роль в земледельческой мифологии, наряду с землей.

1. Березкин Ю. Е. Трикстер как серия эпизодов // Труды факультета этнологии.– СПб.: ИДПО «Европейский университет в Санкт-Петербурге», 2003.– С. 97–164.
2. Кереньи К. К. Трикстер и древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев / с комментариями Юнга и Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 242–264.
3. Кон И. С. Ребенок и общество.– М.: Наука, 1988.– 269 с.
4. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55).– М.: Гнозис, «Логос», 1999.– 520 с.
5. Мильдон В. Введение в философию балагана // Балаган. Ч. 1 / под ред. О. Купцовой.– М., 2002.– С. 75–82.
6. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. И. Мелетинский.– М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992.– 736 с.
7. Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев / с комментариями Юнга и Кереньи.– СПб.: Евразия, 1999.– 288 с.
8. Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп.– М.: Восточная литература, РАН, 1998.– С. 7–222.
9. Ходжаш С. И. Скарабен с изображениями бога Беса // Мировая культура: Традиции и современность.– М.: Наука, 1991.– С. 91–99.
10. Юнг К. Г. О психологии Трикстера // Радин П. Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев / с комментариями Юнга и Кереньи.– СПб.: Евразия, 1999.– С. 265–286.
11. Юрковский Х. Культурный контекст комических фигур кукольного театра // КУКАРТ.– № 8.– М., СПб.: Изд-во Александра Васина, 2003.– С. 49–51.

ГОМЕРИЧЕСКИЙ СМЕХ

Исследование творчества Гомера имеет древнюю традицию, начиная с эпохи эллинизма и доныне. Историки, философы, филологи, искусствоведы размышляют о гомеровских поэмах, открывающих для читателя мир античной цивилизации. Европейская культура пользуется образами мифа как средствами поэтического иносказания, хранящими непреходящие смыслы, дошедшие до современной эпохи в форме крылатых выражений: «ахиллесова пята», «гомерический смех». Вместе с тем, остается загадкой происхождение выражения «гомерический смех». Словарь свидетельствует, что выражение «гомерический» происходит от описания смеха богов в поэме «Илиада» древнегреческого поэта Гомера. [3, с. 171]. В то же время, среди событий Троянской войны тема смеха занимает незначительное место и встречается в сцене пиршества богов. В подобном контексте смех – естественная реакция развлекающихся богов. «Смех несказанный воздвигли блаженные жители неба» [1, с. 41]. Смех как образ состояния природы – «окрест смеялась земля» [1, с. 377]. Боги улыбаются – «улыбнулась богиня, лилейнораменная Гера» [1, с. 41, 407]. Ничего необычного. Но наша интуиция подсказывает, что смех олимпийских богов не просто громкий, не просто мощный, но содержит некую тайну для обычного человеческого сознания. И ключом к этой тайне может быть подход, который еще не использовался для подобного анализа и существующий параллельно с традиционными академическими исследованиями. Речь идет о христианском мировоззрении, оценивающем античную мифологию как языческую картину мира, в которой люди вели себя как «не знающие Бога» (1 Фес 4, 5).

Люди, воспитанные в духе материализма и атеизма, могут возразить вышесказанному, указывая, что в поэме Гомера рядом с героями событий Троянской войны являются олимпийские боги. Академическое мышление относит повествование о богах к разряду продуктов фантазии устного народного творчества архаического периода, одухотворяющих таинственные силы природы или явления жизни, не объяснимые с позиции научного рационализма или просто здравого смысла. Поэмы Гомера оцениваются как высшие образцы эпической поэзии, питающейся мифами. Миф в переводе с греческого означает – слово, язык, речь, беседа, сказание, рассказ... О чем бывает рассказ? О том, что люди видели, слышали, делали, поняли, т. е. о том, что реально или как бы реально происходило¹.

Не требует доказательства факт, что события «Илиады» вполне понятны любому современному человеку в той мере, в какой повествуют о ситуациях, близких для современного здравого смысла. Это понимание свидетельствует о наличии в мышлении неких общечеловеческих

механизмов мировосприятия. Не случайно во второй половине XIX–XX вв. теоретики искусства, в противоположность натурализму просветителя И. И. Винкельмана, стали отождествлять миф с матрицей культуры, истолковывать его как код, ключ к пониманию не только прошлого, но настоящего и будущего. К. Г. Юнг ввел термин «архетип» для объяснения совпадения мотивов деятельности людей в мифах народов, которые в древности не общались. Тема повторяемости в модели коллективного бессознательного, общего не только для опыта единоплеменников, но и других народов, рас и всего человечества, подрывает основы натуралистического, социологического, культурологического детерминизма в поиске праобразов как исторически обусловленных и предопределяющих психические структуры, стереотипы поведения, мировидение человека. К. Г. Юнг признавал, что термин «архетип» заимствовал в средневековом богословии².

«Илиада» – героическая поэма о Троянской войне, значительную часть которой составляет описание битвы. Гомер приближает читателя к батальным сценам на такое расстояние, что можно как бы «услышать» тяжелое дыхание воинов и «разглядеть» их раны. Это производит впечатление достоверности и очевидности происходящего. Не случайно Шлиман произвел раскопки Трои, опираясь на поэму Гомера как на исторический документ. Историчность Троянской войны, а тем более попытки установления времени описанных событий остается предметом научных споров. Если речь идет о реальных событиях, то все, что происходит во взаимоотношениях героев, убедительно с позиции материалистического мышления. Поведение героев понятно для здравого смысла, но до определенных пределов.

Древние греки были жизнелюбами, ценили земные радости и не торопились попасть в царство теней. Античное мироощущение выражает Ахилл, говоря, что лучше быть нищим на земле, чем царем в мире мертвых. Но такое отношение к действительности не препятствует героям храбро драться и умирать достойно. Так, Гектор, оставшись без прикрытия и видя неизбежную встречу с разъяренным Ахиллом, не прячется за стенами Трои, несмотря на убеждения отца и матери [1, с. 414–422]. Что же питает подобное бесстрашие?

В качестве непосредственной причины Троянской войны указывается похищение сыном троянского царя Парисом жены спартанского царя Менелая – прекрасной Елены. Древний миф повествует о «яблоке раздора» как первопричине брани, хотя в самой поэме об этом не говорится. Действие в «Илиаде» происходит на 10-м году Троянской войны на протяжении 50-ти дней и начинается с ссоры Ахилла с Агамемноном. Но это происходит на человеческом плане. Определяющим для поставленной в исследовании проблемы является план участия в описанных событиях

олимпийских богов. С первой строки поэмы в переводе Н. Гнедича говорится о воле богов как истинной причине брани.

*«Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалась Зевсова воля),–
С оного дня, как воздвигшие спор воспылали враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный,
Кто ж от богов бессмертных подвиг их к враждебному спору?
Сын громовержца и Леты – Феб, царем прогневленный,
Язву на воинство злую навел» [1, с. 25–26].*

Итак, для решения поставленной в статье проблемы представляется необходимым исследовать смысл событий с учетом как человеческих возможностей, так и действий олимпийских богов. С одной стороны, действия героев обусловлены конкретными обстоятельствами, средой, логикой характера. С другой стороны, их поступки ведомы божественной волей. Гера и Афина помогают ахейцам, Аполлон и Афродита – троянцам. Боги подвигают героев на те или иные действия.

«Снова храбрость троян Олимпиец Кронион возвысил» [1, с. 161].

В свою очередь

*«...исполнилась жалости Гера богиня
И мгновенно к Палладе крылатую речь устремила:
“Дщерь громовержца Кронида, Паллада! Ужели данаям,
Гибнущим горестно, мы хоть в последний раз не поможем?”» [1, с. 162].*

*«Так олимпийские боги, одних на других возбуждая,
Рати свели и ужасное в них распалили свирепство» [1, с. 382].*

*«Но свирепый Арей троян возбудить устремился
возбудил он и силу и мужество в каждом» [1, с. 110].*

*«Но Аполлон, возжигатель народа, героя Энея
Против Пелида подвигнул, наполнивши мужеством душу» [1, с.382].*

Боги укрывают от взора противника тех, кому они покровительствуют, или отводят орудие, несущее смерть.

*«Тою порой Аполлон сотворил обманчивый призрак –
Образ Энея живой и оружием самым подобный.
Около призрака Трои сынов и бесстрашных данаев» [1, с. 110].*

Зевсова дочь Афродита спасает Энея

*«около милого сына обвив она белые руки,
Ризы своей перед ним распростерла блестящие сгибы,
Кроя от вражеских стрел» [1, с. 106].*

Гера, защищая ахейцев, расстилает перед их врагами тонкий покров,

разверзает или смыкает облако [1, с. 163].

*«Так Посейдон заповедав, на месте оставил Энея,
В то же мгновение бог от очей Ахиллеса рассеял
Облак чудесный; и, ясно прозрев, он кругом оглянулся,
Гневно вздохнул и вещал к своему благородному сердцу:
“Боги! Великое чудо моими очами я вижу:
Дрот предо мною лежит на земле; но не зрю человека,
Против которого бросил, которого свергнуть пылал я!”»* [1, с. 389].

Аполлон подстрекает Энея

«Голос и образ приняв Ликаона, Приамова сына» [1, с. 383].

Посейдон и Афина покровительствуют Пелиду

«образ приняв человеков» [1, с. 403].

Олимпийские боги устремляются друг против друга. Гера объясняет раненой смертным Диомедом владычице смехов Киприде:

«Но на тебя Диомеда воздвигла Паллада Афина» [1, с. 108].

В постоянном противоборстве находятся Зевс и Гера. Исполненный гнева Зевс говорит:

«Гера обыкнула все разрушать мне, что я ни замыслю!» [1, с. 163].

Но всемогучий тучегонитель Кронион умирляет волоокую Геру:

*«Дивная! Все замечаешь ты, вечно меня соглядаешь!
Но произвесть ничего не успеешь; более только
Сердце мое отвратишь, и тебе то ужаснее будет!
Если соделалось так, – без сомнения, мне то угодно!
Ты же безмолвно сиди и глаголам моим повинуйся!
Или тебе не помогут ни все божества на Олимпе,
Если, восстав, наложу на тебя необорные руки»* [1, с. 40].

Боги – активные и заинтересованные участники брани.

*«Все мы оставили небо, желая присутствовать сами
В брани...»* [1, с. 384].

Подобно тому, как участники зрелища боя быков или петухов,

«...Все божества на героев смотрели...» [1, с. 418].

Боги злы, свирепы,

«...ужасны, явившись взорам» [1, с. 384].

События на поле брани не зависят полностью от прихоти богов, но также от Удачи.

*«...он (Эней – Л. Я.) от троян ничего не претерпит сегодня;
После претерпит он все, что ему непреклонная Удача
С первого дня, как родился от матери, выпряла с нитью»* [1, с. 384].

Но люди конкретно не знают своей участи. Они лишь знают о зависимости своей жизни и смерти от воли богов. Поэтому обращаются к богам за помощью с мольбами, заклинаниями, приносят им жертвы (см.: [1, с. 183, 185, 215, 224, 433]). В жертву приносят людей. Погребальному

костру Патрокла Ахиллес жертвует волов кривоногих, коней, псов, а также:
*«Бросил туда ж и двенадцать троянских юношей славных,
Медью убив их...»* [1, с. 433].

Как герои, так и боги не обнаруживают морального образа мыслей ни в плане опосредующей роли этической рефлексии, ни в плане наличия моральной идеологии, моральных норм и добродетелей. Нет морального кодекса, заповедей, отчужденных от конкретных индивидов, неуклонное соблюдение которых считалось бы критерием нравственности. Моральные качества находятся как бы в тени и присутствуют в оценках – благородный, многоумный, благосклонный, разумный [1, с. 432, 373]. Представления о добре и зле конкретны и, как бы, телесны. Герои поэмы бесстрашны. Но затруднительно найти внутренние мотивы их поступков. Они просто действуют. Все, что с ними происходит, выглядит как естественное развертывание физических сил. Участие в брани, защита города семьи, жены выглядят как естественные. Поступки мотивированы внешними обстоятельствами, если их оценивать с точки зрения современного волеизъявления. Принятие решений выглядят как самостоятельное, если бы не второй план мотивации, который при внимательном рассмотрении оказывается определяющим, как бы субстанциальным.

Ахейцы идут на Трою по решению богов. Поступки героев навеяны волей олимпийцев. Человеческие решения – мнимость. Несмотря на величие героев, затруднительно говорить о них как о личностях. Их выбор предопределен участью, которая может быть двойка [1, с. 179], но в конечном итоге зависит не столько от людей, сколько от противоборства и силы богов. Зевс повелевает:

*«Быстро, Афина, лети к ополчению троян и данаев;
Там искушай и успеи, чтоб славою гордых Данаев
Первые Трои сыны оскорбили, разрушивши, разрушивши клятву»* [1, с. 83].

*«Так олимпийские боги, одних на других возбуждая,
Рати свели и ужасное в них распалили свирепство.
Страшно громами от неба отец и бессмертных и смертных
Грянул над ними; а долу под ними потряс Посейдон
Вкруг беспредельную землю с вершинами гор высочайших.
Все затряслось, от кремнистых подошв до верхов многоводных
Иды: и град Илион, и суда меднобронных данаев.
В ужас пришел под землю Аид, преисподних владыка;
В ужасе с трона он прынул и громко вскричал, да над ним бы
Лона земли не разверз Посейдон, потрясающий землю,
И жилищ бы его не открыл и бессмертным и смертным,
Мрачных, ужасных, которых трепещут и самые боги.
Так взволновалось все, как бессмертные к брани сошлись!*

*Против царя Посейдоана, мощного Энносигея,
Стал Аполлон длиннокудрый, носящий крылатые стрелы;
Против Арея – с очами лазурными дева Паллада;
Противу Геры пошла златокудрая ловли богиня,
Гордая меткостью стрел Артемида, сестра Аполлона;
Противу Леты стоял благодетельный Гермес крылатый;
Против Гефеста – поток быстроводный, глубокопучинный,
Ксанфом от вечных богов нареченный, от смертных – Скаандром.
Так устремлялися боги противу богов» [1, с. 382].*

С точки зрения христианского мировоззрения, события «Илиады» описывают жизнь людей, потерявших связь с Творцом в результате грехопадения и не имеющих отчетливых представлений о добре и зле. Их сознание подобно детскому, т. к. занято тем, что предстоит как очевидность. Присутствие в событиях богов является такой же очевидностью, какими для современного ребенка являются персонажи сказок. Не случайно современное материалистическое мышление убеждено, что вера древнего человека в богов – плод невежества, наделяющего силы природы сверхъестественным могуществом. В контексте христианства мир политеизма – это мир эгоистически настроенных божеств, которые могущественнее, но нравственно не выше людей. Олимпийцы прозорливы, заботятся о престиже, мстительны, и, чаще всего, злобны. Поле брани – место действия их прихоти и произвола. Боги телесны, имеют сердце, кровь. Их можно ранить, как Диомед ранил Афродиту [1, с. 106–107]. Ни справедливости, ни разумности в их действиях нет, но отчетливо просматривается властолюбие и жажда повелевать другими³.

Можно найти сходство западного политеизма с восточным, о котором Н. С. Трубецкой писал: «Психологически каждый “бог” политеистического пантеона есть известный комплекс ассоциаций, связанных с процессом молитв определенной категории, возникающий в сознании молящегося лишь в этом процессе, и, таким образом, функционально связанный с данной категорией молитв. С этой точки зрения пантеон в своем целом есть как бы символ общей суммы потребностей, о которых считает нужным и возможным молиться данный народ.

Но подводя к тому же вопросу не с психологической точки зрения, а с точки зрения христианской догматики и, рассматривая отдельных “богов” не только как объекты молитв, но и как субъекты (потенциальные или реальные) исполнения этих молитв, мы должны признать, что большинство их является бесами. Только те “боги”, к которым направляются молитвы, связанные с нравственно ценными переживаниями, могут рассматриваться как неясно осознанные элементы подлинно божественного образа или образов ангельских» [4, с. 270]. Н.С.Трубецкой успешно применил христианскую догматику для исследования политеизма древней Индии.

Представляется рациональным последовать этому подходу для изучения творчества Гомера, в свете чего трагичность событий «Илиады» обусловлена драмой согрешившего человечества, оказавшегося в плену духов злобы поднебесных (Еф 6, 12), бесов, которые наслаждаются тем, что сеют брань между людьми. По учению Православной Церкви бесы имеют тело, но более тонкое, «эфирное» по сравнению с человеческим, хотя и подобное видимому человеку, а также подобные чувства и недостатки (Лк 11, 14). Они легко пересекают пространство (Деян 8, 39; Мф 4, 1–11; Иов 1, 7). Апостол Павел называет главу бесов – князем власти воздушной (Еф 1, 2). Усилия бесов направлены на погубление как можно большего числа душ человеческих. В архаический период духи тьмы достаточно грубо и даже разнузданно развлекались, вовлекая человека в брань. С точки зрения христианского мировоззрения, в современную эпоху сатана действует скрыто, навеивая атеистически образованному обществу мысль, что разговоры о реальности духов тьмы – результат необразованности или болезни ума. «Илиада», с этой точки зрения, выступает своеобразным документом о торжестве духов зла в мире людей, усилия которых не соотносимы по масштабам с результатами. Пафос поэмы Гомера свидетельствует не просто о насмешке или смехе, но о хохоте олимпийских богов (бесов), разжигающих героев на брань, подстрекающих на взаимоуничтожение:

*«В сердце своем веселятся Киприда и Феб, подстрекая
К брани безумца сего, справедливости чуждого всякой»* [1, с. 118].

Персонажи «Илиады» похожи на людей, о которых сказано: «своими глазами смотрят, и не видят» (Мк. 4, 12). Например, в сцене, где Афродита закрывает Энея ризами от вражеских стрел [1, с. 106], или Аполлон сотворил обманчивый призрак – образ Энея [1, с. 110]. Кроме Гомера, можно встретить мысль о влиянии богов на людей у Архилоха: «Настроения у смертных, друг мой Главк, Лептинов сын, таковы, какие в душу в этот день вселит им Зевс» [2, с. 355].

Подверженность человека влиянию существ из мира духов отчетливо звучит в Библии. Неоднократно говорится о том, что человек подобен сосуду и способен заполняться с двух сторон: со стороны Бога и со стороны сатаны, в зависимости от того, куда он направляет свою волю (Деян. 9, 15; Ис. 52, 11; 2 Тим. 2, 21). Современному человеку с его гордыней и тщеславием трудно принять мысль, которую четко выразил Иисус Христос: «без Меня не можете делать ничего» (Ин 15, 5). У христиан есть шанс правильного выбора и надежда на помощь: «Просите и дано будет вам» (Мф 7, 7–8). Но просить надо со смирением и кротостью: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать» (Иак 4, 6; 1 Пет 5, 5). Если это условие не соблюдается, то свои услуги подсовывает дух лукавый, замаскировавшись под Бога. Получается, что пиршества олимпийских

богов, описанные Гомером – это бал-маскарад бесов в тот период, когда Бог еще не открыл себя греховному человечеству через воплощение Иисуса Христа. И человек как сосуд оказался в полной власти бесов, наполняемый безумной агрессией, пребывая в «страсти похотения, как язычники, не ведающие Бога» (1 Фес 4, 5).

Как относительно пифагорейцев, так и относительно Гомера встречаются догадки о причастности его к тайному знанию, не предназначенному к разглашению. Можно предположить, что «Илиада» – это форма поэтического разглашения тайны о власти олимпийских богов, смеющихся над человеком, за разглашение которой Гомер был наказан. «Иероним говорит, что, когда Пифагор сходил в Аид, он видел там, как за рассказы о богах душа Гесиода стонет, прикованная к медному столбу, а душа Гомера повешена на дереве среди змей» [2, с. 312].

Современная наука и научно-ориентированная (материалистическая) философия интерпретирует мифы античности как порождение недоразвитости человеческого сознания и несовершенства логического мышления. Христианское же мировоззрение говорит о том, что мифы – свидетельство древнего понимания духовного мира, с которым человек имел непосредственное общение. Как в Ветхом, так и в Новом Завете хорошо разработано учение о добрых и злых духах. Светлые ангелы служат народам, церквям и исполняют волю Божию в духе любви и кротости. Падшие ангелы – сеют раздор, ненависть, вражду, ложь, неправду. Духи злобы наполняют воздушное (поднебесное) пространство. Доступ в Царство Небесное им закрыт. Сфера их активности – земля и все, что ее наполняет и окружает. Все их усилия направлены на изменение воли человека ко злу. Присутствие этих духов вызывает у человека страх, трепет, уныние, тоску. События «Илиады» убеждают в том, что описание участия богов в брани не просто художественный прием. Персонажи поэмы не только верили, но знали, видели и общались с миром духов. Но поскольку в падшем состоянии люди потеряли способность различать добро и зло, то начали падших духов почитать как богов. Более того. Стремилась войти в общение с этими богами и даже влиять на их волю, что характерно для первобытного анимизма, который исключает нравственные представления и возбуждает страх и эгоизм. Жертвы богам в «Илиаде» свидетельствуют о форме воздействия на богов, о древней магии, которая несовместима с монотеизмом. Монотеизм, как вера в единого Бога, не допускает вторжения в духовный мир, который осознается как стоящий выше человека. С этих позиций Бог, Творец видимого и невидимого мира, не может быть объектом магического воздействия, т. е. попыток направить его в нужном направлении по собственному усмотрению, поскольку является Верховной Личностью, обладающей свободой воли. К Богу можно обращаться с молитвой и надеяться на помощь с верой о спасении. На

волю человека Он не посягает, поскольку Бог есть любовь.

Как показывают события «Илиады», олимпийские боги идут на «помощь» героям, которые с уверенностью в своей правоте творят дела, разрушающие все, ощущая при этом новые силы, а в действительности находясь во власти злых духов, что очевидно для христианского мировоззрения. Троянская война, описанная Гомером, подобна строительству Вавилонской башни. Чем выше возводилась башня, тем более напрасны были усилия строителей.

События «Илиады» – выражение злобного смеха олимпийских богов (бесов) над потерявшими истинные ориентиры людьми. Гомер показывает это, детально описывая события (иди и смотри). Поэма – художественная форма описания реальных событий, смысл которых был закрыт для участников брани. Понять такой смысл происходящего и увидеть бедствие античных язычников можно с позиций христианского мировоззрения.

Героизм персонажей «Илиады» создает иллюзию успешности человеческих усилий, скрывая непросветленную основу бытия. Пафос брызжущей энергии делает карнавалом захватывающими языческие устремления героев – жажда власти, славы, обнаруживающими в кульминационные моменты сражения одержимость и демонизацию целей.

Христианство учит, что жажда власти, наслаждения, славы, богатства являются извращенными потребностями. Как говорил Экклезиаст, все это «суета сует» (Эккл 1, 2). Истинная потребность: «Бойся Бога и заповеди его соблюдай, потому, что в этом все для человека» (Эккл 12, 13). В Новом Завете сказано: «А он сказал: блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его» (Лк 11, 28). От Бога человек не получит то, что желает его омраченная грехом душа. Следовательно, он должен или искоренить извращенные потребности, или искать удовлетворения их у других сил. Трагизм героев «Илиады» – в невежестве относительно смысла происходящих событий, в несоответствии усилий иллюзорным целям. Поиск смысла исторических событий актуален и сегодня, т. к. мир, утративший связь с Богом, стал враждебен человеку и поныне находится во власти князя смерти. Древнее язычество приобретает новые формы и превращается в современное неоязычество. Современный человек, подобно античным героям, плохо понимает или даже совсем не понимает смысл происходящих событий, поклоняясь идолам в новой форме. Смех древних богов над бессмысленными усилиями как бы образованных, но невежественных относительно истинных мотивов собственной деятельности людей не прекращается и по сей день. Свидетельством этого является агрессия в человеческих взаимоотношениях, характеризующая всю последующую историю.

Примечания

¹ Не будем забывать, что слово «реализм» в разные эпохи имело различный смысл. Например, средневековый и современный реализм – противоположные типы мышления.

² См. истолкование понятия «архетип» в кн.: Византийская культура, IV–VII вв.– М., 1984.

³ Исследователями неоднократно замечено, что поведение олимпийских богов не может быть рассмотрено с точки зрения морали как доброе или злое, поскольку они живут в том мире, где мораль еще не сложилась, они не нарушают моральных требований, ибо их еще нет, они просто реализуют свою природу. – *Прим. ред.*

1. Гомер. Илиада.– М.: Худ. лит., 1978.– 534 с.
2. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.– М.: Мысль, 1986.– 571 с.
3. Словарь иностранных слов.– М.: Гос. изд. ин. и нац. сл., 1949.– 805 с.
4. Трубецкой Н. С. Религии Индии и христианство // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык.– М.: Прогресс «Универс», 1995.– 800 с.

Олександр Кирилюк

УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ В МОВІ ОПИСУ ДИТЯЧОЇ ЗАБАВЛЯНКИ «СОРОКА-ВОРОВКА»

Відновлення неявних семантик фольклорних текстів відбувається, як правило, за допомогою встановлення аналогій між реконструйованим та «еталонним» текстом. Це знаходить прояв у застосуванні певної аналітичної мови опису, коли за її допомогою в обох текстах виявляється ідентичний зміст, зафіксований у близьких чи цілком тотожних поняттях. Тому необхідно відрізнити власно «текст», або певне «культурне тіло» («денотат»), та засоби його теоретичного осягнення в межах певних синтетико-аналітичних процедур («концепт») [12, с. 114–127]. Тобто, враховуючи, що в процесі реконструкції неявного сенсу текстів культури застосовують-ся певні пізнавально-когнітивні засоби («аналітична» мова), доречно розрізнити «змістовні» складові текстів (в «денотатах») та їхні поняттєві відповідності в мовах опису, аналізу та тлумачення текстів (в «концептах»).

Вказані поняттєві форми, за одним тільки їх визначенням як «поняттєвих», передбачають наявність в їхній основі більш загального, категоріального підґрунтя, тобто певних інваріантних структур універсального типу. Виходячи з результатів наших розвідок вказаних інваріантів в текстах культури, можна попередньо стверджувати, що ними є категорії граничних підстав (КГП), а саме, категорії народження, життя, смерті та безсмертя, а також відповідні світоглядні коди – аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний. Ці КГП та коди часто-густо настільки закамують в своїх понятійних формах, що їхнє виявлення саме потребує спеціальних рефлексивно-аналітичних процедур.

Метою даної статті є знаходження ще одного підтвердження висунутої нами дедуктивної гіпотези високого рівня універсальності про те, що будь-який структурований текст культури має своїм інваріантом базисну світоглядну формулу «ствердження життя – подолання смерті – прагнення до безсмертя» [12, с. 25]. Досягнення цієї мети планується здійснити через виявлення в поняттєвих засобах реконструкції (мові аналітичного опису) такого тексту, як дитяча забавлянка з пальцями під назвою «Сорока-воровка», вказаних інваріантних універсально-культурних смислів, і це є задачею цієї нашої роботи. Самі ж вказані описові засоби постають предметом нашого дослідження. При цьому ми використовували дані, наведені в матеріалах Наталі Аксьонової [3].

Маніпуляції з пальцями дитини з тим, щоб змусити її сміятися, є доволі розповсюдженим явищем в різних культурах, і вони завжди супроводжуються вимовлянням певного тексту. У першому наближенні розгляд обраного нами тексту однозначно фіксує в ньому домінування аліментарного коду, пов'язаного з годуванням дитини: «Сорока-ворона

/ На припічку сиділа, / Діткам кашу варила: / І цьому дам, і цьому дам, і цьому дам, і цьому дам, / А цьому не дам: / Бо це біцман, / Дров не рубав, / В печі не топив, / Води не носив, / Діжі не місив, / Каші не варив, / Діток не кормив. / Гай! гай!... / Полетіли в гай, / на бабину хату сіли: / Молочко пити, / Кашку їсти» [10, с. 57–58].

Але цим кодом матеріал Н. В. Аксьонової не обмежується, і вона наводить приклад інтерпретації мотиву випікання хлібин та варіння каші вже не в *аліментарному*, а в *еротичному* коді, і, виявляється, саме він є тут переважним. В одному з випадків даний мотив втілює ідею роду [16, с. 497–498], коли участь у маніпуляції всіх пальців вказує на повне зібрання родини. Якщо ж мова заходить про випікання весільного хліба, то в ньому пальці починають позначати вказаний *еротичний* код зовсім відверто. Так, замішування тіста імітаційно вказівним пальцем починав чоловік, і палець цей мав прозору фалічну символіку [9, с. 500]. Даний код в описі процесів замішування тіста докладався до *генетивної* та *вітальної* універсалій, оскільки це замішування розумілося як *творення першоначала життя* через статевий акт [16, с. 495, 501].

Аналогічні символічні значення мало також варіння каші. Закопану горнятку з кашею дівчата використовували як приворотний засіб: «Закопали горщик каші, / ще й кілком підбили, / щоб на нашу вулицю / парубки ходили» [17, с. 95]. Каша в горщику із значеннями дитини в утробі матері використовувалась і у так званому обряді «бабиної каші». В ньому кум розбивав кашник чепелем (залізним ножем без ручки) на дрібні шматочки, прагнучи залишити цілим вінце. Чепель уособлював статевий орган чоловіка, а вінце – жіночий, а розбиття горняти означало статевий акт. Після цього баба збирала уламки стовбуна, приказуючи: «Щоб важко горщики бились, щоб легко діти родились» [18, с. 52–54]. Горщик, таким чином, постає як жіноче лоно, а каша – як дитина. Через це весь обряд переходить до розряду ритуального дітоядіння, коли *еротично-генетивний* комплекс змінюється *мортально-аліментарним* при загальному домінуванні КГП «народження».

Еротично-аліментарна контамінація у вигляді поїдання їжі як субституту статевого акту вбачається, за Н. В. Аксьонової, в тому, що молодята повинні були їсти з одного горщика однією ложкою, що мало позначити ідеєю плідності [13, с. 40], а символічне відтворення заборони нерегламентованих статевих стосунків (*табуїований еротизм*) – в тому, що в багатьох культурах мав місце припис їсти тільки своєю ложкою [15, с. 198].

Повертаючись до фалічних семантик пальців, слід сказати, що таке його розуміння мало дзеркальну відповідність у семантизації прутеня як двадцять першого пальця. Через таке досить поширене в багатьох культурах світу ототожнення фіксувався смисловий збіг цих понять в *еротичному* коді. Додамо, що казковою відповідністю подібних уявлень є Хлопчик-

Мізничник, який постає як пеніс, що з усією силою своїх почуттів замінює чоловічий член, доводячи тим самим, що маленький, розміром з палець, чоловік може впоратися з великою жінкою, та Гензель, в якого відьма насправді перевіряла не просто пальчик, а його генітальний, «двадцять перший перст» [20, сlm. 254].

Н. В. Аксьонова наводить також вербальну частину цієї дитячої забавлянки з пальцями, де фалос евримічно приховується за рослинними образами «пня», «палки», «колоди». В цілому мова йде про потужну рослинну символіку, яка має широке розповсюдження в межах універсально-культурних значень «життя» (здоровий = з-дърев, 'як дерево') та *еротизму* (барвінок). В українців застосовуване на весіллі гільце (райське дерево) виступає як символ *живої сили* нового подружжя (*агресивна вітальність*).

З матеріалу Н. В. Аксьонової надалі стають відомими більше детальні універсально-культурні сигніфікації рослинних символів типу колоди. Вони мають таке ж семантичне навантаження, що й чоловічі статеві органи [16, с. 501]. Паралель між пальцями та чоловічим статевим органом видно з називання перших «цурупалками», оскільки коренем «*цур, *чур» послуговуються при називанні статевих органів. Поєднана з «палкою» лексема «пальці» має подвійний фалічний смисл [14, с. 494].

Ці данні підтверджуються й нашими матеріалами. Є відомості про те, як в Єгипті ще в 1840 р. ритуальну дефлорацію робили пальцем, обгорнутим у хустку, яку потім, вже скривавлену, демонстрували всім як свідчення цнотливості нареченої. Ще не так давно в Камбоджі дефлорацію нареченої під час весілля за допомогою пальця, що змочувався у вині, робив чернець, після чого це вино випивали родичі нареченого (один із слабих проявів *аліментарно-еротичної* контамінації). Палець виступає знаряддям дефлорації і на Самоа, де цю процедуру публічно виконує сам молодий.

Якщо взяти до уваги розуміння долоні як символу всього людського тіла, то стане зрозумілим, що кожен з пальців виконує функцію відповідного органу (в усіх забавляннях кожен палець щось робить). Лише один з них звинувачується у бездіяльності. Але звертання до нього зі словом «цур» розкриває приховану символіку пальця – від нього вимагають *водити діток* і через це не притискують до долоні, щоб зберегти його «ерегований» стан, – пише Н. В. Аксьонова.

Далі ця дослідниця, посилаючись на праці А. Дандеса, А. Байбурина та А. Топоркова, зазначає, що «варінню каші» у дитячих віршиках передують плювання. Цей акт найчастіше зустрічається разом із соромітьким жестом – дулі або фіги. Символіка «дулі» розглядається як відтворення коїтусу, і цей жест у народній культурі слугував дійовим оберегом [4, с. 103], а плювання розцінювалось як еяколяція [6, с. 137]. Наділення пальців такими відвертими еротичними семантиками викликало появу стійкого «культурологічний симбіозу» – «сміятися з пальця». Показування пальця несе в собі ідею

сексуальності та запліднення – твердить Н. В. Аксьонова, хоча і не пояснює, чим саме викликано сміх (як на нас – відкритістю, оголеністю геніталій, що постає як посмішка недостатності [11]).

Тобто, ми бачимо, що у поняттях, застосованих до відтворення прихованих семантик дитячої забавлянки через маніпуляцію з пальцями дитини, автори цих реконструктивних процедур на неявному, глибинному рівні спиралися на категорії граничних підстав та світоглядні коди, котрі, будучи правдивими інваріантами культури, є її універсаліями. *Аліментарний* код при цьому контамінує переважно із категорією життя (*вітальність*), хоча він також поєднується з *еротичним* кодом, власне еротичний код докладається до універсалії народження (*генетив*), а *агресивно-мортальна* семантика ся проявила у паралелі між грою з пальцями та розчленуванням тіла, якого в даному випадку уособлювала вся долоня [19, с. 57] (хоча це розчленування може розумітися і як креативний акт, якщо йдеться про першолюдину).

Проте яким чином можна виконати поставлену задачу і виявити базисну інваріантну формулу, коли винайдені в мовах опису КГП та коди поки що виглядають як розрізнені та непов'язані одне з одним? Річ у тім, що забавлянка з пальцями дитини мала **викликати** в неї **сміх**, а через нього, власно, і впроваджувалась шукана базисна формула. Вочевидь, що вказана формула конкретизувалося в кореляції сміху з найбільш потужним засобом життєствердження – репродуктивною функцією в її прямих сексуальних проявах, хоча тут мало б спостерігатися також введення мортальної універсалії з метою розгортання усєї базисної світоглядної формули у її специфічному варіанті – «життя – загроза життю – відведення загрози». Чи наявне таке введення насправді, розглянемо далі.

У вказаному аспекті викликання сміху дитини через лоскіт, мету багатьох дитячих пестушок, Н. В. Аксьонова пропонує розглядати як провокування її здатності до відтворення, продукування. За нею, більшість забавлянок згаданого типу не тільки користувалися сексуальною символікою, а й мали на меті в такий спосіб ознайомити дитину з статевими відносинами (*інформаційний* код). Дитина від лоскоту сміється, а саме лоскотання супроводжується фіксацією фалічних семантик «пенька» (долоні) та «колоди» (ліктя), а також еротичних семантик «водиці/криниці» (під пахвами, що розуміються як статеві органи). Сам цей спровокований сміх позначає акт запліднення – вважає ця дослідниця.

Водночас лоскотання отримувало апотропейне (від гр. *apotrōpion* – 'те, що відводить біду') значення – за його допомогою, як вважалося, янголи захищають дитину. За наведеними Н. В. Аксьоною записами П. В. Іванова, на сороковий день після народження кума приносить дитині нову сорочку, в якій під пахвами повинні залишатися незашиті місця, отвори, щоб коли до дитини прилетять янголи, вони через ці отвори могли б дістатися її грудей

і через них пестувати її, лоскочучи із захисною метою [10, с. 37]. В цьому плані ми бачимо явне втілення базисної формули, коли *лоскіт* постає як засіб *відведення від життя* немовляти *загрози*.

Н. В. Аксьонова, наводячи приклад регіональної варіації дитячої забавлянки на вказану тематику, стверджує, що піднімання правої руки, коли впоперек її лежить рука ліва, усвідомлюється як символ ерегovanого чоловічого члена. Саме він й відводить біду. Останнє вказує на наявність в описі цього тексту ще й *агресивності* у вигляді *оборони* від нечистої *сили* за допомогою наочного втілення *життєвої снаги* у фалосі.

Аксьонова відмічає також, що зазначена фалічна семантика пальця знаходить прояв у застосуванні до нього згаданого вище заговірному слова «чур» задля уникнення небезпеки. Це видно з одного варіанту вказаної забавлянки, з Харківщини: «*Каші не варив, / Діток не кормив, / Цур йому, – лек!*» [9, с. 476]. Як на неї, таке звертання до пальця вказує на його фалічну символіку і допомагає усвідомити функцію і семантику пальця в тексті забавляння. Кожен з пальців виконував відповідну роль у процесі творення хліба/каші, за винятком того, якому кажуть «цур». За думкою М. Толстого, це слово поряд із сороміцькими рухами, які символізували фалос, найчастіше використовували з метою *захисту від нечистої сили* [14, с. 495].

У відповідності до поширеної універсально-культурної амбівалентності фольклорно-міфологічних образів та мотивів, лоскотання іноді постає як засіб *вмертвіння*, а не захисту, і саме через лоскіт демонічні істоти гублять людей [2]. Особливим моментом семантики лоскотання є також те, що вона часто ототожнювалась із статевим актом. З фольклорних джерел відомо, що мавки-навки та мамуни доводять чоловіків до смерті виснажливим статевим актом, що пізніше було замінено лоскотанням, яке, втім, зберегло ознаки «еротичності» [5, с. 48]. Русалки, потоплені дівчата, теж поєднують у собі еротизм та *агресивно* кодовану *мортальність*.

Мавки – це молоді, дівчата, які приваблюють парубків, а потім лоскочуть їх до смерті. Від людей вони переховуються у печерах. Їх еротичний вигляд (довгі коси, напівпрозорий одяг) контрастує із мортальним мотивом – смертельно спотвореним тілом (якщо подивитися на нього ззаду, то можна побачити всі внутрішні органи), та холодними, хоча блискучими очима. Мавки ссуть чоловіків, через що ті сохнуть та марніють.

Ще одним моментом, котрий виводить нас на *аліментарно-еротично* кодування, але вже не *мортальності* (через ссання чоловіки сохнуть), а *генетиву*, є етимологія терміну «мавки» (навки), що прямо співвідноситься з ідеєю народження, оскільки місцем перебування навок є печера, поширений образ жіночого лона. В свою чергу, міфологічний образ печери постає як пуп землі, тобто, він просторово маркує генетивну КГП як місця породження, що теж виводить нас на образ навок (nav = Pavel – ‘пуп’).

Іншими словами, стійкий *аліментарно-еротичний* комплекс, що

кодифікує як *генетивні*, так і *мортальні* мотиви, який чітко простежується в традиційних демонологічних народних уявах, певним чином відбився і в трансформованих та деградованих їх ремінісценціях. Через це пізніше лоскотання дитини, з врахуванням еротично кодованих маніпуляцій з пальцями при розумінні цього лоскотання як субституту статевого акту певним чином втратило очевидним чином репрезентовану світоглядну проєктивну настанову на подовження життя. Втім, основна базисна формула в цих забавлянках все ж таки піддається реконструкції, і саме через амбівалентність лоскотання-злягання.

З одного боку, це лоскотання-злягання як стимуляція життєвих сил постає ще не відконтрастованим смертельною небезпекою. З іншого, лоскотання-злягання є способом умертвіння, через що виникає діалектична ситуація відведення смерті через смерть. Подібна *мортально-генетивна* контамінація лежить у підґрунті одного післяпологового ритуалу, сутність якого В. І. Єршоміна вважає «фольклорною загадкою» [8, с. 78]. Це – ритуальне закликання смерті на власну дитину, відгомони якого дійшли до нас у всім відомій колисковій: «Баю-баюшки, баю / Не ложися на краю, / Придєт серенький волчок, / Схватит Катю за бочок, / Утащит еє в лесок, закопат в песок. / Баю, баю да люли, / Хоть теперь умри, / Завтра у матери кисель да блины, / Это поминки твои, / Сделаем гробок из семидесяти досок, / Выкопаем могилку на плешивой горе, / На господской стороне!»

Подібні мотиви простежуються і в деяких українських колискових: «Колисала я, колисала я / Дитиночку маленьку, / Та й розбила я, та й розбила я / Колисочку новеньку. / Ой не жаль мені, ой не жаль мені / Колисочки нової, / Тільки мені жаль, тільки мені жаль / Дитиночки малої. / Бо колисочка, бо колисочка, / З сухого деревечка, / А дитиночка, а дитиночка / Матінці з-під сердечка». Як «порвалася вервечка новая» та «забилася дитина малая», то мати плаче за нею, приговорюючи: «Колисоньку за годину зготую, а дитиночку за рочок не згодую» [7, с. 61].

За іншими етнографічними даними, наведеними Корнієм Черв'яком, мотив закликання смерті оформлювався в різні обряди, голосіння та заклинання, і ритуальне поховання новонародженої дитини було обставлено досить реалістично. Якби хто-небудь під час його проведення зайшов би до хати, то він мав би прямо подумати, нібито нещодавно народжена дитина точно померла: всі стояли довкола стола, на якому лежала дитина, зажурені, горіли свічки, панувала скорботна тиша. Іноді в постнатальному обряді, покликаному відвести смерть від немовляти, замість дитини ховали колоду (послаблена категорія безсмертя у вигляді відведення загрози від життя).

Насправді глибинний сенс цього обряду був зовсім *не мортальний*. У такий вчинок, через заклинання смерті на найдорожчу для матері маленьку істоту, від неї ця смертельна загроза відводилася. Виклик кирпатої свашки

мав показати їй, що те, за чим вона прийшла, вже померло і їй тут вже нема чого робити. В цьому ми бачимо послаблений варіант *імортальної* універсалії у вигляді відведення загрози для життя малечі шляхом «оволодіння» цієї загрозою через її навмисне залучення для знищення її самої через діалектичне заперечення заперечення.

Побіжне підтвердження зазначеної амбівалентності вказаних ритуалізованих дій шляхом приписування їм протилежних життєво-смертельних семантик при забавлянні дитини підтверджується тим, що русалки, не дивлячись на свою в цілому мортальну природу, відповідають за запліднення рослинності [1, с. 355].

На підсумок з проведеного розгляду предмету цієї статті можна зробити такі висновки. В мові опису та аналітичного відтворення неявних семантик дитячої забавлянки «Сорока-воровка» як інваріантне категоріальне підґрунтя цієї мови імпліцитно застосовуються універсалії культури – як КГП (генетив, вітальність, мортальність, імортальність), так і світоглядні коди (аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний), пов'язані між собою у стійку світоглядну формулу «життя – смерть – безсмертя» в її варіанті «життя – смертельна загроза життю – відведення смертельної загрози». Специфіка репрезентації даної формули в цьому матеріалі полягає в поєднанні в лоскотанні *еротизму* (лоскотання як злягання) та *мортальності* (воно веде до смерті), що в цілому відбиває реальне поєднання цих явищ в конвульсивних здриганнях в колапсі оргазму, в останній агонії та від ласкавого лоскотання (порівн. пушкінське: «ласкою лобзаний приблизить миг *последних* содроганий» з подвійним смыслом слова «последних»).

Водночас стосовно дитини це лоскотання з повним вибиттям організму зі стану звичної норми в стан напруженого стрясання, яке символічно відтворює зазначені еротично-мортальні смисли, покликані парадоксальним, але звичним для архаїчного мислення чином підкреслити заперечення смерті через (умовне) помирання, і це видно з того, що лоскіт мав також захисну функцію. Навіть якщо таке реконструйоване нами тлумачення вказаного тексту культури розглянутими дослідниками за допомогою впровадженої ними «мови опису» є їх акцентованим авторським перебільшенням, факт іманентного застосування ними в підґрунті цієї мови універсалій культури багато чого сам за себе говорить.

1. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл.– М.: Индрик, 2002. – 816 с.
2. Айдачич Д. Смех демона в славянских литературах XIX в. // Славянские этюды.– М.: Индрик, 1999.– С. 491–538.
3. Аксьонова Н. В. Еротичні мотиви у дитячих забавлянках із пальцями. [Електронний ресурс] // Сайт Українського етнологічного центру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН

- України. Режим доступу: <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art17.htm>. Останній доступ 30. 03. 2008.
4. Байбурин А, Топорков А. У истоков этикета : этнографические очерки.– Л. : Наука, 1990.– 166 с.
 5. Гаврилюк Е. Еротичні імплікації рослинної символіки в українській календарній обрядовості // SIC / Студії з інтегральної культурології. Ritual. [«Народознавчі зошити». Спец. вип. № 2]. Інститут народознавства НАН України.– Львів.– 1999.– С. 32–55.
 6. Дандес А. Сухе та мокре, лихе око. Есей про індоевропейське та семітське світобачення // SIC / Студії з інтегральної культурології. Thanatos. [«Народознавчі зошити». Спец. вип. № 1]. Інститут народознавства НАН України.– Львів, 1996. – С. 132–142.
 7. Дитячий фольклор.– К.: Дніпро, 1986.– 302 с.
 8. Еремина В. И. Заговорные колыбельные песни // Фольклор и этнографическая действительность.– СПб., 1992.– 208 с.
 9. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Старобельский уезд. Очерки по этнографии края; под ред. П. В. Иванова.– Т. I.– Харьков: Изд. губ. стат. комитета, 1898.– 1012 с.
 10. Иванов П. В. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губ. // Этнографическое обозрение.– 1897.– Т. 32.– № 1.– С. 22–70.
 11. Кирилюк О. С. Про одну кумедну телевізійну заставку, або чому Христос ніколи не сміявся. // Дóжá / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 7.– Одеса, 2005.– С. 59–71.
 12. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: ЦГО ОФ / Автограф, 2008.– 416 с.
 13. Лаврентьева Л. С. Символические функции еды в обрядах // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры.– Л.: Наука.– 1990. – С. 37–47.
 14. Толстой Н. И. Гениталии // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого.– Т. 1.– М., 1995.– С. 494–495.
 15. Топорков А. Л. Структура и функция сельского застольного этикета у восточных славян // Этнознаковые функции.– М.: Наука, 1991.– С. 190–203.
 16. Топоров В. Н. Об одной мифоритуальной “коровье-бычьей” конструкции у восточных славян в сравнительно-историческом и типологическом контексте / / Славянские этюды. Сб. к юбилею С. М. Толстой.– М.: Индрик, 1999.– С. 491–538.
 17. Українські народні пісні: Календарно-обрядова лірика.– К.: ДПВ, 1963.– 569 с.
 18. Черв'як К. Весілля мерців. Спроба соціологічно пояснити обряди ініціації.– (Харків): Пролетарій.– 1930.– 142 с.
 19. Чеснов Я. В. Герменевтический подход к происхождению смеха // Этнографическое обозрение.– 1996.– № 1.– С. 53–60.
 20. Rochlich Lutz. Erotische Maerchendeutung; Pornographische Maerchen. // Enzyklopaedie des Maerchens. HandworteBuch zur historischen und vergleichen den Erzahlforschung.– Bd. 4.– Berlin-New York, 1984.

Геннадій Краснокутський

**КОЗАЦЬКИЙ АРХЕТИП ЯК ПРОДУКТ САМОІРОНІЇ:
ПРИСТУП ДО ТЕМИ**

Іронія, на відміну від сміху, що може збуджуватися на рівні вітально-емоційних реакцій, практично завжди передбачає наявність дискурсу; крім того, слід завважити на особливу роль міжособистісно-комунікативного контексту, необхідного для народження іронії, у той час як сміх може обходитися без логоцентризму й інтерсуб'єктивності¹. Через іронічний скепсис суб'єкт піддає сумніву загальноприйняті істини й тим самим маркує свою нетотожність на певному соціальному тлі й водночас виявляє внутрішній комплекс невдоволеності власною неспроможністю до остаточної з цим тлом ідентифікації; через Декартове *dubito, ergo cogito, ergo sum* він затверджує своє прагнення до існування як суб'єкта самостійно мислячого, і через сумнів – тобто суб'єкта іронічного. Якщо сміх є, за словами А. Бергсона, «майже заколот» [2, с. 21], у якому розчиняється здатність до індивідуального самовиявлення, то іронія, навпаки, є інструментом дистанціювання особи(стості) від власної об'єктивної соціальності. В іронічному контексті існування, таким чином, переступає поріг органічного ототожнення індивіда зі світом, суспільством, громадою й потребує пошуку нової тотожності. Іронія в цьому процесі перебирає на себе роль механізму з амбівалентною деструктивно-конструктивною функцією: вона підриває звичаєві норми й переорює поле стереотипів, де, власне, й царює сміх як «життерадісна дурість» [11, р. 153], і разом допомагає формувати нові, вищі й шляхетніші, ідеали; іронія виступає проти передсудів, творить суд і виносить судження, додаючи серйозності існуванню, що загалом заслуговує (телеологічно чи інтенціонально) на осміяння; вона сміє не сміятися, а висміювати, натякаючи на наявність якихось вищих, ніж низові пласти життя, критеріїв буття; і, звичайно ж, як будь-який дискурс, вона інтелектуалізує мудро-безглузду буденність, відтілює «здоровий дитячий» сміх неіндиферентно-аналітичним ставленням до дійсності.

Аналогічні процеси відбуваються не лише в індивідуальній свідомості, але й у (не)свідомості колективній. Будь-яка соціокультурна система повинна мати уявлення про кордони між нею самою і власним середовищем, і демаркацію ідентичності в очах масового обивателя як носія стереотипів і найтипівшого елемента такої системи значно легше здійснити не на теоретично-концептуальному рівні, а в площині приземленої, низової, «статистично-антропологічної» культури, у тому числі й сміхової.

Навіть «великий народ», творець історії та імперій, має потребу самостверджуватися за допомогою гумору, надто ж коли його не так поважають, як бояться. Через любовний сміх над собою (яким Гоголь сміявся

про українців, а не Салтиков про росіян) він не принижує себе, а знижує планку вимог до себе й цим полегшує тяготи історичної подорожі за ідеалом, перетворюючи самого себе на ідеал, видаючи дійсне за бажане. Він зголошується («майже заколот»!) сприймати власну безпосередність і посередність як серединність і центральність, монотонну тяглість життя – як етичну норму й усіх решту починає вважати відхиленням, якщо не збоченням. Тому іронія, а не сміх, йому просто-таки протипоказана, оскільки здатна сильно скоротити шлях від великого до смішного.

Інша справа з так званими «малими великими» народами, у тому числі з українцями, які на власній історії довгими століттями незліченну кількість разів дізнавалися, що таке гірка іронія долі. Замість цивілізаційної «штучності» – органічна «етнографічна реальність»; замість політики й державності – «громадоцентризм» і «соборність»; замість економіки – «матеріальна культура і побут»; замість великоімперської агресивної жертвовності – статус одвічної жертви; замість торування власного шляху – одвічна проблема вибору, в який бік податися; замість чіткого, послідовного й незаперечного національно-історичного міфу – розмита, амбівалентна націокультурна ідентичність; замість географічного центру Європи – екзистенційна окраїнність-провінційність і т. д. і т. п. В основі всіх цих доленосно-історичних негараздів лежить бездержавність як фактор гальмування процесу націотворення, набування етносом статусу політичної нації. В добу всезагальної бездержавності первісні пращури українців нарівні з іншими племенами спокійно могли тішитися сміховою культурою, що була невід'ємною частиною органічної цілісності структурно-універсальної (суперетнічної) селянської культури, частиною архетипових культурних опозицій «сакральне»–«профанне», «життя»–«смерть», «свято»–«будні» [див., наприклад: 3]. На етапі переростання в політичну спільноту сміхова культура поступово розшаровується на «офіційно дозволену» й «народну», причому остання має тенденцію ставати в опозицію державі як утіленню первня серйозності в суспільстві; вона потребує певної санкції «зверху», але продовжує існувати. Розвинута й по-справжньому велика держава з сильним інтелектуальним прошарком може дозволити собі поряд із «ситим реготом богів» і «серйозною політикою» врівноважуючу все це іронію. Народ, що не спромігся вповні зреалізувати власні державотворчі імпульси (і на тлі потужних сусідніх державних утворень перетворився на об'єкт зовнішніх впливів) та вимушено загрузнув у тузі за самостійністю, мінє первісний сміх на сльози й думи, але в пошуках нових істин та ідеалів неминує звертається до чогось оптимістичнішого й конструктивнішого. Утім, цим чимось є вже не сміх, який зберігає свою культурну самодостатність лише в суспільстві, чия самодостатність ґрунтується на самовладді, суверенності; за таких обставин більш принагідною й, можливо, єдиною можливою виявляється саме іронія, оскільки вона є психологічно й

ментально ізоморфною життєвому статусу або світовідчуттю невольної людини (групи людей, зрештою, етносу). Адже іронія несамотійна, вона не має сенсу без певного *alter, contra-ego*, яке слугувало б їй відправною точкою й реагентом. Несамостійному етносові в його прагненні вибудувати бодай квазідержавність також доводиться приглядатися до актуальних для нього взірців у праксеологічному плані й до міфологічних ідеалів – в аспекті ідеології.

На тлі вікового жевріння автохтонної селянської культури й початкової стадії політичного структурування населення етнічних українських земель, під тиском політичної експансії сусідніх держав, на гетерогенному етнокультурному субстраті визріває феномен українського козацтва. Козак стає новою інтегральною постаттю української спільноти, формує, як центральний персонаж, нову українську міфологію й центрує навколо себе весь культурний простір українства. В образі козака-запорожця зливається ідеологія й політика, міф і соціальна реальність; парадоксальним чином втеча козака від колись рідного йому, а нині зчуженого космосу селянського буття в хаос Дикого степу сприяє космізації його фігури (в плані зростання масштабності, а не впорядкування хаосу). Головне прагнення запорожця – свобода, а не порядок, все решта похідне. Але свобода Дикого поля – це передовсім процес «розриву пуповини», наслідком чого були неможливість для низових козаків повернутися до традиційних форм господарювання й козацька неприкаяність, втрата «земельного патріотизму»; це фактично свобода від самого себе. Гонитва за сам(остійн)істю обертається для запорожця депривацією самості й іще більше ускладнює питання етнічної, релігійно-культурної та політичної ідентифікації. Опосередкованість селянина власним осередком надає його існуванню бодай якоїсь, нехай і злиденної, сталості; «номадизм» запорожця додає йому онтологічної й метафізичної невизначеності – за Р. Бартом, «резервуару іронії» [13, р. 222]. З точки зору можновладців козак – утікач, гультіпака, розбишака, гультяй, небезпечний бунтівник, зрадник (до того ж він не може не усвідомлювати відмову від власної селянської традиційності, тобто самозраду); з другого боку, він – незаперечний герой, втілення омріяного ідеалу «свободи від», і як такий він постає фігурою синекдотичною, перебираючи на себе ідентифікаційну атрибутику всього українства й формуючи її наново. Ця вимушена амбівалентність – «героя-зрадника» і не героя, якщо не зрадника – обумовлювала трагедійність долі козацтва аж до Мазепи й Костя Гордієнка, а відтак – до старшини, що з шляхти перетворилася на пересічне зросійщене дворянство.

Оцінки феномену козацтва коливаються в дуже широких межах – від ставлення до нього як до квінтесенційного вияву карнавальньо-сміхової культури [9, с. 160–168] до наївно-серйозної подачі фігури козака як «мальтійського лицаря» чистої води, глибоко інтегрованого в європейську

шляхетську культурну традицію [5, с. 324–326]. Насправді ж цілком очевидно, що козацтво – набагато складніше, гетерогенніше й суперечливіше явище, витoki й характер якого слід шукати десь поміж первіснообщинними чоловічими союзами, ранньосередньовічними варварськими протолицарськими ватагами й духовно-рицарськими орденами західноєвропейського середньовіччя. Іронія долі козака як персонажа української народної культури полягає в тому, що свою центральність у ній він здобув завдяки маргінальності, локалізації на перехресті трьох держав, трьох конфесій, на межі заселеного й дикого простору, на перетині різноманітних етносів, культур і соціальних прошарків, представники яких приходили на Січ, на межі між шляхетністю й плебейством, християнською святістю, рахманністю і безвір'ям, *religionis nullius*, «характерництвом», між благословенням і анафемою, між політичним визнанням і війною на винищення, між життям і смертю. Будь-який порух від цього вузла схрещення дотичних маргіналії означав повернення в несвободу й втрату «козацтва в собі». Це спричинилося до того, що, за влучною заувагою Д. Яворницького, «в основі характеру козака була завжди двоїстість: то він дуже веселий, жартівливий і компанійський, а то засмучений, мовчазний, похмурий і неприступний» [10, с. 240]. Звідси й подвійна ідентичність – з одного боку, як «мальтійського кавалера», а з другого – в юродстві-самоприниженні, відображеному в самоназві «сірома», «сіромахи». Потреба в самоствердженні, самоповазі наштовхується на неминуче відчуття маргінальності, ницості, відчуженості від «нормального» світу, потреба в героїчному «над-існуванні» – на неіснування в умовах структурованої (чужими й тому чужої) реальності, і розв'язати це протиріччя неможливо за допомогою сміху – або карнавальнo-життєстверджуючого і в такому разі недоречно-недотичного, або сатирично-вбивчого й тому зовсім небажаного. Єдиним дієвим механізмом психологічного самозахисту стає самоіронія, іронічне переінакшення, пародіювання свого непевного існування в усьому діапазоні його амбівалентності – від ницого юродства до рахманного рицарства.

Так, запорожець завжди за межами світу (де б він не був – за дніпровськими порогами, за Дунаєм, за Доном), він на окраїні країни (України), але в цьому інобутті він тільки й постає до самобуття й тим самим знімає свою окраїнність, натомість стверджуючи українність – як власну, так і решти українців.

Схожим чином козак знаходиться за межами власної екзистенції: «Хто хоче за віру християнську бути посадженим на палю... бути четвертований, колесований... готовий стерпіти всілякі муки за святий хрест... не боїться смерті – приставай до нас. Не треба боятися смерті: від неї не вбережешся. Таке козацьке життя!» [10, с. 258]². «Таке козацьке життя» є, власне, смерть

або, принаймні, пошук смерті, а козак – той, хто хоче смерті. Для тих, хто ще мав якісь сумніви, все остаточно прояснював ритуал прийняття до товариства, у процесі якого новіцію відводилося місце в курені зі словами: «Ось тобі і домовина, а як умреш, то зробим ще коротшу». Таким чином, козак від самого початку стає «живим трупом» (причому символіка «смерті заживо» підкреслюється жупаном *синього* кольору), тож йому нема чого більше лякатися смерті; навпаки, його всі мають лякатися. Козацька ініціація знову ж таки викривляє звичний хід подібних ритуалів (у тому числі й західно-рицарського *hommage*): це не переродження, не вмирання-воскресіння, і не вищий прояв самозречувальної християнсько-лицарської аскези. Козак як такий – фактично добровільний «заложний мрець», представник «потойбіччя» з усіма наслідками перебування в цьому стані. За народними повір'ями, таких мерців не завадило б ховати з застосуванням осинового кілка, але таке квазі-«заложництво» – ще не остаточний рубіж, яким козак позначає свій вихід за межі світу. У своєму сходженні до міфологічного (і неминуче богоборчого) героїзму постать козака фольклоризується далі й набуває гранично-сутнісної своєї кристалізації в образі «характерника», розповіді про яких були дуже поширені на Запорізькій Січі. Характерник – це анти-рахман, перевертень у культурному й онтологічному плані, який бере не святістю, а магією; він настільки «не від світу сього», що навіть земля його відмовляється приймати після смерті, так що і смерті йому не одразу вдається, а хоронять його з тим же кілком та ще й обличчям донизу, вимушено вивертаючи ритуал заради збереження культурної симетрії [10, с. 236–238]. Це – найвищий прояв самозаперечення людської «нормальності», що набуває ознак казкової «страшилки», якими самі запорожці дуже полюбляли лякати ворогів. Провербіальність образу, підбарвлена самоіронією (аби самим не було лячно – згадаймо «страшні» оповіді козаків у гоголівському «Вію»), додає до його синекдотичності ще й анекдотичність, яка дозволяє дещо розчинити інфернальність його натури (носіння «пекла в собі», однією з зовнішніх ознак якого була знаменита козацька люлька). Отже, козак існує під знаком подвійної іронії – іронії вивертання звичних смислів та іронічного зниження «сатанинства», що криється в такому вивертанні. Нівроку діалектичне *negatio negationis*, і цілком зрозуміле: адже існування в контексті самоіронії в будь-якому разі краще, ніж не(певне)існування.

Нарешті, слід нагадати про ще один ритуал, досить поширений серед запорожців і побудований за логікою «культурного вовкулаки». Це обряд прощання козака зі світом (як «миром») перед тим, як козакові піти в ченці. Прощання обставлене як класичний варварський бенкет або первісний потlach, з усілякими розкошами, святковим вбранням, парадною зброєю, музиками, розкиданням монет жменями, веселим пияцтвом і бешкетуванням, зі щирими пригощаннями коштом майбутнього

«послушника» [10, с. 253–254]. Вже вкотре козак покидає цей світ і вкотре робить це «не по-людськи», змішуючи проводи з «гарним весіллям» і явними елементами добре відомих з української етнографії «ігор при мерці».

З не менш іронічним переосмисленням козацтво виказувало своє «мальтійське кавалерство», в якому, як і в рицарстві, є два аспекти: аспект християнського воїнства й аспект власне рицарської корпоративності.

Д. І. Яворницький зазначає, що козак любив війну як лицар [10, с. 236]. Але західноєвропейське лицарство не відзначалося тим невтримним фаталізмом і жагою смерті, що були притаманні козацтву, для нього на першому місці були честь, слава і служіння. Смертельному квесту козака в західному рицарстві протистоїть романтичний, але зовсім не обов'язково трагічний *Quetes*: рицар цінував власне життя й умів цінувати життя суперника, якщо той теж був рицарем, тому замість різанини на бранному полі куди частіше практикувався полон з усіма почестями й курортним комфортом заради отримання викупу. І нікому з лицарів не спадало на думку впроваджувати для себе смертну кару за «порушення спортивного режиму» під час бойового походу.

Звичайно, можна провести певні аналогії між козацькими експедиціями на «чайках» «за віру проти бусурмана» і хрестовими походами, в одному з яких західні лицарі теж добряче «пошарпали» Константинополь, але це ще не привід для повного ототожнення двох явищ. Західний рицар став «християнським воїном», *defensor Ecclesiae*, внаслідок тривалої боротьби папської курії за популяризацію прагматичної ідеї *Pax Dei* – «Божого миру» в Європі, компенсованого *bellum sacrum* за її межами – війною, в якій деструктивна енергія варвара-різника трансформувалася в рамки образу *iustus bellator* [6, с. 319–321]. Відтак західне рицарство стало окультуреним, витонченим, формально-ритуалізованим, націленим на служіння в обох напрямках ієрархічної рицарської вертикалі, стриноженим обітницями сюзеренові. У козаків годі й шукати всіх цих ознак: головним імперативом їхньої поведінки була реалізація волі не до служіння, а до волі-свободи. «Вільне Військо Запорозьке» передбачало не просто волю, а свавілля, внаслідок чого «козацька демократія» творилася не лише криками, але й кривавими бійками між «партіями», а вхід і вихід із нього практично нічим не обмежувався. Козак проходив певну ініціаційну процедуру³, але на вірність не конкретному сюзерену і навіть не всьому «славному товариству», а скоріше «вірі християнській» (трактованій дуже своєрідно й неортодоксально). На індивідуально-міжособистісному рівні соціальна комунікація забезпечувалася замість вертикального *hommage* дуже розвинутим серед запорожців горизонтальним інститутом побратимства – зворушливим і мало не єдиним цілком позбавленим іронічного підґрунтя

проявом соцієтальності в середовищі козаків.

Така сама горизонтальність спостерігається й у теоретично «вертикальному» ритуалі поставляння отамана, також ініціаційному за своїм характером. В першому наближенні він може розцінюватися як аналог втілення рицарського принципу «першого серед рівних», але за змістом і сутністю це – не величання, а демонстративне знушення й приниження. Якщо побратимство можна назвати замінною формою родичання, то поставляння отамана – це *юродичання*, консолідація спільноти навколо маргіналізованого центру, «скурвого сина», якого решта хоче бачити своїм батьком [10, с. 234]. «Миропомазання» новоявленого «батька» грязюкою з майдану підкреслювало пародійний характер процедури й нагадувало, з-поміж іншого, про низову, хтонічну природу козака як «живого поховання».

Запорожцям був знайомий культ Дами через проекцію шанування Покрови Богородиці, але в «куртуазному» плані Дама знижувалася до рівня корчми (з її сакрамортальною й життєдайною *aqua vita*), що в козацькому фольклорі прозивається «княгинемо», в якій «много козацького добра загине» і яка так само гола-боса, що й повінчаний із нею «князь»-козак після гульби («сама не ошатно ходит и Козаков под случай без свиток водит»).

З огляду на вищенаведені приклади, число яких можна було із легкістю примножити, важко уявити, що запорожці, нарочито титулюючи себе християнськими лицарями, ставилися до своєї «лицарськості» з абсолютною серйозністю. Серйозне переживання рицарського статусу, необхідне для формування образу козака як захисника віри й людей посполитих (для середньовіччя неминуче уособленого в постаті рицаря), в цьому випадку було можливо лише за умови прикриття його флером самоіронії та ігровим пародіюванням.

Релігійний аспект козацької натури «християнського воїна» є не менш двоїстим, ніж рицарський первень. «Віра християнська» як стрижень, що нанизував би на себе всі доцентрові тенденції в козацькій культурі, була абсолютно необхідною козацтву, адже її екстериторіальний і наднаціональний характер дозволяв вибудувати достойний і благочестивий замітник старій – і втраченій запорожцями – земельно-хтонічній ідентичності землероба. Тому ставропігійність церковно-козацьких інституцій завжди була важливою частиною внутрішньої організації Кошу, який зберігав до останніх днів керівну роль в управлінні релігійними справами Вольностей Запорозьких і залишав за отаманом право зміщувати й призначати священників. Серед козаків було чимало по-справжньому рахманних людей, але в цілому запорожці ставилися до релігії настільки ж принципово, наскільки й легковажно. Перепусткою в січове життя була християнська ідентичність, точніше – умова бути хрещеним або навіть просто згода перехреститися [див.: 7; 8]. Не менш легковажно ставилася

козацька маса до елементарних обмежень у пості, молитві, повсякденній поведінці, у ставленні до «смертних гріхів». Під час Великого Посту козаки могли собі дозволити влаштувати обідню зранку, щоб скоріше попоїсти, а перед їжею в молитві благословляли горілку, рибу, тетерю, галушки; крашанки на говіння могли замінити вареними раками та ін. [7; 8]. Благочестиві ченці, ознайомившись із релігійним побутом запорожців, характеризували їхню набожність як «п'яну» й зазначали, що козаки відвідували храми й отримували благословення напідпитку, а іноді й зовсім п'яні. Широко відомі випадки відзначання найбільших релігійних свят під стрілянину з рушниць і гармат, що їх заносили прямо до церкви. Але чимало було й таких, про яких склали приповідки «Славні хлопці-запорожці / Вік звікували – попа не видали», через що вони могли скирту прийняти за церкву, а цапа – за попа [4, с. 169].

Таким чином, навіть в «емблематичних» виявах козацького етосу життя й побуту запорозьких лицарів під кутом зору стороннього спостерігача, представника іншої культури (у тому числі традиційної української) цілком може перетворитися мало не на суцільне блюзнірство й блазнювання, знуцання над «здоровим глуздом», непередбачуваним і не інтегрованим колективним юродством, якому не могло бути місця в «нормальному» суспільстві, де все, навіть карнавальні збочення й перекручення, повинне було отримувати певну санкцію. Світ козацько-запорозької субкультури – це «паралельний світ» у його апріорно низовій іпостасі, і підняти свій статус ця субкультура могла лише за рахунок іронічного зниження свого відповідника – «нормального світу», а точніше – його відбитка у власному існуванні та етосі. При цьому козацтво не могло задовольнятися лише іронією, орієнтованою назовні, в покинутий ним світ, тому воно постійно вдавалося до самоіронії, аби залишити собі лазівки в царину «нормальності» й можливість бути прийнятими цим світом. Самоіронія виконувала при цьому консолідуючу, інтеграційну й, зрештою, ідентифікаційну функцію, дозволяючи козакам на все, у тому числі й на себе, дивитися з певним відстороненням – і зверхністю, перетворюючи себе з відщепенців на еліту. «Іронія може створювати спільноти» [12, р. 54], але лише за умови, що спільнота здатна створювати іронію.

Примітки

¹ Слово «іронія» найчастіше етимологізують від грецьк. *eiron* – «облудник», «лицедій», але первісні витоки «іронії» полягають у слові *eirein*, що означає не що інше, як «говорити», й підкреслює її дискурсивний характер.

² В одній із праць справедливо констатується, що власна загибель була найулюбленішим об'єктом іронії козацьких приказок (наприклад: «Умів шарпати, умів і вмерти, не скигячи») [1, с. 116].

³ Ініціація козака традиційно передбачала прийняття нового імені, але й

тут, з усіма цими славнозвісними прізвиськами, містичний зміст ініціації іронічно перекривлявся й профанувався, а те, що жартівливо-іронічне прізвисько залишалось зі своїм носієм навіть після смерті, повністю витискуючи його попередню ідентичність, свідчить про іронію як онтологічну основу козацького життя, а не як вибагливий аксесуар сміхової культури.

1. Багдасаров Р. В. Запорожское рыцарство XV–XVIII вв. // *Общественные науки и современность*. – М., 1996. – № 3. – 112–122.
2. Бергсон А. Смех // *Психология эмоций*. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – С. 186–191.
3. Бернштам Т. А. Будни и праздники: поведение взрослых в русской крестьянской среде (XIX – начало XX века) // *Этнические стереотипы поведения*. – Л., 1985. – С. 120–147.
4. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. – К.: Вища школа, 1994. – 539 с.
5. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
6. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. – М.: Прогресс, 1987. – 384 с.
7. Лиман І. І. Запорозьке козацтво в ставленні до церков і духовенства // http://cossackdom.com/articles/l/liman_duhovenstvo.htm
8. Лиман І. І. Особливості релігійності запорозьких козаків // http://www.cossackdom.com/articles/l/liman_osoblivost.htm
9. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1999. – 728 с.
10. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. 1. – 592 с.
11. Colebrook C. *Irony*. Routledge, 2003. 195 pp.
12. Hutcheon L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge, 1995. 248 pp.
13. Hutcheon L. The Complex Functions of Irony, *Revista Canadiense de studios Hispanicos*. Vol. XVI, 2, Invierno 1992, pp. 219–234.

Виталий Даренский

**ФИЛОСОФИЯ «РАБЛЕЗИАНСКОГО СМЕХА»
М. БАХТИНА КАК НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ТЕОДИЦЕЯ**

...народная культура с ее концепцией
незавершенного бытия и веселого времени...

Смешно... все становящееся.

М. М. Бахтин

Философия народной культуры, развернутая М. М. Бахтиным на материале литературоведческого исследования творчества Ф. Рабле, является логическим завершением его пути как мыслителя. После его завершения он вернулся к доработке своих более ранних тем, объединенных проблематикой диалога и углубленных осознанием «карнавальных» оснований культуры. Такой логически и биографически «центрирующий» характер этой работы заставляет думать о том, что именно в ней, вероятнее всего, нашли выражение наиболее глубокие, даже сокровенные прозрения философии М. М. Бахтина.

Характерно, что «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» стало и поныне остается «камнем преткновения» для многих православных интеллектуалов, усматривающих в этой книге некую апологию язычества. Например, по свидетельству В. Турбина, «“Этой книги не должно быть в доме христианина”, – говорила Мария Юдина, великий музыкант и глубоко верующий человек, держа в руках тогда только вышедший из печати трактат Бахтина о Рабле» [11, с. 137]. Однако очевидно, что Бахтин не мог изменить высшим принципам своего мировоззрения, а значит, и эта книга каким-то «загадочным» образом построена именно на них.

С другой стороны, и в академической среде часто распространено мнение о том, что М. М. Бахтин якобы нивелировал всякое «духовное» содержание карнавала. «Рабле был христианином и ренессансным гуманистом; – пишет, например, Г. К. Косиков, – он верил не в демонический рост “безличного тела человеческого рода”, а в рост человеческого духа, который способен сам сделать из себя все, чем он может и должен стать, то есть в родовые возможности человека как разумно-нравственного существа. У М. М. Бахтина над неподлинностью социальной жизни и над смертью торжествует бесконечная физиологическая мощь “материально-телесного низа”, а у Франсуа Рабле – бесконечная потенция человеческого духа» [9, с. 19-20].

Характерно также и мнение М. Л. Гаспарова: «Сам карнавал у него фантастичен. Для Бахтина (по К. Эмерсон) суть карнавала в том, чтобы человек со смехом посмотрел со стороны на самого себя («над кем смеетесь? над собой смеетесь!») и этим очистился и усовершенствовался. Не-

понятно, почему это недостижимо наедине с собой, зачем при этом нужно карнавальное многолюдство: разве что от романтической привычки думать, будто все народное и соборное – благо. Карнавал оказывается изысканной формой аскетизма. С реальными формами карнавальная культура, цель которых – дать выплеснуться опасным для общества агрессивным страстям, это не имеет ничего общего» [5]. В обоих приведенных мнениях есть нечто общее – это фактическое «вынесение за скобки» бахтинской концепции «раблезианского смеха» как таковой: цитированные авторы исходят исключительно *из своего собственного* понимания сущности карнавала и «обвиняют» М. М. Бахтина в том, что его понимание почему-то оказывается иным. Такая «критика» будет существовать всегда, но она по сути своей бесплодна. Как справедливо отмечает В. Турбин, «концепция карнавальная природы определенного типа культуры не приспособлена для того, чтобы служить орудием наших суетных споров и пререканий. Да и греховности нет в ней, а есть в ней, как это ни странно, немалая праведность... Карнавал возникает на грани миров... Духовная основа его – священное недоумение перед земным, материальным миром... карнавал – изумленное приятие тела как дара Божьего. Как блага. Как знака особого доверия, проявленного к человеку Богом... Всецело, казалось бы, сосредоточенный на теле, карнавал с начала и до конца духовен» [11, с. 137].

Настоящая статья имеет своей целью развитие именно такой трактовки бахтинской концепции «карнавальная культура» вообще и «раблезианского смеха» в частности, оставшейся у В. Турбина в форме тезиса-прозрения. Это требует исследования особой *метафизики смешного* в том мировидении, которое представлено в бахтинской интерпретации художественного мира Рабле, – и ее соотносительности с христианской антропологией.

В первую очередь, следует вспомнить, что М. М. Бахтин разделяет «универсалистский характер» понимания феномена смеха, в соответствии с которым смех «отличает человека от животного, он божественного происхождения, наконец, он связан с врачеванием – исцелением» [4, с. 83]. В его концепции речь идет об особом содержательном уровне самого феномена смеха и смешного, связанном с преодолением «космического страха». Этот страх «гнездится как бы и в родовом теле человечества, поэтому он и проник в самые основы языка, образов и мысли. Этот космический страх существеннее и сильнее индивидуально-телесного страха гибели... Народная культура была чужда этому страху и преодолевала его смехом, смеховым отелесниванием природы и космоса, ибо в основе этой культуры всегда лежала неколебимая уверенность в могуществе и в конечной победе человека» [4, с. 371]. Тем самым, собственно, философский вопрос здесь состоит в том, почему это «отелеснивание природы и космоса» оказывается «смеховым», вызывает смеховую реакцию? Что смешного в таком тотальном «отелеснивании»?

Дело в том, утверждает М. М. Бахтин, что «материально-телесное начало здесь – начало праздничное, пиршественное, ликующее, это – «пир на весь мир»; но, с другой стороны, главной «особенностью гротескного реализма является снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [4, с. 26]. Этим определяется то, что Бахтин называет амбивалентностью карнавального смеха, который одновременно есть смех-ликование и смех-высмеивание, смех-хвала и смех-брань. Например, в столь частых «раблезианских» образах обжорства и пьянства речь идет не о «бытовом обжорстве и пьянстве, а в том, что они получали здесь символически расширенное утопическое значение «пира на весь мир», торжества материального изобилия, роста и обновления» [4, с. 92]. Эти образы вызывают смех одновременно и неразлично *и как образы осмеяния* человеческой слабости и конечности (т. е. причастности смерти), *и как образы неизбывной радости* избыточного и неуничтожимого вселенского бытия.

При всей принципиальной амбивалентности такого смеха, последний содержательный момент является самым глубоким и решающим. По «логике» карнавального мира, «пир должен быть всеобщим, ведь здесь празднуется реальное торжество победившей смерть рождающей жизни». Как пишет М. М. Бахтин, «материально-телесное начало в гротескном реализме (то есть в образной системе народной смеховой культуры) дано в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое – веселое и благостное» [4, с. 25-26]. Тело и телесная жизнь, тем самым, носят здесь «космический» характер; это не «физиология» в современном смысле слова, а именно особая «космология», связанная с предельным смыслом человеческого бытия. Именно поэтому «все телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно», становясь символом бессмертия. Вся система «карнавальных» образов складывается в «гротескную картину мира», исходным «сверхобразом» которой является «рожающее, пожирающее и испражняющееся тело», которое «сливается с природой и с космическими явлениями». Этот «народно-праздничный универсализм» центрирует все образы Рабле, осмысливая и приобщая их к «последнему целому» [4, с. 495]. В этих образах происходит «последовательное освобождение слова и жеста от жалко-серьезных тонов мольбы, жалобы, смирения, благоговения и от грозно-серьезных тонов устрашения, угрозы, запрета... Фамильярно-площадной карнавальный жест... очищает и prepares почву для этой новой смелой и трезвой и человеческой серьезности» [4, с. 49]. В мире карнавального смеха нет нейтральных слов, но только амбивалентное единство хвалы и брани. В конечном счете, это хвала и брань самого

«мирового целого», поскольку все существующее ежесекундно и умирает и рождается – только так воспроизводя свое бытие. В нем едины прошлое и будущее, старое и юное, старая правда и новая правда. Все существующее как целое, и каждая его часть, находятся в непрерывном становлении, уничтожая (осмеивая) умирающее (а значит – и *саму* смерть), и радуясь вечно нарождающемуся: и тем самым, экзистенциально пребывая как бы в состоянии актуального бессмертия. И поэтому все здесь одновременно «смешно-насмешливо-радостно» – ведь это именно целостное отношение, не разлагаемое на свои эмоционально-смысловые составляющие (такое расщепление происходит лишь позднее, уже в рамках жанров и мироощущения «официальной» культуры).

Рождение и смерть здесь встретились; смерть – оборотная сторона рождения, а рождение побеждает смерть, – таков главный философский лейтмотив понятия «раблезианского смеха». Поэтому для раблезианской системы образов очень характерно сочетание смерти со смехом – собственно, *смех здесь и есть универсальная реакция на смерть, упорно и неизменно уличающая ее в недействительности, в постоянном поражении перед Жизнью*. Всякое отрицание в карнавальном миропереживании и создаваемых им образах дает «описание метаморфозы мира, его перелицовки, перехода от старого к новому, от прошлого к будущему. Это мир, проходящий через фазу смерти к новому рождению». В мире «раблезианского смеха» все проникнуто народно-праздничной мистерией рождающегося, растущего и возрождающегося всенародного тела. «Здесь нет противопоставления жизни и смерти, а есть сопоставление рождения и могилы, одинаково связанных с рождающим и поглощающим лоном земли и тела и одинаково входящих как необходимые моменты в живое целое вечно сменяющейся и обновляющейся жизни» [4, с. 59]. Как это соотносимо с христианским откровением о человеке?

Христианская антропология всегда неразрывно связана с вопросом о происхождении и смысле всего сотворенного мира, и с фактом кардинальной антиномичности сущности человека, его положения на Границе двух миров – земного и небесного, и отсюда – факта принципиальной необъяснимости человека исходя из понятий только одного из них. В библейской истории сказано о том, что человек создан из праха земного и затем Господь вдунул в него дыхание жизни. Тем самым, очевидны сразу два принципиальных начала в человеке – прах и дыхание жизни, дух (*пуах*). И соответственно этим началам не случайно многие толкователи говорили о перстном и о духовном человеке. С другой стороны, отсюда же возникает и большой соблазн гнушаться перстным человеком и возвеличивать только духовного. Но христианская мысль с первых веков преодолевала распространение таких взглядов. Спасается не только духовный, но и перстный человек, не только душа, но и тело. И гарантом именно такого

спасения является воплощение Сына Божия. Преп. Анастасий Синаит, защищая вечный смысл телесности, пишет: «А человек, будучи первоначально нагим, нетленным и бессмертным, затем был облачен в бессемянные кожаные ризы во образ и подобие нагого Слова; ибо Бог (облачил Адама), не совлекши и не отняв (эти ризы) у какого-либо скота, но бессемянно и боголепно поставил его над (всяким прочим) естеством. Отсюда ризы эти – не скотоподобны, не берут свое начало в неразумном естестве, но, как и сам человек, созданы руцой Божией» [10, с. 84].

Обычно, особенно в связи с учением Филона Александрийского, кожаные ризы, данные человеку после грехопадения, понимались как огрубление плоти, причем степень огрубления могла пониматься сколь угодно низкой, вплоть до скотоподобной. Разумеется, говорить о ценности такой плоти не приходится. Преп. Анастасий же подчеркивает, что в такие ризы был облечен человек именно «руцой Божией», и эту плоть воспринял на себя Сын Божий в воплощении. Другое дело, что изначальное состояние тела Адама, разумеется, было несравненно духовнее, судить о нем мы можем по преображенному телу Христа, но смысл слов преп. Анастасия в том и состоит, что и наша плоть в ее настоящем, грубом виде не была недостойной для Боговоплощения, а значит, не может быть исключена из дела спасения. Итак, телесность человека не есть недостаток или некая ущербность. Наоборот, «его господствующее положение стоит в прямой связи с его телесностью, с тем, что плоть его от века предназначена для воплощения Слова Божия» [1, с. 363-364].

Суть библейского учения о человеке основана на понимании его как сложного и целостного духовно-душевно-телесного существа, сотворенного по образу и подобию Божию для вечного блаженства; утратившего подобие Божие (безгрешность и бессмертие) в результате первородного греха, но искупленного от него Спасителем. Первый целостный человек был разделен Творцом на мужчину и женщину, ибо «не хорошо быть человеку одному» [Быт. 2: 18], что означает дарование людям особой автономной сферы межличностного общения, которая должна все время расширяться – «плодитесь, и размножайтесь, и наполняйте землю» [Быт. 1: 28]. Образ Божий в человеке проявляется в наличии у него сверхприродных способностей – в первую очередь, разума, свободной воли, речи, способности к творчеству и любви. Человек является вершиной и венцом всей твари, но вместе с тем по благодати способен приобщаться к нетварным энергиям, «обоживаться». С другой стороны, первородный грех человека породил смерть и разрушил первичное совершенное состояние всей твари. Человек призван освободиться от рабства греху и смерти жизнью во Христе и спасением бессмертной души для жизни вечной. Назначение человека в высшем понимании развивается в понимание великой задачи приведения всего тварного мира к Богу, преображение мира, по слову св. апостола

Павла: «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» [Рим. 8: 19]. Эта задача после грехопадения оказалась для человека невыполнимой; человек оказался несоответствующим своему призванию, поэтому потребовалось восстановление человеческой природы Богочеловеком. Тело Христово – Св. Церковь дарована уже этому миру, люди таинственно становятся причастными Телу бессмертия уже на земле.

Сотворенность мира не означает его пассивности и механистической безжизненности, творение обращено к Творцу, творение находится в живой связи с истоком своего бытия и через эту связь открыто для принципиального обновления своего бытия. Это внутримировое согласие обеспечивается вовсе не имманентной миру «мировой душой», а соотносительностью всего с трансцендентным первоначалом. Св. Климент Александрийский пишет, например: «Сын... не в виде математической какой-то единицы существует, ниже множество, из частей слагающееся, Собою Он представляет; но это не есть существо и какое-то многосложное, допускающее присутствие в себе нескольких частей; нет, существование Сына нужно себе представлять так, что Своим единством Он обнимает все» (цит. по: [12, с. 38-39]). Исследуя символику «оборачиваний» и «превращений», определяющую особые формы смешного в мире «карнавального мироощущения», М. М. Бахтин показывает лежащий в ее предельной основе двоякий смысл. Это, во-первых, всеединство тварного сущего («все во всем»), возможное лишь благодаря единому сверхсущему благодатно оживотворяющему Началу. Во-вторых, это универсальное воспроизведение Первособытия: Жизнь – Смерть – Воскресенье.

В истории христианской философии и богословия можно выделить два типа теодицеи, принципиально отличающиеся друг от друга. В первом, который можно назвать классическим, «оправдание» бытия Божия обосновывается исходя из внутренних требований логически мыслящего разума. Здесь разум пытается лишь «прояснить» для себя уже существующую веру, опираясь на свои *уже существующие* «внутренние» законы, которые лишь проясняются и не меняют существо самого разума в процессе размышления-теодицеи. Другой тип теодицеи, который можно назвать неклассическим, наоборот, предполагает принципиальное *обновление самой веры и выход за рамки любых стереотипов мышления*, поскольку они соответствуют лишь познанию тварного мира и не могут быть адекватными особому Предмету теодицеи. Иными словами, здесь *теодицея происходит постольку, поскольку трансформируется сам мыслящий разум*.

Особенность последнего типа состоит также и в том, что он имеет место не только и не столько в форме усилий философствующего и богословствующего разума, сколько в стихийно формирующихся социальных формах культуры, одной из которых и оказывается карнавал и карнавальный смех. Действительно, благодаря интерпретации М. М. Бахтина, стано-

вится понятным, что это вселенское, бессмертное, коллективно-всечеловеческое Тело, воспроизведение и прославление которого символически разыгрывается в карнавальном действе и во всем пространстве карнавальной «смеховой культуры», есть, в конечном счете, прообраз и *естественное откровение* о преобразении человеческой телесности в ее подлинное состояние. Карнавал есть некий *естественный прообраз* воскресения и освящения Плоти; это своего рода *коллективное упование*, которому в полной мере могло отвечать лишь подлинное Боговоплощение и Воскресение. В свою очередь, карнавальное переживание целостности общечеловеческого и вселенского бытия как «пира», в котором «празднуется реальное торжество победившей смерть рождающей жизни», является *естественным прообразом* евхаристического таинства.

На первый взгляд, такому глубинному смыслу карнавального действа может противоречить акцентированная символика «материально-телесного низа», составляющая основу его образности. Именно отсюда и возникают недоразумения, примером которых может служить реакция М. Юдиной. На самом же деле здесь не только нет противоречия, но наоборот, осуществляется четкая закономерность. Дело в том, что именно образность и символика «материально-телесного низа» в максимальной степени отражает смысл и онтологическую специфику *телесности* как таковой. Ведь понимание полноты будущего телесного преобразования человека для вечной жизни, и особенно факт телесного Боговоплощения, заставляют помыслить телесность радикально, то есть в ее самых специфических, самых далеких от сферы «чистого духа» символах. Это можно сделать, именно обращаясь к сфере символика «материально-телесного низа». И вот, оказывается, что и в этой символической – в ее подлинном, глубинном смысловом «ядре», – нет ничего, кроме той же самой вселенской мистерии победы над смертью, кроме единой причастности сверхсмысловому Первособытию: Жизнь – Смерть – Воскресение. В открытии этого феномена – главная интеллектуальная смелость и удача М. М. Бахтина, до сих пор встречающая непонимание в тех случаях, когда не учитываются его фундаментальные интенции как христианского мыслителя.

Исходной философской темой М. М. Бахтина была особая онтологическая избыточность человека, «правое безумие принципиального несовпадения с самим собою», вследствие которых он «живет изнутри себя надеждой и верой в свое несовпадение с собой, в свое смысловое предстояние себе, и в этом жизнь безумна с точки зрения своей наличности, ибо эти вера и надежда с точки зрения их наличного бытия ничем не обоснованы... Отсюда эти вера и надежда носят молитвенный характер... И во мне самом это безумие веры и надежды остается последним словом моей жизни» [2, с. 190]. И вот позднейшее его исследование «раблезианского смеха» фактически поставило и это *безумие смеха, заклинающего смерть* и

космический страх, в один экзистенциальный ряд с молитвой и надеждой.

В свое время Л. В. Карасев отметил «парадоксальное несоответствие между бросающимся в глаза положительным характером смеха и злом, таящимся в вещи, которая вызвала улыбку», объясняя его тем, что «радость и изумление, явившиеся в момент неожиданного обнаружения того, что зло недействительно, преодолимо, дают нам общий, крайне приблизительный чертеж запуска механизма смеха» [8, с. 345, 356]. По сути, это классическое, то есть аристотелевское понимание сущности того, что смешно, – но удачно проясненное со своей экзистенциально-психологической стороны, о которой сам Аристотель почему-то не стал особенно размышлять. В случае же «раблезианского смеха», трактуемого по М. М. Бахтину, оказывается, что это классическое понимание сущности смеха здесь не только вполне «работает», но и достигает своего предельного содержательного наполнения. Действительно, тем «злом», которое этим смехом обличается в своей «недействительности», здесь оказывается сама Смерть как модус бытия падшего мира. Поэтому рискуем утверждать, что по своему глубочайшему смыслу «раблезианский смех» – это *естественный прообраз вечной радости человеческого бессмертия*, культивируемый в форме «веселого бесстрашия» смеха над смертью. Как замечает сам М. М. Бахтин, «„веселое бесстрашие“ в известной мере тавтология, ибо полное бесстрашие не может не быть веселым» [3, с. 233].

В свою очередь, заметим, что предложенная нами ранее идея понимания смеха как эмоциональной реакции на «семантический коллапс», как особого психологического «механизма» внезапной остановки «потока сознания», что обеспечивает его внутреннюю свободу и несвязанность никакими локальными предметными содержаниями [7], здесь находит свое максимальное смысловое наполнение. Действительно, и «раблезианский смех», трактуемый по М. М. Бахтину, оказывается «семантическим коллапсом» любой частной правды мира сего перед его последней правдой бессмертия Жизни; «поток сознания», захваченного суетным страхом и заботой, здесь внезапно обрывается острым переживанием достоверности победы над последним Злом. С логической точки зрения, «раблезианский смех» осуществляет своего рода моментальную анагогию («восхождение») к видению мира в его предельном смысле-сюжете: *Жизнь – Смерть – Воскресение*. Неклассическая теодицея, данная в живых формах европейской культуры, – это всегда *христодицея*.

Как выяснено в позднейших исследованиях, феномен карнавала носит культурно-синтетический характер, он стал той стихийно сформировавшейся культурной формой эпохи Нового времени, которая достаточно органично синтезировала в себе практически все мировоззренческие «слои» человеческого опыта – от первобытной архаики до Высокого Средневековья и Ренессанса¹. В свою очередь, М. М. Бахтин

впервые показал, что именно самые архаические прозрения человека в предельную «формулу» мирового бытия сформировали его способность к восприятию Откровения в абсолютном смысле слова (что и обусловило возможность их позднейшего синтеза в «народной культуре»).

Примечания

¹ Как писал А. Я. Гуревич, «празднества XVI-XVIII вв. не были непосредственным продолжением праздников Средневековья и что их генезис и оформление теснейшим образом связаны с развитием города как центра культуры. В истории карнавала... можно усмотреть противоречие. С одной стороны, не вызывает сомнений наличие в нем элементов аграрных праздников, частично восходящих к языческой, дохристианской эпохе; с другой же стороны, карнавал как массовое празднество, растягивающееся на много дней и подчиненное сложному, разработанному «сценарию»... был явлением типично урбанистским, возможным только в условиях относительно высокой плотности и большой численности разнородного городского населения – носителя многих и разнообразных культурных традиций» [6, с. 355].

1. Архим. Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы.– М.: Паломник, 1996.– 450 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 20-х годов.– Киев: Next, 1994.– С. 23-217.
3. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. М. Эпос и роман.– СПб.: «Азбука», 2000.– С. 233-286.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
5. Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // <http://vestnik.rsuh.ru/78/st78.htm>
6. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства.– М.: Искусство, 1990.– 396 с.
7. Даренский В. Ю. Смех в диалоге: феномен семантического коллапса // Δόξα / Докса.– Вип. 9. Семантичні і герменевтичні виміри сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 94-103.
8. Карасев Л. В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: Филос. альманах.– М.: Политиздат, 1990.– С. 341-370.
9. Косиков Г. К. От «внеаходимости» к «бунту» // Диалог. Карнавал. Хронотоп.– Витебск, 1997.– № 1 (18).– С. 8-20.
10. Преп. Анастасий Синаит. Три слова об устройении человека по образу и подобию Божию // Альфа и Омега.– №1 (19).– М., 1999.– С. 81-95.
11. Турбин В. Розанов // Смена.– 1990.– № 11.– С. 129-145.
12. Хоружий С. С. Идея всеединства от Гераклита до Бахтина // Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии.– СПб.: Алетейя, 1994.– С. 28-51.

Анатолий Баканурский

ОТ МИФА К АНЕКДОТУ

Удел многих «серьёзных» текстов культуры – трансформироваться в самопародийный дискурс, а их «высоких» героев – стать фигурантами анекдота¹. Миф в данном контексте представляется чем-то вроде литературной классики, а анекдот выступает в амплу надвременного постмодернизма, снижающего пафос сюжетов и действующих лиц, низводящего драматическую ситуацию до фарса, переводящего духовный верх в сферу телесного низа, текста, в котором герои снимают «пафосные» котурны и переобуваются во что-то повседневное, вроде кроссовок или домашних шлёпанцев.

Анекдот играет провокативную роль по отношению к мифу, ибо последний императивен и догматичен, а динамичная смеховая миниатюра постулирует относительный характер абсолютных ценностей, а нередко и их абсурдность. Ведь еще Аристотель признавал за смехом поисковую и оценочную способность человеческих заблуждений и ошибок.

Автор не рассматривает другой возможной ситуации эволюции мифа, когда он превращается в литературное произведение, в частности, становится сюжетной основой для античной трагедии. Это тема специального самостоятельного исследования [2]².

Цель предлагаемой статьи – продемонстрировать эволюцию мифа от состояния аутентичности к вырожденческой его форме – анекдоту. Задача статьи – показать причины и некоторые важные этапы деградации мифа, динамику превращения героя мифологического дискурса в трикстера – персонажа анекдотической миниатюры.

То, что «конечной остановкой» мифа зачастую является анекдот, обусловлено их изначальным сходством. И миф, и анекдот являются древними формами словесного творчества, представляя различные коммуникативные дискурсы. И миф, и анекдот конструируют образы, занимающие массовое культурное сознание. И миф, и анекдот, как формы фольклорного стиля мышления, носят анонимный характер. И миф, и анекдот могут выполнять интегративные и регулятивные функции, организуя и объединяя людей и поддерживая социальные нормы. Наконец, для них обоих характерно то, что в рамках определённой социальной общности миф и анекдот являются коллективной интеллектуальной собственностью, принадлежат, так сказать, к сфере массовой культуры³.

Анекдот, по мысли А. Ф. Лосева, мифологичен как составляющая «живого человеческого опыта» [1, с. 464]. И далее философ приходит к выводу, что действие анекдота как дискурса «мифично и магично» [1, с. 466].

Первые трещины в фундаментальном монолите, на котором зиждется

миф, связаны с десакрализацией слова, наделявшегося в архаическом культурном сознании магическими свойствами⁴. Как сформулировал это его свойство Роберт Шуман: «Звук – это нечто большее, чем просто звук».

Изменение культурной парадигмы освобождало слово от сакрального звучания, разрывая связь его носителей с мифологическим контекстом, изменяя их общественный статус. Их деятельность утрачивала магический характер, постепенно эволюционируя в зрелищно-развлекательном направлении, а герои их повествовательных или песенных дискурсов постепенно превращались в трикстеров. Достаточно назвать цикл политических анекдотов постсталинского периода, трансляция которых была сопряжена с риском для жизни при пребывании у власти «отца народов», но после марта 1953 года плотина запретности была прорвана, и эти анекдоты обильно уснастили межличностное общение.

Трикстер – фигура, возникающая на этапе деструкции классического мифа. Он представляет собою двойника культурного героя, пытается подражать его действиям, но делает это весьма нелепо и комично, снижая тем самым героизм самого персонажа-демиурга и его действий⁵.

Лишая возвышенное героического ореола, трикстер действует по законам бурлеска, подменяя патетику будничностью, меняя местами и значениями красивое и уродливое, духовное и телесное. Первым известным образцом подобной профанации героического мифа является древнегреческая поэма «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), пародирующая сюжет «Илиады», выставляющая ахейцев и защитников Трои в карикатурно-смеховом свете, комически инверсируя события известной войны.

Следующий этап деструкции мифа связан с разрушением его эпической структуры. Его можно обозначить как трансформацию в миниатюрные устные формы, «в области сюжетики, семантики, стиля. Это... варьирование, но на более высоком уровне, приводящее к качественным изменениям, к возникновению нового структурно-содержательного целого со своим собственным значением» [3, с. 101].

Трансформация эпической формы связана с перемещением трикстера с периферии повествования на первый план. Соответственно, меняется тональность, аксиология дискурса: он уже призван не столько воспевать и героизировать прошлое, сколько репрезентовать комическую ситуацию. В качестве примера приведу былинку «Васька-пьяница и Кудреванко-царь», в которой уравниваются героический и профанный мотивы. А такой персонаж как Чурила из героического эпоса («Чурила Пленкович») перемещается в жанр бытовой скоморошины («Чурила в гостях у чужой жены»), построенной в соответствии с былинной архитектурой. Причём, в данном случае мы имеем дело не с пародированием, а с перемещением персонажа в контекст анекдотической ситуации. Аналогичное

перемещение испытал и другой «высокий» культурный герой – Прометей, мигрировав сначала из мифа в древнегреческую трагедию, а затем, став персонажем-трикстером в отношении самого себя в пародии, сюжет которой построен на дележе туши убитого быка между ним и Зевсом. В контексте последней комический Прометей прибегает к трюку, чтобы обмануть своего подслеповатого антагониста и подсунуть ему кости вместо мяса. С помощью трюка конструируется анекдотическая ситуация, в которой «обмен трюками в борьбе за добычу иногда принимает характер соревнования в ловкости и хитрости» [2, с. 51]. Трюк, помимо всего, предполагает выразительную лаконичность, что предопределяет минимизацию художественных форм при эволюции мифа и эпического текста к анекдотической ситуации. Эстетика трюка предполагает его неожиданный характер, внезапность, кажущуюся импровизационность, несовпадение логики экспозиции и конфликта с логикой развязки-резюме. Всё это мы можем обнаружить и в поэтике анекдота.

В целом можно сделать вывод, что на указанном этапе деструкции мифологического дискурса эпические действующие лица и события, в контексте которых они проявляются, переживают обязательную смысловую трансформацию, обретают иной художественный статус. Прежде всего мифологические образы упрощаются, «снижаются», становятся общедоступными. В их поступках и высказываниях на первый план выходит не смысл, а проявления внешнего, физического характера. Выражая этот процесс в категориях современной культуры, они становятся персонажами шоу. Утрачивая связь с мифологическими «первообразами» сюжеты и действующие лица на пути «анекдотизации» проявляют свойства симулякра – артефакта, основанного лишь на собственной реальности. Свойство анекдота – симулировать новизну и оригинальность, в то время как довольно внушительный ряд сюжетов анекдотических ситуаций, если рассмотреть их в генетическом художественном контексте, представляют собою лишь тексты «второй свежести». Говоря иначе, многие из так называемых «свежих» анекдотов заведомо «бородаты»⁶.

Итак, если очертить основные фазы эволюции мифа в направлении анекдота, то в первую очередь необходимо обратить внимание на десакрализацию содержания мифологического дискурса, его превращение в эпический нарратив, совершающийся, по словам Р. Барта, как «рассказ ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность». Эпос, в свою очередь, утрачивая актуальность, распадается на ряд отдельных эпизодов, из которых наибольшей устойчивостью и жизнеспособностью отличаются те, которые связаны с бытовыми и комическими ситуациями. На данном этапе актуализуется не содержательная сторона дискурса (history), а непосредственный акт передачи информации (story). Главное в этом процессе – заставить

аудиторию слушать рассказчика. Для этого в нарративном акте отсекается всё лишнее, убираются длинноты, в повествовании начинает доминировать развлекательность, педалируются комические ситуации. Так, в конечном счете, конструируется анекдотическая ситуация.

Примечания

¹ Классическим образцом культовых культурных текстов, претерпевших подобную деградацию, являются фильмы «Чапаев» или «Семнадцать мгновений весны». Что же до героев анекдота, то чаще всего это стандартный набор политических и исторических деятелей, писателей-классиков, чаще всего, Пушкина. Кстати, образ Александра Сергеевича, фигурирующий в качестве главного действующего лица в авторских анекдотах Д. Хармса, рассказе М. Зощенко «В пушкинские дни» или у Н. Эрдмана в «Самоубийце», отнюдь не принижается или оглупляется, а, скорее всего, подтверждает маловразумительный слоган: «Пушкин – это наше всё!».

² См. по проблеме эволюции мифа в литературу подборку исследований: От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е. А. Мелетинского. – М., 1993.

³ Безусловно, можно обнаружить не меньшее количество различий между мифом и анекдотом, однако подобная операция не входит в задачи автора статьи.

⁴ Идея сакральности слова существует во многих культурных традициях. В Индии её реализовала богиня Вач, осуществляющая проявление божественного начала через слово, в Китае – вэнь – «словесный узор», посредством которого проявляется «узор созвездий», в античном мире – Логос, реализующий космическую упорядоченность. В киргизском эпосе есть миф о манасчи (сказителе) Кельдибеке, чьё пение потясало мироздание, описанные им образы приобретали реальное содержание, то есть язык его носил перформативный характер, когда слово было действием, осуществлявшим креативные функции. Аналогичные функции были характерны и для персонажа новгородского былинного цикла – Садко, который своей игрой на гусях вызывал бурю.

⁵ Всё же ряд реликтовых магических функций сохраняются за трикстером, как бы по наследству передаваясь ему от героического персонажа. Так, в украинской фольклорной драме «Коза» один из комических персонажей – Лекарь – оживляет убитое по ходу сюжета животное игрой на музыкальных инструментах. Аналогичные действия по воскрешению погибших комических персонажей осуществляют Доктор из ряда вариантов русского «Царя Максимилиана» или Лекарь в английском фольклорно-драматическом цикле «Героические поединки». Скоморох в смеховой славянской средневековой культуре оказывается наделённым

медиаторными способностями, осуществляя посреднические функции между живыми людьми и загробным миром. Уместно заметить, что трикстер – не обязательно представляет комическое удвоение героического фигуранта теряющего аутентичность мифа. Нередко этот мифологический герой трансформируется в собственное комическое отражение.

⁶ К примеру, комические архетипические корни анекдотического цикла об особенностях ментального склада, мировосприятия, внутриэтнических отношений и прочих черт разных народов, восходят к мифолого-эпической реализации бинарной оппозиции «мы – они», характерной для поэтически-ритуального соперничества представителей двух родов во время свадьбы. Обе стороны участвуют в своеобразной поэтической дуэли, исполняя диалогически выстроенные профанные куплеты. Так, например, в Сибири подобное мифопоэтическое состязание проходило между койбальскими юношами и группой сагайских девушек. Первые начинали:

... у сагайцев ума нет,

Как у соловой кобылы нет молока.

На это девушки («группа поддержки» невесты) отвечали:

... у койбальцев страсти нет,

Как у мужа нет силы.

Аналогичные диалоги или монологи содержатся в индоевропейской и других культурных мифо-фольклорных поэтических традициях.

Примерно тот же самый механизм, восходящий к ритуальному погребальному смеху, при утрате сакрального содержания последним, трансформирует миф в комический дискурс, образуя группу анекдотов, связанных с похоронами.

1. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений.– М.: Правда, 1990.– С. 393–647.
2. Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона.– М.: Наука, 1979.– 205 с.
3. Путилов Б. Н. Пародирование как тип эпической трансформации // От мифа к литературе.– М.: Российский университет, 1993.– С. 101–117.

Тетяна Зінов'єва

АНЕКДОТ ЯК СУЧАСНИЙ МІНІКАРНАВАЛ

Існує думка, що в анекдоті виявляється природа карнавалу. Так, наприклад, М. С. Каган розглядає анекдот у зв'язку з традицією народної «сміхової культури», у тому вигляді, в якому описали її М. М. Бахтін, Д. С. Ліхачов і О. М. Панченко [7, с. 7]. Л. Панкова вважає сучасний анекдот складовою карнавалізації життя, при цьому анекдот виступає своєрідним «механізмом захисту від реальності», що дозволяє людині «обирати значущі для неї цінності, вільно варіюючи ними, «жонглюючи», створюючи свій власний культурний простір» [8, с. 247]. Це питання стає особливо актуальним зважаючи на розповсюджений есхатологічний погляд на сучасний стан культури та відповідно проблему виходу з так званого «постмодерного глухого кута». Якщо розглянути явище анекдоту за всіма ознаками середньовічного карнавалу, які визначив М. М. Бахтін у своїй славнозвісній праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу», легко помітити, що анекдот діє за тими ж механізмами, що й карнавал [2, с. 339]: зниження і профанації, логікою “зворотності”, інверсією ролей, блазнівськими увінчаннями та розвінчаннями, перекинутості суспільних і природних відносин, заміною регламентованих норм на їхню протилежність, полярністю прийнятним нормам поведінки, підміною серйозного смішним, прекрасного потворним, людського тваринним (анекдоти про тварин).

Так, за карнавальною логікою «зворотності» («навпаки», «навиворіт», безперестанних переміщень верху і низу) часто будується фінал анекдоту. Л. Панкова зазначає, що «фінал анекдоту не просто несподіваний, але багато в чому і непередбачуваний і навіть іноді неначебно відокремлений від основного тексту, як би не витікає з нього, а суперечить йому, заперечує весь попередній виклад» [8, с. 244]. Наприклад, такий анекдот: «Спробуйте лише мене поцілувати. Я відразу за... – Закричить? – Замружуся» [5, с. 43]. Цей карнавальний механізм втілюється й в політичних анекдотах. Так, на думку В. Безницько, як «верх» тут виступає універсальність ідеї – основа політичного міфу або непогрішність, ідеальність особи лідера – носія даної ідеї, які в анекдоті представляються в навмисно зниженому виді. В процесі створення анекдоту гіперболізуються негативні сторони легітимізованого об'єкту, у результаті чого виникає гротесковий образ ідеї або особи [3, с. 212].

Для політичного анекдоту характерна й карнавальна ідея про інверсію ролей, тобто перевертання значення бінарних опозицій. Так, в анекдоті можуть мінятися місцями уряд та каземат: «Указ Януковича: «Перейменувати Демократичний Центр у Централ демократії». Багато анекдотів будуються за бінарними опозиціями, позначеними не лише його інтродук-

цією та фіналом, а й образністю: завжди є чоловік з відрядження та коханець у шафі, новий руський на джипі та старий на запорожці, Вовочка та вчителька, мужик та ведмідь, місіонер та лев, пацієнт та лікар та інші. У ситуації постмодерного руйнування системи символічних протилежностей анекдот не стільки стверджує ці зіставлення, на яких будується, скільки грає ними, виходить за їхні межі.

Частим карнавальним прийомом в анекдоті є зниження, тобто «переклад всього високого, духовного, ідеального, відверненого в матеріально-тілесний план, у план землі і тіла в їхній нерозривній єдності» [2, с. 25]. Він, зазвичай, втілюється в анекдотах про духовні цінності та вищі почуття, як, наприклад, любов та патріотизм. « – Дідусю, ти втратив ру-ку на фронті? – Та ні. Коли у воєнкомат тягнули» [5, с. 31]; «Сьогодні ми починаємо вивчати «Війну і мир» Толстого. Цей твір можна розділити на дві теми: любов і війна. Так от, сьогодні займемося любов'ю» [5, с. 79]; «Як я ненавиджу Льва Толстого! «Війну і мир» написав, чотири томи, з глузду з'їхати можна! – Ти що, читав? – Ні, ксерів!» [5, с. 65]. На карнавальному зниженні побудовані сороміцькі анекдоти або анекдоти з ненормативною лексикою, яку не можливо вилучити з основного тексту або замінити її багатокрапкою, оскільки це призведе до втрати анекдотом не лише комічного ефекту, а й онтологічної цінності. М. М. Бахтін пише: «Зниження тут значить приземлення, залучення до землі, як поглинаючого і одночасно народжуючого начала: знижуючи, і ховають і сіють одночасно, вбивають, аби народити заново краще і більше ... Зниження рие тілесну могилу для нового народження. Тому воно має не тільки знищуюче, заперечливе значення, але і позитивне, відроджуюче: воно амбівалентне, воно заперечує і стверджує одночасно. Скидають не просто вниз, в небуття, в абсолютне знищення, – ні, скидають в продуктивний низ, в той самий низ, де відбувається зачаття і нове народження, звідки все росте з лишком; іншого низу гротесковий реалізм і не знає, низ – це народжуюча земля і тілесне лоно, низ завжди починає» [2, с. 26].

Щодо анекдоту цей карнавальний механізм влучно обгрунтувала Л. Панкова: «<...> вживання обсцінної лексики часто виконує функцію деконструкції культурних стереотипів, що застаріли» [9, с. 353]. На її думку, «деміфологізація і десакралізація історичних персонажів відбувається не без допомоги «фамільярно-площадкових» форм і жанрів сміхової культури, коли непідцензурна лексика ставала і засобом гри із значеннями, засобом пізнання нових життєвих реалій, здійснити яке неможливо в рамках дозволеного і загальноприйнятого» [9, с. 355]. Тож, кожне слово в анекдоті – знак, який несе важливе значення для загального контексту. Анекдот – це пропуск у табуовану культуру, яким володіє кожна людина незалежно від її станової, класової або інтелектуальної приналежності. Анекдот не лише охоплює фасадний та виворітний рівні

культури, він є полем, де вмирає та народжується світ.

Анекдот, як і карнавал, має характеристики всенародності та універсальності, адже як явище фольклору, він є результатом колективної творчості, в якій не має певного автора. Таку властивість анекдоту помічає, зокрема, М. С. Каган: «<...> якщо іноді стає відомим ім'я творця якогось анекдоту, то це нічого не змінює в природі жанру, бо кожна людина стає співавтором даного автора, бо він має право розказувати цей анекдот по своєму, видозмінюючи його текст — автентичного, за автором закріпленого тексту, як в народній пісні або казці, не існує». [7, с. 6]. Як відомо, прикмети індивідуальної творчості складають якнайменше цінне у фольклорі і, зазвичай, не утримуються їм. Анекдот, як і карнавальний сміх, не є індивідуальною реакцією на те або інше одиничне (окреме) «смішне» явище; це сміх «на світу», його творять усі, в ньому розповідається про все, в ньому відображається колективний світогляд, загальні прагнення, що вільні від суб'єктивності окремої людини і індивідуальних особливостей її психіки. Все це наближує світогляд анекдоту до утопічного характеру карнавалу: в ньому «Все культове і обмежене <...> відпало, але залишилося загальнолюдське, універсальне і утопічне» [2, с. 16].

Сміх анекдоту, як і карнавалу, універсальний – «він спрямований на все і на всіх (у тому числі і на самих учасників карнавалу), весь світ представляється смішним, сприймається і осягається у своєму сміховому аспекті, в своїй веселій відносності» [2, с. 15]. Анекдот не є надбанням лише одного соціального кола, тому він, як і карнавал, не знає меж [2, с. 10], ні просторових, ні соціальних, ні культурних. Як карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів, так і в анекдоті ролі розповідача та слухача знаходяться у діалозі та можуть змінюватись, анекдотчиком може бути як професіонал, так і аматор. Сміх анекдоту амбівалентний: веселий, тріумфуючий і одночасно глузливий, висміюючий, він заперечує і стверджує, вбиває і відроджує. М. С. Каган справедливо визначає художню цінність анекдоту – «здатність викликати усмішку або сміх, навіть якщо це «сміх крізь сльози»» [7, с. 7]. Сміх анекдоту, так само, як і карнавальний сміх, «робить дурним», «розкриває», «викриває», «оголяє». Він ніби повертає світу його початкову хаотичність. Руйнуючи, анекдот створює нове, своє: світ логічно не виправданих співвідношень, світ свободи від умовностей, а тому в якійсь мірі бажаний і безтурботний. Він показує безглуздість існуючих в соціальному світі відносин: причинно-наслідкових, ціннісних, умовностей людської поведінки і життя суспільства, випадковість соціальних законів, – тож відповідає всім вимогам постмодерної естетики.

Анекдот звільняє людину від залежності від стереотипів, спалює цінності, що проголошуються пріоритетними в даному суспільстві, тому у сучасному світі анекдот виконує роль деконструкції і є своєрідною «грою

тексту проти значення» (Ж. Деріда). В цьому виявляється відмінність сміху анекдоту від карнавального. Карнавал – це тимчасове відкриття «клапанів у винних діжок», де по його закінченню повернення до «нормального» світу є легітимним. Анекдот вивільняється від метанарацій, не маючи на меті такого повернення, тому роль анекдоту в сучасному світі видається не менш важливою, ніж карнавалу в середньовіччі. В цьому ключі не зайвим буде розглянути культурну функцію анекдоту більш детально.

Часто сучасну культуру називають «ентропійною», «втомленою», «безвихідною». Так, наприклад, А. Ульянов вважає третім етапом розвитку постмодерну його так звану кризу: «Глухий кут ідей, застій, постійне цитування минулого і теперішнього, але без виходу в майбутнє. Самоцитування. Відхід мистецтва з вищих сфер в сфери ринку, остаточна матеріалізація. Втрата орієнтації на людину, втрата будь-яких цінностей, будь-яких орієнтирів. Мистецтво, як хаос, який можна продавати. Картина, як екскременти митця. Музика, як набір шумів. Література, як потік символів. Сутність у Пустоті. Ідеологія у відсутності Ідеї. Підсумок: паразитування себе на собі. Самопоглинання. Розвиток мистецтва по цій магістралі може існувати лише як еволюція пустоти, абсурду і матерії» [10]. Він робить висновок, що «Постмодернізм, як культурна система, вичерпаний, і подальше його існування може бути лише у формі самоповторення, без появи деміургів нового мистецтва» [10]. Сучасний російський філософ О. Дугін висловлює подібну думку: «Намагаючись освоїти світ і самого себе, людина зайшла у глухий кут. Так з'явився постмодерн. Постмодерн – це глухий кут. І наукове пізнання, і окультизм нічого нікому не дали. Засоби комунікації удосконалилися, змістовний бік комунікації випарувався» [6].

Такий погляд на стан культури сучасного суспільства як такого, що характеризується втратою ціннісних орієнтирів, безсумнівно, має свої витoki у концепції симулякрів Ж. Бодрієра. Він протиставляв постмодерн культурі архаїчній, в якій був символічний обмін, що позбавляв людину страху смерті, а життя сприймалося як дарунок – цінність, яка не вимагає іншої цінності. Тому її не розтрачували, не зберігали, а обдаровували як у полтачі, тобто приносили у жертву. Таким чином не відбувалося накопичення потенціалу смерті, і, відповідно спалювалися, а не нагромаджувалися якісь цінності. В сучасній культурі життя стає цінністю лише у доповненні з іншими (успіх, багатство, щастя та інше), відтак колишній принцип реальності замінюється принципом симуляції, примарного існування, що ґрунтується на практиці штучного продовження життя і попередження смерті. Так порушується природня циклічність, подих життя: зітхнувши життя, сучасна людина забуває видихнути. «Коли вільна «циркуляція» знаків закупорюється, то утворюються «тромби», згустки влади, виникають феномени накопичення і цінності. У цей момент «символічне відношення гине»; його механізми однобічно використовуються владою» [4, с. 28].

На наш погляд, сучасний анекдот можна вважати тим самим символічним обміном, що його, за Ж. Бодріаром, так не вистачає сучасній культурі, адже він є маргінальним явищем, що, по-перше, сам по собі не має надлишкової цінності, а, по-друге, є карнавальним амбівалентним простором ритуальної смерті та відродження, де ці цінності спалюються.

Анекдот, як і символічний обмін та потlach, невіддільний від знищення предметів обміну; при цьому вони втрачають свою ціннісну ваговитість (неважливо, «споживну» або «мінову») і випаровуються у вигляді легких, безтілесних негативностей, примар, «пережитків», які, власне, і обмінюються в радісному і вільному процесі циркуляції: *“Чому каченя «Туалетне»? – Так тому, що воно «Бридке»!!!”, “Компанія «Нескафе» – провідний виробник банок для недопалків!!!”* [1, с. 28]; *Реклама: “У вас луна? Прищі? Зубний камінь? Ви страждаєте запором? Ревматизмом? Та кому потрібна така розвалина!”* [5, с. 38].

Анекдот породжує характерний для символічного обміну ефект «вирішення», – він полягає в легкому, ніби чарівному зникненні: *«<...> там, де було щось — ім'я, означувальне, інстанція, божество, — не залишається нічого»* [4, с. 346]. Посилка (інтродукція) анекдоту, що породжує певні очікування, у фіналі спалюється. Така поетична анігіляція викликає тріумфуюче відчуття легкості і свободи, своєрідне «ейфорічне переживання смерті» (Ж. Бодріар) [4, с. 34].

За Ж. Бодріаром, символічний обмін є «агоністичною» грою, змаганням, що здатне доходити до крайніх меж, обертаючись «винищуванням» законів і установок соціальної інстанції, самозабутнім запамороченням від руйнівного обміну. Це нагадує процес обміну анекдотами у групі добрих знайомих, де панує «особлива форма вільного фамільярного контакту між людьми», «особливий тип ідеально-реального спілкування» [2, с. 13]. Обмін анекдотами – жива комунікація, що видається близькою до бодріарівського «ритуального часу», який відрізняється від «реального часу» сучасних засобів комунікації відсутністю настанови на миттєву реакцію. Цим анекдот як фольклорне явище відрізняється від професійної сатири, що, зазвичай, транслюють ЗМІ. Остання часто являє собою лише заперечливий сміх, що ставить себе поза висміюваного явища, протиставляє себе йому та породжує миттєву реакцію – сміх, записаний на плівку. Тож остання є нічим іншим як «електронною cool-грою з безособовим комп'ютером» [4, с. 30]. Ж. Бодріар пише: *«Coolness — це чиста гра дискурсивних сенсів, підстановок на листі, це невимушена дистантність гри, яка по суті ведеться з одними лише цифрами, знаками і словами, це всемогутність операціональної симуляції»* [4, с. 76]. Народний же «амбівалентний сміх виражає точку зору цілого світу» [2, с. 10], що, помираючи, відроджується та оновлюється, і до якого всі причетні.

За Ж. Бодріаром, якщо в архаїчних суспільствах життя могло

циркулювати завдяки символічному обміну життя та смерті (жертвовної смерті), то тепер задля виходу з «тромбу» життя, людина обирає швидку, насильну смерть, смерть не «за правилами», встановленими соціальною системою. «Перед лицем простого символічного «шантажу» (барикади 1968 року, захоплення заручників) влада розпадається: раз вона живе моєю повільною смертю, то я їй відповім моєю насильною смертю. Ось тому ми і мріємо про насильну смерть, що живемо смертю повільною. І навіть одна ця мрія нестерпна для влади» [4, с. 109]. У цьому сенсі висвітлюється для нас і особлива роль сучасного анекдоту.

Розповідаючи анекдот, людина повертається до себе самої і відчуває себе людиною серед людей. « І ця справжня людяність стосунків не була тільки предметом уяви або абстрактної думки, а реально здійснювалася і переживалася в живому матеріально-плотському контакті» [2, с. 13-14], а отже вона перестає бути «симулякром-пережитком», виходить з ситуації «пережитковості», «доживання». Таким чином, якщо розглядати анекдот як можливу живу форму автентичного карнавалу, як своєрідну крапку святковості серед сірого повсякдення, мить утопічної свободи, як сучасний поглатч та своєрідний механізм встановлення символічного обміну в пост-модерному світі, в якому людина має змогу ритуально помирати та відроджуватись, то саме анекдот як мікрокарнавал стане на місце «виклику смерті та самогубства» [4, с. 99] та звільнить світ від необхідності у «насильницької смерті».

1. Анекдоты из Одессы // Тет-а-Тет.– 2001.– № 96.– 32 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Худ. лит., 1965.– 528 с.
3. Безнисько В. Политический анекдот как форма разоблачения политического мифа // Δόξα / Докса: Зб. наук. праць.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– Вип. 5.– С. 206–214.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть.– М.: Добросвет, 2000.– 387 с.
5. Веселая книга.– Харьков: Клуб Семейного Досуга, 2005.– С. 239.
6. Некрасов С. Александр Дугин – настоящий постмодерн! // Дискурс-Пи.– №1 // <http://www.arctogaia.com/public/postmodern.html>
7. Каган М. С. Вступительный доклад «Анекдот как феномен культуры» / / Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002.– СПб.: СПбФО, 2002.– С. 5–17.
8. Панкова Л. Анекдот: особенности формы и сюжетной композиции // Δόξα / Докса: Зб. наук. праць.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005.– Вип. 7.– С. 242–249.
9. Панкова Л. Карнавальная функция мата в анекдотах и художественных текстах // Δόξα / Докса: Зб. наук. праць.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– Вип. 5.– С. 349–355.
10. Ульянов А. Завершенность постмодернизма – 23 сентября 2004 // http://proza.com.ua/culture/zavershennost_postmodernizma.shtml

Елена Золотарёва

ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ В ИСТОКАХ И ФОРМАХ КАРНАВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

Посвящается 35-летию Одесской «Юморины»

Эстетическая, культурная и социальная функции карнавального движения сохраняют свои позиции в современном мире, обретая новые формы и содержание. Общеизвестно, что история карнавалов начинается в Древнем Риме. Само название «карнавал», как «потешная колесница», по-видимому, как мы ранее отмечали, основано на древнеримской форме проведения карнавального шествия [4]. Между 15 и 16 веками этот праздник стал распространённым в городах и сёлах Европы, где является традиционным и по сей день. Постепенно наибольшую известность обрели Венецианский карнавал в Италии и Бразильский карнавал в Рио-де-Жанейро, а для одесситов актуальным является ежегодный праздник юмора 1 апреля «Юморина». Данная статья имеет целью выявить общие и индивидуальные черты в истоках карнавального движения и его основных формах.

Карнавал как явление имеет общие архаические истоки, общие черты и схожие современные тенденции трансформаций. Данная проблема была нами проанализирована ранее [4; 9], поэтому сделаем лишь несколько обобщающих замечаний. Первоосновой карнавала, по-видимому, следует считать языческие обряды периодов солнцестояния, связанные с религиозными ритуалами поклонения земле, дарующей плоды, и другим природным стихиям. Позднее эти древние карнавальные символы интерпретируются по-новому, под влиянием христианского мировоззрения. Массовость и форму, внешне похожую на нынешние карнавалы, карнавальное движение обретает именно в «досекуляризационную» эпоху господства христианства. Карнавал явил миру особую смеховую культуру, противостоящую официозу государственной системы ценностей. При всех противоречиях современных карнавальных шествий христианским канонам, в ряде внешних форм сегодняшнего карнавала распознаются основы сакрального ритуала. В принципе, маски и символы современного карнавала не интерпретируют первоначальное содержание, утратили прежний смысл. *Карнавал становится более прозаичным, традиционным явлением массовой культуры, однако некоторые существенные черты его сохраняются и поныне, демонстрируя глобальные тенденции и национальные особенности.*

Как мы выяснили в предшествующих исследованиях, возрождение карнавального движения в новейшей истории, в силу комплекса объективных факторов, началось в 70-е годы XX столетия [3], и Одесская первоапрельская «Юморина» празднует в 2008 году своеобразный юбилей

– 35-летие со дня основания.

Карнавал связан с историей народов, раскрывает её смысл и влияет на повседневную жизнь жителей «карнавальных регионов». Особенно ярко иллюстрирует эту черту карнавала атмосфера в Венеции и Рио-де-Жанейро [3].

Современный период трансформации карнавала отличается возрастающей политизацией, тотальной коммерциализацией [4; 7] и привязкой к приземлённым повседневным интересам масс, но в яркой «шоу-упаковке».

В то же время *каждый отдельный карнавал имеет свою национальную окраску, лицо, свои истоки и символику, свою «изюминку» [3; 6]. Так, 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. **Карнавал в Рио** прежде всего – массовый праздник самбы – национального танца бразильцев, часто сама тема школы самбы посвящена истории страны или истории португальского языка.

Испания же славится множественностью праздников и карнавалов, которых ежегодно насчитывается примерно 200 [10]. В феврале по всей стране проводятся карнавалы. Но особенно интересен карнавал в Кадисе, который проходит с участием военного духового оркестра и имеет сатирическую направленность. Веселье, музыка, обилие красок и цветов совершенно меняют повседневный ритм жизни испанских городов. Другие испанские праздники напоминают карнавальные действия и делают жизнь испанцев более весёлой и осмысленной. Так, в мартовской Валенсии проводится «Фальяс», в ходе которого носят огромные статуи из папье-маше, а 19 марта их сжигают [13]. В период Страстной недели в Испании самые оригинальные шествия проходят в Кастилии, в городах Вальядолид, Куэнка, Самора, и в Андалусии, в городах Севилья и Малага. В апреле в Севилье проходит недельная ярмарка и фольклорный праздник.

Испания демонстрирует неукротимое желание нации иметь постоянно праздничное настроение. «Изюминка» испанских карнавалов – религиозные акценты. В Андалусии в мае проходит праздник Росио в честь Богородицы: процессия всадников и пеших направляется к обители в Альмонте (Уэльва) у парка Доньяна, где находится почитаемое изображение Богородицы. С 6 по 14 июля в Памплоне проводятся праздничные мероприятия в честь святого Фермина – знаменитый прогон быков по улицам города. В Куэнке за семь дней до Пасхи проходит Неделя религиозной музыки. Однако множество испанских празднеств связано и с национальной светской культурой. В июне-июле в Гранаде проводится международный музыкальный фестиваль (концерты, оперетта,

классические, современные танцы и фламенко). В конце июля-начале августа в Мериде проводится театральный фестиваль, где представлен греколатинский и средиземноморский театр. Во второй половине июля-первой половине августа в Сантандере, а в сентябре-октябре – в Барселоне проходит Международный музыкальный фестиваль, где представлены музыка, симфонические и духовые оркестры, хоры и солисты, танцы и театр. А в сентябре в Альмарго проводится национальный фестиваль классического театра – испанского и мирового. В середине сентября-начале октября проходит осенний фестиваль в Мадриде, где представлены концерты, опера, драма, классические и современные танцы. В сентябре же в Сан-Себастьяне организуется Международный кинофестиваль, а в октябре в Вальядолиде – Международная неделя кино.

Несмотря на многообразие испанских этносов, наречий и традиций, заметна общая тенденция народа Испании к постоянному поиску праздничного, карнавального начала жизни. Автор лично наблюдала это явление в период пребывания в Испании в 2000 и в 2007 году. Всё это многообразное веселье создаёт осмысленную цикличность жизни испанцев, при наличии всего 12 государственных праздничных выходных дней, из которых 8 посвящены религиозным событиям [10]. Для сравнения проиллюстрируем ситуацию во Франции: из 11 праздничных нерабочих дней 6 посвящены религиозным праздникам, однако там и близко нет такого обилия карнавалов и фестивалей, как в Испании.

Одесский карнавал в ходе фестиваля «Юморина» – и мы неоднократно это подчёркивали [6; 5] – имея специфические черты, в отличие от других карнавалов, в основном не несёт национальной окраски, хотя в целом не противоречит украинским культурным традициям. Мы связываем это с особенностями истории развития города, полиэтничностью и множественностью религиозных конфессий в Одессе. Кроме того, к моменту рождения Юморины многовековая русификация большей части украинских земель не позволила одесситам осознать свою украинскую идентичность, и до сих пор украинская нация – в современном, политическом значении понятия «нация» – в силу ментальных различий общества и политической нестабильности в Украине, не является консолидированной. Следует также учесть, что Одесский карнавал – один из самых молодых. То есть, *украинский Одесский карнавал, в отличие от других, имеет «одесские смеховые традиции», но практически не имеет религиозных и национальных традиций, хотя отдельные национальные истоки пробиваются еле заметными ростками*, о чём будет сказано ниже.

Тем не менее, отдельные пост-социалистические государства Европы имеют яркие, национально окрашенные карнавалы, поскольку, в отличие от украинского, они имеют давнюю историю. Известен февральский карнавал в **Хорватии** перед Великим постом, с национальными костюмами

и традиционными историческими персонажами, элементами вертепности. Среди центральноевропейских карнавалов особо выделяется **Пражский Bohemiancarnevale**. Его традиция началась в 14 веке, продлилась в эпоху Ренессанса и Эры барокко и прославилась на всех континентах. О подготовке к Карнавальная неделя в Праге, проходящей с 31 января по 5 февраля 2008 года, автор судит и на основе личных наблюдений. Вся Прага в январе активно готовилась к Карнавальная неделя, начавшейся 31 января спектаклем-аллегорией «Galacticos Party» в Clam-Gallas Palace, где все присутствующие были в масках. После представления были организованы музыка, угощение и забавы. Здесь же находится и сердце карнавала – Салон, где можно купить маски, костюмы для участия в карнавальном шествии. Многие участники переодеваются в исторические костюмы, фотографируясь в них. 2 февраля 2008 года в историческом центре Праги состоялся Парад Масок. Мелькали участники парада на ходулях, в образе Мадам Помпадур, с высокими причёсками, украшенными цветами, парусниками и шпагами. В этом году карнавальная кухня посвящена восточным землям, все рестораны и бары готовили специальное меню на неделю – Кухню Алхимии [17].

В *славянской традиции* истоки карнавальное движение приурочены к языческому календарю, а участниками увеселительных шествий и праздников зачастую были *скоморохи*. Одесский карнавал, как мы отмечали, при всех специфических признаках, имеет некоторые черты традиционного карнавала и развивается в русле современных тенденций. Кроме того, в последние годы в карнавальном шествии 1 апреля принимают участие герои национальной истории, начинают появляться элементы национальных традиционных культурных ценностей украинского народа. В нем можно заметить черты скоморошества. Поэтому нам представляется корректным кратко исследовать истоки и художественные средства скоморошества как элемента массовых веселий, повлиявших на явление карнавала.

Слово «скоморох» встречается в «Повести временных лет» в 1068 г. Однако А. Г. Баканурский в статье «Православная церковь и скоморошество» считает, что нет оснований утверждать, что скоморохи появились на Руси лишь в XI в., из-за скудости оставшихся источников [1, с. 5]. Народная культура восточных славян была пронизана игровыми элементами, а увеселителей народа называли разными терминами: «весёлые», «глумотворцы», «плясцы», «гудцы», «гудошники», а слово «скоморох» стало привычным лишь в XV–XVI вв. [1]. Большое число документов свидетельствует о том, что скоморохи – под разными наименованиями – являлись участниками различных увеселений и праздников, приуроченных к языческому календарю, в длительный период фактического двоеверия Украины-Руси. Упомянуты игроки на пирах в

княжеских теремах, музыканты при дворе князя Святослава, «игрища, пляски и бесовские песни» – в «Житии Феодосия». Изучая Одесский карнавал в контексте традиционных духовных ценностей украинского народа [5], мы приводили множество примеров проявлений смеховой культуры Древней Руси и более позднего украинского периода истории. Однако там мы не уделили достаточного внимания скоморошеству, и теперь ставим цель устранить этот пробел.

Начало скоморошества, по-видимому, следует усматривать в «игрищном» этапе развития древнеславянской зрелищной культуры [1, с. 6]. Так как деятельность «весёлых» была связана со смеховой культурой, с различными формами народного юмора и сатиры, учёные акцентируют своё внимание на раннеславянских похоронных обрядах, включавших смеховое начало [11, с. 140; 14, с. 158]. Смех на похоронах, как радость по поводу будущего путешествия в «мир иной», служил средством превращения акта смерти в акт возрождения. Постепенно в этом обряде доминирующей стала не магическая, а эстетическая функция, и осуществился переход от обряда, ритуала к художественно-смеховым формам игрищ, к эстетической реальности. Об этом свидетельствует решение собора РПЦ «Стоглав» 1551 г. [1, с. 6–7]. *Наступил новый этап формирования скоморошьей культуры – пародирование официальной обрядности в игровой деятельности, что присуще и традиционному карнавалу.*

Под активным воздействием смехового начала похоронный обряд трансформируется в игрище, где вместо покойника фигурирует чучело, как это описывал, например, Н. И. Костомаров [12, с. 51]. На первом плане стоял игровой признак, обряд просто профанировался, а само веселье служило средством реализации игровых и эстетических потребностей древнего славянина. Обряд «похороны Костромы» с массовыми шествиями и сожжением чучела, связанный с окончанием зимы и напоминающий празднование Масленицы, сохранился в отдельных сёлах Украины до сегодняшнего дня.

Понятно, что происхождение скоморошества не связано исключительно с погребальной обрядностью. Немалую роль в его становлении сыграли и свадебные обряды, и ритуальные празднества смены времён года. Хотя нельзя не заметить, что земледельческие обряды также основаны на вере в смерть и последующее воскрешение. Пародийные похороны привели к явлению ряжения, сходного с театральным действием. Карнавальные маски являются прямым продолжением древней игры в ряженных.

Развитие словесного момента в фольклорном искусстве постепенно выделило из среды играющих тех, кто, в силу таланта и способностей, был главным исполнителем и организатором игрищ. Они и стали первыми

профессиональными представителями смеховой зрелищной культуры в Украине-Руси – скоморохами. Скоморошество возникло в ответ на эстетическую, игровую потребность народа, но для самих скоморохов представления давали средства для выживания. А. Г. Баканурский в указанной ранее работе даёт следующую **типологию скоморохов**:

1. **оседлые**, в т. ч. а) *игрецы*, для которых увеселение других не было основным видом деятельности; б) *профессиональные скоморохи* – боярские, княжеские и царские потешники, деятельность которых была их средством существования;
2. **походные** скоморохи, т. е. странствующие потешники.

Игрецы исполняли главные роли в свадебных обрядах, были режиссёром игрищ в свободное от основной деятельности время. Особое участие обе группы принимали в святочных игрищах, которые, постепенно теряя свой религиозно-мистический характер, становились близки театральному действию, составили вертепную культуру и дошли в этом виде до нас в период Рождественских Святков. А образ Петрушки или Пьеро, Смерти, а также Козы и Медведя, в древности олицетворяющих благополучие и плодородие, *можно часто увидеть в ходе современного карнавала, включая Одесскую Юморину.*

При дворе русских царей существовала Потешная палата, собравшая представителей различных жанров скоморошьяго искусства: музыкантов, плясунов, песенников, канатоходцев и актёров-комиков. При организации религиозных спектаклей-мистерий Русская православная церковь сначала брала «напрокат» царских или княжских скоморохов, но позднее, особенно с конца 16 века, заняла непримиримую позицию в отношении скоморошьяго феномена.

Комическое искусство скоморохов проявилось в деятельности особой группы «походных» скоморохов, которые приравнивались к низшим слоям населения. В их выступлениях остро отразились не только эстетические, но и социальные мысли и чаяния народа. Как отмечал Карел Чапек, шутят, скорее, в затруднительном положении, попав в беду, чем на вершине счастья и успеха, т. к. юмор – это всегда немножко защита от судьбы. Скоморохов было в среднем всего от 3 до 6 человек в городах, 2–3 человека в сёлах [1, с. 16], однако представления с их участием были массовыми и шумными. Многообразие скоморошьяго жанров демонстрирует фреска Софийского собора в Киеве, на которой изображены скоморохи: трое пляшут, трое играют на рожках и гусях, двое показывают акробатический номер с шестом, по которому поднимается мальчик.

В современном карнавале основным художественным средством изображения сути является маска и костюм, цвет, музыка и жест. Наряду с этим основным изобразительным приёмом скоморохов было *слово*, в основном каламбур – комическое переосмысление

фразеологизмов, резкая смена речевого стиля, пародия, оксюморон – словосочетание из противоположных по смыслу слов, гротеск, афоризмы и балагурство оседлых скоморохов – как использование блока словесных трюков, являющих комическую игру, в отношении хорошо знакомой аудитории [1, с. 18–20].

Однако жестикуляция, сценическое движение, пластика также были неотъемлемым атрибутом скоморошьего представления. А. Г. Баканурский выделяет три **основные группы жестов скоморохов**: 1) **характерный жест**, пародирующий определённый персонаж; 2) **описательный жест** – пластика, сопровождавшая всё представление (например, важность изображалась выпучиванием груди и надуванием щёк); 3) **изобразительный жест**, овеещающий рассказ, в т. ч. как замена декораций. В отличие от театрального действия, скоморохи не изображали психологическое состояние героя, *пользуясь лишь внешними, знаковыми средствами*. Учитывая массовость потешных мероприятий и большие размеры дворов и площадей, иное для восприятия зрителем было бы просто невозможным. *Именно эти же художественные средства и приёмы закрепились в практике карнавалов.*

Простонародная публика активно вмешивалась в ход скоморошьей потехи. Это коллективное творчество и определило занимательность, эмоциональность и долгоживучесть исследуемого явления. Поскольку скоморошье характеризовалось не только эстетически-игровым, но и художественно-социальным проявлением, церковь, а затем и государственные власти выступили против скоморохов, несмотря на то, что в большинстве скоморохи были людьми религиозными [1, с. 28]. Недаром в житиях святых бесы, искушающие праведников, часто изображались с атрибутами скоморошьего действия – дудками, гусями, бубнами и домрами. Вместе с тем, в народном сознании увеселения скоморохов не отождествлялись с греховностью, о чём свидетельствует активное посещение народом игрищ как в давние времена, так и во время Великого поста 1 апреля в Одессе. Скоморохи иногда выступали как апологеты христианства. В «Прении о вере скомороха с философом Тарасием» скоморох выходит победителем спора о преимуществе православия перед другими религиями [1, с. 38].

Однако отцы церкви Василий Великий, Тертуллиан, Иоанн Златоуст, позднейшие деятели русского православия выступали против участия и даже присутствия верных на увеселительных зрелищах, считая их «эллинским беснованием» – остатками дохристианской культуры. Иван Грозный, напротив, проявлял лояльное отношение к скоморошеству. Да и сами скоморохи ничего «нечистого» в своём ремесле не находили. Так, известна скоморошина с участием героев-святых Кузьмы и Дамиана. С появлением патриаршества на Руси в 1589 г. и победой теории, что «Москва

– третий Рим», автором которой был псковский монах Филофей, церковь выступила против скоморохов единым фронтом с государственной властью. Причём церковь считала скоморошью увеселения «бесовством», а царизм – «мятежным делом». В смеховых представлениях скоморохов, описывающих бытовые ситуации, всё чаще звучит социальный подтекст. Иносказанием противопоставляя реальности иллюзорный идеал-антимир, скоморохи косвенно отмечали несправедливость действительности, и их антикультура была оппозиционна официальной церковно-феодалной культуре. В мире «вверх тормашками» социальные отношения перевернуты, иерархия взорвана, угнетённые торжествуют, бедняки богатеют, беды уходят, психологическая раскованность, хоть и на время, приводит к ощущению, по М. М. Бахтину, «праздничной свободы» [2]. Это же мы замечаем в деятельности юродивых, в первоначальной сущности карнавала.

Скоморошья «глупые» забавы переходят в традиции установленного Петром I на Руси Дня дурака 1 апреля. «Глупость, – утверждает М. М. Бахтин, – обратная мудрость, обратная правда. Это изнанка и низ официальной ... правды... Это вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стеснений официального мира, а также от его забот и его серьёзностей» [2, с. 283]. Эразм Роттердамский в 16 в. заметил: «Пусть обронит неосторожное слово мудрец – головой своей он заплатит за это, а в устах у глупого шута те же самые речи вызывают бурю восторга» [15, с. 47]. Однако маска глупости не уберегла скоморохов от гонений и репрессий¹. Но традиции их искусства нашли продолжение и в современной «Юморине» – как в творчестве профессиональных юмористов, авторов и артистов, так и в карнавальном шествии.

Одесская «Юморина» к своему 35-летию подошла с «инновационным подходом»: создан новый сайт фестиваля, новые организационные подходы, новые спонсоры и новые мероприятия. План «юморинных» мероприятий начался 28 марта открытием выставки юмористической живописи и графики одесских художников и продолжился 31 марта выставкой израильских карикатуристов. 1 апреля одесситы и многочисленные гости города, способные купить дорогостоящие билеты, смогли посетить концерты многих юмористов, продолжающих во многом традиции скоморошества: Юрия Гальцева и Геннадия Ветрова в филармонии, Романа Карцева «Русские встречи с одесским акцентом» в Русском театре, Елены Воробей в Украинском театре, а «Студии «95-й квартал» в театре музкомедии, а 2 апреля – показ польских кинокомедий в кинотеатре «Маски». Однако подавляющее большинство населения, подобно древним скоморошьям забавам, посетило открытые массовые мероприятия прямо на улицах Одессы, среди которых главным является Карнавальное шествие по маршруту: Соборная площадь – улицы

Дерибасовская, Ришельевская, Пантелеймоновская – Привокзальная площадь – Куликово поле. Утром в дворике Литературного музея состоялось открытие очередного комического памятника – в этот раз знаменитых юмористических писателей И. Ильфа и Е. Петрова. Были предусмотрены торжественное открытие Юморины, развлекательные аттракционы, театрализованные программы «Именины «Юморины» и «Одесса забивает первый гол в чемпионате Европы – 2012», Всемирная премьера песни «Юморины», гала-концерты, фейерверк и дискотека на Куликовом поле [16, с. 1; 18].

Однако особняком стоит впервые проводимый на площади возле Воронцовского дворца «*Праздник украинского юмора «Юморинка»*, что позволяет, вероятно, усмотреть в этом, наряду с наличием отдельных героев национальной истории и целой «украинской деревни» в карнавальной шествии, первые проявления отмеченной нами тенденции карнавального движения искать опору в национальных традиционных ценностях, при всей унификации массовых культурных проявлений современности.

В контексте сегодняшнего исследования нам представляется важным отметить общие корни возникновения внешней атрибутики древних истоков, в том числе скоморошских забав, и отечественного карнавала, а также наличие общего элемента скоморошьего и карнавального движения как общемирового явления – социальных и психологических причин тяги людей к свободе от повседневной суеты, к поиску «утраченного рая» как гармонии на земле, к своеобразному проявлению свободомыслия как противопоставления официальной культуре. Исконная тяга народа к весёлым зрелищам, к массовому зрелищному движению в современном мире остаётся представленной в форме увлекательного и красочного, хотя и тотально коммерциализированного, карнавала.

Примечания

¹ Данное исследование не посвящено проблеме взаимоотношений Русской православной церкви и скоморошества. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Белкин А. А., Баканурский А. Г. исследовали характер этих взаимоотношений. Автор также анализировала двойственное отношение церкви к смеховой культуре в работе «Смех как добродетель и преступление» [8], не говоря уже о предложениях Одесскому горсовету перенести Одесский карнавал с дней Великого поста на дни Масленицы или на 2 сентября – День города Одессы. Однако практическое воплощение этого предложения в ближайший видимый период нам представляется невозможным.

1. Баканурский А. Г. Православная церковь и скоморошество.– М.: Знание, 1986.

2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М., 1965.
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. 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.
5. 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.
6. 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.
7. 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.
8. Золотарёва Е. Смех как добродетель и преступление // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 1. Людина у світі сміху. – Одеса: Студія «Негоціант», 2002.– С. 27–33.
9. Золотарёва Е. Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества // О природе смеха: материалы круглого стола.– Одесса: Студія «Негоціант», 2000.– С. 10–13.
10. Испания / Путеводитель «Пти Фюте», 7 издание.– М.: Авангард, 2005.
11. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян.– М., 1868.
12. Костомаров Н. И. Славянская мифология.– Киев, 1848.
13. Материалы выставки «Праздники Валенсии» в Одесском литературном музее, март 2008 г.
14. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре. По поводу сказки о Несмеяне // Учёные зап. Ленингр. гос. ун-та.– № 46.– Л., 1939.
15. Эразм Роттердамский. Похвала глупости.– М., 1960.
16. «Юморина – 2008». План мероприятий // «Вечерняя Одесса», 29 марта 2008 года, № 46–47 (8783–8784).
17. www.cannevale.cz.
18. www.humourina.com.

Валентина Скиданова

**СМЕЯТЬСЯ, ПРАВО, НЕ ГРЕШНО.
ТАКОЙ РАЗНЫЙ ЮМОР**

Ум отличается изобретательностью,
остроумие же только находчивостью.

К. Вебер

Боги смеха и озорства, шуты и комедианты, клоуны – все эти веселые персонажи, символы смеха и радости, присутствуют во многих мировых культурах. Они порождены таким важным аспектом человеческой цивилизации, как юмор. А чувство юмора – это прежде всего не умение смешить, а способность достойно сопротивляться любой беде. Смех уже в представлении древних был одним из способов создания и воссоздания жизни, смеху приписывалась возможность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее.

Изучением природы комического в разных странах занимаются лингвисты и литературоведы, психологи и социологи. Но, как верно замечено, национальные особенности юмора выразить словами столь же трудно, как описать запах. Отсюда основная цель статьи – показать некоторые национальные особенности юмора отдельных культур, народов. Постановка этой проблемы определило и основную задачу данной статьи – выделить основные принципы этих особенностей.

По сути, объектом комического может быть все, что имеет для человека смысл и допускает игру со смыслом, которое вызывает у человека удовольствие и соответствующую эмоциональную реакцию. Действие и смысл опосредуют отношения между субъектом и объектом. И если действие касается комической техники, то смысл – это восприятие комического. Комическая техника предназначена для ведения игры смыслов, наглядных и понятийных, так, чтобы у воспринимающего человека вызвать эмоциональную положительную реакцию – смех [4, с. 89].

Смех возвышает смеющегося над объектом смеха. Смех над собой возвышает человека над самим собой. Он обнаруживает силу человеческой личности при всех ее слабостях.

Если мы обратимся к истории итальянского карнавала, комедии масок, театра марионеток, комической оперы и буффонады, то это предполагает юмор и веселье как обязательный компонент итальянского образа жизни и национального характера. Недаром здесь принято смеяться буквально над всем, невзирая на лица. Конкурсы остряков собирают не меньшее число болельщиков, чем конкурсы красоты, уступая лишь притягательной силе футбола.

Чувство юмора не отказывает итальянцам даже в самых грустных обстоятельствах. Как говорится, ничего святого. Кстати, в католической

Италии чрезвычайно распространены анекдоты о церкви и священниках. Например: автогонщик пытается въехать в рай на «Феррари». Святой Петр терпеливо объясняет ему: «В рай нельзя на машине, сын мой, у нас тут чистый воздух, птички и бабочки летают...». В это время прямо по райским кущам, по газонам и цветам с грохотом и копотью проносится старый драндулет без выхлопной трубы. На заляпанном грязью номере видны только первые две буквы «НА». «А этому, с номером из Наполи (Неаполя) можно?» – возмущается гонщик. «Этот номер не из Наполи, а из Назарета», – смиренно отвечает Святой Петр.

Существует и целый швейцарский цикл. Вот типичная шутка: «Кто такой бедный швейцарец? Тот, кто сам моет свой «Мерседес».

Что такое французский юмор, вроде бы, понятно всем – или кажется, что понятно. Во всяком случае, если нам скажут: «Французский юмор», – то уж тут мы потираем руки в предвкушении чего-то такого... Французы, в принципе, крайне редко скандалят на улице. Объясняется это тем, что из конфликтных ситуаций они выходят с помощью шутки. Остроумная реплика ценится здесь больше, чем самый смешной анекдот. Как правило, пикантные французские шутки не вызывают гомерического смеха, зато вызывают улыбку, а она, в свою очередь, вызывает хорошее настроение. Французы любят свою страну, но недолюбливают друг друга: «Франция прекрасна, и была бы еще прекраснее, если бы там не было французов». Самоирония – качество, без которого французский юмор невозможно представить. А когда французы переходят на известные личности, это уже относится к области черного юмора. Больше всего французы шутят по поводу ближайших соседей. Особенно «повезло» бельгийцам: «У бельгийца украли машину, но, к счастью, он успел запомнить номер». И дальше в том же духе.

Если же говорят: «Это английский юмор», – все ясно: когда и над чем смеяться – непонятно. Всем известно, что англичане – люди сдержанные, несколько чопорные и высокомерные. Многовековая привычка подавлять внешние выражения своих эмоций, скорее всего, и стала основой чисто английского юмора. Англичане умеют говорить смешные вещи с невозмутимым серьезным выражением лица. Невозмутимость при неправдоподобных происшествиях и удивление мелким деталям на фоне общей абсурдности – отличительная черта типичного английского анекдота. Шотландец возвращается домой после шестимесячного путешествия по Европе. По приезду он попадает в объятия двух бородатых мужчин, в которых узнает родных братьев: «Что это вы так обросли?» «Но, Джонни, ты же уехал и забрал бритву!»

Британские ученые провели масштабное исследование в области юмора. Более 40 тысяч шуток получили около двух миллионов оценок. Шутки оценивались по пятибалльной шкале от «не очень смешно» до «очень смешно». Анекдот, получивший самые высокие оценки, был

представлен общественности: Два охотника выходят из леса, и один из них вдруг падает на землю. Кажется, он не дышит, его глаза остекленели. Другой охотник выхватывает телефон и вызывает службу спасения. Задышавшись от волнения, он кричит в трубку: «Мой друг мертв! Что мне делать?» Оператор отвечает: «Успокойтесь, мы вам поможем, но сначала давайте удостоверимся, что ваш друг действительно мертв». Некоторое время в трубке тишина, потом слышится выстрел. Охотник говорит диспетчеру: «Ладно, он мертв, что теперь?»

Очень часто английский юмор подвергается, так сказать, осуждению со стороны иностранцев, потому что шутки строятся на игре слов, непередаваемой и непонятной для людей, плохо владеющих английским языком.

При таком рассказывании анекдотов представителям других наций следует помнить, что понимание языкового сообщения предполагает два непереносимых предварительных условия: это знание (видение) структуры языка, грамматического строя, и знание (видение) смысла слов и словосочетаний. Кажется очевидным, что при выполнении этих условий языковое сообщение может быть понято и соответственно переведено на другой язык, то есть, интерпретировано слушателем. В этой переводимости языкового сообщения с одного языка на другой (его интерпретация) проявляется возможность объективизации заключенного в нем содержания и возможность его воплощения в различных языковых структурах.

И понимание языкового сообщения – понимание смысла – предполагает вхождение в определенную систему представлений, образующих целостный контекст, и предполагает вникание в смысловой контекст. Почти каждый язык содержит в себе свои средства перестройки больших фрагментов своего понятийного аппарата. Но оказывается, что эта способность «перестройки больших фрагментов» своего понятийного аппарата и вообще системы своих представлений и есть способность создания внутренними средствами одного языка самых различных моделей для одного и того же «смыслового контекста». В этом факте, данной здесь его интерпретации, можно увидеть и возможность адекватного перевода чужого «смыслового контекста» посредством построения его модели ресурсами данного языка. Но способность построения и совмещения в себе моделей для различных «смысловых контекстов» зависит от уровня развития языкового мышления. Ведь подлинная жизнь личности доступна только диалогическому проникновению в нее, которому она сама же ответно и свободно раскрывает себя [4, с. 92].

Ну, а немцы? Есть ли у них чувство юмора? В сознании самых разных народов укоренился стереотип – у них его нет. Но на самом деле – чувство юмора у немцев есть, только специфическое. Считается, что нехватка юмора, и в особенности иронического и социально заостренного, является

оборотной стороной присущих немецкому национальному характеру любви к порядку и дисциплине. Если считать зеркалом национального чувства юмора анекдоты и юмористические телешоу, то их спектр включает черный юмор, явно заимствованный у англичан, и непередаваемые шутки, основанные на игре слов. Необычайно популярны среди немцев комиксы. Классикой немецкого юмора можно считать следующий анекдот: Сидят два воробья на куче конского навоза. Один из них говорит: «Слушай, замечательный анекдот вспомнил», а другой отвечает: «Только, пожалуйста, никаких гадостей, а то весь аппетит испортишь».

Еще одна популярная тема анекдотов – это взаимоотношения между восточными и западными немцами. Как на востоке, так и на западе страны любят поиздеваться над фризами, жителями экономически отсталого региона на севере Германии. Историческая судьба немцев сложилась так, что их представители власти и сами шутить не любили, и не поощряли воспитание чувства юмора в массах.

Американцам, наоборот, это чувство прививают с самого раннего детства. О недостатках американского юмора можно спорить, но, по-видимому, не зря немцы считают американцев слишком «смешливыми». Американские психологи советуют родителям смеяться над первым анекдотом, который им расскажет ребенок, не раз и не два, а с улыбкой вновь и вновь вспоминать о нем, развивая таким образом в ребенке интерес и потребность в юморе. Считается, что улыбка и умение искренне выражать радость при встрече – признак жизненного успеха.

В самые трудные времена в Америке был распространен лозунг: «Keep smiling!» – «Улыбайся!», и до их пор не уходит мода на значки с улыбающимися рожицами. Но при этом существует также понятие «эмоциональной интеллигентности», то есть способности оценить шутку и не хихикать по любому поводу (можно вспомнить нашу поговорку: «Смех без причины – признак дурачины»), но все равно при любых условиях: «Улыбайтесь!»

Нельзя сказать, что американский юмор обладает некими уникальными особенностями или в чем-то является специфичным. Все-таки американская культура не начиналась с нуля, а сформировалась с помощью европейских и иных влияний. Структуры и формы американских шуток не отличаются от принятых в Европе. Понятно, что появляются некие особые темы шуток, например, связанные с происшествиями или явлениями, которые произошли в стране. Так, уже через две недели после страшной трагедии, терактов 11 сентября 2001 г., американские сатирики уже издевались над Усамой Бен Ладеном и движением «Талибан», придумывая смешные рекламные объявления типа: «Талибан Барби» или куклы «Джихад Джо», а также переписывали популярные песни. Юмористы переносят Бен Ладена из исламского культурного контекста в нелепый, отчетливо американский

[4, с. 89]. Хотя, следует отметить, то же самое происходит и в юморе иных народов.

Вот, по мнению самих американцев, один из лучших их анекдотов: Двое мужчин играют в гольф. Вдруг они видят, что на дороге рядом с полем появляется похоронная процессия. Один из мужчин застывает в момент удара, снимает кепку, закрывает глаза и кланяется. Его друг говорит: «Ничего себе, это самый трогательный жест, который я когда-либо видел. Вы, вероятно, очень добрый человек». Другой отвечает: «Да мы были женаты 25 лет».

Попытки классифицировать типичные темы американского юмора предпринимали достаточно часто. Наиболее популярные объекты для шуток – дикая природа и ее обитатели, иммигранты, ковбои, столкновения людей, принадлежащих к разным классам, расам, национальностям, этносам и обладающих различной сексуальной ориентацией. Все эти темы активно используются в современной юмористической культуре.

Украинский юмор щедр на шутки по национальным признакам. Так, постоянно шутят над соседями-молдаванами: Для них надо очень медленно говорить (чтобы поняли). Шутят над русскими, чукчами (иностранцам трудно понять, почему), над грузинами (это еще с советских времен, когда грузины были рыночными спекулянтами), особым жанром являются еврейские анекдоты, которые почему-то чаще всего связаны с политической проблематикой, диссидентством и т. п.

А вообще для модели украинского юмора сегодня характерна актуализация жизнеутверждающего начала и ощущения свободы, которое он дарит: После оглашения результатов выборов наряду с прогрессивными социалистами в Украине появились еще и депрессивные.

Ведь нельзя смеяться над тем, чего боишься. Можно смеяться над тем, что неприятно, ненавистно, но с чем уже находишь в себе силы бороться, когда готов подняться над своим страхом. Все, что становится смешным, – уже не страшно. Эта особенность была очень важна для Украины на протяжении предыдущего столетия. «В эпохи великих переломов и переоценок, – отмечает М. М. Бахтин, – смены «правд» вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность, границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду...» [1, с. 154]. Урок географии в украинской школе. Учитель: «Запомните, дети: Лондон, Париж и Берлин находятся на правом берегу Днепра, а Токио и Пекин – на левобережье...»

Без преувеличения можно сказать, что чувство юмора – одна из важнейших черт еврейского народа. Правда, еврейский юмор часто невеселый, саркастический и даже грустный. «Вы будете смеяться, но Сара тоже умерла». Это даже не гоголевский «смех сквозь слезы» – слезы сквозь

смех.

Истоки еврейского юмора можно проследить в притчах Библии, Талмуда, Агады, хасидских рассказов. Анекдотический потенциал содержится и в библейском повествовании об Адаме и Еве и даже самом Боге («Господи, да будешь Ты ни за, ни против нас»), не говоря уже о Сатане и его подручных.

Отсюда идет и мудрая притчевость лучших еврейских анекдотов. Неслучайно некоторые из выражений этих анекдотов перешли в поговорки и резюмируют жизненный опыт народа: «Разве это жизнь?», «Не делайте волну!», «Иди докажи, что ты не верблюду», «Послали кота на сметану», «Лучше быть богатым и здоровым, чем бедным, но больным». «Человек – это то, что он дает другим»...

Вообще на иврите слово «хохма» означает мудрость. Мудрость в Библии – это не теоретическое, отвлеченное знание, а практическое умение решать жизненные задачи. Мудрец (хахам) учил не только праведности, но и умению достичь счастья, что обусловлено исполнением воли Божьей. Мудрость – хохма – также означала стремление проникнуть в тайны бытия, познать смысл жизни, цель творения, разгадать загадку смерти и зла, царящего в мире. Вошедшее в русский язык слово «хохма» по своему происхождению связано с библейской хохмой на иврите, но имеет свой смысл. В каждой шутке, говорят, есть доля шутки. Другой долей может быть глупость или мудрость. В каждой хорошей шутке есть доля мудрости. Юмор – веселый сын Мудрости.

Многотрудная жизнь в тысячелетнем изгнании и скитаниях, в приспособлении к новым обстоятельствам, в стремлении выжить, несмотря ни на что, приобрести иммунитет к гонениям и оскорблениям, – такая жизнь заставляла еврея рассчитывать на несколько ходов вперед: «– Ребе, сколько это еще будет продолжаться? Мы уже не в состоянии выдержать! – Евреи, не дай Бог, чтобы это продолжалось столько, сколько вы в состоянии выдержать!»!

Отсюда и изворотливость ума, и находчивость, и умение подметить противоречия, обнаружить истину в парадоксе. Все это содействует складу ума, которому необходима острога, то есть остроумие. Утвердить же свое достоинство перед другими и свое превосходство над своими собственными недостатками и слабостями возможно только через чувство юмора.

Еврейство не просто и неоднозначно, оно исполнено противоречий. Ни один другой народ не породил таких возвышенных пророков и освободителей. И история еврейского народа показывает, что у еврея можно отнять все, кроме чувства юмора. Смех убивает, но только достойное смеха. Можно без преувеличения сказать, что чувство юмора – одна из важнейших причин жизнестойкости еврейского народа. Евреи шутили даже в концентрационных лагерях, в гетто, во время безнадежных восстаний.

Жители Варшавского гетто говорили друг другу: «Не горюй, мы еще встретимся как два куска мыла в витрине парфюмерного магазина» [2, с. 9].

Одной из особенностей еврейского юмора является его необычная самокритичность. Ни один другой народ не делал себя столь безжалостной мишенью своего собственного остроумия, как еврейский. Именно самокритика народа может нам объяснить, почему на почве еврейской народной жизни выросло большое число удачных острот. Это прежде всего истории, созданные самими евреями и направленные против своеобразности еврейского характера. Остроты, созданные не евреями о евреях, в большинстве случаев являются плоскими шутками, в которых острота происходит за счет того, что не еврей относится к еврею, как к комической фигуре. Остроты же о евреях, созданные евреями, тоже допускают такой прием, но они знают свои истинные недостатки, равно как и связь их с их положительными чертами, и участие собственной личности в порицаемой создает очень трудно поддающееся изображению субъективное условие работы остроумия. Если ли еще такой народ, который так смеялся бы над своим собственным существованием?

Дина Рубина в эссе «Иерусалимский автобус» описывает ситуацию, которую без улыбки невозможно воспринимать и которая характеризует своеобразие еврейского юмора: «Очередная остановка автобуса. На тротуаре стоит девочка лет девяти, за плечами школьный ранец. Она не торопится сесть в автобус.

– Ну?! – спрашивает водитель. – Долго я буду ждать?

– А после тебя, во сколько будет следующий? – лениво вопрошает дитя.

– Давай, садись, какой тебе еще следующий? – восклицает водитель.

– Неохота... – отвечает дитя.

– Садись в автобус, я сказал! – грозно вскрикивает водитель.

– Что ты пристал к ребенку! – доносится откуда-то с задних сидений. –

Не хочет, пусть не едет.

– Что значит «пусть не едет»? Нечего ей шляться! – взрывается водитель. –

Немедленно домой, уроки делать.

Тогда дитя с тротуара отвечает что-то вроде – сам делай свои уроки, если ты их когда-то не доделал...

– Пусть ребенок гуляет, езжай по маршруту! – орут пассажиры, и автобус, наконец, трогается с места» [3, с. 440–441]. И потребовалось минут десять, отмечает Д. Рубина, чтобы осознать, что этот водитель не приходится этой девочке ни папой, ни дядей, ни даже соседом...

Эта особенность еврейского юмора ставит вопрос, как отличить еврейский анекдот от антисемитского. Сделать это очень трудно. Антисемитизм строится на собирании всех негативных свойств, существующих у отдельных людей, и переносе этих свойств на еврейский народ в целом. Можно сказать, что внимание антисемита сосредоточено

на Зле, естественно, в его понимании. И поэтому, он озабочен собиранием анекдотов, избличающих евреев – их похотливость, страсть к наживе, коварство и предательство. Антисемитские анекдоты имеют такое же отношение к евреям, как пошлые и похабные анекдоты о Пушкине имеют отношение к гениальному поэту.

Именно самокритичность еврейского юмора лучше всего опровергает ходячее представление о непомерном самомнении евреев как исключительном народе, плетущем сети заговора против всего остального человечества. Еврейские шутки и остроты, пословицы и поговорки, анекдоты и афоризмы нередко противоречат друг другу. В этой противоречивости анекдотических притч и остроумных афоризмов проявляется мудрость народного юмора. Еврейский юмор – не исключение. Поэтому не нужно удивляться, что в еврейских анекдотах еврей выступает то как трезвенник, то как пьяница, то как честный до щепетильности, то как жулик, то как бескорыстный простак, то как жадный пройдоха, то как интеллеktуал-умница, то как непроходимый дурак. При этом юмор отнюдь не восхваляет отрицательные нравственные качества и «чужих», и «своих». «Своим» достается больше:

«На гастроли приехал известный дирижер. Во время репетиции музыканты обратили внимание на его недовольный вид. Первая скрипка посмел обратиться к нему с вопросом:

- Скажите, пожалуйста, Вам не нравится наш оркестр?
- Нет, что Вы! Прекрасный оркестр!
- Может быть, Вам не нравится наш репертуар?
- Нет, что Вы! Репертуар замечательный!
- Может быть, Вам не нравится, как я играю?
- Вы играете превосходно!
- Тогда, простите, чем объяснить недовольное выражение Вашего лица?
- Ах, знаете, я просто с детства не люблю музыку».

Юмор разрушает ходячие стереотипные, односторонние представления о евреях, на которых базируется антисемитизм. Еврейские остроты действительно смешны, и поэтому заслуживают внимания. Следует отметить, что еврейская острога имеет только еврейские аксессуары, а ядро ее, ее основа имеет общечеловеческое значение. Еврей приходит к ребе и спрашивает его: «На ком жениться? На бедной или на богатой?». Ребе говорит: «Женись на богатой». Через месяц еврей снова приходит к ребе и спрашивает: «На ком жениться? На бедной или богатой?». Ребе говорит: «Женись на бедной». Через месяц снова у ребе: «Опять что-то не то». Тогда ребе говорит: «А не хотел бы ты перейти в православие?»

Может быть, эта способность, смеясь, осознавать свои недостатки и тем утверждать свои действительные достоинства – одна из основных причин позволявших еврейскому народу выживать в самых трудных и,

порой, невыносимых условиях жизни.

Таким образом, каждая культура имеет свой неповторимый набор социально-знаковых «типажей», в которых соединены четко установленные социальные роли и неповторимая индивидуальность человека. Смеховое начало в культуре, карнавализация жизни позволяют человеку выбирать значимые для него ценности, свободно варьируя ими, создавать свое собственное пространство.

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии.– 1992.– № 1.– С. 134–164.
2. Евреи шутят.– СПб: Сантаре, 1999.– 256 с.
3. Рубина Д. Иерусалимский автобус // Под знаком карнавала.– Екатеринбург, 2002.– С. 435–444.
4. Скиданова В. А. Шутка как объект смехового творчества // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– Одеса, 2006.– С. 87–93.

Розділ 3.

**ЛІНГВІСТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
СМІШНОГО**

Галина Яроцька, Олена Федосєєва
**ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ГУМОРУ В
РЕКЛАМІ**

Гумористична реклама посідає значне місце в усіх ЗМІ. Згідно з дослідженнями Майкла Вайнбергера та Гарлана Споттса, в США вона складає близько 30 % від об'єму всієї американської реклами. Приблизно така ж ситуація складається й в Україні. Це може свідчити тільки про одне – про її дієвість. Однак цю дієвість неможна розуміти абсолютно. Різноманітні рекламні дослідження показали, що гумор доречний тільки в певних ситуаціях та тільки для певних аудиторій. Як тільки „певність” порушується, гумористична реклама починає приносити небажані, а в деяких випадках й просто знищуючі для товарної марки результати [7, с. 3].

Виконання реклами може бути як серйозним, так і несерйозним, та якщо серйозне виконання апелює до розуму споживача, то несерйозне – до почуттів. Головна мета гумористичної реклами – створити гарний настрій та „приклеїти” його до товару, що рекламується. І, дивлячись сьогоднішню рекламу, можна з впевненістю сказати, що більшість рекламних повідомлень може бути віднесена до „розважального” типу, адже одне з головних завдань будь-якої реклами – привернути увагу. Незважаючи на це, гумор та його розважальна роль працюють в одних ситуаціях, а в інших – ні.

Новизна даної роботи полягає в тому, що чи не вперше об'єктом дослідження стало таке широке явище, як гумористична реклама, що представлена на українському ринку. В 90-х роках ХХ століття гумористичну рекламу досить ретельно вивчали в США вчені М. Вайнбергер, Л. Кемпбел та Б. Броді. Одну зі своїх робіт цій темі присвятила російська авторка І. Макієнко [7, с. 5].

За мету нами було обрано оцінку реклами, що ми бачимо на українському телебаченні, встановлення відсотку гумористичної реклами з-поміж всього об'єму телевізійної реклами, проведення експериментального аналізу сприйняття та ставлення українського глядача до гумористичної реклами, аналіз її етичності та ефективності по відношенню до споживача.

Матеріалом дослідження стали гумористичні рекламні відеоролики, а також анкети, що їх заповнювали інформанти.

Через протилежні висновки багатьох експериментів вчені вже давно відмовились від спроб знайти універсальний механізм впливу гумору. Навіть загальноприйнятої типології гумору поки що не існує. Але існує маса теорій та концепцій, які беруть за основу певні фактори та намагаються пояснити, чому в одних ситуаціях гумор працює, а в інших – ні. І, незважаючи на те, що такий підхід не пропонує універсальних рішень, він, принаймні, дає уявлення про те, які фактори важливо враховувати та як ці фактори між собою

взаємодіють.

Як вже було зазначено, правильно розроблена гумористична реклама є дуже дієвою. Це пояснюється, по-перше, розважальною функцією такої реклами. Прибічники моделей біхевіоризму, наприклад, розглядають гумор у якості механізму, що здатен перервати циклічні негативні відношення людини з середою та тим запобігати депресивних станів [4, с. 37]. Тобто посмішка, сміх можуть бути засобом релаксації, звільнення від комплексів, розв'язання напружених сподівань. Відомо, що гумор покращує фізичний стан людини: змінює його пульс, тиск, збільшує активність мозку, імунітет; сміх виступає інструментом спілкування, приносить радість, здоров'я, об'єднує людей. Тож через це рекламодавці так зацікавлені в тому, щоб їх реклама вміщувала елементи гумору.

Проте не вся реклама з використанням елементів гумору може бути дієвою. Перший та головний фактор, що передбачає її ефективність – це **аудиторія**. За переконливим ствердженням О. Мухутдинова, те, що смішно для однієї аудиторії, зовсім не обов'язково викликати усмішку в іншій й навпаки [8, с. 40].

Для сприйняття гумору також важливе загальне **розуміння та знання оточуючої дійсності**. Коли таке розуміння та знання відсутні, люди й на світ дивляться по-різному й, відповідно, реагують на однаковий гумор по-різному.

Наступний значний фактор, що впливає на ефективність гумористичної реклами, – **товар**, що рекламується. Як було досліджено М. Макієнко, гумористична реклама краще працює для недорогих товарів, процес купівлі яких не пов'язаний з інтенсивним розумовим процесом [7, с. 1].

Таким чином, те, що є ефективним для реклами мила, не завжди підходить для реклами автомобілів. У практиці реклами товари звичайно розбивають не на товарні категорії (їх дуже багато), а на окремі групи, виокремлення яких відбулося за одним-двома базовими критеріями. Так, одне з найпопулярніших розподілень – кольорова матриця (product color matrix), яку в 1994 році запропонували М. Вайнбергер, Л. Кемпбел та Б. Броді [21, с. 25].

В цій матриці товари розділяють на групи на основі їхнього застосування (для задоволення функціональних або емоційних потреб) й фінансового ризику, який пов'язаний з купівлею товару. Автори класифікаційної схеми виокремили чотири групи товарів й приписали кожній свій колір.

Кольорова товарна матриця

	Функціональні	Емоційні
Великий та середній ризик	Білі товари	Червоні товари
Незначний ризик	Блакитні товари	Жовті товари

До білої групи товарів відносять товари, що задовольняють функціональні потреби, купівля яких потребує порівняно великих фінансових витрат. Це такі товари, як автомобілі, холодильники, комп'ютери та ін. До червоної групи залучають товари, які можна назвати „товарами для душі”. Це доволі дорогі товари, які виражають внутрішнє „Я” свого покупця. До таких товарів відносять дорогі спортивні автомобілі, ювелірні вироби, дизайнерський одяг та ін. Блакитна група товарів – це товари, що задовольняють функціональні потреби, але на відміну від „білих товарів”, вони не потребують значних внесків. До цієї групи залучають, наприклад, пральний порошок, ручні інструменти та т. д. Та, наприкінці, остання, – жовта група, яку можна назвати „маленькі задоволення”, включає різноманітні десерти, пиво, тютюн, алкоголь, та ін. Незважаючи на те, що такі товари порівняно недорогі, М. Вайнбергер, та Г. Споттс визначили, що це все ж таки емоційні товари й часто вони приносять незрівнянне за витратами задоволення [20, с. 112].

Американські дослідники Г. Споттс, М. Вайнбергер та Е. Парсонс, проаналізувавши величезну кількість реклами, встановили, що гумор частіше за все зустрічається в рекламі товарів, які ми відносимо до жовтої групи та рідше за все – в рекламі „червоних” товарів [19, с. 105]. Наступною групою після жовтої (за частотою використання гумору) стала біла. В рекламі товарів із блакитної групи гумор використовувався майже так рідко, як і в рекламі товарів, що відносили до червоної групи. Високий рівень використання гумору в рекламі товарів жовтої групи можна пояснити двома факторами. Перший – це те, що через невелику ціну рівень залучення покупців в процес купівлі невисокий – і тому гумористична реклама ефективно привертає увагу споживачів. Другий фактор полягає в тому, що такі товари звичайно купуються імпульсивно й мотивація покупки практично завжди позитивна. На відміну від товарів жовтої групи товари білої не тільки коштують дорожче, а й зазвичай купуються для вирішення функціональних потреб, тому мотивація не завжди буває позитивною. Використання гумору в рекламі товарів, що відносять до червоної та блакитної груп, може мати негативні наслідки для товару, що рекламується [21, с. 26]. Це свідчить про те, що товари з червоної групи сприймаються покупцями як продовження свого ”Я”, й тому гумор може здатися образливим та недоречним. В рекламі товарів блакитної групи гумор може перешкоджати сприйняттю основної ідеї рекламного повідомлення. В такому разі, коли рівень залучення покупців в процес купівлі не є високим, споживачу важливо дати повну інформацію про товар, про те, як товар вирішить його проблеми (на відміну від товарів з жовтої групи, де детальна інформація не настільки важлива). Споживачі можуть пропустити головну ідею реклами, якщо їхня увага буде повністю привернена гумористичними елементами реклами.

І останній фактор – це **тип гумористичного прийому**, що застосовується в рекламі. Американський дослідник Поль Спек [18, с. 67] дійшов висновку, що реакція аудиторії дуже залежить від типу гумору в рекламі. Тобто, повергаючись до матеріалу, що було викладено раніше, можна зробити висновок, що тип гумору, який буде обрано для створення рекламного повідомлення, визначить реакцію на повідомлення, ставлення до товару та „подальші стосунки” адресата з товарною маркою. Скоріше за все, доброзичливе, щире ставлення до глядача викликати в останнього позитивні емоції й таке ж ставлення до марки або, принаймні, до реклами. Агресивне ж (що є в корені не професійним підходом до реклами) ставлення обов’язково зумовить негативне ставлення до цього виробника. Адже, як, на нашу думку, влучно зауважив В. Непомнящий, „у звичайній ситуації після отримання разового повідомлення адресат запам’ятовує не те, що він бачив або чув, а емоції та думки, які в нього викликало це рекламне повідомлення” [9, с. 341].

Таким чином, всі ці фактори – невід’ємні один від одного, а їхнє врахування та взаємодія визначає всю різноманітність реакцій на гумористичну рекламу.

За знаннями, накопиченими завдяки великій кількості рекламних та маркетингових досліджень, існують певні прийоми, що посилюють впливові потенції рекламного повідомлення.

Це, по-перше, звернення до біогенних та соціогенних мотивів, що є невід’ємною частиною життя та прагненнями кожної людини. Наприклад, це потреба в їжі, воді, прагнення до зручності (біогенні мотиви), потреба у вигоді, освіті, самоповазі та самореалізації, піклуванні про здоров’я (соціогенні мотиви) [15, с. 112].

По-друге, важливим та ефективним є використання архетипів в рекламному повідомленні (дієвим є, наприклад, використання архетипу матері), відомих для представників даного культурного середовища. Не менш вагомою є роль також загальноприйнятих символів та стереотипів (наприклад, залучення до елементів впливу певного значущого кольору, що створює потрібний настрій глядача).

По-третє, використання психологічних прийомів (наприклад, дати запитання, але не дати змоги відповісти на нього), мета-моделей (орієнтація на тип провідної репрезентативної системи: „*І ви побачите...*” – висловлення, орієнтоване на людей з візуальним типом провідної репрезентативної системи) та семантичних моделей (гра словами та їх значеннями: „*приватиЗація*”), що дають змогу тим чи іншим способом вплинути на підсвідомість [14, с. 63].

По-четверте, широко застосовуються лінгвістичні методи впливу для більш глибокого „засвоєння” рекламного повідомлення. Це може бути використання імперативу в слоганах та текстах рекламного повідомлення

(„*Не тормози! Снікери!*”), коротких речень-заголовків, що легко запам’ятовуються. Ефективним також є використання прикметників, які дають змогу рекламодавцю охарактеризувати його товар за допомогою тих слів, які створюють певне враження при сприйнятті того чи іншого рекламного повідомлення (наприклад, „*Оболонь – пиво твоєї Батьківщини*” – спроба „привити” патріотичне почуття до певної марки пива). Для створення ефективного рекламного повідомлення використовують дуже багато прийомів та методів, дієвими з яких також є гра з кольором, зі шрифтами, т. зв. „семантичний терор” (наприклад, використання іноземних слів), прецедентні тексти, аномальні висловлення, т. д.

За переліченими вище параметрами нами було проаналізовано шляхом цілкової вибірки шість рекламних повідомлень, що транслюються на українському телебаченні.

В результаті проведення двоетапного дослідження, першим з яких було дослідження загального стану української гумористичної реклами, було визначено, що гумористична реклама складає біля 32% від об’єма всієї української телевізійної реклами, в той час як за американським аналізом, цей процент складає 30%. Для цього ми проаналізували 10 рекламних пауз на різних українських каналах („Інтер”, „1+1”, „ІСТV”, „ТРК-Україна”) в різний час. Так, їх було записано на відеокамеру та проаналізовано за кількістю рекламних повідомлень за один вихід, за кількістю гумористичних та, отже, негумористичних та встановлено в процентному відношенні.

Другим етапом було проведення експерименту з інформантами, матеріалом якого були шість спеціально відібраних гумористичних рекламних роликів.

Перше з них – це реклама акції мобільного оператора Djuice, друге – чоловічого дезодоранту АХЕ, в якому величезна кількість майже оголених жінок біжить на чоловіка, який користується цим дезодорантом. Третє рекламне повідомлення – реклама пива Славутич, коли друзі у барі шуткують над своїм товаришем (вітають його „з народженням сина”), який грає з дівчатами. Четверте – кави Jacobs, коли поштар не може відійти від дверей, з-за якої чує запах кави, а коли господиня відчиняє двері, він від несподіваності падає їй під ноги. П’яте – реклама сухариків „Флінт” зі співаком Серьогою в супермаркеті, шосте – сковорідок Tefal, у якій сковорідка займає так багато місця, що її ручка пробиває стіну і картину в сусідній квартирі.

Перше з обраних рекламних повідомлень було рекламне повідомлення про акцію мобільного оператора Djuice. В цій рекламі йдеться про тариф, що дає можливість абонентам вигідно спілкуватися. Для зацікавлення глядачів рекламодавці обрали гумористичний тип звернення. Таким чином, аудиторія, для якої створювалося таке рекламне повідомлення – абоненти

не тільки мобільного оператора DJuice, а й інших мобільних операторів („*DJuice дарує можливість безкоштовного спілкування*”).

Другий важливий фактор, що враховується – це розуміння та знання оточуючої дійсності. Ця реклама починається з демонстрації Санта Клауса, який грає на фортепіано, біля якого стоять одягнуті в смокінги олені й починають співати оду компанії DJuice, яка „дає змогу абонентам в новорічні свята спілкуватися безкоштовно”.

Незвичайним, таким, що порушує розуміння та знання оточуючої дійсності, є, по-перше, Санта Клаус, що грає на фортепіано (явище не зі звичайних), по-друге, олені, що одягаються в смокінги, окуляри, їздять на авто й навіть співають пісні (це ж тварини, їх вигляд порушує наші уявлення про них та їх звичайний вигляд).

Важливим елементом створення комічного ефекту в цьому рекламному повідомленні є музика й слова, які перебільшують значення події (акції); крім того, ці слова лунають з вуст оленів. Тобто завдяки наданню істотам можливості виконувати не характерні для них в бутті дії (наприклад, спів оленів мобільному оператору), навмисному допущенні категоріальної помилки авторам цього рекламного повідомлення вдалося створити несподівано комічний ефект.

Таким чином, легкий настрій та усмішку викликають музика, слова, порушення всіх наших уявлень та невідповідності до сподівань, що викликані діями та виглядом героїв даного рекламного повідомлення.

Важливим фактором, що впливає на ефективність гумористичної реклами, є товар, що рекламується. За кольоровою класифікацією, товар цього рекламного повідомлення можна віднести до блакитної групи товарів. За думкою авторів цієї класифікації, використання гумору в рекламі товарів блакитної групи може перешкоджати сприйняттю основної ідеї рекламного повідомлення. В такому разі, вважають М. Вайнбергер, Л. Кемпбел та Б. Броді, коли рівень залучення покупців в процес купівлі не є високим, споживачу важливо дати повну інформацію про товар, про те, як товар вирішить його проблеми [19, с. 153].

За результатами нашого дослідження, більшість товарів на українському ринку, у рекламі яких використовується гумор, є товарами жовтої групи. Високий рівень використання гумористичних прийомів в рекламі товарів жовтої групи можна пояснити тим, що вони мають невисоку ціну й для них характерні частотні випадки, коли ці товари купуються спонтанно, незаплановано. Тому й мотивація має бути позитивна, тому й таким ефективним є застосування комічного в рекламі цих товарів.

На другому місці за вживаністю гумору в українській рекламі були товари блакитної групи. Хоча в гумористичній рекламі важко дати вичерпну інформацію про товар, гумор все ж таки використовується зі ставленням акценту на головній функціональній перевазі того чи іншого товару

(реклама DJuice та сковорідок Tefal).

Після підбиття підсумків нами було з'ясовано, що настрій, який задається рекламним повідомленням, має полікодовий характер. Наприклад, якщо казати про гумористичну рекламу, яка є об'єктом нашого дослідження, то сміх як результат застосування комічного може виникати не тільки внаслідок анекдоту, влучного жарту або гри слів як окремого прийому, – тобто застосування вербальних впливових технологій, а й за допомогою багатьох інших способів. Це, наприклад, музичне супроводження, що має на меті створення певного настрою, візуальне перебільшення (реклама чоловічих дезодорантів АХЕ, в якій величезна кількість оголених жінок біжить на чоловіка, що користується цим дезодорантом), кумедна ситуація, що будується на сполучувані несполучуваного та ін.

Як було досліджено, легкий настрій та кумедна ситуація в сьогоденній українській рекламі в більшості випадків створюються завдяки застосуванню полікодових засобів створення комічного ефекту, причому, як свідчать результати проведеного дослідження, здебільшого не лінгвістичних.

Таким чином, після проведення опитування ми отримали цікаві результати. Перш за все слід зазначити, що комічний ефект в сучасній українській рекламі досягається шляхом залучення полікодової інформації, яка у сполученні й створює ефект комічності. Це музика, яка створює певний настрій, використання певних кольорів, створення нестандартної, комічної за своєю сутністю ситуації (що є смішною саме в цьому середовищі). Звісно, це й лінгвістичні прийоми: жарт, гра словами, чорний гумор, анекдот. Але, як було визначено в результаті дослідження, такі прийоми використовуються в 20% зі 100% з-поміж обраних нами повідомлень. Крім того, якщо це жарт, то він простий, такий, в якому немає інтелектуальної навантаженості та глибини. Це обумовлюється розважальною роллю реклами, як такою, що має на меті просто привернути увагу та запам'ятатися.

Висновки, зроблені після проведення експериментальної роботи, дають змогу зрозуміти, що гумористична реклама, на думку інформантів, є дуже цікавою і набагато ефективнішою, ніж звичайна. На їх думку, реклама має бути „легкою”, але такою, що запам'ятовується, тому гумористична реклама є настільки дієвою та популярною. На запитання про ефективність реклами без гумору переважаюча більшість інформантів відповіла, що „гумор має бути в кожній рекламі”.

Що стосується етичності обраних нами рекламних повідомлень, то ми дійшли висновку, що найбільш неетичні рекламні повідомлення, на думку інформантів, є ще й найменш смішними та комічними. Крім того, слід зазначити, що найбільш популярними вподобаннями за результатами

обробки відповідей є реклами сковорідок Tefal та кави Jacobs. Ці рекламні повідомлення об'єднують довірливий тон ставлення до споживача, відсутність гумору в його вербальному вираженні, а присутність в комічності життєвої ситуації та доречному музичному супроводі. Та на третьому „за популярністю” місці опинилася реклама DJuice, в якій комічний ефект досягався кумедністю та нестандартністю ситуації, використанням певних голосів, незвичайним виглядом персонажів та музичним супроводом. Таким чином, в більшості української гумористичної реклами комічний ефект створюється застосуванням полікодових засобів, причому в представленості багатьох таких засобів в одному рекламному повідомленні. Крім того, гумористична реклама сьогодні характеризується простою гумору, таким, що не потребує інтенсивних розумових процесів.

З огляду на результати дослідження та висновки, яких ми дійшли, можна з впевненістю стверджувати, що питання гумору в рекламі є дуже цікавим та перспективним, але, разом із тим, мало дослідженим та важким. Що стосується подальших робіт в цій області, то дуже цікавим було б ретельне дослідження етичності українських гумористичних рекламних повідомлень, „лінгвістичного” та „нелінгвістичного” гумору, найбільш поширені способи його застосування, співвідношення вербаліки й невербаліки та ефективність.

1. Аристотель. Поэтика.– Минск, 1998.
2. Афанасьев А. Смех как объект гуманитарного знания // Δόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 7. Людина на межі смішного й серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005.– С. 7–16.
3. Дейк Ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация.– М., 1989.– 458 с.
4. Дёмин А. Н. Юмор и преодоление жизненных трудностей // О природе смеха. Вип. 2.– Одесса: ООО студия «Негоциант», 2001.– С. 37.
5. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием.– К.: Оріяни, 2000.– 448 с.
6. Ковалевська Т. Ю. Комуникативні аспекти нейролінгвістичного програмування: Монографія.– Одеса: Астропринт, 2001.– 344 с.
7. Макиенко И. М. Юмор в рекламе // Маркетинг в России и за рубежом.– 2002.– № 5.– С. 7–15.
8. Мухутдинов О. Юмор и философия // Δόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5. Людина на межі смішного й серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– С. 35–44.
9. Непомнящий В. Социально-психологические механизмы воздействия рекламных обращений.: Маркетинговые исследования. Сборник статей под ред. Ромата Е.В.– Харьков, 2005.– С. 338–343.
10. Одоховская И. А. О функциях смеха, о смешном и не очень...// О природе смеха. Сборник научных трудов.– Одесса: ООО «Негоциант», 2001.– С. 9–14.
11. Остин Джон. Как производит действия при помощи слов. Смысл и сенсibiliити. Перевод с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П.– М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999.– 332 с.

12. Пирогова Ю. К. Информационная безопасность и языковое манипулирование в рекламном дискурсе // Маркетинг и реклама.– 2005.– № 5–6.– С. 44–48.
13. Пирогова Ю. К. Информационная безопасность и языковое манипулирование в рекламном дискурсе (продолжение) // Маркетинг и реклама.– 2005.– № 6–7.– С. 62–68.
14. Ромат Е. К вопросу об эффективности рекламы // Маркетинговые исследования. Сборник статей под ред. Ромата Е. В.– Харьков, 2005.– С. 310–317.
15. Ромат Е. В. Реклама: Учебник для студентов специальности «Маркетинг».– 3-е изд., перераб и доп.– К.; Харьков: НВФ «Студцентр», 2000.– 480 с.
16. Сонин А. Г. Восприятие поликодовых рекламных текстов: когнитивный аспект. // Вестник МГЛУ. № 511. Серия «Лингвистика».– М., 2005.– С. 235–251.
17. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – М: АТС, 1977.– 318 с.
18. Speak, Paul «The Humorous Message Taxonomy: A Framework for the Study of Humorous Ads», Current Issues and Research and Advertising, The University of Michigan, 1991.– 250 p.
19. Spotts, Harlan E.; Weinberger, Marc G. And Parsons, Amy L. «Assessing the Use and Impact of Humor on Advertising Effectiveness: A Contingency Approach», Journal of Advertising. Vol. No 3. Fall 1997.– P. 442–460.
20. Weinberger, Marc G. and Spotts, Harlan E. «Humor in U.S. versus U.K. TK Advertising», Journal of Advertising. Vol. 18. No. 2. 1989.– 187 p.
21. Weinberger, Marc G.; Campbell, Leland and Beth Brody «Effective Radio Advertising», New York, Lexington Books, 1994.– 250 p.

Виктория Горбань

СМЕШНОЕ И СЕРЬЁЗНОЕ В РЕКЛАМНОМ ТЕКСТЕ

Понятия «смешное» и «серьёзное» обычно воспринимаются как противопоставленные. Но если взглянуть на проблему по-философски (ср. традиции Сократа), то границу между этими понятиями провести невозможно. Это чётко прослеживается на примере языковой игры в рекламном тексте, где в смешной форме передаётся очень серьёзное содержание, даже происходит программирование.

Вот уже несколько столетий игра является объектом изучения для различных научных дисциплин: психологии, физиологии, педагогики, культурологии, литературоведения, лингвистики и др. Но раньше всех, пожалуй, постичь её суть попытались философы. Для Сократа ирония, шутка, игра слов были своеобразным методом постижения окружающей действительности и самого человека. Шиллер и Кант предлагали эстетическую трактовку игры как способа актуализации сил человеческого существа, который приносит удовольствие; Хейзинга рассматривал природу и значение игры как явление культуры; Гадамер воспринимал игру как способ бытия истины в произведении искусства [1, с. 188]. Но наиболее удачной, как нам представляется, следует признать точку зрения немецкого феноменолога Э. Финка, у которого игра не только не противопоставлена серьёзному, но и включает его в себя¹, более того, «человеческое существование обретает свою суть, своё «великое здоровье», если оно живёт в согласии с миром – играет вместе с игрой космоса» [12, с. 50]. Посредством игры человек открывает свои способности «к восприятию чего-то нового и к пониманию неизвестного. Игра расширяет контекст существования человека, выступая способом самопонимания и самопознания. В игре происходит выход человека за собственные пределы, трансцендирование к новым смыслам и ценностям» [1, с. 193].

В связи со всем вышеизложенным представляется интересным рассмотреть лингвистический подход к понятию «игра». Вот почему цель нашей статьи – выявить особенности игры в одной из функциональных разновидностей литературного языка – языке рекламы. Рекламный текст неслучайно был выбран в качестве объекта исследования, так как он, в отличие от художественного, характеризуется максимальной доступностью понимания и обязательным присутствием прагматической установки. «Рекламный текст – это мост между человеком и реальностью. Если в нём создана реальная и значимая для потребителя картина, то он активизирует действие клиента и увеличивает перлокутивный эффект... И напротив, текст, замутняющий связь с реальностью, убивает эффект влияния» [8, с. 156]. В нашей статье мы рассмотрим те приёмы, которые позволяют усилить не

только эстетический, но и перлокутивный эффект рекламного текста, при этом анализу будут подвергнуты только языковые средства, которые помогают решить задачу рекламиста: в пяти-шести словах выразить основную идею, смысл покупки для потребителя. «Каждое слово, а порой и буквы, результат долгих поисков и размышлений копирайтера, которые должны «играть» на основную идею» [6, с. 52].

В 90-е годы XX в. у населения было выработано стойкое неприятие рекламы из-за перенасыщенности ею СМИ, непрофессионализма её создателей, лживых рекламных трюков. В последнее время отношение к рекламе меняется, причём не столько из-за соответствия обещанного и реального, сколько из-за возросшей эффективности воздействия рекламы на массовую аудиторию. Сегодняшний рекламный текст – комплексное структурно-семантическое образование, которое насыщается игрой слов, иронией, шутками, парадоксами, аллюзиями, историческими и литературными реминисценциями. Можно сказать, что это специальный жанр. Грамотно составленный рекламный текст – это самостоятельное литературное произведение, которое опирается на психологические структуры человека, коллективное бессознательное (по Юнгу).

Обращаясь к фундаментальным стереотипам, копирайтер может рассчитывать на проникновение информации в глубины психики. Психологами убедительно доказано, что ассоциации, связанные с архетипическим символом, едины для всех. «Доминирующее стремление человека к удовольствию, к наслаждению трактуется в рекламе как широкое культурно-видоизменённое потребностное поле, связанное с возможностью обладания. Рекламуемый продукт – способ для получения очередного «райского наслаждения». Из психологии известно, что человек, в первую очередь, вспоминает свои эмоции, иногда даже не осознавая их источник. Таким образом создаются желательные ассоциативные связи потребителя с рекламируемым объектом, которые и преобразуются в конкретные, коммуникативно-направляемые действия» [11, с. 389]. Психологическая категория «эмоциональность» при переходе на языковой уровень преобразуется в эмотивность, т. е. способность слова вызывать определённые эмоциональные реакции. Эмотивность слов рекламного обращения позволяет представить объект рекламы в положительном контексте, ускоряя коммуникативно-направленные действия.

Если эмоциональные реакции связаны с бессознательным, то к разуму потребителя апеллируют слоган и основной текст. «Слоган должен суметь передать максимальное количество базовой маркетинговой информации минимально возможным количеством слов» [7, с. 59]. Для этого копирайтеры тщательно подбирают слова, обдумывая методы придания экспрессии и длину фразы, добиваются чёткого внутреннего ритма. Как и

любое произведение словесного искусства, слоган подчиняется законам поэтики, основанным на особенностях языка рекламной фразы. Его общая художественная ценность складывается из отдельных художественных приёмов, применяемых автором [7, с. 53]. Художественные приёмы в рекламном обращении представляют собой логическое воплощение идей рекламы, при этом они обычно совпадают по стилистике со спецификой товара.

Следующая составляющая эффективности слогана – соответствие характерным особенностям аудитории, для которой создано рекламное сообщение. Необходимо учитывать возраст (старшие люди более консервативны и гораздо труднее адаптируются к чему-либо новому), образование (это та категория потребителей рекламы, которая максимально нацелена на креативность, тонко чувствует заложенные в тексте ассоциации), социальную и национальную принадлежность.

О силе воздействия слогана или фразовых элементов рекламы на подсознание говорит тот факт, что они расширяют сферу своего функционирования, становясь своеобразными «крылатыми выражениями» в бытовом общении². Вот какие наблюдения были зафиксированы О. А. Семенюком: «... мы провели небольшое исследование среди старшеклассников, детей 15–16 лет, которые являются по статистике одними из наиболее активных и «благодарных» потребителей рекламы. В их повседневном общении были замечены следующие «рекламные» фразы: «Не чисто, а безупречно чисто» – замечание дежурного по поводу вытертой им классной доски. «Натурпродукт из Германии» – отзыв о «качестве» домашнего бутерброда. «Не нарушай мне кислотно-щелочной баланс» – ответ слишком надоевшему соседу по парте и др.» [10, с. 333].

Как уже говорилось выше, для большей эффективности воздействия слоган должен совпадать по стилистике со спецификой товара. Вот почему в текстах, рекламирующих товар или услуги, основным потребителем которых является молодёжь, копирайтеры всё чаще прибегают к языковой игре. Несерьёзность формы подачи информации, нетрадиционность, «прикольность» привлекают внимание молодых людей, т. к. приколы становятся феноменом культуры: «... уважающая себя молодёжь нынче, как известно, не шутит, а прикалывается. Что же такое прикол? ... прикол – это, безусловно, действие при помощи чего-то колющегося. Не поражающего, слава Богу, насмерть, не рвущего мясо (*sarka?zo* [греч.]), не дробящего на куски (*discutere* [лат.]), но всё же вызывающее ощущение весьма резкое и запоминающееся», – написал философ В. А. Малахов в статье «Феномен прикол» [5, с. 181], давая отрицательную характеристику этому явлению. Хочется заступиться за «лингвистические приколы», которые помогают развить лингвистическую догадку, почувствовать

«вкус» языка, приобщиться к творческим процессам, креативности мышления. Это та игра, о которой Э. Финк писал, что она как бы приостанавливает привычное течение жизни и заставляет задуматься над тем, на что в обыденной жизни мы внимания не обращаем [14]. А это и есть цель рекламы.

Один из приёмов создания игрем – выявление несуществующей внутренней формы, выделение в качестве корня названия рекламируемого товара. *ПриCol'на вишня* (реклама напитка «Coca-Cola»). В молодёжном жаргоне у слова «прикольный» выделяется несколько значений: 1. 'забавный, смешной, достаточно ироничный'; 2. 'остроумный' (о человеке); 3. 'заслуживающий внимания, интересный'. В данном контексте актуализируется значение 'то, что заслуживает внимание'. Латинским шрифтом при этом указывается, на что именно надо обратить внимание. Или реклама колбасы «Векка» – *Поколбасимся!* На молодёжном жаргоне *колбасить* означает: 1. 'весело проводить время (обычно на дискотеке)'; 2. 'веселить публику'; 3. 'гулять по городу'. В тексте рекламы актуализируется первое значение, т. е. покупателю обещают, что он получит удовольствие, если выберет именно этот продукт. Слово «поколбасимся» (вероятно, это ещё одна причина использования его в слогане) вызывает в памяти анекдот: Везут свиней на бойню. Одна свинья очень веселится. Подруги её спрашивают: «Чему ты так радуешься?» «Эх, поколбасимся!» – отвечает свинка. В данном контексте сочетание слов «колбаса» и «поколбасимся» воспринимается действительно очень прикольно.

Ещё одно употребление жаргонного слова в рекламном тексте: *Оторванные цены* (реклама в магазине «Эльдорадо» во время распродажи). На молодёжном сленге «оторванный» означает 'несоблюдающий общеупотребительных норм, независимый, раскованный'. В данном контексте актуализируется значение 'не такой, как все'. К тому же существует ассоциативная связь с глаголом «оторваться», который на сленге означает 'максимально получить удовольствие', а это и есть реализация доминирующего стремления человека.

Одна из находок копирайтеров – создание окказиональных глаголов от наименования рекламируемого товара: *Не тормози – сникерсни; Не гальмуй! Сникерсуй!* Слоган состоит из двух частей, которые находятся в антонимических отношениях, о чём говорит и структура, и семантика. *Тормозить* на молодёжном жаргоне – 'плохо соображать, не понимать что-либо, быть невнимательным, несосредоточенным'. Можно даже предположить, что в этом контексте актуализируется значение и литературного языка, и жаргона. *Тормозить* – это не только не понять преимущества покупки, но и проявить некоторую медлительность, неповоротливость. *Сникерснуть* – проявить активность, которая характерна для молодёжи, сообразительность. Ритмообразующая когезия способствует

лучшему восприятию слогана и усиливает его результативность.

Тот же деривационный приём используется и для рекламы напитка «Shake»: *Шейканемо, бейбі!* Вероятно, определённую роль сыграла передача «Шиканемо!», которая идёт по украинскому телевидению. Окаzionaleльный глагол *шейкануть* ассоциативно связан с узуальным глаголом *шикануть* – легко потратить деньги, что программирует потенциального покупателя на определённые действия.

Оригинально был прорекламирован новый бар: *На 12 станції Фонтана відкрит новий бар «Мамбо». Мамбують все!* Окаzionaleльная играма создана уже описанным способом. Эффект комического возрастает за счёт аллюзии с фильмом «Иван Васильевич меняет профессию», в котором лжецарь выкрикивает: «Танцуют все!». Слоганы копирайтера и царя совпадают синтаксически, ритмически, грамматически.

Как видно из приведённых примеров, все глаголы стоят в императиве, что неслучайно. Императив – это ирреальное глагольное наклонение, которое выражает различные волеизъявления: приказ, просьбу, мольбу, пожелание, побуждение к совместному действию. Специалисты по рекламе глаголы в повелительном наклонении относят к средствам драматизации. «Средства драматизации – это богатейший языковой арсенал для улучшения рекламных текстов. Использование даже одного из них может «заставить» потребителя более внимательно прислушаться к рекламному тексту и продолжить его чтение» [13, с. 230]. Хочется добавить: и выполнить запрограммированное. Вот некоторые примеры: *Почни життя з «Rich», і зрозумієш, що життя – класна річ* (сок «Rich»), *Відчуй м'який дотик «Lenor», Відривайся з музикою* (реклама Nokia). Довольно часто в рекламных текстах используется императив совместного действия, когда субъектом предполагаемого действия является не только слушающий, но и говорящий: *Відчуй смак перемог, гіркоту поразок, ціну медалей. Вболіваймо!* Императивные формы, глаголы во 2 лице придают динамику тексту, приближают потенциального покупателя, включают его в картину мира, созданную рекламным текстом.

В языковую игру включаются и дериваты, созданные неаффиксальными способами образования. Реклама кофе «Jacobs Monarch» звучит весьма пикантно: *Незрівняний аромоксамит*. В кофе мы ценим 2 составляющие: вкус и запах. Они и учтены при создании деривата, который несёт основную семантическую нагрузку рекламы: бархатный аромат или ароматный бархат. У этого кофе (как утверждает реклама) приятный, необычный, завораживающий запах (о чём говорит видеоряд) и такой же приятный, мягкий (оксамитовый) вкус.

Междусловное наложение также используется для придания яркости и необычности рекламе: *Музыкайф!* (радиостанция «Europa plus»). Эта радиостанция создаёт передачи для молодёжи, на этой волне звучит много

музыки, о чём и заявляется в эфире: *музыка – кайф*. Молодёжь приглашают получить удовольствие, или «поймать кайф».

В окказиональном словообразовании есть довольно необычный способ соединения двух слов (смыслов) – включение. В середину одного слова (основного, «базового») вклиниваются элементы другого слова, которое обычно имеет отрицательную окраску. «Получается некий гибрид – не только формальный, но и смысловой: говорящий намекает на смысловое родство этих двух слов – с целью дискредитации описываемого: *далеко идущие последствия* [последствия ? средств (енный)] [9, с. 167]; *оперативка* [оперативка + тьяк (ать)]» [2, с. 87]. Применяется этот способ и в рекламе: *В нашій розмові буде все. Хочеш поговорити про своє життя? Дзвони 298. Хочеш розповісти свої фантазії? Дзвони 689. Хочеш дізнатися про всі мої таємниці? Дзвони 893. Еродит*. В нашем примере нет дискредитации описываемого, а только конкретизация. В базовое слово «ерудит» включено слово «еро (тика)», которое уточняет, в какой именно области у человека может быть значительная осведомлённость.

Языковая игра может строиться на расширении парадигмы, т. е. на образовании от слова какой-либо грамматической категории (падежа, числа, степени сравнения и др.), которая для него не характерна. Отклонения от нормы обладают определённой притягательностью. Всем известны строчки А. С. Пушкина:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Запрограммированное отклонение от узуса должно квалифицироваться не как ошибка, а как стилистический приём создания комического. Чаще всего происходит образование сравнительной или превосходной степени сравнения у относительных прилагательных, т. е. происходит своеобразное «окачествление» относительных прилагательных, причём «процесс этот идёт в языке всё время» [3, с. 75]. Обычно в рекламном тексте употребляется аналитическая форма (что вполне объяснимо её спецификой): *Самый провансальский провансаль* (майонез «Балтимор»), *Самая бухгалтерская газета* (газета «Налоги и бухгалтерский учёт»), но может создаваться и синтетическая форма: *Посетите Прованс! Одно из виноградноейших мест Франции!*

Но наиболее аномально воспринимаются степени сравнения от частей речи, для которых эта категория не характерна, т. к. степень сравнения указывает на большее или меньшее проявление признака. В художественной литературе встречаются образования от причастий, местоимений, существительных. Например, у А. Твардовского: «Пусть ты чёрт. Да наши черти Всех чертей В сто раз чертей». Рекламный текст даёт нам следующий пример: *Кубики «Maggi»! З ними борц ще борціиший!* Замечено, что для

данной группы характерно образование в основном сравнительной степени, причём только синтетически. Особенностью описанных выше слов является не только нарушение законов синтагматики (суффиксы степеней сравнения присоединяются не к тем основам), а и затруднение в определении их статуса. Что перед нами? Новые формы (именно они образуются при создании степеней сравнения) или всё же новые слова? Рассмотрим пары сильный – сильнее и борщ – борщіший. В первой паре правый член указывает на то, что в нём признака (сильный – «обладающий большой физической силой») больше, чем в левом члене, т.е. больше силы. Во второй паре такая пропорция не наблюдается. *Борщіший* – это не содержащий больше борща (борщ – ‘суп со свеклой и другими овощами’), а более ароматный, концентрированный, вкусный. А это всё новые лексические семы, а не грамматические. Следовательно, можно говорить о процессе словообразования, т. е. перед нами новый дериват.

Подводя итог, можно сказать, что языковая игра в рекламном тексте, направленная и на мысли, и на чувства людей, часто приводит к комическому эффекту, что значительно повышает его эффективность.

Примечания

¹ Подобный подход восходит к сократовской стратегии ведения диалога, которую Платон называл игрой, где вместо **шашек** выступают слова, и которая была настолько серьёзна, что цель её была в активизации процессов сознания посредством творческих моментов, разрушающих стандартность мышления. Вот почему так высоко ценил Сократа Ксенофонт Афинский: «Даже его шутки оказывали на окружающих его лиц несколько не менее благотворное влияние, чем серьёзные разговоры» [4, с. 41].

² Слоганы, выходя за пределы рекламного контекста, участвуют в создании эффекта комического. Реплика на глупое высказывание: «Сразу видно, что за тебя думает «Тэфаль» (из КВН), «Дороженька наша Верховна Рада – іноді краще жувати, ніж говорити!» («Наше радио»). Пародии на рекламу: «Спрайт!» Не дай себе засохнуть! – Русская водка! Не дай себе просохнуть!; Ленин поднимается в Мавзоле, хитро подмигивает, достаёт бутылку «Спрайта» и говорит: «Не дай себе засохнуть!»

1. Бородецкая А. Игра как способ понимания // *Δόξα/Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– Вип. 10.– С. 188–193.
2. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество.– Екатеринбург, 1996.– 214 с.
3. Земская Е.А. Словообразование как деятельность.– М.: Наука, 2002.– 238 с.
4. Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. Воспоминания о Сократе.– М.–Л., 1935.– С. 39–43.
5. Малахов В. А. Феномен прикол // *Δόξα/Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Одеса: Студія «Негоціант», 2003.– Вип. 3.– С. 179–185.

6. Мокшанцев Р. И. Психология рекламы.– М.: Инфра, 2001.– 230 с.
7. Морозова И. Слагая слоганы.– М.: РИП-Холдинг, 1998.– 160 с.
8. Психология в рекламе / под ред. П. К. Власова.– Харьков: Гуманитарный центр, 2003.– 220 с.
9. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры.– М.: Языки русской культуры, 1999.– 541 с.
10. Семенюк О.А. Язык эпохи и его отражение в сатирико-юмористическом тексте.– Кировоград: РИЦ КГПУ, 2001.– 368 с.
11. Сандидж Ч. Реклама: теория и практика.– М.: Сирин, 2001.– 620 с.
12. Финк Э. Фрайбургские лекции по философии воспитания (1951/52 г.)// Топос.– Минск, 2000.– № 2.– С. 41–50.
13. Шенерт Р. Грядущая реклама.– М.: Интерэксперт, 2001.– 295 с.
14. Шиян А. А. История философии как интерпретация интерпретаций и герменевтика «оперативных понятий» Й. Финка // в печати.

Ольга Побережная

**ГЕНДЕРНО-КОГНИТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ПЕРЕДАЧИ КОМИЧНОГО ПРИ ИНТЕРПРЕТАТИВНО-
ЯЗЫКОВОМ ПЕРЕКОДИРОВАНИИ ТЕКСТА**

Общая парадигма гуманитарного знания 20–21 веков рассматривается в русле такого принципа, как антропоцентризм. Со второй половины 20 века исследователи обратили внимание на человека не просто как на некий обобщенный субъект, но признали важность гендерной идентификации личности в обсуждении различных проблем гуманитарных наук.

В последние десятилетия в отечественном языкознании сформировалось целое направление, изучающее взаимосвязь пола и языка, получившее название лингвистическая гендерология. Оно бурно развивается на постсоветском пространстве, в его рамках исследуются различные аспекты проявления гендера в языке. Одним из направлений отечественной лингвистической гендерологии является идентификационная диагностика, занимающаяся выявлением различий в использовании языковых единиц мужчинами и женщинами с разнообразных точек зрения их изучения. Данной **проблемой** занимались такие исследователи, как Е. И. Горошко [2]; А. П. Мартынюк [7]; О. Л. Антигескул [1]; Л. Н. Синельникова, Г. Ю. Богданович [8] и др.

Цель данной статьи – выявить специфику передачи комичного при интерпретативно-языковом перекодировании текста гендерной языковой личностью с определенной направленностью мышления¹.

Материалом исследования послужили тексты-переводы, созданные мужчинами и женщинами с маскулинной, андрогинной и фемининной направленностью мышления. При изучении особенности переводческой речевой деятельности нами были обнаружены некоторые различия в передаче комичного мужчинами и женщинами с определенной направленностью мышления. В статье мы сосредоточим особое внимание на переводчиках женского пола в силу того, что именно в их текстах наиболее ярко и разнообразно представлены различные приемы передачи комичного.

Желая сохранить ироничность текста-оригинала, представительницы женского пола (особенно женщины с фемининной и андрогинной направленностью мышления) в переводном тексте стараются использовать различные приемы для выделения комичных особенностей, тогда как представители мужского пола во многих случаях утрачивают данные особенности при интерпретативно-языковом перекодировании текста в силу фокусировки на смысловой части переводного текста.

Женщины с типично женским складом ума и женщины с андрогинной направленностью мышления вносят в значения слов переводного текста дополнительные коннотации, которых не было в тексте оригинала, что может

служить средством усиления комичности ситуации. Например, *Time, the great healer could never remove from my memory the occasion when he found me – then a stripling of fifteen – smoking one of his special cigars in the stables.* – *Время – лучший лекарь, но даже оно не смогло стереть из моей памяти тот случай, когда он застукал меня, пятнадцатилетнего подростка, курящего в конюшне одну из его драгоценных сигар.* Эти информанты тоже предпочитают усиливать положительную коннотацию слова или словосочетания там, где возможно. Например, *He was rather a good instance of what they say about its being a good scheme for a fellow to sow his wild oats.* – *Он был превосходным примером того, как можно прожечь свои молодые годы, а затем остепениться.* Это не характерно для информантов-мужчин и женщин с преимущественно мужским складом ума.

Представительницы женского пола с фемининной и андрогинной направленностью мышления, передавая элементы комичного в переводном тексте, всегда стараются сохранить коннотацию слова и всего предложения, подбирая при этом различные соответствия с ярко выраженной экспрессивной окраской: *I'd been told that in his youth he had been a bit of a bounder.* *Должен признаться, что в молодости он был развязным грубияном.* *Мне сказали, что в юности он был эдаким прохвостом.* *Говорят, что в молодости он был настоящим сорвиголова.* Мужчины же сосредоточивают свое внимание лишь на передачи смысла: *Мне говорили, что в его молодости он был немного развязным.* *Мне говорили, что в молодости, он был немного хулиганом.*

Женщины-переводчицы не только сохраняют имеющуюся в оригинале коннотативную окраску, но и используют такой прием, как экспрессивизация. Они, особенно женщины с типично женским складом ума, используют разговорные слова в тексте перевода на месте нейтральных в исходном тексте: ... *didn't stir much from the library* – ... и редко выползал из библиотеки. А также употребляют просторечные слова, добавляя тем самым в слово эмоционально-экспрессивную коннотацию, не имеющуюся в исходном соответствии. Например, *The young and mighty successful band-leader marries the girl...* – *Молодой и шибко успешный лидер группы женится на девушке....* Или ... *and becomes the leading conductor of New-York's night life...* – ... и становится главным заводилой нью-йоркской ночной жизни.

Женщины с фемининной направленностью мышления с целью подчеркнуть ироничность происходящего совмещают при переводе два приема: архаизацию и экспрессивизацию, употребляя архаизмы, получившие в современном языке дополнительную экспрессивную окраску. Например, *I was one time Mr. Jones' lodger, but I had to leave him because I could not see eye to eye with my landlord in his desire to dine in dress trousers, a flannel shirt, and a shooting coat* – *Одно время я снимал у мистера Джонса кварти-*

ру, но вскоре мне пришлось его покинуть, т. к. я не мог сталкиваться нос к носу с моим хозяином и его пристрастием трапезничать в своих парадно-выходных штанах, фланелевой рубашке и охотничьей куртке.

С целью усиления комического эффекта при интерпретативно-языковом перекодировании текста женщины-переводчики активно используют не только лексические, но и грамматические трансформации. К таким переводческим приемам относятся перестановки. Например, *Do not be misled, however; by the examples of Henry V or Pygmalion, which tend to prove that excellent films can be made of great place without changing the out-of-date words of Shakespeare and the un-film-like dialogues of Show by ten experts' who really know better.* – Пусть вас, однако, не сбивают с толку примеры вроде Генриха V или Пигмалиона, призванные доказать, что хороший фильм может быть сделан десятью экспертами, которые, конечно же, лучше знают, что делать из одной только великолепной мест-ности, без внесения изменений в несовременный язык Шекспира и «некиношные» диалоги Шоу.

В анализируемых текстах особое место занимают фразеологические обороты, эпитеты, лингвокультурные лакуны и языковая игра, подчеркивающие комичность и ироничность описываемых ситуаций. Для передачи данных языковых средств в тексте перевода, как правило, используется три типа соответствий: подбирается соответствующий эквивалент, аналог либо используется калькирование иноязычной образной единицы [6].

Следует подчеркнуть тот факт, что мужчины-переводчики в целом предпочитают передавать общий смысл, содержание фразеологической единицы, используя при этом переводческий прием нейтрализации, в то время как женщины-переводчики стараются находить фразеологический эквивалент в языке перевода для передачи фразеологической единицы исходного текста, употребляя чаще всего прием целостного преобразования. Для всех мужчин-переводчиков характерна передача содержания идиоматического выражения. Например, *Since then I have trodden on his toes in many ways.* – С тех пор я постоянно чем-то досаждал ему. С тех пор я еще не раз огорчал его своим поведением.

Женщины-переводчики с фемининной и андрогинной направленностью мышления стараются, по возможности, сохранить используемый в тексте оригинала фразеологизм или идиоматическое выражение. При этом они часто пользуются такими переводческими трансформациями, как целостное преобразование, пытаясь подобрать соответствующий фразеологический аналог. Например, *Since then I have trodden on his toes in many ways.* – С тех пор еще не раз я наступал ему на любимую мозоль. Или *You have to work the good old iron-hand-in-the-velvet-glove wheeze.* – Держать их нужно в старых добрых ежовых рукавицах. Лучшее всего применять к ним старый добрый метод кнута и пряника.

Говоря об эпитетах, следует отметить особенности перевода английских «двухэтажных» словосочетаний. Они представляют собой «атрибутивные словосочетания, в которых определяющий компонент может быть выражен не отдельным словом, а целым словосочетанием или даже предложением (иногда такие определения, по существу, являются стилистическим приемом – особым видом эпитета). Перевод таких «двухэтажных» словосочетаний, как правило, укладывается в рамки таких приемов, как сокращение (пропуск одного или нескольких элементов исходного словосочетания) или распространение (добавление одного или нескольких элементов в словосочетание), но иногда требует и дополнительных функциональных преобразований или описательного перевода» [4, с. 193–194].

В результате анализа текстов перевода нами было выявлено, что мужчины с маскулинной и андрогинной направленностью мышления, а также женщины с преимущественно мужским складом ума предпочитают переводить «двухэтажные» словосочетания, используя прием описательного перевода, стараясь прежде всего передать сигнификативное значение языковой единицы. Например, ... *and the un-film-like dialogues of Шоу...* – ... и непригодных для использования в фильмах диалогов Шоу...; ... и несвойственных для фильмов диалогов Шоу.... В то время как женщины с типично женским складом ума и андрогинной направленностью мышления стараются подобрать слово, соответствующее английскому аналогу и по форме, и по смыслу, подчеркивая тем самым ироничность содержания всего представленного выше предложения: ... и некиношных диалогов Шоу....

Данная особенность наблюдается и при переводе такого языкового явления, как лингвокультурная лакуна, а именно, отсутствия в языке перевода соответствующего эквивалента языковой единицы оригинала.

Представительницы женского пола при передаче лингвокультурной лакуны пытаются эксплицировать не только содержание данной языковой единицы, но и подобрать соответствующую формальную оболочку. Данная форма чаще всего представляет собой не просто идиоматическое клишированное выражение, а фразеологический оборот, содержащий в себе как денотативные, так и коннотативные семы и наиболее полно передающий фразу исходного текста. *If you give them a what's-its-name, they take a thingummy.* – А то им только дай палец, они всю руку по локоть откусят.

Мужчины с маскулинной и андрогинной направленностью мышления, а также женщины с преимущественно мужским складом ума при переводе предложения *If you would be my tootsie-bootsie, I would be your tootsie-bootsie* стараются подобрать подходящее по смыслу английской языковой единице слово, хотя в словарях соответствующий аналог не зафиксирован, при этом не пытаясь отобразить формальную оболочку: *Если будешь моим зайчиком, то я буду твоей лапочкой. Если будешь моим мальчиком,*

я буду твоей девочкой. В то время как женщины с фемининной и андрогинной направленностью мышления и мужчины с преимущественно женским складом ума при переводе данного предложения большее внимание сосредоточивают на передаче формы лакуны: Если бы ты был моим тутси-бутси, я была бы твоей тутси-бутси. Если бы ты был моим муси-пуси², то я была бы твоей пуси-муси. Если бы ты был моим пупсиком, я была бы твоим пупсиком.

Возможность создания и передачи особого комического эффекта находит свое отражение в таком лингвистическом феномене, как языковая игра. В научных трудах XX века языковая игра в общем виде понимается как «соотношение языкового стереотипа (стандарта) и намеренного (осознанного) отклонения от этого стандарта в речевом поведении личности» [5, с. 27]. При языковой игре стандартные модели употребления единиц, зафиксированные в языке, способны творчески реализовываться в речи, представляя как особая форма лингвокреативного мышления, являясь результатом запрограммированного нарушения языковой схемы и осознанного отклонения от языковой нормы с целью достижения определенного эстетического и комического эффекта [3].

Для перевода информантам был дан отрывок из произведения Л. Кэрролла, который в данном тексте использует следующий операциональный механизм языковой игры. Присоединив к прилагательному “white” (белый) окончание -ing, автор создает лексему “whiting” (мел для побелки) по аналогии с “blacking” (вакса), образованного от прилагательного “black” (черный). Поскольку в английском языке уже существует слово “whiting” со значением “рыба семейства тресковых”, Л. Кэрроллу предоставляется возможность обыграть значения этих слов: “Boots and shoes under the sea are done with whiting”. При этом им обыгрывается уже не только форма, но и содержание слов.

При анализе текстов-переводов было обнаружено, что в целом представительницы женского пола большее внимание уделяют механизмам языковой игры на формальном уровне трансформации языковых единиц, тогда как представители мужского пола стараются передать языковую игру на содержательном уровне.

При передаче языковой игры в представленном отрывке большинство женщин с фемининной и андрогинной направленностью мышления компенсируют словообразовательный прием обыгрывания слов Л. Кэрроллом приемом интерпретации одного явления с помощью другого в рамках омофонического тождества. Они обыгрывают различные значения слова “whiting”, используя такой переводческий прием, как конкретизация (“whiting” – “рыба семейства тресковых”: “линь”, “налим”, “судак” и т. п.). Например, *«Ты знаешь, почему они называются линями? Почему? - Они линяют. Линяют! – повторила она изумленным голосом. Разве ты не*

лияешь? ... Иногда у меня бывает день, но не диль». Или «Ты знаешь, почему налим называется налимом?... Потому что налим наливает молоко»; Или «Ты знаешь, почему их называют судаками?... Потому что они постоянно судачат о судах».

Вышеупомянутые информанты также пытаются передать омонимию искомого английского слова, строя свой перевод на выделении псевдокорня и нахождении внутренней формы слова там, где она отсутствует. Например, «– Ты знаешь, почему они называются белугами? ... Они отбеливают ботинки и туфли».

Сосредоточивая свое внимание на формальной стороне языкового знака, женщины с женским складом ума и женщины с андрогинной направленностью мышления используют графические средства языка, при этом изменяя внешнюю форму слова с целью создания его новой внутренней формы и возможности ее обыгрывания. Например, «– Знаешь, почему эту рыбу называют мелрангом? ... – Обитатели моря, – продолжал Гриф таинственно, – обувь чистят мелом».

Фокусировка внимания на формальной стороне слова приводит к использованию такого механизма языковой игры, как рифма, основанной на переводческом приеме транскрипции, и созданию, таким образом, нового слова. Например, «– Ну, да, а чем же смазаны твои туфли? ... – Я думала, они смазаны блэком. – Под водой, – продолжал Грифон глубоким голосом, – туфли мажут хеком».

Женщины с маскулинной направленностью мышления при передаче языковой игры обращают внимание на обыгрывание формы, однако не придают ей такого значения, как женщины с женским складом ума и женщины с андрогинной направленностью мышления. Они в значительной степени стараются сфокусировать свое внимание на передаче омонимии слова “whiting” и используют антонимическое противопоставление формы языковых знаков, употребляя при этом ритмическое обыгрывание. Например, «– Ты знаешь, почему их называют мерлангами?... – Потому что их используют для обуви, – важно заметил Грифон. ... Алиса посмотрела на свои туфли и, немного подумав, ответила: Я их кремлю черным кремом. – В море кремлят обувь мелом. – Грифон продолжил глубоким голосом. – Теперь ты знаешь».

При анализе переводов, выполненных представителями мужского пола, было обнаружено, они пытаются передать омонимию искомого английского слова путем создания новых понятий в русском языке, комбинируя уже известные слова в новые словосочетания. При этом значимым является концентрирование внимания на цветовом аспекте. Например, «– Я никогда раньше не знала про рыбку-белянку... – Ты знаешь, почему она так называется?... – Она делает обувь белой, Или «– Ты знаешь, почему его называют белящей рыбой? ... – Ботинки и туфли в

подводном мире,– Гриф продолжал серьезным тоном,– обработаны мерлангом (белящей рыбой)».

Концентрация на передаче содержательной стороны языковых знаков и желание приблизиться к тексту оригинала приводит мужчин-переводчиков в большинстве случаев к утрате самой языковой игры.

Таким образом, можно утверждать, что существуют определенные гендерно-когнитивные различия в передаче комических элементов в тексте перевода. Переводчики-мужчины фокусируют внимание на передаче содержательной стороны оригинального текста и часто утрачивают данные элементы в воссозданном тексте. Представительницы женского пола (особенно переводчицы с фемининной и андрогинной направленностью мышления) используют различные приемы для создания комического эффекта в тексте перевода.

Примечания

¹ При изучении языковой личности мужчины и женщины, на наш взгляд, необходимо учитывать не только ее гендерную дифференциацию, но и направленность мышления, которая может быть маскулинной (типично мужской), фемининной (типично женской) или андрогинной (сочетать в себе одновременно мужское и женское). Данная направленность была определена путем проведения анкетирования среди информантов мужского и женского пола.

² Выбор данной языковой единицы может быть объяснен влиянием массовой культуры (известной песни К. Лель), что побудило женщин-переводчиков воспользоваться уже известным клишированным выражением.

1. Антинескул О. Л. Гендер как параметр текстообразования: Дис. канд. филол. наук. – Пермь, 2000.– 222 с.
2. Горошко Е. И. Особенности *мужского* и *женского* стиля письма // Гендерный фактор в языке и коммуникации: Сб. научн. тр.– Вып. 446.– М.: МГЛУ, 1999.– С. 44–60.
3. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество.– Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1996.– 204 с.
4. Казакова Т. А. Практические основы перевода.– English <=> Russian.– СПб.: Союз, 2001.– 320 с.
5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 4-е, стереот.– М.: Едиториал УРСС, 2004.– 264 с.
6. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Учебное пособие.– М.: ЭТС, 2001.– 424 с.
7. Мартынюк А. П. Некоторые особенности речевого поведения мужчин и женщин // Вестник ХГУ.– 1992.– № 367.– С. 74–77.
8. Синельникова Л. Н., Богданович Г. Ю. Введение в лингвистическую гендерологию: Материалы к спецкурсу.– Симферополь, 2001.– 40 с.

Олег Семенюк

САТИРА И ЮМОР КАК КОНКУРЕНТЫ «ПАТОГЕННОГО ТЕКСТА»

Особая сила смеха, юмора для упорядочивания жизни человеческого общества была известна еще в античном мире. Роль этих явлений определяют и сейчас актуальные латинские выражения: «Смех исправляет нравы», «Сделанное смешным уже не будет страшным». Для последних десятилетий все значительнее для социума и личности становится традиционная роль сатиры и юмора или, если говорить о более узком лингвистическом предмете, – сатирико-юмористического текста – как нейтрализатора (или – «конкурента») патогенного текста. Под «патогенным», как известно, понимают «текст, который вызывает не только страдания, но и способен генерировать болезненные отклонения в психике реципиента, вызывать моральную и психическую деградацию личности... речь идет об информационных потоках (макротексте тоталитарной идеологии, гипертрофированной рекламы), которые, действуя длительное время, оказывают заметное воздействие на способ жизни и мировидение как отдельной личности, так и человеческого сообщества, нации...» [5, с. 9].

Интерес к изучению патогенного текста активизировался в отечественной лингвистике в 90-е годы. Заметные работы в этой области принадлежат профессору Б. Потятыныку.

Задачей нашей статьи является анализ проявлений свойств «нейтрализации» на текстовом уровне, рассмотрение языковых единиц, являющихся своеобразными маркерами патогенных текстов. В качестве предмета анализа мы используем украинские и русские сатирико-юмористические произведения конца XX – начала XXI веков.

На активизации роли сатиры и юмора в жизни постсоветского общества акцентируют внимание писатели и журналисты. Ср.: **рус.** «...Наш долг сегодня – спасти страну от маразма! Всеми средствами... В том числе и с помощью юмора» (Г. Горин «Письма к отцу»); **укр.** «Ніщо так не лікує соціальні хвороби і не руйнує погані людські звички, як сміх. А в тому, що сучасна українська проза має чим лікувати хворе українське суспільство, ви переконаєтесь...» (М. Вересень. «Передмова. Опудало»).

Эффективным нейтрализатором негативного воздействия считают юмор, юмористический текст и ученые. «Смех – единственное из всех эмоциональных проявлений, которое много в чем противоречит предмету, который его породил... Это парадоксальный, радостный способ оценки зла, который существует в мире» [2, с. 350–351]. Именно юмор, особенно социально-направленный, является эффективным способом контрпропаганды, воздействия на членов общества с целью указания ошибочности их поведения, прошлого опыта, идеологических установок и т. п. Как отмечал

М. Минский в одной из своих работ, «юмор социален по своему происхождению. С помощью юмора можно обезоруживающим способом указать окружающим на неподобающее поведение или неправильный способ рассуждения» [4, с. 282]. Причем тут важен не просто юмор как эстетическая или логическая категория, а юмористический текст. Именно текст как внутренне организованная, целостная структура может воздействовать на личность и противостоять другому тексту.

Совокупность юмористических, точнее, сатирико-юмористических текстов и составляет макротекст, способный противостоять давлению «патогенного текста», будь то влияние тоталитарной идеологии или гипертрофированной политической и коммерческой рекламы.

Кроме пародирования, осмеяния, интерпретации социальных проблем и реалий, тексты анализируемого периода отражают характерное для сатирико-юмористических произведений вообще спорное, скептическое, неоднозначное восприятие в социуме отдельных лексических единиц или целых их групп. Например, в сатирических текстах проявляется реакция языковой личности на поток заимствований, неумеренное образование аббревиатур и сложных слов, неологизацию, активное проникновение в индивидуальную речь и язык СМИ просторечной, жаргонной лексики, нарушение норм культуры речи и пр.

Одним из наиболее заметных и важных объектов нейтрализации на постсоветском пространстве был, и во многом остается, так называемый «новояз».

Основой текстов тоталитарной идеологии советского периода, особых «квазикоммуникативных текстов», считают «новояз» – своеобразный язык, жаргон, который был выработан под влиянием идеологии и некоторых других экстралингвистических факторов. Его основными чертами являются: «...Высокая степень клишированности, эвфемистичность, нарушение основных постулатов общения, применяемое с целью лингвистического манипулирования, ритуализированное использование языка, десемантизация не только отдельных слов, но и больших отрезков дискурса. Клише «новояза», как правило, ориентированы либо на абстрактный референт, либо на референт, отсутствующий в действительности» [1, с. 23]. Для обозначения языка советского (и не только) тоталитарного общества использовались различные термины (*деревянный язык, язык лжи, тоталитарный язык*), однако особое распространение, после перевода на русский язык антиутопии Оруэла «1984 год», получил термин «новояз».

Отметим, что изучению «новояза» в отечественном языкознании предшествовало рассмотрение вопросов, связанных с таким лингвистическим явлением как «канцелярит». Заслуга в привлечении внимания общества к этому пагубному для языка, личности и общества

явлению, как считают, принадлежит К. Чуковскому, который в условиях подконтрольной печати сумел, прибегнув к нашей способности читать между строк, охарактеризовать целый ряд особенностей русского языка, сформировавшихся под влиянием социально-политических обстоятельств в советский период. Он считал «канцелярит» самой страшной болезнью языка, а для лечения предлагал не лингвистические, а социальные методы. «... Конечно, одного покаяния мало, так как дело не только в стилистике. Изгоните бюрократизм из человеческих отношений, из быта, и тогда он уйдет сам собою из писем, диссертаций, литературоведческих книг» [6, с. 174]. Однако и К. Чуковский, и многие другие исследователи языка понимали, что корни явления лежат в социальной плоскости и тесно связаны с идеологией.

В 60–80-е годы «канцелярит» выходит на качественно новый уровень, его функционирование распространяется за рамки группы «чиновников». Он теснее переплетается с языком идеологии и пропаганды. Но в художественной литературе советского периода объектом сатиры остается именно «канцелярит», бюрократизация речи, в отличие, например, от произведений эмиграционной и диссидентской литературы, где объектом сатиры является особый подвид – «советский язык». Произведения сатирико-юмористического жанра служили своеобразной стеной, которая сдерживала поток «канцелярита», указывала на его пагубность, дефектность. Кроме того, нельзя не отметить, что существовали своеобразные жанры, не контролируемые официальной цензурой, пропагандой, в которых высмеивался уже не просто «канцелярит», а именно «новояз» в полном и современном его понимании. Имеются в виду, прежде всего, анекдот как один из жанров устного народного творчества и авторская песня. Значительна также и роль самиздата и некоторых других проявлений «альтернативного дискурса».

В конце 80-х годов, когда началось крушение тоталитарного строя, идеологии, а политика гласности привела к прорыву в массовом сознании, уже существовала основа для возникновения качественно нового «макротекста-нейтрализатора», соответствующего по своему объему патогенному.

Общество, личность переосмысливают прошлый исторический опыт, в новом свете видят современные факты социальной жизни. В сатирико-юмористическом тексте высмеиваются лексические и фразеологические единицы «новояза» как языковые реалии советского общества; пародируется «новояз» как отличительная черта речевой характеристики социальной группы – чиновников; обыгрываются его стилевые стандарты.

Определенный взрыв пародирования квазиязыка советской эпохи наблюдался в конце 80-х – начале 90-х годов в произведениях социальной сатиры. Подвергая анализу политические, культурные, психологические

аспекты жизни советского общества, писатели вместе с этим рассматривали (и пародировали) наиболее заметные элементы языка уходящей эпохи, основные составляющие тезауруса языковой личности советского времени.

«Новояз» не исчез после трансформации социально-экономической жизни общества. Остались живы социопсихологические факторы, лежащие в его основе, традиции употребления в среде носителей языка, а главное, он остался если не основой, то уж, по крайней мере, значимым элементом группового языка «нового-старого» чиновничества. Он несколько трансформировался, произошла замена некоторых штампов и стандартов, но основные принципы сохранились. В середине 90-х годов активно начал употребляться термин «перестроечный новояз». Необходимо акцентировать внимание на некотором изменении «новояза» наших дней – увеличении объема заимствований, укреплении группы эвфемизмов, жаргонизацию и т. п. «Новояз» трансформируется, проникает в новые речевые жанры, ибо он – это прежде всего стиль мышления.

Например, в рассказе Ефима Смолина действие происходит в будущем, но и при встрече делегации гуманоидов используются элементы «новояза». См.: «Уважаемые гости! Сейчас господин Антонов из общества дружбы народов скажет вам несколько теплых слов!... *“Мы заявляем, что против расширения НАТО на Восток!...”* Антонов, господи, что вы мелете? Это опять не то! На восток мы расширяемся в восемь!... господин Антонов! С ответным словом к вам хочет обратиться член делегации гуманоидов, слесарь марсианского завода “Знамя Галактики”... член бригады коммунистического труда товарищ Пучеглаз!.. Я перевожу... *“Дорогие земляне... думал ли я, простой слесарь Галактики”* Господи. Как же они отстали в развитии. Даже у нас уже этого нет...» (Е. Смолин «Первый контакт»).

Анализируя речь современных политических деятелей, Л. Масенко замечает: «Для украинских политиков очень важно в современных условиях перейти на новый стиль официального языка, очистить его от авторитарности, от смыслового обесценивания, найти живые, настоящие слова. Однако власть остается в руках бывшей партноменклатуры, неспособной перейти на язык диалога. К сожалению, не освободились от стиля советского официоза и немало тех политиков, особенно из бывших партийных деятелей и секретарей партийных организаций, которые ныне называют себя украинскими патриотами. К сожалению, их патриотизм достаточно специфический. Такие патриоты пишут речи и лозунги по привычным схемам советской пропаганды, лишь подставляя слово “Украина” на место бывшей наиболее употребительной аббревиатуры “КПСС”» [3, с. 40]. Это явление достаточно распространено и осуждается обществом, о чем свидетельствует его пародирование. Так, в одном из произведений середины 90-х годов, бывший парторг, а ныне директор клуба, пишет сценарий проведения праздника Ивана Купала, используя шаблон

советских торжественных мероприятий (языковые трафареты выделены курсивом): «... На лісовій галявині довгий стіл, покритий зеленим або синім полотном (в жодному разі не червоним). За столом президія урочистого свята: Водяник, Лісовик, Русалки, а в центрі – гості з району... до мікрофона виходить ведучий: – *Шановні панове, пані і підостаючі паненята! Керуючись рішеннями сесії Верховної Ради, Указами Президента, постановами Кабінету Міністрів та глибоко шануючи народні звичаї, наші пани-трудящі добилися високих виробничих показників. Від імені районної Ради на чолі з невтомним трудівником, досвіченим організатором і натхненником наших трудових перемог паном Корчаком Петром Петровичем оголошую свято Івана Купала відкритим! Пропоную обрати почесну президію у складі Івана Купала, Івана Златоуста, Івана Предтечі, Івана Хрестителя та комірника Івана Лукича!..» (Г. Шиян «Святі в президії»).*

Распространено мнение, что «канцелярит» и «новояз» – это реалии советского строя и постсоветской действительности. Однако бюрократический язык как особый групповой жаргон существует практически во всех «организациях», на это указывают в своих работах Джон Дж. Гамперц, Н. Смелзер и другие зарубежные ученые. Отличие бюрократического языка (в чистом виде) и «новояза» состоит и в сфере распространения за границы группы, стиля и ситуации, и, самое главное, в том, что «новояз» – это бюрократический язык, мутировавший под влиянием политико-идеологических факторов.

В современной действительности место гипертрофированного макротекста идеологической пропаганды частично занимает политическая и коммерческая реклама. Демократизация и связанные с этим социально-политические процессы, в том числе и избирательные кампании, борьба за влияние на общество и личность различных политических сил, партий способствовали развитию этого жанра. В постсоветских странах, особенно на территории бывшего СССР, где истинно демократические традиции и толерантность еще не получили достаточного распространения, а советская ментальность и способы ведения агитации еще не забыты, макротекст политической рекламы часто приобретает качества патогенного. Политическая реклама становится одним из наиболее подвергаемых критике аспектов новой политической жизни. Например: **рус.** *«Дамы и господа! Товарищи и подруги! Братья и сестры! Солдаты и старшины! Голосуйте за меня! Если вы меня куда-нибудь выберете, то даже не представляете, как вам всем будет хорошо! Уже через год вы не узнаете страну. Выгляните в окно – и не узнаете: все кругом будут шикарно одеты. Ну, может, один человек будет рыться в помойках, ходить в рванине, с подвязанными галошами, в женском капоре на голове, как на картине “немецкая армия после Сталинграда”, – это*

Жванецкий...» (Е. Смолин «Предвыборная программа»); **укр.** «...*Клянусь виконати всі ваші побажання, всі свої святі зобов'язання! Тільки оберіть!.. Жити вам стане краще, жити вам стане веселіше! Добробут зросте неймовірно! Проклятий податок на додану вартість буде ліквідовано негайно! Зарплата видаватиметься регулярно, двічі на місяць без жодних затримок! Безробіття зникне! Мерзенні розкрадачі державної власності будуть нещадно покарані!..»* (В. Нестайко «Обіцянки-цяцянки») и др.

Основной недостаток таких часто пародируемых текстов политической рекламы заключается в их неискренности, ложности, которая явственно осознается носителями языка. «Все это враньё» – вот основной вывод, к которому все чаще приходят жители постсоветских государств после анализа текстов политической рекламы или на основании приобретенного опыта. Поток политической рекламы усиливает, как считают философы, ощущение фальшивости окружающего мира, особенно слов, языка, за которыми, как кажется, нет ничего конкретного. «Это всего лишь риторика» – такую пренебрежительную фразу могло породить только XX столетие. В результате скептицизм и апатия распространяется на политику и политиков, которые в своих избирательных кампаниях все чаще пользуются правилами маркетинга и коммерческих объявлений» [5, с. 81].

Рядом с политической рекламой на месте бывшей пропаганды находится еще больший по объему макротекст коммерческой, большую часть которой можно смело относить к разряду гипертрофированной с яркими чертами патогенного текста. Реклама коммерческая относится к повседневной жизни так же, как и политическая, и скептическое восприятие, недоверие к рекламным лозунгам со временем оборачивается недоверием к языку вообще. Этому способствует перенасыщение рекламой, которая в прессе или на телевидении соседствует с серьезными публикациями.

Патогенность рекламного макротекста определяют несколько аспектов. В экстралингвистическом плане это: скрытая установка на социальное неравенство (невозможность купить рекламируемые товары большей частью членов общества); распространение заведомо ложных сведений о рекламируемых товарах и услугах; навязывание ненужных товаров; использование сексуальных стимулов и некоторые другие. В лингвистическом – это: активное употребление иноязычных слов, в том числе и некорректное их использование; внедрение в язык инокультурного компонента, являющегося частью иноязычных лексических единиц; использование новых, непривычных для носителей языка аббревиатур, неологизмов, затрудняющих восприятие и пагубно влияющих на формирование языкового вкуса; тиражирование прямых речевых ошибок; введение в дискурс примитивных слоганов, стающих частью фразеологического фонда и др.

В конце XX – начале XXI веков единицы и тексты рекламы становятся

одним из наиболее заметных объектов иронии, сатиры. Писатели, простые носители языка смеются над порой непонятными и ненужными рекламируемыми товарами, иноязычными лексическими единицами, их называющими, специфической рекламной лексикой, интонацией, иронизируют по поводу навязчивости рекламы и др. Например:

рус. «– Поздравляю! Вас ждет Ривьера...

– Не дождется, я бюджетник. У меня зарплата триста грязными!

– Тогда вам нужен *таймшер*...

– Вы предлагаете яду?

– Я предлагаю *полупансион с бонусом*.

– Кто это?

– Приходите на *презентацию*, расскажу...» (В. Шендерович «Специальное предложение»);

укр. «Шановні звірі! Зверніть увагу на траву. Це те, що вельми корисне. *Неперевершений спектр рідкісних елементів, мінералів і мультивітамінів. М'ясо – ваш лютий ворог! Від нього всі хвороби і передчасна смерть. Хочете довго жити й бути здоровими – їжте траву і тільки траву! Вона подбає про вас. Змінимо життя на краще!*» (Є. Пуздрівський «Реклама») и др.

Подводя итог сказанному, отметим что, выполняя функции воздействия и регуляции мыслительной деятельности, вне зависимости от национальных особенностей и традиций юмора, сатирико-юмористический текст выступает в специфической роли – нейтрализатора патогенных макротекстов, оказывающих влияние на личность и социум. В этом случае он (текст) служит еще и маркером для наиболее активных языковых единиц и речевых произведений, обладающих негативным воздействующим эффектом. В конце XX, начале XXI века в этой роли преимущественно выступают единицы особого группового квазиязыка, тексты коммерческой и политической рекламы.

1. Земская Е. А. Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества // Вопросы языкознания.– 1996.– № 3.– С. 23–31.
2. Карасев Л. В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: философский альманах.– М.: Политиздат, 1990.– С. 341–370.
3. Масенко Л. Т. Мова і політика.– К.: Соняшник, 1999.– 100 с.
4. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. Пер. с англ.– М.: Прогресс, 1988.– С. 281–309.
5. Потятиник Б. Екологія ноосфери.– Львів: Світ, 1997.– 142 с.
6. Чуковский К. Живой как жизнь // Чуковский К. Собрание сочинений в 6-ти т.– Т. 3.– М.: Худ. литература, 1966.– С. 7–238.

Галина Коробка

СМІХОВІ ФОРМАТИ В ІНТЕРНЕТІ

Інтернет як соціокультурне явище часто розглядається як глобальна модель сучасної, а в деяких випадках, майбутньої комунікативної системи. Іншим аспектом вивчення Інтернету є розуміння його як глобальної форми трансформації свідомості індивіда і суспільства в цілому. Через те постає логічне питання про спеціальний та всебічний науковий аналіз Інтернету як невід'ємної складової частини нашого життя. Особливе місце в Інтернеті займає гумор та сміх. Ця стаття ставить перед собою *мету* дослідження форм гумору в Інтернеті, що має з'ясувати, окрім існування *даної проблеми*, багато аспектів розвитку сучасних систем комунікації та трансформації людської свідомості в Інтернеті. *Актуальність* зумовлена передусім станом сучасного суспільства, його прагненням до свободи висловлення думок, його гумористичним ставленням до проблем життя. Гумор – найперша ознака фізичного та психічного здоров'я людини. Політична сатира – свідчення існування суспільного здоров'я цілої нації. В алгоритмі таких міркувань доходимо висновку про неабияку міць здоров'я як українських громадян, так і суспільства в цілому. Основним індикатором допепності народу на сучасному етапі стає циркуляція гумору у віртуальній реальності – Інтернеті [2]. Але незважаючи на те, що демократично налаштоване українське суспільство зберігає почуття гумору і імунітет перед викликами долі, з якими воно стикається майже щодня, частина громадян України живе в свого роду віртуальній реальності, зберігаючи ідентифікацію країни, якої давно нема [3]. Це люди «совєтської» ідентичності. Вони вважають, буцімто те, що Україна незалежна держава – це тимчасове явище, що Захід – то найбільше зло, від якого прийшли пострадянські злидні, а якщо триматися Росії, то повернеться відносний есересерівський достаток. Вони сповіщають про утиски російської мови на теренах України та волають про нахабне ставлення до них з боку українців. Тут можна говорити про роздвоєність їх національної свідомості, про хворобливу уяву у більшості з них. Для того щоб покращити ситуацію, потрібне почуття гумору в оцінці ситуації. Саме з цією метою навесні 2006 року тому був створений рух «Доколе!» в українському Інтернеті. Причиною появи руху «Доколе!» стали безпідставні гротескно-безглузді мотиви про утиски російської мови в Україні, що впродовж багатьох років продукуються та ширяться в нашій державі. За короткий час рух «Доколе!» здобув масу прихильників та послідовників в українському Інтернеті, а відтак тонкі приватні жарти «втаємничених» вилилися в загальну тенденцію веселого спілкування на політичні теми. Масштаби цього руху ми викладемо далі у нашій статті, а поки що відтворимо ще один гумористичний формат в Інтернеті.

Зовсім недавно «східнослов'янський», переважно російськомовний, Інтернет охопив новий формат під кодовою назвою «Превед, медвед!», де провідна ідейна роль належить спонтанному висміюванню перманентних орфографічних помилок, що допускають відвідувачі інтернет-конференцій та форумів [1]. Це підсвідомо спонукало старожилів Інтернету до гротескно-нарочитого вживання «ерративу», фонетичного анархізму, нехтування граматичних правил. Так, з'явилася назва «падонківська мова». Навмисне псування орфографії виявилось настільки привабливою ідеєю, що одразу оволоділо умами та стало модним і практично обов'язковим. Причиною привабливості неправильної орфографії є те, що вона надає слову додаткову промовистість. Зсунення фонетично адекватних форм в бік орфографічно неправильних відбувається у вживанні «а» замість ненаголошеної «о», і навпаки, «и» замість ненаголошеної «е», і навпаки, «щц» замість «тс», «тьс», «дс», так само «жы» і «шы» замість «жи» і «ши», «щц» замість «сч», і навпаки, «йа» замість початкового «я», «ф» або «фф» замість «в», у протилежному вживанні приглушених дзвінкх та глухих приголосних, а також у зливанні слів до купи без пробілу. У випадках, коли фонетичне написання є нормою, порушення норми може робитися в бік, протилежний фонетичному (превед, зачот). Отже, всілякі вирази «падонківської мови» «аццкий сотона», «аффттар жжот» та «пеши исчо», – безумовно промовисті, тому і популярні. По суті, в цій «мові» діє лише одне правило: там, де є можливість написати слово інакше, ніж воно пишеться, і це не вплине на його вимову, пишеться інакше. Фактично, це означає, що написання «сотона» є прийнятним, тому що скрізь, де можливо було зробити помилку, її зроблено. При цьому, для слова «еще» можливі варіанти: «исчо», «ишщо» і тощо. Так, за правилом «падонківської мови» треба писати «аффттар» з двома «ф», а не з одним, хоча обидва варіанти є помилковими. Подібне явище є і в англійській мові (американський варіант), де виникли стилі та жаргони з метою спрощення фонетично ускладненої класичної англійської мови. Вибух креативності був зафіксований у 2003 році навколо специфічного зображення сови і репліки «O'RLY?» (ерратив від англ. «oh, really?» – «чи, правда?»). В жаргон також були включені англійські слова з загальноінтернетівської лексики, елементи сленгу та оригінальні вирази. «Мова падонків» дуже поширилась з появою в Інтернеті блогів (живих журналів – мережевих щоденників), де вони залишали свої «камменти» (коментарі). Масова популярність блогів утворила свою інформаційну субкультуру. Розповсюдженню цього явища посприяла доступність блогів: завести такий електронний записник може будь-хто всього за кілька хвилин і безкоштовно. Ведеться він у вигляді записів-хронік, як щоденник. Нині «падонківська мова» поступово переходить з віртуального життя в реальне і дуже часто її можна зустріти в рекламах та на вітринах крамниць. Тут має місце певна загроза для суспільства, тому

що людина «фотографує» правопис слова, яке вона бачить. Добре відомо, що саме орфографія допомагає легше сприймати написане. Це трапляється тому, що ми звикли до певного графічного вигляду слів і розпізнаємо їх за ключовими літерами, насамперед за першою і останньою. Неправильне написання трохи затримує наш погляд на слові, гальмуючи процес читання в цілому. Орфографія також допомагає швидше писати, оскільки грамотна людина робить це автоматично. Промовистість написання слів «падонківською мовою» вельми умовна. Після передвиборчого випадку з «проФФесором» це слово в неправильному варіанті стало з'являтися в пресі та мас-медіа настільки часто, що очі звикли до нового варіанту і деякі люди почали сприймати його, як правильний. Теж саме стосується і «падонківської мови» інтернетівських форумів. Постійне нехтування правил правопису веде до загальної безграмотності населення, передусім користувачів Інтернету. Феномен «Превед, медвед!» набуває серед сучасної молоді культових ознак, він є «кодом» для входу в особливий підлітковий світ численних внутрішніх протестів, стаючи, крім цього, таки досить дотепним способом релаксації, а для когось – навіть стимулом для творчості. Масштаби цього явища за лічені місяці набули ознак «всенародних»: як важко тепер уявити сучасну дитину без комп'ютерних ігор-стрілялок, так годі знайти серед «просунутих» школярів тих, що й досі не розуміють гумору у форматі «Превед учаснегам сарєфнаванєй!», «Кагдила, кросавчег?», «Аффтар жжот», «Не пей йату, пєшы исчо».

Якщо феномен «Превед, медвед!» є новою формою жартівливого граматичного дражніння та підліткових веселощів, поширеною серед усього російськомовного середовища, то нове інтернет-явище «Доколе!» має виключно українське коріння та яскравий політичний підтекст. Квінтесенцією руху «Доколе!» стало творення власного тотему – «фофудді» як символу охорони «істинних православних слов'янських цінностей». Суть «Доколе!» полягає в підкресленій експлуатації стилю православних шовіністів, що став украй популярним на території України [1]. Фофуддя – атрибут руського стародавнього одягу стає символом віртуального інтернет-руху «Доколе!». «Фофуддя», безумовно, – один із найяскравіших форматів 2006 року, який можна вважати зразковою реакцією української інтернет-громади на антиукраїнську риторику, що нею послуговуються у «висвітленні» подій в Україні не лише російські ЗМІ, а й вітчизняні політичні сили, які невтомно спекулюють про порушення прав російськомовного населення на мовну та культурну самоідентифікацію. Ці історії активізуються, завдяки різним радикалам, чие надзавдання – підтримувати міф про міжетнічну напругу в Україні. Відтак явище це потребувало систематизованої альтернативи, яка взялася б винищувати ворога на його ж території. Оцю функцію й взяла на себе так звана «Свята Фофуддя». Спершу, навесні 2006-го, це була лише спільнота в найпоширенішому на пострадянських теренах блог-сервісі

«Живого журналу» (<http://community.livejournal.com/fofudja/profile>) [5], а згодом – загальна інтернетівська панацея у спілкуванні з «язично стурбованими» громадянами. Нині ж ця тема поширилася далеко за межами віртуального світу. Почалося все з чат-конференції Петра Симоненка на сайті «Кореспондент», де виринув нині одіозний віртуал Ноздреватенков зі зворушливою історією про те, як його дочці «в школі заборонили носити такої атрибут російської культури, як фодуддя, аргументував це тим, що державний мовний знак – український». Підсумком цієї стурбованості було запитання, яке перетворилося на символічне «волення про справедливість»: «ДОКОЛЕ?». Вживання архаїчного, церковнослов'янського слова «доколе» є одним з інших найпримітніших символів цього суспільного явища. Якщо сама фодуддя вважається святою і вживається як символ протесту «пригнобленого» православного росіянина, то питання «доколе?» використовується як своєрідний заклик іншим росіянам боротися та терпеливо очікувати «неминучого» возз'єднання з «істинно» православною Росією [4]. Цей текст зродив цунамі обговорень на тему: «Що таке фодуддя» і, справді, «доколе?». Феномен прикола Ноздреватенкова полягає в тому, що він бездоганно імітує стилістику численних висловлювань про наругу над російською мовою та культурою в Україні. Настільки бездоганно, що п. Ноздреватенкова чимало користувачів сприйняли за реального персонажа. При більш пильному погляді видно, що це питання – відверте глузування «над русіствующими»: починаючи з прізвища дискримінованого росіянина «НоздреватенКОВ» (закінчення «КОВ» характерне для русифікованих українських прізвищ), закінчуючи заборонаю носіння «фодудді» через державний статус мови (це як заборонити росіянам їсти щі, бо державний прапор синьо-жовтий).

Варто визнати, що саме слово «фодуддя» – це класичний випадок, коли слово застаріло й вийшло з активного вжитку, тому й не зрозуміло багатьом людям. Цей архаїзм навіть у російському націонал-патріотичному середовищі не використовувався (тепер, завдяки українській ініціативі, вони поступово звикають до «ісконності» цього слова та навіть намагаються доточити його до свого лінгвістичного пантеону).

Насправді ж пошуки означення «паролі» закінчилися лише однією словниковою знахідкою з електронної енциклопедії «Вікіпедії»: «Фодуддя – східна дорожча тканина, з якої виготовлявся одяг. За літописами, цар Леон у 912 р. надарував Олегових послів «золотом і паволоками і фодуддями», давши їм відрізи цих тканин. Наступний раз фодуддя згадується в літописному оповіданні про перенесення мощів святих князів Бориса та Гліба, близько 1115 р., коли кидали в народ шматками різних тканин, в тому числі і фодуддями. Окрім того, фодуддя означала одяг, відповідний єврейському ефоду (*amiculum humerale*), одягу

першосвященника. За словами Михайла Максимовича, вже в XII ст. замість фодудді стали використовувати оксамити» [4].

Наразі фодуддя стала одним із головних складових понять неформального руху «фодудьйоносців», тих, хто нібито відважується носити фодуддю всеприлюдно, або поділяє погляди членів спільноти, охрестили таким величним словом. Члени спільноти займаються насправді своєрідним моніторингом Інтернету, вишукуючи в ньому прояви нетерпіння і українофобії. На сторінці Живого Журналу ведеться досить цікава дошка пошани за найбільш ксенофобське чи українофобське висловлювання. Володарі найбільш оригінального або найзухвалішого вислову чи ксенофобського прояву заносяться до Галереї Слави Ордену Святої Фодудді та нагороджуються Перехідним Орденем Святої Фодудді. Відтак фодуддя – це перший філігранно сфальшований символ російської ідентичності, який замінив (а точніше – урізноманітнив) добре знаний анекдотичний набір атрибутів – лапті, щі, водка, балалайка тощо. Фодуддя чудово надається до сміховинних інтерпретацій не лише тому, що може використовуватися на позначення будь-яких речей, а ще й через чудовий ефект спантеличення, який вона викликає у громадян, які звикли до класичних мовних опозицій («вареники – пельмені», «вишиванки – кокошнікі» тощо). Усі ці трагікомічні розваги імені Фодудді, відверто іронічні дописи на різних інтернет-ресурсах, де хворобливо товчється у ступі тема двомовності, сплеск анонімно народної творчості і, здавалося б, очевидний балаганний дискурс, витворений псевдообуренням «русскоязичного населення», яке переслідують пекельні націоналісти, зазіхаючи на «ісконноє», – такий інноваційний комплект викликає у багатьох розгубленість і нерозуміння: де закінчується «глас вопіючого» і починається жорстке знущання із нього? Наступний крок, зумовлений катастрофічним браком почуття гумору, – це роздратування, розмови про неполіткоректність та розпалювання міжнаціональної ворожнечі. Утім, деякі користувачі неправильно розуміють направленість Живого Журналу, і тому адміністратор сайту був вимушений звернутися з нагадуванням щодо відповідності тематиці блогу. «Останнім часом все більше постів відхиляється від тематики нашої спільноти. Нагадуємо ще раз, що спільнота наша, в першу чергу, – антиукраїнофобська, а не антиросійська чи антикитайська. Будь-ласка, перевіряйте свої пости на відповідність тематиці ДО того, як постити їх сюди» [5].

Утім, на нашу думку, феномен Фодудді успадкував насамперед іронічну українську традицію – в ньому немає «язвительной сатири», до якої дуже часто вдаються електронні й цілком реальні українофоби, чий гумор вимірюється знанням нецензурної лексики. Фодуддя – зворушливий симбіоз інтернет-провокації, флеш-мобівської ініціативи, практичної риторики. Це явище народжене інтернетівською блог-сферою, але не обмежене

нею, бо після свого заснування виявило спроможність увійти в масову культуру, як це відбулося з кількома її ідейними предтечами. У наш час фодуддя стала своєрідним інтернетівським феноменом [4]. В колах деяких прихильників українського Живого Журналу, а останнім часом й поза його межами, слово набуло особливого значення. Воно використовується останнім часом у висміюванні російського шовінізму, нео-імперіалізму, псевдопатріотизму, фанатичної українофобії, сліпого заперечення української незалежності, нації, історії, тощо. Однією з інших найпримітніших характерних рис цього явища є оригінальне використання орфографічних правил російської мови, якою ведеться сторінка журналу (всі інші мови вважаються або штучними, або неповноцінними). Для надання особливого і досить характерного комічного стилю російські слова пишуться з використанням українських літер. З'явившись перший раз в Інтернеті такий стиль став чи не найхарактернішою рисою і чи не найоригінальним винаходом прихильників фодудді і поширився далеко за її межами, серед загалу українського суспільства і зокрема молоді. Певна частина членів цього співтовариства також використовують старий, дореволюційний стиль російської мови включно з лексикою, граматику і зокрема дореволюційною орфографією [4]. Хоча цей стиль не є оригінальним і вже до цього вживався на теренах Інтернету, його використання для висміювання деяких теперішніх російських націоналістичних організацій є характерним для феномену фодудді. Саме технологічно фодуддя успадкувала методи й стилістику поширення електронного феномену «превед-медвед», який став своєрідним субкультурним підсумком та кульмінацією «падонківської» естетики. «Падонківський» сленг також вважався суто інтернетівською витівкою, аж поки не вийшов у зовнішній світ як у рекламному просторі (слово «жжот» на багатьох біль-бордах), так і в медіа, які масово повторюють стиль і канони «падонківської мови» бодай в окремих блоках чи рубриках. Доведення до абсурду певних суспільних фобій – ось що споріднює Фодуддю із «падонківською мовою».

Тема фодудді – це спосіб биття ворога його ж зброєю: коли російським шовіністам протиставляють більш ніж гротескне викривлення їхніх ідей. А заодно – ознака «Інтернету другої хвилі», коли користувачі не просто читають Інтернет, а самі створюють основний зміст цієї всесвітньої мережі. Національно свідомі українські інтернет-користувачі взяли жорстоко кепкувати над російськими піар-екстремістами, які вважають, ніби в Україні забороняють російську мову та культуру. В результаті народилася ціла купа гіперболізованих текстів, у яких свідомо перебільшено гоніння на все російське й героїзовано росіян в Україні. Так, слова «русский» і «смелий» почали вживатися лише з припискою «ізвиніте за тавтологію», будь-які негативні поняття – з посиланням на «діавола», а «діавол» – лише з

приміткою «КП» («Київського патріархату»). Доволі часто і досить комічне вживання скорочень є теж характерною рисою феномену фодудді. Кількість і вигляд скорочень постійно змінюється, але найбільш вживаними залишаються такі [4]:

І.З.Т. (і.з.м.т.) – ізвініте за (мнагамерную) тавтологію (наприклад: *«істинно рускій чоловік»*) – багатомірна тавтологія)

В.В.П. – Вождь Всех Патріотовъ (також скорочення від Володимир Володимирович Путін)

Н.П.Е.С. – не побоюсь етого слова

Р.П.Д.Л. – Русскіє По Духу Людї.

Натомість, пародіювання такого стилю – з утаємничено-повчальним застосуванням церковнослов'янської лексики та викривальним пафосом світового заколоту – влучно підкреслює його абсурдність, а також є приводом для веселих тренувань власної фантазії та літературної майстерності.

Фофуддя – як полемічний напрямок та комунікативна практика – утверджується через неможливість адекватного діалогу з тими категоріями населення, що їх небезпідставно називають зомбованими. Незважаючи на те, що феномен фодудді існує вже певний час, тільки зараз почалося осмислення та аналіз цього суспільного явища. Низка коментарів в українських і закордонних виданнях звертають увагу на появу цього явища як реакції на систематичне приниження українців і відвертої українофобії в деяких російських колах. Таким чином, можна зробити *висновок*, що гумор в Інтернеті має великий вплив на громадське та політичне життя людей. Існування в українському Інтернеті гумористичних форматів є проявом зрілості української нації, здатної протиставити гумор нетерпінню та ксенофобії.

1. Андрийчук О. Під омофором Святої Фофудді // Дзеркало тижня, № 31 (610), 19–25 серпня 2006 р.– www.zerkalo-nedeli.com/nn/show/610/54195/
2. Краснокутский Г. С. СмехoNet, или Смеха нет (к постановке вопроса о возможностях Интернета как среды обитания смеховой культуры) // Δόξα / Докса. Зб. наук. праць з філософії та філології.– Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– www.philosophy.ua/ua/lib/regular/doxa/
3. Малахов В. А. Феномен прикола // Δόξα / Докса. Зб. наук. праць з філософії та філології.– Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– www.philosophy.ua/ua/lib/regular/doxa/
4. Електронна енциклопедія «Вікіпедія».– uk.wikipedia.org/wiki/
5. Сторінка Живого Журналу Фофудді. – community.livejournal.com/fofudja

Розділ 4.

СМІХ І КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ

Аннель Бактыбаева

**ЭСТЕТИКА КОМИЧЕСКОГО В ПОЭЗИИ
О. СУЛЕЙМЕНОВА**

Значимость творчества Олжаса Сулейменова для истории казахской литературы XX в. бесспорна. По нашим представлениям, творчество этого писателя, яркого представителя казахской поэзии второй половины XX столетия, ученого и дипломата, общественного и государственного деятеля – еще не до конца прочитанная страница истории казахстанской литературы. «Олжас Сулейменов творит на границе двух миров — Европы и Азии», – писала «Летр франсез». Его творчество – смесь истории и культур с удивительным языковым богатством, редкая дерзость и свобода манеры говорить – совершенно изумительно. О творчестве Олжаса Сулейменова не раз говорили и писали мастера литературного слова: М. Ауэзов, К. Симонов, М. Турсун-заде, Р. Гамзатов, Г. Мусрепов, Ч. Айтматов, Э. Межелайтис, Б. Слуцкий, Д. Самойлов, К. Кулиев, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, М. Каноат и многие другие писатели и поэты двадцатого столетия.

Художественный мир поэта необходимо изучать, обнаруживая отдельные компоненты: организацию времени, пространства, звуковых и геометрических образов, систему персонажей – и находить их точки соприкосновения. Полноценное описание одной из важнейших составляющих художественного мира Сулейменова немислимо без установления образов, в которых воплощена звучащая вселенная поэта и благодаря которым эта поэзия столь узнаваема. Словотворческая планета Сулейменова в достаточной мере «оборудована» всеми оттенками смеха. Особая роль смехового начала в поэтике Сулейменова неоднократно обозначалась в науке, поэтому понимание творческого феномена Сулейменова уже невозможно без более пристального внимания к смеховой культуре его художественного мира, анализа природы (социальной и психологической) его смеха.

В начале творчества лирический герой поэзии О. Сулейменова открыто эмоционален, порой чересчур восторжен. Среди смеховых элементов поэзии 60-х – начала 70-х гг. доминирует юмор. Поэт доброжелательно улыбается тем, кто пристально вглядывается в жизнь. Думается, причина такой специфики смеха не только в том, что художник стремился «одомашнить» патетическую идею социализма, но и продолжить традиции казахской реалистической литературы.

Так, к примеру, при анализе 150 стихотворений выделены более 75 упоминаний смеха (смех, смеяться, смеющийся и другие варианты). Все это позволяет включить данный образ в ряд определяющих для сулейменовской поэзии. Основные значения этого непростого образа

сформировались уже в первые годы его творчества. Лирика Сулейменова дает нам примеры и положительной, и отрицательной трактовки смехового образа. В первом случае в подавляющем большинстве примеров смех принадлежит миру лирического героя, например: «Я смеюсь, // но старик на своем...» [1, с. 122]; «Так любили и смеясь, и плача» [1, с. 112]. При этом смех свойственен не только человеку, но и неодушевленным образам, например, шашки в одноименном стихотворении: «Чтобы кровь не чернела обиженно, // а смеялась!» [1, с. 132].

Функцию образа смеха во многих стихотворениях можно назвать сигнализирующей, поскольку смехом лирический герой намекает, раскрывает различные стороны своего настроения, психологического состояния, характера. Иногда образ смеха является связующим звеном в попытках установить контакт между ним и окружающим его миром, как, например, в стихотворении «Ночные сравнения».

В художественном пространстве поэзии Сулейменова глагол «смеяться» становится характеристикой героя: «Вы посмейтесь - // человек ударился о камень...» [1, с. 181]. Есть стихотворения, где образ смеха развивается в преображенном мире и сохраняет при этом положительный эмоциональный заряд. И наоборот, меняет его на негативный в случае проникновения в этот сокрушенный мир посторонних. Прежде всего, это относится к стихотворениям, развивающим знакомую казахской литературе тему непонятого пророка, как в произведении «В нашей маленькой речушке».

Иногда образ смеха адресуется к новым персонажам сулейменовской поэзии, как правило, отрицательным. В «Сильнее “Фауста”» он характерен для сатаны: «дал пустыне дождь // и забрал, смеясь, у старых // их восьмую дочь» [1, с. 78]. Скорее всего, здесь сказалась религиозная традиция наделять образ черта смехом.

Очевидным достижением Сулейменова в использовании комизма является его своеобразное освещение любовной тематики. Как известно, поэт не был певцом интимной темы, однако использование потенциала юмористической иронии стало попыткой ее осмысления, как например, в стихотворениях «Женщина», «Жара», «Догони», «Пей» и других. Щемящее, глубоко личное и не оставляющее равнодушным чужие сердца, чувство вдруг выплеснулось в его стихах о женщинах, и это означает, что поэт перешагнул соблазны антропоцентризма, вышел на путь проникновенной беседы с женской душой. Судьба обычной женщины во времени и в истории, хрупкая возможность счастья и неизбежность испытаний, во время которых надо отстоять свое женское достоинство, невидимые миру слезы и восторги любви, и страдания, - вот что в общих чертах владеют душой поэта. Следовательно, Сулейменов – это художник с

даром изображения душевного мира женщины в плодотворном движении жизни.

«Усмехальщики» - одно из новообразований казахстанского поэта. Это слово наряду с весельем, радостью помогает найти лирическому герою реальный секрет полнокровного человеческого веселья и мудрой веселости: «Жизнь – и выдох сквозь зубы, // и радость, и грусть».

О. Сулейменов в произведении «Что такое лишнее?» обыгрывает пословицу «Смеется тот, кто смеётся последним» в стихах: «пусть смеется тот, // кто сам смешит» [2, с. 281]. Поэт выделяет веселье как национальную черту в стихе «Питие на Руси есть веселие» [2, с. 264]. Интересен способ использования императива в строчке: «Вы посмейтесь - // человек ударился о камень, // чтоб ногой проверить междометье» [2, с. 281]. Веселость выделяется и как качество характера: «веселых пруссий» или «занесло издалика ... веселого кита» [2, с. 287, 318]. Встречается слово «улыбка» в значении «предсмертная улыбка» в стихотворении «Про Асана невезучего»: «Асан, по кличке Невезучий, // вошел с улыбкою в Помпею, // и – в тот же час взревел Везувий» [2, с. 310-311]. Все же в большей степени улыбка, по мнению поэта, свойственна женщинам. Об этом свидетельствуют стихотворения «Ждем паром через Енисей»: «отдышалась, // улыбнулась» и «Джомолунгма и колодец»: «А в третьем ряду в малахае лисьем // молчала и улыбалась, // улыбалась и молчала // прекрасная девушка Майя» [2, с. 291, 298]. Также в поэзии встречаются неологизмы с оттенками веселого чувства: «поливальщики, шептуны, // усмехальщики, кашлюны...» [2, с. 298].

В поэзии Сулейменова комический эффект начинает проявляться и тогда, когда совмещаются различные языковые средства, нарушающие автоматизм восприятия поэзии, то есть использование различных сочетаний позволяет увидеть в языковом материале «знакомого незнакомца». Такими средствами служат «несовместимые» фонетико-грамматические, лексические, семантические, синтаксические, стилистически окрашенные единицы, которые создают комический эффект и в сумме образуют языковые и стилистические средства комического, например: «Все несвободнее свобода, // она сегодня нарасхват – // кинозвезда, // словечко, мода, // цветастый задник для эстрад, // жизнь превращается // в живот, // фронт – в безобидное фрондерство...» [2, с. 282].

Языковыми средствами комического в поэзии Сулейменова являются балагурство и остроловие как некоторые разновидности языковой игры. Например, балагурство строится на нарушении формально-языковых стереотипов и представляет собой игру с формами речи («фонетическая шутка», пародийная стилизация): «...И собаки оценились в этот год // не щенятами, как было, // а кутятами. // Принимают псы, хотят ли, не хотят ли – // размножается за счет Собаки // Кот. // Докогилась!..». Как отмечает С. Г.

Коншина [3, с. 111-114], причины создания комизма определяются, с одной стороны, особенностями психофизиологических механизмов восприятия звукового потока речи, с другой, смыслами, которые человек как субъект культуры придает языковым знакам. В этом случае нарушается привычное звучание слов для актуализации их первичной номинации, строится «антимир», для того чтобы отчетливее осознать мир нормы, освежить язык, восприятие читателя и мир звучащего слова.

Острословие – это тоже определенная разновидность языковой игры, в основе которой лежит несогласуемая семантическая интерпретация. При этом языковая игра связана как с содержанием, так и с формой речи: «– Косить хочу! Пошли мне литовку!// – Ну и коси. И литовку можно.// Окосел крестьянин. // Явилась литовская женщина» [2, с. 306]. Острословие отражает личное отношение автора к противоречиям окружающего мира. Это требует от него использования различных текстообразующих средств, которые можно соотнести со смыслом.

Для создания эффектов комического в своей поэзии Сулейменов использует следующие способы: а) овеществление объектов внешнего мира, то есть внешний мир аномален, смешон, но при этом достоверен: «Собирает поэт-старьевщик // осколки истин, // напевая под нос, // поднимает обрывки канатов мысли, // извлекает из груди гниющей // огрызки фантазии, // рукавом оттирает до блеска // лавровые листья лести» [2, с. 295]; б) употребление фантастических элементов, существование которых невозможно в действительности: «Кит неуклюжесть проявил // сделал неприятность лиху – // шуку брюхом придавил, // превратил её в лещиху» [2, с. 318] и т. д.

Порой, поэт использует конструирование некой неудачной ситуации для создания комического, как например, в стихотворении «Серая мисс». В некоторых произведениях, например, «Сентиментальный мулла Рахметулла» встречается речь с элементами комизма для того, чтобы подчеркнуть условность происходящего.

В некоторых своих произведениях, как, например, в стихотворении «Ах, мед, Асан!» комическое уже проступает еще в зачине. Автор словно, что-то умалчивает, скрывает подробности, как бы приглашая партнера вступить с ним в игровую коммуникацию или отгадать заданную им задачу.

Важно отметить, что поэт, выбирая несерьезный тон для своего стихотворения, старается выразить свое отношение к данному предмету или явлению, тем самым обратить внимание читателя, а может быть и всего общества в целом на аномальность происходящего. В некоторых произведениях комическое нацелено на то, чтобы развлечь читателя-собеседника; произвести положительное впечатление на окружающих; разрядить конфликтную обстановку; сократить социальную дистанцию; сблизиться или, наоборот, отдалиться от личности или общества. При этом

одно и то же комическое речевое действие может выражать разные смыслы: намерение поспорить, сообщить, рассмешить, скрыть правду и т. п.

Иногда комическое проявляется в высказываниях и заключается в том, что говорящий своим речевым действием побуждает читателя к смеху. В свою очередь, читающий оказывается субъектом будущего действия – смеха/улыбки. Яркий пример подобного типа речевого акта – речь балагура, направленная на то, чтобы развеселить слушающих своими шутками, как, например, в стихотворении «Про Асана невезучего».

Комическое чувство возникает и тогда, когда лирический герой стихотворения посредством пропозиции старается дать характеристику некоторым острым ситуациям и по-своему оценить их через комическое представление предмета. Наиболее полно это представлено в стихотворении «Ах, мед Асан!».

Комический смысл возникает и в том случае, если создаются определенные противоречия – это может быть игра, а может быть и нарушение или, наоборот, создание некоей определенной стереотипной ситуации. Они выступают как условие создания комического противоречия. Комическое объединяет с игрой виртуальная реальность. Это влияет как на условность, «неистинность», так и на креативность содержания комических текстов. Все это свидетельствует о том, что основным моментом в понимании комического текста является нахождение логического объяснения, на первый взгляд, лишнего ассоциативного смыслообразования.

Именно стереотипность как организующее свойство предмета или явления нарушается автором комического высказывания для создания противоречия в ситуации. Такие противоречия являются отправной точкой для создания комического текста. Однако противоречие, возникающее в результате неожиданного столкновения двух несовместимых планов может быть и обязательным, но не дифференциальным признаком комического текстопостроения. Эта особенность характеризует и некомические тексты: метафорическую речь, ненормативную речь, трагический дискурс, например: «Свободой головы мороча, // мы долго говорим о том, // что надо бы сказать короче о самом главном и простом» [2, с. 283].

Комический элемент в поэзии Сулейменова присутствует иногда в пределах целого текста, иногда и в пределах фразы, словосочетания. При этом комическое как бы воплощает в себе систему накопленных знаний и обусловлено национально-специфическими составляющими речевого поведения. Возможно, в данном случае мы говорим о комическом, как о национально детерминированном явлении. Комический эффект, как видно из приведенных отрывков, в силу своей природы создается небольшими текстовыми единицами. В этих единицах сконцентрирован значительный

объем знаний об общей картине мира и о стране носителя языка, т. е. страноведческих знаний, причем они представлены в поэтических текстах преимущественно имплицитно, как, например, в стихотворении «Кочевник».

Единицы языка с особыми культурно-специфическими значениями характеризуют образ жизни и мышление языкового коллектива. Поэтому комические тексты, в которых встречаются подобные единицы, составляют трудность для понимания носителям другого языка и культуры и требуют включения комментария к тексту. Однако возможны более сложные случаи, когда, например, иностранный читатель правильно семантизирует слова, адекватно оценивает грамматический строй и прагматическую сущность комического высказывания, но не может найти то, над чем смеется носитель языка. Причина этого, на наш взгляд, лежит в разнице национально-исторической системы понятий и ценностей. В подобных текстах обыгрываются национально-маркированные стереотипы сознания и особенности речевого общения коммуникантов.

Понимание смысла стихотворения происходит в том случае, если присутствует определенное рефлексивное обращение внутрь индивида, к его опыту использования не только знаков, не только знаний, но и к его духовному опыту, опыту переживаний. Следовательно, понимание именно комического текста есть смысловое понимание поэзии, которое является наивысшим уровнем осознания текста. Комические тексты актуализируют понимание, потому что смысл в них целенаправленно и активно имплицитован.

Создание комического эффекта происходит и в том случае, если соединяются слова из разных пластов речи, как, например, в следующем отрывке: «– Боже, хочу орать!// – Ну и ори! – разрешает бог, // не понимая древнее рекло».

Слова «орать» и «рекло» принадлежат к различным стилям речи. «Рекло» – из книжного обихода, «орать» – слово устно-бытовое, разговорное. Каждое из слов усилено предшествующим: «Боже». Чем богаче рифма, которая образуется стилистически противоположными словами, то есть чем они подобнее друг другу по звукам, тем их противоположность выразительнее.

Имена и фамилии, если они не условны, вроде Майя и Саша, в рифму попадают редко, потому что обычно их содержащая рифма носит однократный характер. Все же встречаются исторические имена, как, например, Владимира Мономаха, вот как с иронией представляет его поэт в стихотворении «Реплика нехристя и-бо, идеалиста»: «Владимир гуляющий стал // Владимиром Первым» [2, с. 267].

Рифмование с иностранными словами также создает комический эффект. Чем реже употребляется иностранное слово, тем эффект сильнее,

как например, в стихотворениях «Прощание с Грецией», «Сентябрь в Библосе».

Способ неожиданной рифмовки наиболее распространен и наиболее выразителен в поэзии Сулейменова для передачи комического: «Страж здоровенный не знает лукавства, // гордо и просто живет Фатих, // врачей презирает, // из всех лекарств // знает только презерватив» [2, с. 241].

В составных рифмах всегда остро ощущается каламбур - игра слов, одинаковых по звучанию и различных по смыслу: «Ты как мед, // как вспомню – зубы ноют, // ты как шутка, // от которой воют. . .».

Следовательно, «талант есть чудо неслучайное» - именно эту мысль утверждает О. Сулейменов всем своим творчеством, преобразуя вдохновением и художественной волей средства литературного языка. Язык поэзии никогда не лежит у него под стеклом в «лексическом» музее, а живет и развивается. Поэтический язык О. Сулейменова по-своему индивидуален и непривычен, потому что в «садах русского языка» он - не случайный прохожий, а добросовестный труженик. Афористичные высказывания, созданные им и ставшие частью современного фольклора, поговорки, приговорки и фразы-реплики (поучительная и парадоксально-многозначная афористика), идиоматические речевые обороты, многочисленные и разнохарактерные окказионализмы, элементы просторечия, диалектизмы и жаргонизмы – эти составные компоненты комического языка О. Сулейменова, стилистически преобразованные, являются основополагающими для лирической ткани его стиха.

Комический эффект стихотворных произведений Олжаса Сулейменова способствует отражению парадоксальной многозначности, вбирающей противоречивость и превращаемость жизненных явлений. Активное использование экспрессивно-выразительных средств способствует значительному усилению стилистического эффекта в поэзии с элементами комизма О. Сулейменова, разнообразит и обновляет художественный мир его творчества.

1. Сулейменов О. Определение берега.– Алма-Ата: Жазушы, 1976.– 456 с.
2. Сулейменов О. Собрание сочинений: В 7 т.– Алматы: Атамыра, 2004.– Т. 1.– 480 с.
3. Коншина С. Г. Языковые средства создания комического на уровне слова // Разноуровневые характеристики лексических единиц.– Смоленск: Речь, 1999.– С. 26-29.

Наталья Невярович

**ГРОТЕСК И РИТУАЛЬНЫЙ СМЕХ В РЕЦЕПЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ
(ИСТОРИКО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Гротеск и смех – явления древние, своими корнями уходящие в архаические слои народного сознания и творчества. Их истоки лежат в области значений мифа, ритуала, мистерии, магии. И в то же время это категории современного художественного сознания. На различных этапах развития литературы и культуры они имели различную семантику, функции, художественное выражение. Гротеск и сегодня остается загадочной категорией, имеющей свойство проявлять порой неожиданные значения и коннотации в различных дискурсах. В пространстве смехового мира гротеск стал предметом исследования целого ряда выдающихся ученых, среди которых М. Бахтин, Ю. Борев, А. Гуревич, Б. Дземидок, А. Зверев, Д. Лихачев, Ю. Манн, В. Пропп, С. Юрков и др.

Амплитуда художественных значений категории гротеска включает комическое и трагическое, рациональное и иррациональное, логическое и абсурдное, сакральное и кощунственное. Современная литература и культура, переживающая кризис ратиоцентризма, в поисках новых художественных возможностей обращается к архаическим формам мышления и творчества, среди которых – миф, ритуал, обряд. В контексте этих категорий гротеск и смех обнаруживают генетическое родство. Оба явления принадлежат миру «становящемуся» (М. Бахтин), потенциально возможно, «иному» по отношению к рациональной логике современного мира. Гротеск выступает «ино-логикой» архаического мира, основой его художественного сознания и творчества. Реактуализация ритуального смеха в пространстве современного текста – одно из характерных явлений литературы переходного периода рубежа XX–XXI веков, нуждающихся в научном осмыслении. Природа и художественные функции реликтовых форм ритуального смеха и архаических матриц гротеска в современной русской прозе являются предметом исследования данной статьи.

В развитии категории гротеска как составляющей смеховой культуры учеными выделяются две ведущие традиции, по-разному формирующие концептосферу категорий «смех» и «гротеск». Первая из них – это классическая традиция, восходящая к аристотелевскому «канону», ставшему основой европейской эстетики и всей «официальной» литературы и культуры вплоть до начала XX века. Вторая – фольклорно-мифологическая, опирающаяся на архаические, до-рациональные формы художественного сознания, где гротеск выступал естественной логикой «незавершенного» (М. Бахтин) бытия. В логике аристотелевского риторизма

смех принадлежал области комического, эстетически погрешного, сатирически заостренного. В своей «Поэтике», характеризуя комический сюжет, Аристотель определяет смешное как некоторую «ошибку и безобразие, никому не причиняющее страданий, и ни для кого не пагубное». Аристотель выделяет «допустимые» и «недопустимые» ошибки в произведении. Им порицается «или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства» [1, с. 134]. Гротеск, представляющий картину мира в формах «невозможного», выпадает из канонической системы эстетических понятий как нарушающий ее законы. Аристотелевская теория дает обоснование явлению гротеска в искусстве как «без-образию» и «неправдоподобию» по отношению к природному соответствию. Этот подход определил принцип миметического детерминизма в определении смеха и гротеска в классической литературе и искусстве на многие века. Он закрепил гротеск в низовой нише комического, в статусе эстетической маргиналии.

XX век в свете новейших философско-эстетических теорий существенно расширил границы понимания смеха, гротеска и во многом изменил типологическую сходность этих категорий. «На протяжении всего XX века в литературе происходило радикальное расширение области комического (а тем самым – и семантики самого понятия смеха). И это все заметнее сказывалось на внутренней жизни жанров, на их соотносительности в границах различных художественных систем, на характере и качестве эстетического мышления» [7, с. 378–379]. По мнению А. Зверева, XX век, вопреки классическим представлениям, «сильно осложнил разграничение смехового и трагического начал в искусстве. Очень часто они выступают в некотором причудливом симбиозе, а подчас образуют и органичный синтез» [7, с. 384–385]. Амбивалентная природа смеха в литературе и культуре XX века, включающая широкий спектр некомических коннотаций, дает исследователям основание искать истоки его значений не в аристотелевской эстетике, а в более древних, стихийных формах сознания и творчества.

Природа гротеска в мифологическом сознании древних – проблема многовековой дискуссии. Считать ли естественную форму до-логического, мифопоэтического сознания и творчества древних архаической формой гротеска или же позиционировать его лишь как форму условности в искусстве? Можно ли считать смех древних аналогом современной формы эмоционально-сниженной оценочной реакции в том случае, если предметом осмеяния выступали сакральные явления? Классическая модель аристотелевского «смеха» не дает ответы на эти вопросы.

В решении обозначенной проблемы выделяются два различных подхода. По мнению одних ученых (А. Лосев [9; 10], О. Шапошникова [13]),

в мифологическом сознании нет места гротеску, а сакральное отношение к античным богам исключает комические средства их изображения. Мифы являлись и универсальной формой мировидения, и своеобразной методологией познания мира, воспринимаемого в поэтических конструкциях и образах. Такой мир был безусловной действительностью, а не художественным вымыслом. По утверждению А. Лосева, «миф вообще не есть поэтическая фикция и даже не есть поэзия вообще. Миф для мифически мыслящего субъекта есть нечто абсолютно реальное, а вовсе не вымышленное [9, с. 16]. Так, у Гомера, по наблюдению ученого, «не только реальные люди мыслятся ... как нечто объективное и невыдуманное. Даже боги, даже демоны, даже любые чудеса и невероятные события, – все это мыслится в эпосе реально существующим, а вовсе не результатом творческой фантазии или досужего вымысла поэта» [10, с. 124–125]. Эту позицию можно принять при условии, что гротеск понимается исключительно как вид условного в искусстве [13], категории «вторичной» художественной реальности, значительно более поздней по своей научной рефлексии.

Согласно мнению других ученых (М. Бахтин [2], А. Гуревич [6], Л. Карасев [8], В. Пропп [11], С. Юрков [14] и др.), мифологическое сознание гротескно по своей природе. Об этом же свидетельствует и ряд памятников мировой литературы, где почитаемые древними людьми боги изображены в снижено-комическом плане. Зачастую священное было выражено гротескными средствами, при том, что модус художественного полотна был далек от комического или сатирического. Примеры снижено-комического изображения богов наблюдается в древних памятниках разных народов («Лягушки» Аристофана, «Перебранка Локки» из «Старшей Эдды», «Ригведа» и др.). Эта тенденция справедливо отмечается учеными как универсальная для культуры древнего мира.

Смысл гротескной ситуации в изображении почитаемых богов ученые раскрывают по-разному. По мнению немецкого ученого О. Хёфлера, осмеяние направлено не на божественное существо (объект), а изображающего его актера (средство, способ изображения): «Смех, намеренное поношение и снижение неизменно направлены на изображение, заменяющее божество» [6, с. 334]. Комическое в такой трактовке ученого подается как антитеза нуминозному и не включается в природу религиозного сознания.

С точки зрения А. Гуревича, гротеск является неотъемлемой составляющей мифологического сознания. Ученый отмечает: «Чем архаичнее культура, чем менее дифференцированы отдельные ее формы, пребывающие в той или иной мере в состоянии исконной органичной слитности, тем более значимо смеховое начало в общем ее механизме и тем разительнее его своеобразие при сравнении с тем, что мы нынче

считаем комическим» [6, с. 331]. Гуревич исходит из посылки, что изображение богов в веригах человеческих страстей и пороков вовсе не означает их критику либо ослабление веры. Напротив, гротескное изображение свидетельствует о прочности веры: «...боги боятся критики тогда, когда их престолы шатаются, – пока же они всемогущи, насмешки над ними, высмеивание их пороков им не страшны» [6, с. 336]. Изначальная внеморальность богов противостоит ими же установленной человеческой морали. Эта нравственная свобода является подтверждением их могущества и особой природы. Комизм в таких текстах представляет «интегральную часть сакральной ситуации, и его надлежит понимать в качестве производного от нее» [6, с. 337].

Идею сопряженности сакрального и пародийного в изображении богов высказывает и О. Фрейденберг, которая полагает, что религиозно возвышенное может быть выражено и через стихии обмана и смеха. В таком смехе достигается апогей религиозного сознания. По логике исследователя, в пародии лежит усиление природы богов: «Пародия есть архаическая религиозная концепция «второго аспекта» и «двойника», с полным единством формы и содержания» [12, с. 497]. Мысль Фрейденберг о неразрывности сакрального и смехового в составе художественного образа во многом созвучна идее амбивалентности карнавального гротеска М. Бахтина [1, с. 31]. «В самом деле, карнавал, шутовство, пародия на священное не отменяет серьезного аспекта мира и не ставят его под сомнение: ведь все участники пародии и карнавала прекрасно знают, что лишь временно выворачивают серьезное на иную сторону, с тем, чтоб затем возвратиться к норме». А. Гуревич обобщает, что «все эти пародии, насмешки и профанации происходят внутри сакрального» [6, с. 338].

Идея неразрывности сакрального и смехового лежит в самой природе мифа, основой которого выступает архетип смерти-рождения. Он является стержневым для космогонических мифов – рождение космоса из хаоса – и календарных мифов – умирающего и воскресающего бога (природы, солнца). Обряд и ритуал реконструировали этот священный закон бытия, а участники религиозной мистерии ощущали себя сопричастными его благодатной силы. Истоки гротеска лежат в древней праздничной традиции, связанной с богом плодородия Дионисом (календарно она связана с днем весеннего равноденствия и началом нового года у греков), в последующих эпохах сохранился в масленичных играх (у восточных славян) и карнавалах (в Западной Европе) в канун Великого поста. Гротескные традиции смеховой, «вывороченной» действительности восходят и к римским сатурналиям, посвященным богу Сатурну и связанным с мифом о смерти старого и рождении нового года (зимнее солнцестояние, новый год у римлян). Отголоски «мира наизнанку», где господин и раб, живые и мертвые менялись местами, а царством правил шутовской король,

прослеживаются в рождественских праздничных традициях – святочных играх, разгульном веселье «ряженных», гаданиях, маскарадах.

Архаический ритуальный смех сопровождал акт смерти, рождения; в качестве магического «заклятия смехом» он «призывал» жизнь, следовавшую за смертью. Смех сопровождал обряд и инициации – духовного рождения «нового» человека, что нашло свое отражение, например, в свадебном обряде. Ритуальный смех являлся формой проявления сакрального «перехода» от смерти к жизни, предвосхищал, призывал и утверждал ее.

В современной литературе гротеск и смех выступают метакатегориями, связывающими архаику и современность, мифологические и прагматические модели сознания в художественном тексте. В современной русской прозе, как показывают наблюдения, реликтовые формы гротескно-смеховой культуры реализуются в трех основных тематических направлениях: во-первых, в вос/пересоздании мотивов и образов языческой мифологии (например, роман М. Вишневецкой «Кощей и Ягда, или Небесные яблоки», «Небесный меч»); во-вторых, в ре/демифологизации мифа об умирающем и воскресающем боге, в художественной эсхатологии (А. Слаповский «Первое второе пришествие», Ю. Буйда «Седьмой холм», «Чудо о Буянихе», В. Попов «Лучший из худших», О. Павлов «Конец века. Соборный рассказ», В. Ерофеев «Страшный суд», И. Стогов «Мертвые могут танцевать», М. Веллер «Б. Вавилонская» и др.); в-третьих, в ре/деконструкции архаичных ритуально-обрядовых форм (В. Войнович «Путем взаимной переписки» и др.). В современных историко-культурных и художественных условиях архаические формы гротеска и смеха получают новое значение. Одновременно гротескно-смеховое является своеобразной архетипической культурной матрицей, в контексте которой современные ценности получают новый ракурс освещения. В формате небольшой статьи мы остановимся на функциях гротеска и ритуального смеха в дилогии М. Вишневецкой.

Роман «Кощей и Ягда» (2004 г.) стал номинантом премии «Российский букер-2004» и победителем «Студобукера», студенческого варианта конкурса. Вторая часть дилогии «Небесный меч» вышла в 2006 году. Дилогия представляет собой попытку реконструировать пра-славянский мир на основе фольклорно-мифологических реликтов. Вишневецкая соединила космогонические и героические циклы мифов с историко-художественной версией жизни славянских и североевропейских племен в середине первого тысячелетия нашей эры. В интервью С. Юренину Марина Вишневецкая прокомментировала: «Я решила вообразить, что у меня за плечами – у меня, человека русской культуры, – стоит такая же богатая мифология, какая стоит за плечами любого грека, равно как и всякого скандинава, индуса, немца. Мифология эта на стыке первого и

второго тысячелетия уже была спрессована в некую эпическую поэму. В мою же задачу входит бережно и скрупулезно эту поэму пересказать, разве только сюжет мне предстоит развить, кое в чем усложнить. Я пользовалась мифологией соседних, прежде всего балтийских народов. Я искала остатки славянской мифологии в сказках, былинах» [15].

В первом опыте «русского фэнтези» автор исследует комплекс философских проблем, среди которых ведущей является природа взаимоотношений «богов и их людей». Сюжетная линия романа рассказывает о жизни в праславянском языческом Селище, о князе Родовите и его народе, о поклонении языческим богам и вероотступничестве, о покровительстве и мести богов. Центральной темой романа является беззаветная любовь княжеской дочери Ягды и Кошея, пленного мальчика, сына убитого в бою князя-степняка. Его имя «Кошей» и означает «пленник».

«Мир людей» и «мир богов» в романе созданы различными художественными техниками. «Мир людей» отображен традиционными эпическими средствами. «Мир богов» – иной, контрастный по отношению к земной жизни, требует иных художественных возможностей. Средством поэтизации божественного «иномирия» выступает гротеск, сознательно нарушающий миметический принцип отображения действительности. В мифопоэтическом дискурсе романа гротеск выполняет экуменическую функцию – отображения всеединства мира, с причудливостью его сочетаний, что соотносимо с безграничностью могущества богов. Образный аспект сакрального повествования в романе подтвержден его «вторым аспектом» – смеховым. Боги порой представлены в сниженном плане. Так же, как и «их люди», они показаны аморальными, трусливыми, мстительными, жадными, коварными. Однако внеморальность богов лишь усиливает их божественный статус. Функция смехового гротеска реализуется в художественной реконструкции сакрального начала, традиционно включающего в себя гротескно-смеховой аспект.

В двойном модусе сакрального отображения представлен весь пантеон славянских богов. Верховный бог Перун, «длинноусый и глухой метатель молний», показан стариком, оглохшим от своей «работы», постариковски уставшим от былых сражений и успокоенным своим верховенством. Перун, «комплексует» по поводу утраты былой силы, испытывает тайное соперничество с Велесом, некогда похитившим его жену Мокошь, и по-человечески, по-мужски, радуется, когда удается одержать над ним победу в бою. Мокошь, богиня смерча, вихря и владелица веретена для скручивания нитей судеб, изображена интригующей женщиной, с присущей ей ревностью, завистью, переменчивостью настроения. Чета верховных богов живет в «небесном саду», вкушает «тучные ароматы жертвенных приношений» и яблоки с «дерева жизни».

Поверженный Перуном божественный брат Велес обитает в подземном царстве. Он хром, безобразен; его громадное тело местами покрыто шерстью, местами чешуей, правой ногой он оставляет след медвежий, а левой – кабаний. Зооморфный характер образа отражает связь божества с земным, телесным, низменным, греховным началом. Велес мстителен, он мечтает захватить небесный трон и отвратить от поклонения небесным богам людей, и это в романе ему на время удается сделать. Его свита – это бесчисленная, фантастическая в своем разнообразии болотная нечисть.

«Боги и их люди» очень похожи друг на друга. Гротескная тропика при создании персонажей божественного «иномирия» опирается на три основных гротескных конструктивных принципа. Первый, – соединение в образах небожителей человеческого и божественного начал (таковы Перун, Дажьбог, Симаргл, Свабогр). Второй – слияние субъекта и его деяния (например, образ Мокоши является опредмеченной метафорой ее божественной функции – прядения нити судьбы). Третий, – соединение в божественном образе человеческого и животного начал (такова структура образов Велеса и его «отпрысков»). Смеховые коннотации в отношении к верховным богам подчинены мифопоэтическому принципу пародийного дублера сакрального. Смех в изображении пантеона богов у Вишневецкой имитирует его древние ритуальные функции и выполняет мифотворческие задачи, но не сатирические или комические.

Божественные «отпрыски» – Жар, Коловул, Лихо – лишь отчасти напоминают о могуществе их родителей, их образы созданы средствами иронического гротеска. Жар, рожденный от земной женщины княгини Лиски и похитившего ее бога Велеса, – чешуйчатый длинномордый огнедышащий змееныш, сочетающий человеческие черты характера и облик Змея («ребеночек змееморденький»). Жар по-человечески честолюбив, амбициозен; по-животному похотлив и чревоугодлив. Трусливость Жара, постоянное желание прибегнуть к помощи отца, закрепляют за ним гротескную характеристику «недобога» и «недочеловека». Змей – хтоническое существо, образ космогонических мифов, олицетворение первоначального хаоса. В европейской традиции дракон считался символом зла. В романе Вишневецкой гротеск позволяет реализовать и иронические коннотации грозного образа – это образ змея-неудачника.

Лихо и Коловул – божественные отпрыски Велеса и Мокоши – двойняшки «величиной со скалу». Дочь Лихо – «размером с коня одноглазая великанша», мечтающая о нежности со стороны ее брата; сын Коловул – человек-волк, похотливый оборотень. Оба они показаны как грозные, но глуповатые создания. Они по-детски покорны родителям, примитивны в своих чувствах и поступках. Их устрашающий внешний облик гротескно контрастирует с внутренним инфантилизмом. Используя

гротеск, автор с кинематографической выразительностью фиксирует моменты превращения Коловула. В ряде эпизодов перед нами двуприродное существо с частями тела волка и человека: «Из шерсти, как круглый лесной орех выступает из скорлупы, вдруг появилось лицо, а из передних лап руки» [3, с. 66]. Отпрыски Велеса воссозданы средствами гротеска, в их отношении смеховое начало проявляет комические, иронические коннотации. Эпигоны богов показаны слабыми и ничтожными, что отображает процесс ослабления взаимной связи «людей и их богов».

В медиальном пространстве романа, на границе «мира людей» и «мира богов» обитают герои-медиумы, которым волею провидения открыты оба мира. Их предназначение – осуществлять духовную (поэт Ляс) либо физическую (герои Ягда и Кощей) связь между мирами. Юные влюбленные Кощей и Ягда, посягнувшие на небесные яблоки из божественного сада, превращаются в живых мертвецов («жив как мертв»), утрачивая человеческие свойства. Медиальная природа героев соотносима с гротескной поэтикой образов. Из светлых, преданных друг другу и готовых к подвигу во имя любви героев былинного эпоса они превращаются в собственных антиподов. Теперь это хрестоматийные сказочные образы зла и сердечного холода. Волею богини Мокоши влюбленные, мечтавшие о вечной любви, наказаны вечным безлюбием. Они дерзко возжелали вечности, не оценив, что истинная любовь – замена вечности для человека. Эта идея выражена в священной песне поэта-гуслиря Ляса: «Любовь нам дают бессмертные боги. / С любовью и мы на время бессмертны. / А большего не дано человеку. / О лучшем он и мечтать не смеет» [3, с. 298].

Пограничный характер образов, принадлежащих одновременно царству живых и мертвых, определяет и их сказочные функции: Яга – сопровождает героев в царство мертвых, а Кощей из «кромешного» мира охраняет заветный дуб с иглой его смерти от посягательств со стороны земного героя. Гротескные образы главных героев имеют трагические коннотации. Смеховое начало, традиционно сопровождающее переход от смерти к жизни, здесь отсутствует. Здесь, в царстве смерти (прежде всего духовной), действует «запрет смеха» (В. Пропп) [11, с. 217].

Таким образом, в современной художественной реконструкции языческого мифо-мира древних славян гротеск и ритуальный смех становятся поэтическими средствами, которые отображают отношения «мира людей» и «мира богов». Смеховое начало выступает поэтическим двойником сакрального в изображении священного для героев пантеона верховных богов. Коннотации комического, иронического сопровождают гротескные образы божественных отпрысков, «недо-богов». Трагическое в структуре гротеска отображает духовную гибель главных героев, утрату их принадлежности земному и божественному миру. Рецепция реликтовых

форм смеха и выражающего их архаического гротеска выполняют функцию реконструкции праславянского мира накануне ослабления язычества. Обращение современной прозы к ритуальному смеху отображают актуальные аспекты художественного и общественного сознания на рубеже третьего тысячелетия.

1. Аристотель об искусстве поэзии. М.: Худож. лит., 1957.– 184 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
3. Вишневецкая М. «Кощей и Ягда, или Небесные яблоки».– М.: НЛЮ, 2004.– 312 с.
4. Вишневецкая М. Небесный меч // Новый мир.– 2006.– № 11.– С. 56–78.
5. Войтович В. Українська міфологія.– К: Либідь, 2002.– 664 с.
6. Гуревич А. К истории гротеска. О природе комического в «Старшей Эдде» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка.– 1976.– Том 35.– № 4.– С. 331–342.
7. Зверев А. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века.– М.: ИМЛИ РАН, 2002.– С. 278–407.
8. Карасев Л. В. Философия смеха.– М.: Изд-во РГГУ, 1996.– 214 с.
9. Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии.– М.: Учпедгиз, 1957.– 620 с.
10. Лосев А. Гомер.– М.: Учпедгиз, 1960.– 350 с.
11. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне).– М.: Лабиринт, 2006.– 256 с.
12. Фрейденберг О. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам, 6 (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып.308). Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Отв. ред. Ю. Лотман.– Тарту, 1973.– С. 490–497.
13. Шапошникова О. Гротеск – вид условной выразительности // Культурологические аспекты теории и истории русской литературы.– М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978.– С. 19–29.
14. Юрков С. Гротеск в мифологическом сознании русского средневековья // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. 8.– СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2001.– С. 300.
15. Юренин С. Поверх барьеров. Эфир радио свобода от 28.09.2004. <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2004/OBT.092804.asp>

Елена Соболевская

СМЕХ И БЛАГОЧЕСТИВАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Теперь, в начале XXI века, благодаря веку минувшему с его тщательным всматриванием в мир смеховой культуры и культуры антиповедения, мы, в общем, безоговорочно соглашаемся с тем, что «смех имеет глубокое миросозерцательное значение», что «это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем *серьезность*...». Настоящий смех, таким образом, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее (см.: [3, с. 78, 137]).

Конечно, смех смеху – рознь, и говорить о нем как о глубинной форме миросозерцания, фиксирующей те существенные стороны мира, какие серьезности недоступны, можно только в отдельных случаях. В большинстве же случаев мы оставляем за смехом некую форму поведения, освобождающую нас от внешней, социальной цензуры и главное – от цензуры внутренней. От внутренней несвободы мы прибегаем к смеху как одной из наиболее доступных форм освобождения от какой-либо несвободы, и в то же время – что немаловажно учитывать – оказываемся в сфере новой несвободы. Смех – своего рода стихия, и зачастую не мы, а она обретает над нами власть. В точке абсолютной свободы, по убедительному замечанию С. Аверинцева, смех невозможен, ибо излишен. Иисус Христос обладал всей полнотой свободы, и потому предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, выглядит вполне достоверным (см.: [1]).

Смех как миросозерцание. Смех как освобождение от тех или иных запретов. Невозможность, излишность смеха в точке абсолютной свободы. Настоящий смех не отрицает серьезности. В праве ли мы выдвинуть обратное положение: настоящая серьезность не отрицает смеха?

Попытаемся рассмотреть в свете намеченной проблематики фильмы А. Тарковского и показать, каким образом соотносятся смех и серьезность в сфере его кинематографического наследия.

По-видимому, несложно заметить, что отношение Тарковского к смеху более чем сдержанно. Всего семь фильмов, и только в двух из них – «Иваново детство» и «Андрей Рублев» – мы сталкиваемся с искомым феноменом.

В первом фильме смех реализуется в снах главного героя, которые в целом представляют действительность, противоположную жестокой действительности войны. Иван видит себя счастливым и смеющимся. Его жизнерадостный смех выступает здесь в качестве вполне естественной для ребенка формы отношения к миру как к таинству. Все удивляет и радует его: и голос кукушки, и капли росы на паутине, и полет бабочки на фоне ясного неба, и блики солнца в глубине колодца. От всего исходит свет Добра

и тепло Любви. И безгрешная, не испорченная войной душа Ивана в блаженстве сливается с той подлинной реальностью, которая почти всегда ускользает от взрослых и так легко открывается детскому зору. Это и есть должное быть таковым, подлинное, жизнерадостное детство Ивана, но оно перечеркнуто войной и возможно только в снах. В жестоком мире войны смех для ребенка невозможен. И естественность смеха в этой сновидческой действительности еще более оттеняет действительность войны как действительность недолжную и неподлинную.

В «Андрее Рублеве» мы уже встречаем несколько форм смеха. Здесь по-прежнему звучит детский, жизнерадостный смех ребенка. Эпизод в храме: Андрей, ясно осознавший для себя невозможность писать Страшный Суд, всматривается в белые стены храма и читает вслух отрывок из Первого послания к Коринфянам, посвященный Любви; маленькая девочка плещет на него молоком и, повторяя за ним отдельные слова, заливается радостным, звонким смехом. Андрей не сетует на ребенка, но сорадуется, ибо такой безгрешный, детский смех ему вовсе не чужд. Он и сам в ответ начинает смеяться. Серьезность, озаренная благом Любви, ни в коем случае такой смех не отрицает. Невинный, детский смех также озарен Любовью, он ничего не разрушает, не освобождает от какой-либо несвободы (поскольку ребенок внутренне свободен), не завидует, не превозносится, не бесчинствует; он только дополняет благочестивую серьезность.

По-иному обстоит дело в других случаях. Андрей, как мы помним, невольно оказывается в самой гуще языческого праздника – ночи накануне Ивана Купалы: повсюду свет факелов, пение, смех, мелькание обнаженных тел; одним словом: праздник похоти и плоти. Андрей, как замороженный, крадется за участвующими в оргии. Он, по-видимому, еще не свободен от зова плоти. Однако народное веселье и смех, выраженные в такой форме, все же чужды ему и как представителю иноческого образа жизни, и как представителю религиозного, символического искусства, призванного тварными, человеческими перстами запечатлеть *горнюю* реальность. Тем не менее, Андрей не выказывает свою неприязнь по отношению к смеющемуся люду в открытой, агрессивной форме. Здесь нет противления насилеи. Андрей преодолевает неприязнь силою Любви к тварному миру, потому что в его глазах и этот, *дольний*, мир (пусть и в такой, одиозной его выраженности) все же причастен истинному, благочестивому началу и лишь по неведению своему творит бесчинство и прибегает к смеху и похоти как наиболее доступным формам освобождения от социальных и церковных запретов. Однако для участников празднества его серьезность и соответствующее тому аскетическое одяние и поведение представляют угрозу. Он для них – лицо церковное, являющее только одним своим присутствием определенную форму

запрета, и они этому запрету активно противостоят, хотя, на мой взгляд, и без черной злобы.

Большую сферу для размышлений на данную тему предоставляет нам повествование о скоморохе, в котором, по сути дела, и завязывается сюжетная канва фильма.

Странствующие иконописцы заходят в незнакомую избу, чтобы переждать дождь, и становятся свидетелями следующей сцены: «У стены, прямо на сене и на занавоженной лавке, сидят несколько мужиков, На полу ведро с брагой и ковш. Мужики громко смеются, кричат, а по сараю мечется щуплый человечек с большой головой и, резко ударяя в бубен, пронзительным голосом поет песню про боярина <...>. Темп песни нарастает, слова её поначалу превращаются в скороговорку, а потом и вовсе теряют смысл и звучат, как наговор, но мужики не могут удержаться от хохота <...>» [4, с. 142]. Две Руси встречаются в этом эпизоде: Русь низовая, темная, пьющая, юродивая¹ и Русь духовная, просветленная, трезвеющая в посте и молитве.

Как известно, без скомороха – профессионального носителя шумного народного веселья – в средние века не обходился ни один праздник. Это факт низовой культуры, без которого средневековая Русь немислима. Причем, скоморошеские увеселения, можно сказать, самая безбидная форма смеха. В отличие от юродства (юродства добровольного «Христа ради»), так же являющегося показательной формой антиповедения для средневековой Руси, скоморошество не было прямым образом направлено ни на осмеяние народа, ни на осмеяние церковных устоев. Тогда как юродство являло собой «особый тип дидактического антиповедения» (см.: [7, с. 326]), скоморошество никого ничему не поучало. «... За его действиями, – пишет современный исследователь, – не скрывается ничего, кроме организации процесса смехового разрушения (порядка), на который и собираются зрители. Это – публичная «казнь смехом», в которой скоморох добровольно жертвует собой ради удовольствия публики побыть «палачом»». И хотя скоморошеский спектакль не претендовал на настоящую войну с действующим порядком и всем своим видом и поступками подчеркивал несерьезность собственных действий (см.: [8, с. 47, 49]), православная церковь никогда не одобряла скоморошеского веселья. С точки зрения православия, скоморошество всегда имело отношение к дьявольскому, сатанинскому началу. Пусть и не прямым, но косвенным образом этот мир все же противостоял святости, церемониальности и степенности церкви как мир бесстыдства, богохульства и неумного веселья. Причем простой люд, наблюдавший скоморошьи потехи и участвовавший таким образом в скабрезных игрищах, прекрасно сознавал связь скоморошества с нечистой силой, что, в частности, выражалось в известных народных пословицах: «Скоморошья потеха, сатане в утеху», «Бог дал попа,

черт скомороха», «Скоморох попу не товарищ», «Где смех, там и грех» и т. п.

Как показано в фильме Тарковского, наказание скомороха, последовавшее за его спектаклем, было воспринято народом как нечто должное. За скомороха так никто и не вступился ни словом, ни делом: все сидели молча, потупивши взор вниз. И только ближе к концу фильма мы узнаём, казалось бы, незначительную деталь: скомороха выдал дружинникам Кирилл. Считая себя истинным приверженцем аскетического, святого образа жизни, но, не желая открыто противостоять глумящемуся люду, странствующий монах выказал свой протест в такой форме.

Кирилл серьезен на протяжении всего фильма, но его серьезность не преисполнена ни смиренномудрием, ни благочестием. У него не только нет таланта иконы писать, но и нет способствующего тому чувства братской Любви. Он горд и завистлив. Его вера основана исключительно на тщательном исполнении церковного устава и злобном неприятии *дольнего* мира. Страх Божий – единственно этого жаждет он от иконописного ремесла. Этот-то страх Божий и привлекает его прежде всего в иконописи Феофана Грека, тогда как иконопись Рублева, озаренная светом Любви и милости Божьей, для него неприемлема.

В отличие от Кирилла, Андрей преисполнен смиренномудрием и благочестием. Он свободен от гордыни и зависти. Он принимает не только мир *горный*, но и мир *дольный* – скоморошескую, скабрёзную, глумливую Русь. Но принятие мира тварного не означает пособничества его грешным играшкам, но означает, прежде всего, принятие вины и ответственности за его грех. И хотя ему так же, как человеку церковному, ведущему совершенно иной образ существования, скоморошеские забавы чужды, он, тем не менее, преодолевает свою неприязнь к этой темной стороне жизни не силою предательства и устрашающих запретов, а лишь посредством усмирения гордыни и братской Любви. Только он, единственный, и вздыхает по скомороху: «Скомороха ни за что убили...».

Братская Любовь к темному, непросвещенному люду и приятие мира *дольного* таким, каким он предстает незамутненному взору со всеми своими пороками, становятся главными аргументами Андрея в первой беседе с Феофаном. Обвиняя народ в междоусобной злобе, предательстве, братоубийственном грехе, Феофан убежденно заявляет: «Я господу служу, а не людям! А похвалы! – Сегодня хвалят, завтра ругают, за что еще вчера хвалили. А послезавтра забудут. И тебя забудут, и меня забудут. Суета и тлен все! <...> Все глупости и подлости род человеческий уже совершил, и теперь только повторяет их. <...> Если б Иисус снова на землю пришел, его бы снова распяли!». Но Андрей уверен в своей правоте. Не темный люд обвиняет он в смерти Иисуса, а грамотных и хитроумных книжников и фарисеев, возбудивших народную злобу. «Людам, – говорит он, – просто

почаще напоминать надо, что люди они, что русские, одна кровь, одна земля. Зло везде есть, всегда найдутся охотнички продать тебя за тридцать сребреников <...>. Нельзя одно зло помнить, невозможно писать иконы, не преодолев злобы силою Любви.— Такова позиция Андрея.

Мир темной, юродивой Руси не исчерпывается в фильме Тарковского только лишь повествованием о скоморохе. Здесь есть и блаженная Дурочка (Ирма Рауш), из уст которой мы слышим только плач и смех, но по отношению к которой Андрей опять-таки проявляет незлобивость, терпение и заботу. Здесь есть и какой-то несуразный ключарь Патрикей (Юрий Никулин). Но, как мы помним, именно он, а в его образе и вся юродивая Русь, принимает мученическую смерть.

В этом плане я совершенно не могу согласиться с мнением А. Солженицына, обвинявшего Тарковского в чрезмерной жестокости, натурализме и стремлении показать «невылазную дикость Руси», искажая тем самым историческую действительность. С его точки зрения, многие эпизоды фильма есть не что иное, как явный намек (символическое указание) на советскую действительность, а вовсе не проникновение в древнюю Русь. В свою очередь, сцена празднества в ночь накануне Ивана Купалы расценивается Солженицыным лишь как «погоня за выгодной натурой», а сцена со скоморохом, по его убеждению, присутствует в фильме «только для украшения и забавы» (см.: [5]).

Линия темной, низовой Руси в таком её нагом, совершенно неприглядном виде тут более чем необходима. И скоморох, и непристойно ведущие себя пьяные мужики, и весь люд юродивый, и даже люд языческий с их противоречащими христианству обрядами,— все это оказывается здесь как нельзя кстати. Именно такую Русь — мятущуюся, одичавшую, погрязшую в междоусобных войнах — должен был возлюбить Рублев, став на подвижнический путь безмолвия. От такой Руси после набега татар и невольного содеянного им убийства он отрекся, но такую Русь в итоге и возлюбил. Ибо, как говорится в послании Павла, «если имею *дар* пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и веру, так-что *могу* и горы переставлять, а не имею любви,— то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею,— нет мне *в том* никакой пользы» (1 Кор. 13, 2–3).

Иконы Рублева, показанные в финале картины, не излучали бы столько Света и Любви, если бы не была представлена ранее эта «изнанка» земли русской; если бы не было показано, какую невыносимую муку, какое великое зло мира сего должен был принять в свою душу иконописец, чтобы ответить на него не устрашающими ликами, а образом Троицы, образом «взаимной любви, струящейся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних» (Флоренский).

Далее, на протяжении пяти оставшихся фильмов, Тарковский как бы

налагает запрет на смех в какой бы то ни было форме. Если не считать единичных, незначительных, на мой взгляд, случаев (скажем, хохот врача, упавшего в траву, в первых эпизодах «Зеркала» или смех подвыпившего Снаута в «Солярисе»), самое большее, что режиссер дарует своим героям, – так это просветленную, сдержанную улыбку, какую-то, едва заметную на лице, спокойную, тихую радость. Даже дети в его последующих картинах предельно серьезны и молчаливы: молчит юродивая от рождения Мартышка, дочь Сталкера; ограничивается одним единственным вопросом сын Доменико, впервые увидевший солнечный свет: «Папа, это и есть конец света?» («Ностальгия»); обязывается к молчанию Малыш, сын Александра, и только в финале, когда ему уже разрешено говорить, он как бы сдавленно изрекает: «В начале было Слово. А почему, папа?» («Жертвоприношение»).

Но если в последующих фильмах Тарковского не-смех детей имеет вполне прозрачную мотивацию, то этого никак не скажешь по отношению к не-смеху других его героев. Ни Крис, ни Сталкер, ни Доменико, ни Горчаков, ни Александр, при всей их физиологической способности смеяться, не прибегают к этой, вполне естественной для человека форме поведения. Можно было бы сказать: смех в их ситуации неуместен. Но в чем же исключительность данной ситуации, или: чем может быть аргументирован не-смех героев Тарковского?²

Обратимся еще раз к положениям Аверинцева, аргументирующим не-смех Иисуса Христа: смех предполагает несвободу как свой исходный пункт. Свободный в освобождении не нуждается. Богочеловек Иисус Христос обладал абсолютной свободой ещё «прежде начала своей земной жизни». «*В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен*» (см.: [1, с. 471, 472]).

Я вовсе не берусь утверждать, что герои Тарковского, подобно Иисусу Христу, находятся в точке абсолютной свободы³, и потому смех в их положении излишен, но они действительно свободны от многих несвобод, и ситуация, в которую они погружены, требует от них, чтобы они поступали, по крайней мере, в свете абсолютной свободы.

Самым непосредственным образом к сказанному выше нас подводит «Сталкер», а точнее – так называемая *Зона* и то, что в ней происходит. Здесь прежде всего уместно вспомнить откровение Сталкера, спровоцированное попыткой Профессора взорвать комнату и последовавшей за этим дракой: «... я ничего не сделал в этом мире и ничего не могу здесь сделать... Я и жене не смог ничего дать! И друзей у меня нет и быть не может, но моего вы у меня не отнимайте! У меня и так уж все отняли – там, за колючей проволокой. *Все мое – здесь. Понимаете! Здесь! В Зоне! Счастье мое, свобода моя, достоинство – все здесь!* Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. Им... Им не

на что больше надеяться! А я могу! Понимаете, я могу им помочь!» [6] (курсив мой. – Е. С.).

Зона на самом деле никакая не зона в смысле определенного местоположения во времени и пространстве. Это сама действительность, сам мир, в котором мы должны себя впервые обнаружить, то есть понять свое к нему *долженствование* и свою к нему *«ответную участность»*. Весь путь в *Зону* – художественная условность, знаменующая событие «делания» входа в мир. Нам никогда и никуда не нужно ехать, нам нужно только открыть себя в этом мире уже *действительно существующими*. Не мир в своём актуализированном виде внешним способом от нас отгорожен (колючей проволокой, охраной, железнодорожным полотном), а мы сами *внутренним способом отгорожены от мира в его актуальности*. Оказавшись в *Зоне*, мы оказываемся в ситуации, когда у нас нет ни прошлого как прошлого, ни будущего как будущего. Все сосредоточено в точке неделимого настоящего, располагающейся поперек линейно существующей действительности. Это не обыденное земное жилище или местность, по привычке именуемые нами «домом». И вместе с тем, «дома» мы на самом деле только в *Зоне* – только, когда мы, освободившись от всего эмпирического, подлинно обращены к миру, и мир обнаруживает себя мгновенно реагирующим на нашу с ним встречу в каждой точке, куда бы мы ни ступили. *Зона* есть мое индивидуальное состояние к миру как своему единственному дому.

Это состояние ведомо только Сталкеру. Он вполне ясно сознает, что «вход» в эту плоскость бытия открывается исключительно в результате добровольного (свободного) акта самоотречения, или самопожертвования. Он отдает всё конечное ради соприкосновения с истинной реальностью. Его действия не имеют никакой опоры во внешнем мире, никакой связи с тем, что называется «всеобщим»⁴. Да и его поведение, с точки зрения всеобщего, выглядит абсурдным. Оставляя все эмпирическое за воротами *Зоны*, он, в частности, оставляет и смех как форму поведения, укорененную во всеобщем. Не посредством смеха достигается счастье и свобода: не посредством смеха достигается контакт с *Зоной*. Нужно что-то более веское, что-то такое, что выталкивает из всеобщего.

Он никогда не знает, кого именно он приводит в *Зону*, но знает, что *Зона* каждый раз меняется в зависимости от того, кто здесь оказывается. Единственный «орган», которым он руководствуется – «орган» веры. Но это именно тот «орган», который необходим для контакта с *Зоной*. *Зона*, на мой взгляд, прямо-таки понуждает человека занять определенную позицию: когда «единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к абсолютному» (С. Кьеркегор). И именно в такой ситуации Сталкер ощущает себя свободным. Его свобода выражается в добровольном акте отречения от всего эмпирического и добровольном

согласии на со-творчество с миром как своим единственным домом.

Явную противоположность Сталкеру поначалу представляет Писатель. Он агрессивен, он ничем не хочет поступаться, и, хотя он покидает мир и готов идти в *Зону*, он по-прежнему остается укорененным в том, что он якобы оставил. Он чувствует себя в *Зоне* свободным, как на прогулке. Но его свобода основана на произволе и чревата ощущением внутренней пустоты: я поступаю так, как того хочу я, я поступаю так, как это делают все люди. Он вполне мог бы и рассмеяться, но, по-видимому, *Зона* вовремя отрезвила его. Он протрезвел не только от спиртного, но и от самой возможности смеяться.

«Ностальгия» и «Жертвоприношение» в контексте нашей проблематики показательны в том плане, что здесь мы сталкиваемся с таким феноменом, как страх: страх перед лицом неминуемой окончательной катастрофы, страх за судьбу своих близких, за будущие судьбы всего человечества. В «Ностальгии» катастрофа еще не разразилась, но уже есть все основания предвидеть её наступление; в «Жертвоприношении» термоядерная война уже действительно имеет место, но она совершается на той плоскости бытия, которая открывается далеко не каждому. Казалось бы, постигший Александра страх в результате такого ясного и неожиданного апокалиптического видения мог бы вызвать у него и плач, и какую-то форму истерического смеха, и крайнюю степень отчаяния. Ситуация Доменико тоже вроде бы не исключает смеха. Прослышавший среди окружающих в качестве сумасшедшего, он мог бы выразить свой протест и в форме смеха над мнимо разумными людьми, доведшими мир до состояния катастрофы. Однако Тарковский и в данных случаях показывает, что его герои миновали порог этих естественных форм человеческого поведения. Если бы Доменико и Александр реагировали на происходящее, как все нормальные люди, и в частности смеялись над своими же собратьями, ничего не ведающими о нависшей катастрофе, то это было бы явным свидетельством их духовного бессилия. Они же остаются предельно серьезными и внутренне сосредоточенными. Ни плач, ни смех, ни отчаяние не принесут никаких радикальных изменений. Ведь речь идет не только об освобождении от страха и своем личном спасении. Речь идет о спасении всех («Я был эгоистом, – признается Доменико, – хотел спасти свою семью, а спасать надо всех...»). Перед лицом окончательной катастрофы требуется что-то более серьезное, более веское, чем смех. Переступая черту нормального человеческого поведения и рискуя остаться непонятыми, они находят в себе силы принять на свои плечи всю полноту ответственности и совершают добровольный выбор в пользу жертвоприношения как единственно должного и подходящего на данный момент человеческого поступка.

Глубинная обеспокоенность за судьбы человечества обязывала Тарковского говорить о том, что он считал первостепенно важным для нашей

жизни. Человечество ушло от истинных истоков существования и стало на ложный путь развития. Такую ситуацию смехом уже не исправить. Здесь требуется серьезность, личная ответственность и готовность каждого стать на жертвенный путь добровольного служения другим.

Примечания

¹ Здесь имеется в виду юродство природное (душевное или телесное убожество).

² Поскольку рамки статьи обязывают, о «Солярисе» скажу только одно: материализовавшее чувство Совесть и последовавший за этим Стыд практически нейтрализуют здесь саму возможность смеха.

³ Даже абсолютная свобода Богочеловека Христа в контексте нашей проблематики может быть поставлена под сомнение. Так, в повести Л. Андреева «Иуда Искариот» Христос представлен не просто смеющимся, а и хохочущим: «С жадным вниманием, по-детски полуоткрыв рот, заранее смеясь глазами, слушал Иисус его [Петра] порывистую, звонкую, веселую речь и иногда так хохотал над его шутками, что на несколько минут приходилось останавливать рассказ» [2, с. 288].

⁴ И, соответственно, мы ничего не знаем о его мирском имени. Он – Сталкер. В миру это имя означает «арестант», «смертник», «блаженный» (или юродивый); тогда как на самом деле в его имени (англ.: stalker) запечатлен способ его бытия: он – движущийся наблюдатель жизни, он выслеживает само бытие и следует его зову.

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин: Pro et contra: Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Антология.– Т. 1.– СПб., 2001.– С. 468–483.
2. Андреев Л. Н. Избранное.– М.: Современник, 1982.– 463с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Худож. лит., 1990.– 543с.
4. Кончаловский А., Тарковский А. «Андрей Рублев»: Сценарий: Часть первая // Искусство кино.– 1964.– № 4.– С. 140–200. – Далее фильм цитируется по диску.
5. Солженицын А. И. Фильм о Рублеве // <http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/>
6. Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер: Литературная запись кинофильма / <http://www.lib.ru /STRUGACKIE/>
7. 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.
8. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: Антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.)– М., 2003 // <http://deja-vu4.narod.ru/main.html>

Олена Колесник

ЧИ ПОВИННА АНІМАЦІЯ БУТИ СМІШНОЮ?

В 2006 році на екрани світу вийшов масштабний повнометражний анімаційний фільм «Сказання Земномор'я», знятий режисером Ґоро Міядзакі, сином славетного Гайяо Міядзакі. Реакція глядачів та критики на цю екранізацію культових «Хронік Земномор'я» Урсулі ле Гуїн виявилася неоднозначною, оскільки ця стрічка значно програє роботам Міядзакі-старшого, але все ж таки є непересічним явищем. При всьому розмаїтті позитивних та негативних відгуків, один з них заслуговує на увагу. «Мультики повинні бути кумедними, а цей – не смішний; то в чому ж його сенс?» – запитав англійський оглядач Кевін О'Салліван. Це питання, задумане як риторичне, не можна визнати таким, оскільки тисячі глядачів все ж таки знаходять сенс і в «Хроніках Земномор'я» і в усьому жанрі аніме.

То чи дійсно анімаційний фільм обов'язково повинен бути смішним? Якщо ж ні, то в чому тоді буде його сенс?

Об'єктом цього дослідження стали більше ніж півтори сотні повнометражних стрічок, технічний та художній рівень яких дозволив їм вийти за межі однієї країни / культури. *Предметом* дослідження є місце комічного в їхній художній структурі.

На даний момент можна виокремити *три* основні регіони світу, які мають стійкі традиції художньої анімації. Два з них окреслені чітко: це, поперше, Сполучені Штати та, по-друге, Японія. Третій, «Європейський» регіон є дещо аморфним, оскільки: 1) в кожній європейській країні є своя культурна специфіка; зокрема, це помітно на прикладі Росії з її радянською спадщиною; 2) до «європейського» типу анімації, незважаючи на територіальну віддаленість, тяжіють також Австралія, Канада та Південна Америка; 3) все частіше з'являються сумісні проекти, в тому числі трансконтинентальні (Франція-Бельгія-Канада, Італія-Аргентина тощо), а також та чи інша участь американських або японських студій; 4) значним є вплив Америки, яка задає стандарти форми та змісту творів.

Історія *американської* повнометражної анімації, якщо брати за точку відліку «Білосніжку та семеро гномів» (1937), нараховує вже сімдесят років. В межах однієї статті можна зробити лише огляд її основних тенденцій.

Відразу зазначу, що короткометражні стрічки в даному дослідженні не аналізуються. Вони практично завжди розраховані на дітей, і тому максимально насичені комізмом. Характерним є обігрування явно неймовірного. Іншою типовою рисою є practical jokes, подекуди досить жорстокі, за що ці мультики нерідко піддаються критиці на пострадянських просторах, де саме вони, на жаль, сприймаються як репрезентативні щодо усієї американської традиції (та, разом з МакДональдсом – усієї американської культури). Схоже, що саме цей тип мультфільмів мав на

увазі Кевін О'Салліван, оскільки вжив слово «мультік» (cartoon), а не „ «повнометражний анімований фільм» (animated feature film). Отже, аніме в жанрі психоаналітичної фентезі він оцінив за критеріями «Тома і Джері».

Повнометражна американська анімація не схильна до такої відчайдушної сміховинності. Її гумор, практично обов'язковий для робіт Дізнея та більшості інших студій, є спокійнішим та ліричнішим.

В 30-ті – 50-ті роки ХХ ст. студія **Дізнея** випускає повнометражні анімації двох типів. Перший – це історія кохання, де героїня, герой та вороги подані цілком серйозно, а другорядні персонажі – з гумором. Це відповідає канонам ще античної комедії, які потім вплинули і на театр Нового часу, де комічну інтригу ведуть слуги на зразок Фігаро. До цього типу відносяться згадана «Білосніжка», «Попелюшка», «Спляча красуня», і «Леді та Бродяга». Другий тип – розраховані на молодшу аудиторію зворушливі історії про не-людей: «Піночкію», «Дамбо», «Бембі», або про дітей у фантастичному оточенні «Аліса в Країні Див» та «Пітер Пен», останній з яких є єдиною за цей період пригодницькою комедією.

Цей жанр – пригодницька дитяча комедія – виходить на перший план в 60-ті–70-ті роки, коли з'являються «101 далматин», «Меч в камені», «Книга Джунглів», «Коти-арістократи», «Робін Гуд», та «Пригоди Вінні-Пуха», які в різній пропорції сполучають ліричне з комічним. За це двадцятиріччя не знято жодної любовної історії; героями, здебільшого, є тварини.

Тварини продовжують домінувати і в 80-ті: «Лис та Гончак», «Великий мишиний детектив», «Олівер і компанія». В цей період починаються експерименти з сюжетами та героями, які перестають бути такими «правильними», як раніше. Це стосується «Олівера», де в центрі уваги – життєрадісні провідисвіти, та «Русалоньки», незвичної і за не-людським походженням героїні, і за її індивідуалістичним характером, і за радикальним переосмисленням літературного першоджерела.

Ще однією екранізацією, на цей раз дуже популярних в Америці «Хронік Прідейна» Л. Александера, є «Чорний Казан» (1985). Це – перший фільм сучасного типу, в якому герої борються не за особисте, а за суспільне благо. Але ця художньо слабка, особливо у порівнянні з книгою, стрічка не зробила перевороту, здійсненого пізніше «Королем Левом». Для американських мультиплікаторів було «само собою зрозумілим», що екранізація має бути більш розважальною, а значить, смішнішою, ніж книга. Щоправда, автори «Чорного Казана» не стільки збільшили кількість гумору, скільки змінили його тип: у книзі ми сміємося *разом* з героями, у фільмі – з них.

Однак, слід віддати належне цій першій ластівці. В 90-ті роки відбувається масова поява фільмів саме цього, «суспільно-значущого» типу, найзначнішими з яких були «Король Лев» (1994) та «Мулан» (1998). Ця парадигма залишається нормою і зараз (див. докладніше: [2]). В ній особиста доля стає лише елементом панорами, особистий успіх –

нагородою з соціальною активністю. При такій увазі до колективного, не випадково, що в фільмах різних студій майже одночасно виплила «мурашина» і взагалі, «комашина» тема («Антц», «Пригоди Фліка», «Життя Жуків», «Гроза мурах», а зараз ще й «Бі муви»).

Відповідно до загальних структурних змін, відбулися і зміни у розумінні комічного. Зокрема, в 30–80-х воно тяжіло до образів сміхових дублерів. Герой чи героїня зображувалися занадто ідеальними, а ворог – занадто грізним, щоб викликати сміх. Їх противо-доповненням ставали кумедні істоти, що постійно потрапляють в якісь халепи. Комічність такого образу складається з комбінації його ролі та дій, зовнішності (зокрема, протагоніст може бути намальований в реалістичній манері, комічний герой – в карикатурній), рухів та манер, голосу та манери мовлення тощо. Досить часто комічні персонажі мають свій підсюжет, подекуди слабо пов'язаний з основним. В цьому полягає відмінність *комічного героя*, єдина функція якого – розважати глядача, від *героя з комічними рисами*, який займає невід'ємне місце у розвитку подій, як Мушу в «Мулан».

В іншому варіанті, комічність більш-менш рівномірно поділяється між усіма образами фільму. Це риса або зворушливих персонажів першої епохи, що викликають розчулену посмішку («Дамбо» тощо), та їхніх не дуже страшних ворогів. Або – сильних, енергійних аж до ексцентричності сучасних героїв, з яких вже не бояться сміятися ані автори, ані глядачі. Адже в наш час межа «високого» та «низького» рівнів стає розмитою. Замість двох паралельних сюжетів ми отримуємо один, проте багатоплановий, подекуди трагікомічний. «Смішні» герої стають не «додатком» до когось, а самоцінними особистостями, які можуть продемонструвати значний духовний зріст, та стати кінцево необхідними для загального успіху. Одним з джерел нового підходу є фольклорна традиція, що демонструє перетворення «дурника» на героя. Іншим – важлива для сучасної цивілізації толерантність.

В 90-х роках, вже в межах цієї нової парадигми, на екрани повертається love story, така як «Красуня та Чудовисько», проте в ній з гумором зображуються вже не тільки другорядні, а й головні герої.

В цей же час продовжуються експерименти з моральним («Аладін») та фізичним («Горбун з Нотр Дам») виглядом героя. Знімається абсолютно нетрадиційний для Дізнея іронічний «Геркулес», який викладає відомий сюжет в сучасних термінах. Цей досвід продовжив більш вдалий «Новий вигляд імператора» – сміливий фільм зі складним багаторівневим гумором, який грає з неможливим: тут є і раптова зміна перспективи, і діалог оповідача зі своїм двійником з іншого часу, і численні відверті анахронізми.

Нарешті, в 90-х починається співпраця Дізнея з Піксаром, в результаті чого з'являються тривимірні стрічки з характерними героями, темами та прийомами, такі як «Історія іграшок» і «Життя жуків».

XXI ст. продовжує та розвиває ці тенденції. За 2000–2007 рр. дизнеївці

вже зняли 25 повнометражних стрічок (за 1990–1999 рр. – 16). Серед них є один практично повністю серйозний фільм («Динозавр»). Але більшість у різній пропорції сполучають елементи пригод, фантастики та комедії: «Атлантида: Втрачена імперія», «Ліло і Стітч», «Планета Скарбів», «В пошуках Немо», «Не бий копитом», «В гості до Робінсонів», «Рататуй» тощо.

В нашому контексті привертає увагу «Корпорація монстрів» (2001). Тут добре помітно, що в наш час «серйозність» чи «кумедність» «героя» та «супутника», носить відносний характер. Обидва герої «Корпорації» є здібними в своєму роді – один незрівнянно лякає, другий – смішить. Отже, здатність смішити стає позитивною характеристикою, талантом, а не результатом глупства чи незграбності.

В кінці 90-х Дізнай перестав бути монополістом на високоякісну анімацію. Зокрема, з'являється студія **ДрімВоркс**, чії роботи розраховані скоріше на молодіжну, ніж дитячу аудиторію. Перші з них були пригодницькими фільмами з більш чи менш значним елементом комізму: «Антіц», «Шлях на Ельдорадо», «Сіндбад: Легенда Семі морів». Траплялися і надзвичайно серйозні стрічки, де пафос явно домінує над гумором («Спірит»). Це не можна назвати безпрецедентним фактом, адже різні студії вже випускали достатньо серйозні анімації («Анастасія», «Король і я» тощо), а Спілберг ще до ДрімВоркс експериментував з патетикою у «Болто», фільмі, заснованому на реальній історії. Тепер ця лінія була продовжена. Серйозність в них виправдана, як у «Принці Єгипту» та «Йосифі: Царі сновидінь», адже звернення до Біблійних сюжетів погано сполучається з бурхливими веселощами (так, в «Ноевому ковчезі» порушення міри комічного веде до цинізму (див. [1, с. 113–114])).

Згодом ДрімВоркс перейшли до більш легкого і тому, напевне, більш касового жанру – комедії. Сигналом став «Шрек» (2001), якого можна вважати символом розкряпаності та толерантності. Ця поява принципово шокуючого героя назривала. Недарма майже одночасно з Шреком на екранах з'явився Стітч, хоча, як завжди, Дізнай діяв обережніше, ніж ДрімВоркс: Стітч тільки задекларований «чудовиськом», насправді ж він схожий на загального улюбленця коала. Взагалі наприкінці ХХ та на початку ХХІ ст. на екранах масово з'являються немислимі раніше комахи, пацюки, кіборги, вагітні жінки та гламурні бегемотихи.

Але з усіх них символом нового героя стає саме Шрек. Він – дорослий чоловік (хоча і не людина), показаний в своєму повсякденному житті, за його прогресом можна слідкувати, з ним можна ідентифікуватися. Знайшовши цю золоту жилу, автори продовжують її експлуатувати, навіть вичерпавши тему. Незважаючи на всі цінності толерантності, Шрек як рольовий орієнтир покоління просто лякає, особливо у зв'язку з поширеним примітивізованим розумінням його образу.

Переконавшись в успіху, ДрімВоркс запускає серію молодіжних

комедій, зазвичай у техніці 3D, кінця якій не видно: це «Підводна братва» та «Шрек II» (2004), «Мадагаскар» (2005), «Змивайся» та «Лісова братва» (2006), «Шрек Третій» та «Бі муви» (2007). В них усіх ми вільно сміємося над усім і усіма, включаючи головних героїв.

До цього ж прийшли й Дізнай та інші студії, свідченням чого є «Сезон полювання», «Льодовиковий період» з сиквелами etc. Нерідко вслід вдалому фільму виходить наслідування. Так, за «Веселими Ніжками» та «Мадагаскаром» йде «Лови хвилю», за «Підводною братвою» та «Немо» – «Наживка для акули», за «Шреком II» – «Нові пригоди Попелюшки».

З іншого боку, поза межами впливу Дізнай та ДрімВоркс подекуди з'являються яскраві та новаторські фільми. Як приклад, можна навести «Правдиву історію Червоного Капелюшка», зняту у дусі відновлення істини через діалог суб'єктивних точок зору, «Труп нареченої» Т. Бертон з його життєстверджуючим чорним гумором, а також «Сімпсонів в кіно», гостру сатиру на американський спосіб життя, яку може собі дозволити лише дуже впевнений в собі та розкріпачений народ.

Для повноти картини слід згадати нетипові, абсолютно серйозні американо-японські фільми, пік яких припав на кінець 70-х – початок 80-х рр. такі як «Гобіт», «Повернення короля», «Останній єдиноріг», де піднесеність сюжетів підкреслюється чудовою музикою, яка компенсує недоліки відеоряду. Японські майстри, які брали участь у цій співпраці, пізніше знайшли місця у лавах створеної в 1985 р. студії Гіблі.

Європейська традиція анімації, як було зазначено, неоднорідна. Можливо, саме ця поліфонічність і є однією з її головних прикмет.

В гіршому випадку європейські автори намагаються «робити все як американці», але бажаного результату не досягають. Традиційність перетворюється на шаблонність, сюжет стає затягнутим, характери – передбачуваними, гумор – невибагливим. На жаль, саме цим шляхом пішли іспанські аніматори, які взагалі демонструють значний потенціал. Проте невірні орієнтири вже зіпсували і ліричну комедію «Сон літньої ночі», і серйозний епос «Сід», і різдвяну історію, яка в оригіналі називається «Царі-волхви», а в російському перекладі відома як «Місто чаклунів» (!).

Краще виглядають стрічки, автори яких не ставлять собі порочного завдання «перегнати Америку», а йдуть своїм шляхом. Свідчення цього – франко-бельгійсько-канадське «Тріо з Бельвілю» – несподівана робота з парадоксальним гумором, а також блискуча британська (у співпраці з ДрімВоркс) «Втеча з курника», яка поєднує надзвичайно смішні ситуації з цілком серйозною ідеєю та яскравими, не комічними характерами. Активно працює Франція. Тут є комедії – нескладні, але досить приємні, як то «Астерікс та вікінги». Свіжа робота Люка Бесона «Артур та мініпути» поєднує екшн з дотепністю діалогів. Є традиція серйозної анімації, злегка пом'якшеної гумором («Тристан й Ізольда», «Каена»). В цьому жанрі

працює Ф. Леклерк. Якщо його повністю позбавлені гумору «Діти Дощу» справляють враження зайвої патетики, то в «Принцесі Сонця» (2007), знятій за мотивами «дорослого» історичного роману, він знайшов вірний тон.

Аніматори країн Східної Європи беруть активну участь у сумісних проєктах, проте поки що не виходять на світовий ринок з власними творами. На жаль, це стосується і України. Росія ж стала випускати по декілька стрічок кожного року, хоча їхній художній рівень не завжди на висоті. Як відомо, СРСР мав багаті традиції анімації, або, як її там називали, мультиплікації. Однак, повнометражних стрічок випускалося так мало, що кожна з них ставала подією («Пригоди капітана Врунгеля», «Таємниця Третьої планети», «Острів Скарбів»). Радянські мультики, здебільшого, були зорієнтовані на дітей, а значить, тяжіли до повчальності та зворушливості. Існували також мультфільми для дорослих, часто філософського, інколи сатиричного характеру. Чого практично не було – так це мультфільмів для підлітків, які б поєднували нормативні ціннісні орієнтири з яскравою, захоплюючою формою. Мультфільми розглядалися скоріше як засіб виховання, ніж розважання. До цієї настанови можна ставитися по-різному, адже багато людей люблять старі мультики за їхню доброту та душевність. Але при сучасній переорієнтації на комерційний успіх, який залежать, перш за все, від молодіжної аудиторії, виявилось, що поєднати ідейність та захопливість, хоча б так, як це робить той самий Дізнай, не так просто. Ось і виходить, що сполучення примітивізованого американського гумору та фальсифікованого київоруського джерела подається як «російський анімаційний блокбастер» («Альоша Попович та Тугарин Змій»). Але тут хоча б зрозуміло, на яку аудиторію він зорієнтований. Деякі ж стрічки викликають подив: як автори уявляють глядачів «Ельки»? Для дорослих він занадто вже простий, для дітей – затягнутий.

Найбільш вдалими з російських фільмів останнього часу є «Князь Володимир», в якому відчувається сполучення власної анімаційної культури з світовими напрацюваннями. Цікаво, що за структурою цей фільм дуже схожий на французьку «Принцесу Сонця». Однак, при схожості розкладу, ці два фільми демонструють зовсім різний підхід до подачі матеріалу. «Принцеса» приваблює яскравими та складними характерами, неоднозначними стосунками, чіткою фабулою. «Володимир» є сюжетно розмитим, зате епічним за розмахом. Помітна різниця і в підході до гумору. Автори «Принцеси» дозволяють собі посміхатися над підлітковим гонором своїх взагалі-то піднесених протагоністів. Автори «Володимира» мають більше табу: з князя не сміються; дитина в російській традиції подається як суто зворушлива істота; вороги показані серйозними і страшними. Залишається битий шлях – використання комічних героїв.

Якщо вже зайшла мова про росіян, слід сказати про дубляж, оскільки більшість іноземних фільмів до нас потрапляють все ж таки в російському перекладі. Зараз в західному кіно переважає реалістичний стиль гри. Це

стосується і анімації, де актори спочатку виразно начитують текст, а вже потім художники малюють персонажів, використовуючи елементи характерної міміки та жестів актора (друзі Бреда Піта впізнавали його у Сіндбаді, незважаючи на відсутність зовнішньої схожості). При такому тяжінні до реалізму поступово відходить умовність, коли другорядні персонажі розмовляють карикатурними голосами, а ворог має характерний «голос негідника» та відповідну манеру мовлення.

На жаль, такі умовності нерідко зберігаються в перекладах. Образи підганяються під амплу, яким відповідають утрировані голоси. Зокрема, з друга героя все ще роблять комічного двійника, а з антагоніста – опереткового негідника. Вся неоднозначність в такому випадку зникає, що приводить до перекручень ідеї фільму. Така зміна тональності поки що є звичайним явищем. Однак, помітні деякі зсуви, особливо у роботі Санкт-Петербурзьких майстрів, які здійснили блискучий переклад та дубляж «Мадагаскару».

Далекосхідна традиція, в основному, зводиться до японських аніме. Китайська мультиплікація, незважаючи на наявність непоганих стрічок, зокрема, екранізацій класичної «Подорожі на Захід», на світовий рівень поки що не вийшла. Південна Корея недавно продемонструвала свій потенціал, випустивши «Фантастичні дні», фільм, над яким триста художників працювали протягом п'яти років. Це повністю позбавлена гумору жорстка антиутопія з відкритим фіналом, намальована майже в грізайлевій манері. І за формою і за змістом вона повністю вписується у характеристики аніме.

Специфікою жанру аніме є те, що він нерідко звертається до дорослої аудиторії і подекуди є дуже жорстким. Характерним жанром є фантастичний бойовик. В серіалах, в залежності від стилістики, може бути наявні або елементи досить невибагливого гумору, або жорстка іронія. Повнометражні стрічки часто є повністю позбавленими комізму. Прикладом може бути хоча б «Залізобетон» – яскравий, екстравагантний, напружено драматичний, одночасно реалістичний та гротескний.

Крім того, японці беруться за теми, які в інших країнах вважаються непридатними для анімації. Так, Ісао Такагата в «Могилі світлячків» (1988) реалістично зобразив поневіряння двох сиріт під час Другої Світової Війни, довівши, що анімація здатна показати трагічне чи не яскравіше, ніж ігрове кіно. Охарактеризувати аніме в цілому ще важче, ніж американську анімацію в цілому. Придивимося до найславетнішого – хоча не найтиповішого – з режисерів, Гайяо Міядзакі та його студії Гіблі. Краса та ліричність його стрічок завоювали визнання критики та глядачів спочатку в Японії, а з 1997 року, з виходом «Принцеси Мононоке» – і в усьому світі. В 2006 «Time Magazine» назвав його одним з найвпливовіших азіатів за останні 60 років.

Ще до того, як стати режисером, Міядзакі як провідний аніматор ставив і абсолютно серйозні стрічки («Голс: Принц сонця») і комедії («Кіт в чоботах», 1969). Першою повнометражною режисерською роботою

Міядзакі став комедійний бойовик «Замок Каліостро» (1979). Очікування фенів головного героя – Люпена III – задали автору певний формат, що відбилося в яскравих характерах, чіткому та динамічному сюжеті. З іншого боку, Міядзакі вніс в фільм своє – шляхетність, глибину, ліричність. Ця блискуча робота може розглядатися і як невичерпне джерело ідей, які були розвинуті Міядзакі в його подальших фільмах, і самоцінним твором, який не застарів за два з половиною десятиліття років. Одним з джерел гумору стрічки є контраст серйозності ситуації в цілому, та благородного безумства героя, яке забезпечує непередбачуваність подій.

Деякі фільми Міядзакі позбавлені серйозного конфлікту, в них нема ворогів, а м'який гумор рівно розподілений між усіма героями, які, в цілому, подані реалістично та лірично. Це «Мій сусід Тоторо», «Служба доставки Кікі» та «Шепіт серця» (в останньому Міядзакі був не режисером, а автором ідеї). Майже те саме можна побачити в фільмах, де конфлікт закінчується примиренням, як то «Унесені духами» та «Порко Россо».

Нарешті, три з дев'яти режисерських робіт Міядзакі є повністю («Наусіка з Долини Вітрів»), або майже повністю («Лапута», «Принцеса Моноке») серйозними, і навіть похмурими, незважаючи на свою яскраву красу. Адже в них автор підіймає такі питання як екологічна криза та війна, причому справжньою перемогою, на його думку, може бути тільки примирення людей з природою та один з одним. Цю ж лінію продовжив його син Горо, екранізувавши «Земномор'я» ле Гуїн, роман в дусі аналітичної психології К. Г. Юнга, де сюжет виглядає як екстеріоризація рухів людської душі. Горо Міядзакі не став робити екранізацію «легшою» за оригінал, додаючи відсутній у книзі гумор. Це суперечить американській традиції, але відповідає японській та, частково, європейській. І оцінювати його роботу слід саме виходячи з обраного ним жанру та стилю.

Отже, комічне є для анімації надзвичайно характерним, проте не абсолютно обов'язковим. А значить, оцінка конкретного твору повинна виходити з того, в якому жанрі він знятий і які завдання ставлять перед собою його автори. Ця тема заслуговує подальшого дослідження, зокрема, цікаві дані міг би дати компаративний аналіз естетики коротко- та повнометражних стрічок, тематики та стилістики творів різних часів, країн, студій та авторів, що дало б глибше розуміння культурних процесів в окремих країнах та в масштабах всього людства. Адже анімація розрахована, перш за все, на дітей та молодь, а значить, ідеї, закладені в мультиках, тим чи іншим чином будуть впливати на світ майбутнього.

1. Боров Ю. Комическое.– М.: Искусство, 1970.– 270 с.
2. Колесник О. С. Від сміхового героя до сміху над героєм: зміна парадигм диснейвської анімації // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– С. 208–215.

Розділ 5.

НАУКОВІ ФЕЙЛЕТОНИ І ПАРОДІЇ

Вадим Менжулін

**БІОГРАФІЯ ЛЕКТОРА ТА ІДЕЯ УНІВЕРСИТЕТУ
(СУЧАСНА ГУМАНІТАРИСТИКА НА ШЛЯХУ ДО
САМОВИЗНАЧЕННЯ) (НАУКОВИЙ ФЕЙЛЕТОН)**

Гуманітарні науки – тиха ніша, в якій переховуються розумні, начитані, але дещо непристосовані до повсякденності люди. Гуманітарії є надто культурними, витонченими, надто інтелігентними. Отже, їм важко на щось розраховувати у жорсткому змаганні за реальні життєві бонуси. Однак, з іншого боку, на відміну від фізиків та хіміків, вони шалених грошей на лабораторії не вимагають. Читають собі книжки, пишуть рецензії, проводять якісь семінари...

Так (або приблизно так) думає про нас решта людськості. У свою чергу, ми, гуманітарії, зовсім не проти цю ілюзію підтримувати. Дуже зручно: ніхто нами всерйоз не цікавиться, отже ніхто й не заважає нам гратися у наші власні ігри – у постмодернізм та постструктуралізм, феміністичну критику та гендерні дослідження, постколоніальні студії та мультикультуралізм, психоаналіз та біоетику. Однак, час від часу серед нас з'являються провокатори, такі, наприклад, як американський гореписьменник Джеймс Хайнс (James Hynes). Цей колишній літературознавець-невдаха, користуючись своїми обмеженими знаннями щодо стану науки та прагнучи створити за допомогою останніх дешеvu сенсацію, написав «роман» під назвою «Розповідь лектора» [3], в якому спробував дати своє – абсолютно потворне – зображення тих невинних ігор, якими ми бавимось у нашій професійній пісочниці.

Почнемо із головного героя цього пасквілю – Нельсона Гумбольдта. Його важке кар'єрне сходження – від школяра-вундеркінда аж до декана факультету англійської літератури в сучасному американському університеті – Хайнс намагається змарнувати усіма наявними у нього засобами. Так, скажімо, захоплення хлопчика серйозною літературою Хайнс висміює, посилаючись на смаки його бездуховних однокашників. Романтичний Нельсон підкидував своїй коханій у поштову скриньку витончені вірші, але змушений був відступити, коли «услышал, как она читает их вслух в школьном кафетерии с подвыванием вывода его ямбические пентаметры, а слушательницы угорают со смеху и делают вид, что их сейчас вырвет...» [3, с. 22].

З насиченого численними інтелектуальними відкриттями періоду навчання Нельсона в університеті Хайнс навмисно вибирає ті епізоди, які складають найменшу академічну цінність, а потім штучно прив'язує ці дрібні біографічні деталі до вкрай важливого процесу практичного ознайомлення молодого перспективного дослідника із деякими ключовими фігурами та принципами сучасного гуманітарного дискурсу:

Первое, чему научила Нельсона магистратура, это молчать в тряпочку. Парадоксальным образом именно немногословие, как и статус единственного холостяка – не гомика во всей Центральной Индиане, привели его в объятия жгучей девицы с Восточного Побережья. Звали ее Лилит, и она была дочерью двух психоаналитиков – плод смешанного брака, ибо мама исповедовала Лакана, а папа был юнгианцем. Познакомившись с Нельсоном, Лилит приняла врожденную вежливость и либеральную широту взглядов за молчаливое участие в постмодернистском проекте... В диссертации она [намеревалась] рассмотреть отражение гендерных восприятий в почтовых открытках, но еще подвела теоретическую базу... [Нельсон сомневался] не притворяется ли он, будто ему интересно, потому что рассчитывает с ней переспать? Он по-прежнему терзался моральной дилеммой, когда несколько часов спустя, в своей квартирке, Лилит объявила, что хочет вместе с ним исследовать взаимопроникновение власти, чувственности и наслаждения в тексте. На практике это означало по очереди привязывать друг друга эластичным бинтом к топчану и выкрикивать «трансгрессивные вещи», как в порнофильме [3, с. 29].

Злобна іронія (а фактично – банальна зневага) до норм світоглядної політкоректності відчувається й в коментарях, які відпускаються Хайнсом у зв'язку із пошуками Нельсоном свого особистого, унікального місця у багатомірному, цвітучому архіпелазі провідних інтелектуальних шкіл та традицій модерної науки. Власна глибока академічна нетолерантність доводить Хайнса до спроб познущатися з такого важливого герменевтичного постулату сучасної методології гуманітарного пізнання, як принцип плюралізму інтерпретацій:

Диссертация [Нельсона] о Конраде никого из издателей не заинтересовала. Вердикт гласил, что Конрад почти так же одиозен, как Киплинг, поэтому Нельсон, в поисках собственной научной ниши, вернулся к первоначальной теме диссертации – шотландскому писателю Джеймсу Хоггу. Он постарался найти Хоггу более современное применение и разобрал его «Исповедь оправданного грешника» различными методами – вдруг какой подойдет. Как назло, подошли все, а это означало, что ни один не годится. Первая радость от того, что «Исповедь» поддается психоаналитическому прочтению, сменилась отчаянием при открытии, что она с таким же успехом поддается историологическому истолкованию, постколониальному истолкованию, гей/лесбийскому истолкованию и так до бесконечности. И вот, поскольку печататься было необходимо, Нельсон кропал статью за статьей, так что собралась целая книга из неопубликованных взаимоисключающих глав, каждая из которых с равной убедительностью доказывала, что Хогг был девственником и распутником, женоненавистником и

предвестником феминизма, империалистом и постколониалистом, гегемонистом и диссидентом, гетеро-, би- и гомосексуалистом. ...Последняя отвергнутая статья называлась «Трансгендерный кальвинист: Джеймс Хогг в Батлерианской перспективе»... [3, с. 41].

Особливо нестерпно для культурного читача має бути така невід'ємна риса хайнсівського дискурсу, як сексизм. Агресивне женонависництво Хайнса проявляється не тільки у тому, що з багатьох печатних органів, які відмовили Нельсонові, чомусь вибирається орган саме жіночій, але й в тому, що жодного слова не сказано про те, наскільки теплою та ніжною була тональність цієї «відмови». Хайнс чисто протокольно констатує: *В отказе сообщалось, что журнал печатает статьи, написанные женщинами о женщинах, женщинами о мужчинах, транссексуалами о чем заблагорассудится, иногда, очень редко, мужчинами о женщинах, но никогда – мужчинами о мужчинах. Подписано было: «С сестринским приветом редколлегии “Женского органа”» [3, с. 41].*

Без особливої теплоти малює Хайнс й образ жінки, під керівництвом якої Нельсон розпочав свою викладацьку кар'єру. Спочатку складається враження, що принаймні протокольну повагу по відношенню до цієї впливової постаті буде збережено. Адже йдеться про дійсно видатну діячку науки. На момент початку подій, що описуються у романі, завідувачка базового відділення факультету англійської літератури професор *Вікторія Вікторініс* (тобто переможниця у квадраті!) *пережила три или четыре коренных перелома в литературоведении, и все ее книги, от первой – «Ритм и метонимия в “Кристаллы” Кольриджа» до последней – «Дщери ночи: клиторальная гегемония в “Кармиле” Лефану», по-прежнему переиздавалась... [3, с. 10]*

Однак Хайнс не приховує свого незадоволення тим, що в особі Вікторії його літературна тінь, чоловік-сексїст Нельсон Гумбольдт, зіткнувся із справжнім зразком сучасної гендерно витриманої поведінкової етики: *... когда профессор Викторинис протянула руку, Нельсон почувствовал, что доходит ей только до колен и смотрит снизу вверх, как беззащитный ребенок. Тем не менее он коснулся сухой холодной ладони. О пожатии не могло быть и речи; Нельсон давно усвоил, что крепко, «по-мужски», как выразился бы его отец, стискивать руки в научном мире не принято. Здесь обходились легким касанием, лишенным всяких гендерных характеристик [3, с. 11].*

На відміну від Вікторії Вікторініс, Джеймс Хайнс постійно привертає увагу до гендерних відмінностей своїх героїв. Причому за усіма його гендерними спекуляціями незмінно простежується сумнозвісна логіка патріархату. Наприклад, за цією логікою цілком «логічно», що до Гумбольдта посаду декана факультету займав також чоловік – Антоні Акулло. Логічно також, що сексїст та маскулініст Хайнс знаходиться у повному захваті від

цього «п'ятизіркового плейбоя»:

...благодаря собственной несгибаемой воле и умению ловко всучить товар Антони Акулло стал научной величиной и законодателем дум. После книги «На хрен свободную речь», в которой он агрессивно защищал студенческие речевые коды, его стали приглашать во все передачи, где обсуждались культурные войны и политическая корректность... Став деканом, Антони Акулло едва ли не первым делом с размахом отремонтировал конференц-зал. Раньше здесь были пластик и люминесцентные лампы; теперь стены обшили темным дубом... [3, с. 89]

В образі іншого «корифея науки», з яким ми зустрічаємося на сторінках роману Хайнса, повною мірою втілено одвічну мрію мужланів всіх часів та народів – мати усе, не роблячи ані чого:

Магистрантом в одном из престижнейших университетов страны он объявил ученому совету, что защита диссертаций в западных научных учреждениях изначально воплощает колониальный взгляд на аборигенные ценности, и он в принципе отказывается способствовать маргинализации коренных голосов или участвовать в гегемоническом дискурсе западного постколониального культурного империализма. В результате этого идейно-принципиального неучастия он получил бессрочный контракт раньше, чем степень, а своим отказом писать книги или статьи (поскольку публикации в университетской прессе – еще большее пособничество империализму, чем даже защита диссертации) спровоцировал настоящую войну между желающими взять его на работу [3, с. 214].

Ще один приклад «чоловічого шляху у науці» представлений образом професора Марко Кралевича. Цей герой подається читачеві як носій «імпазантної зовнішності» та «зірка міжнародних конференцій». Однак, знайомлячи читача із глибоко закоханою у Кралевича викладачкою того ж самого факультету Лотарингією Ельзас, Хайнс, як й слід було очікувати, говорить зовсім не про «імпазантну зовнішність», а про те, що вона є «длинной мосластой уроженкой Северной Европы, с соломенными волосами, длинным подбородком, красными костяшками пальцев и в толстенных очках». Окрім того, ні про яких аспірантів, які ловлять кожне слово, також не йдеться, бо, як із садистською насолодою демонструє Хайнс, з виголошуванням слів у пані Ельзас має певні утруднення:

Голос у нее в одном предложении переходил с фальцета на бас. Нельсон слышал, как на семинаре она, отчаянно грассируя, говорила о «твансгвессивном выбвесе критической теории», в котором следовало искать «бвагородное насилие». Главный ее труд назывался «Das Ding an Sich (Вещь в себе): культурология культурологии», а теперешняя работа должна была стать, по ее собственному выражению, «коллажем из

Деввіда, Бодвіява и Квистевой» [3, с. 49].

Дуже важливою фігурою в романі є інша співробітниця Нельсона – Віта Деонне. Впродовж майже усього роману читачеві розповідається про залякану молоду викладачку, яка займається дослідженням «Лесбійського фалосу Доріана Грея» та очікує на визнання з боку грандів гендерної теорії. Віта малоється як дуже делікатна, поміркована феміністка, яка, навіть рішуче борючись з патріархальними забобонами та постійно відчуваючи на собі жорстокі випадки з боку сексистів-чоловіків, продовжує ставитися до своїх метафізичних ворогів по-людськи. Наприклад, саме вона (а не хтось з чоловіків) була єдиною людиною, яка підтримували приятельські стосунки із Нельсоном, поки він був рядовим викладачем.

Здавалося б, із простої людської вдячності Нельсон мав би однозначно виступити проти підстаркуватого концептуального гетеросексуала – професора Морта¹ Вейссмана, який дозволив собі відверто знущатися із теми дослідження Віти на засіданні ради факультету. Однак головний герой Хайнса веде себе зовсім по-іншому: «Как ни безобразно обошелся Вейсман с Витой, Нельсон поневоле жалел старого учителя». За що ж Нельсон вважав Вейссмана своїм вчителем? Скоріше за все, ось за що: *Вейсман достиг расцвета в начале семидесятых.... В ту пору он был на пике своей эротической власти – красавец мужчина с волной блестящих густых волос, воплощение литературного сердцеда. Покуда жены (которые все, в свое время, были его ученицами) растили детей и смотрели в другую сторону, Вейсман соблазнял бесконечную череду студенток [3, с. 110].*

В іншому місці Хайнс пояснює глибинні причини учнівської прив'язаності Нельсона до Вейссмана ще коротше та чіткіше: Вейсман іменується «серцем фалоцентризму» на факультеті, а Нельсон у цьому контексті отримує титул його «выкормыша» [3, с. 114].

Отже, настав час з'ясувати, яким чином та за рахунок чого цей «выкормыш фаллоцентризма», перестав відчувати, що доходить Вікторії Вікторініс тільки до колін, та розпочав стрімке кар'єрне зростання. За усіма законами жанру, неймовірно швидкому та крутому сходженню вгору передувало не менш круте падіння.

Одного дня тоді ще всесильна Вікторія запросила Нельсона до свого кабінету і повідомила його про те, що у зв'язку із фінансовими утрудненнями факультет не може продовжити контракт з ним на наступний семестр. Це означало зовсім не тільки те, що Нельсон не міг більше викладати англійську літературу студентам, які нею майже не цікавилися. Це означало також, що Нельсон Гумбольдт опинявся з усією своєю родиною (тобто з дружиною та двома маленькими дочками!) у повному розумінні слова на вулиці. Однак Хайнс настільки глибоко закоханий у Гумбольдта, так сильно за нього вболіває, що вирішує закликати на допомогу своєму протезе магічні сили.

Отже, лише за декілька годин після отримання інформації про звільнення (йдеться, між іншим, про п'ятницю на Хеловін!) Нельсон Гумбольдт, перебуваючи у повній фрустрації, «потерял указательный палец правой руки». Так, написаному вірити: внаслідок нещасного випадку Нельсон позбавляється пальця. Взагалі-то, складається враження, що це Кінець: *Когда Нельсон очнулся... он различил впереди и по бокам медиков в зеленых халатах. Негр-фельдшер в белых резиновых перчатках держал его за запястье правой руки, а блондинка с пучком на затылке приподнимала полиэтиленовый пакет с его пальцем, словно мешочек с кухонным мусором* [3, с. 17].

Тільки не розпочинайте, будь ласка, істерику, нешановні прихильники Хайнса, Гумбольдта та інших до них подібних! Згадайте про темні магічні сили, які автор готовий викликати на допомогу своєму герою. Відрізаний палець не тільки знов постає на потрібному місці, але й набуває спеціальної магічної потенції. Віднині він вже зовсім не нагадує ганебний «мешочек с кухонным мусором», а перетворюється на такий орган, присутність та могутність якого Нельсон з гордістю та радістю відчуває майже кожної миті. Тепер, як тільки у Нельсона виникає потреба у будь-чому, його Чарівний Палець наливається кров'ю та перетворюється на справжню Чарівну Паличку. Як тільки він торкається нею когось, одразу виконується будь-яка його воля.

До речі, Хайнс – віддамо нашому ідейному ворогові належне! – знає, про що пише. Палка давно зарекомендувала себе як один з найефективніших інструментів академічно-гуманітарної комунікації. Не будемо ходити за прикладами далеко в історію. Обійдемося також без посилань на досвід колег зі Сходу. Згадаймо про видатного європейського філософа ХХ століття Людвіга Вітгенштайна. Цей славний професор славного університету (Кембридж!) оцінював успішність своїх студентів таким чином:

Когда мне кто-то очень нравится и у нас хорошие отношения, то я в игривом настроении грожу кулаком или палкой – это как если бы я похлопал этого человека по спине. Это своего рода ласка [4, с. 206].

Справжньою водою на млин Хайнса, мабуть, можна визнати й такий факт з біографії Вітгенштайна. 25 жовтня 1946 р., головуючи на засіданні кембріджського Клубу моральних наук, він спробував поділитися враженнями від доповіді гостя Клубу – тоді ще досить молодого й не дуже відомого д-ра Карла Попера. Задля виразу своїх емоцій професор Вітгенштайн скористався кочергою, якою за інших обставин розпалювали вогонь у каміні. Все, мабуть, закінчилося б черговим тріумфом метра, якщо б той ласкаво похлопав Попера цією кочергою по спині. Однак престарілий професор (вже наступного року він звільнився з Кембриджу, а ще за декілька років помер) лише нерішуче помахав кочергою перед очима гостя та у розпачу втік з аудиторії. У своїй автобіографії Попер виклав власну

версію цієї події [6, с. 122–124]. Канонічна точка зору вітгенштайніаців викладена в книжці з багатозначним підзаголовком – «Обов’язок генія» [5, с. 494–495]. Сучасні незалежні дослідники присвятили цьому яскравому епізоду цілу книжку [4]. На нашу думку, втеча Вітгенштейна символізувала серйозну поразку прибічників інтелектуальної аристократичності. «Про те, про що не можна сказати, – зверхньо заявляв у свої кращі роки їхній кумир, – треба мовчати» [1, с. 86]. Навпаки, ультра-ліберальна філософія відкритого суспільства (більше дискусій! більше фальсифікацій!), яку започаткував Попер, призвела до розквіту інтелектуального релятивізму, культурної невизначеності та, врешті-решт, до повної постмодерністської відмови від ідеалу істини².

Повертаючись до «Розповіді лектора», ризикнемо висунути припущення, що Хайнс намагається доручити своєму герою виконання тієї самої місії, яку не вдалося виконати підстаркувату Вітгенштайну. Життєва траєкторія останнього стрімко пішла вниз після того, як його кочерга не спрацювала як чарівна паличка. Відповідно, справжнє життя Нельсона Гумбольдта по-справжньому розпочинається тільки з того моменту, коли його палець перетворюється на чарівну паличку. Все, що відбувалося раніше, тобто поки палець був у Нельсона суто номінально, автентичним життям вважати ніяк не можна. Втрата старого (безсильного та апатичного) пальця у п’ятницю на Хеловін – лише завершальний гучний акорд першого – малопродуктивного – періоду онтогенезу Нельсона. Можна сказати, що всі роки до цієї визначальної події Нельсон по суті провів без пальця. Тільки в світлі цієї тези прояснюються саркастичні наїзди Хайнса на юного та молодого Гумбольдта. Однак тепер все це позаду. З гидкого каченята із жалогідним пальчиком народився справжній Принц із справжнім Пальцем.

Подарувавши Нельсону цю дивну метаморфозу, Хайнс, як й можна було очікувати від закоренілого фалоцентриста, не тільки з лихвою компенсує своєму фаворитові кар’єрні втрати, але й випикує йому ще один – додатковий – бонус. Йдеться про так зване «переходящее красное знамя», невід’ємний аксесуар справжнього боса, головну нефеміністку закладу, тобто про штатну коханку декана Міранду Делятур. Цю «перемогу» комплексанта-кар’єриста Хайнс зображує з особливою, прибереженою, судячи з усього, саме для цього моменту брутальністю:

[Нельсон] уперся ступнями в ковер Антони Акулло и с сопением вогнал член. «Был на ней, – всплыло в голове, – и делал свое дело». Я ее трахаю. Я трахаю женщину Антони. Раскаленный палец прижимался к ее бедру. Миранда задрожала и вскрикнула [3, с. 328].

Мабуть, жінконенависництво Хайнса сягає в цій сцені своєї абсолютної границі. Однак цим фалічним тріумфом закінчується не роман, а лише його передостання частина. Виявляється, що Хайнсу замало нагородити

свого літературного протезе Чарівним Пальцем з усіма наслідками, які з останнього випливають. Йому також дуже хочеться розставити у свідомості читача «справжні» пріоритети, тобто показати, хто у даному випадку, на його думку, є головним. Для цього він пропонує вже й без того втомленому читачеві важкий мисленевий експеримент: а що трапиться, якщо Нельсон позбавиться Магічного Пальця? Отже, в романі з'являється сцена, в ході якої, віддавшись тілесним розвагам із Мірандою з особливою відчайдушністю, Нельсон так заграється, що Палець відривається знов – цього разу назавжди³.

І що ж далі? До якої конклюдії веде читача підступна фантазія Хайнса? Виявляється, що незважаючи на всю його симпатію до окремої особі чоловічої статі, цебто до Нельсона Гумбольдта, справжнім об'єктом вшанування для цього писака є Його Величність Магічний Палець. Є у Нельсона Палець – є й все інше: кар'єра, розкішна любовниця, віддана дружина та щасливі, вдячні дочки. Зникає Палець – зникає навіть те, що здавалося невід'ємним: дружина з дочками тікають ледь не першими. Любовниця та підлеглі зникають наче тіні опівдня. Але це ще не все: із суто фрейдистською методичністю Хайнс доповнює цю символічну кастрацію позбавленням Нельсона навіть символічної надії повернутися до материнської утроби. У пожежі гине головна скарбниця його факультету, його матір-годувальниця – книгосховище бібліотеки. Навіть те, що залишилося бідному Нельсонові – посада декана, – перетворюється із мрії життя на нічого не варту фікцію:

Книгохранилище горело три дня, несмотря на сотни тысяч галлонов миннесотской воды, которые закачали туда пожарные. Главный библиотекарь попал в психушку. ... К утру понедельника весь старший преподавательский состав висел на телефонах, обзванивая коллег по всему миру – нет ли где вакансии. ... Нельсон остался деканом за отсутствием других кандидатур... [3, с. 382–383].

Цим апокаліптичним фіналом Хайнс фактично говорить читачеві таке: отже, дивіться, добродію, до чого призвела в цілому непогану людину втрата пальця! Не виключено також, що автор «Розповіді лектора» має на увазі не тільки Нельсона Гумбольдта, але й його славетного німецького однофамільця, котрого б така доля університетської гуманітаристики ввела у справжній транс?⁴ Може, Хайнс натякає на те, що в наші дні не лише Нельсону Гумбольдту, а й Університету в цілому загрожує втрата магічного джерела власної сили та могутності? Може, він хоче сказати, що боротьбу із пальцелогоцентризмом, яку ми так успішно ведемо вже не один рік, настав час припинити?

Примітки

¹ Хайнс, мабуть, й сам розуміє, що носію таких застарілих поглядів прийшов

час відправитися на вічний спокій, але, тим не менш, в його романі цей «морт» (від лат. *mors, mortis* – смерть) ще живий...

² Стосовно точки зору, якої з даного приводу дотримуються автори книжки про конфлікт між Вітгенштайном та Попером див. особливо: [4, с. 292].

³ Для того, щоб процедура оголошення фінального вироку вийшла якомога більш показовою та повчальною, Хайнс вводить у дію ще *одного чоловіка, який загубив свій палець*: «Время платит, профессор, сказала Вита Деонне, и все почернело» [3, с. 350]. Так, шановний читачу, трохи раніше Хайнс примудрився перетворити Віту Деонне, цю затяту феміністку, на перевдягнутого чоловіка!

⁴ Як відомо, видатний німецький філософ, мовознавець та державний діяч Вільгельм фон Гумбольдт (1767–1835) дуже піклувався про те, щоб усі елементи Університетського організму (зокрема – гуманітаристика) розвивалися рівномірно. Він наполегливо критикував вузько цехову обмеженість та мрів про Університет як про осередок *Bildung*, як місце, де виховується гармонійна особистість. Докладніше про це: [2].

1. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження / пер. С. Попович. – К.: Основи, 1995. – 311 с.
2. Ідея Університету: антологія / упоряд. М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська; відп. ред. М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2002. – 304 с.
3. Хайнс Дж. Рассказ лектора: Роман / Пер.с англ. Е. Доброхотовой-Майковой. – М.: ООО «Издательство АСТ»; ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 412, [4] с.
4. Эдмондс Д., Айдиноу Д. Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 352 с.
5. Monk R. *Ludwig Wittgenstein: the duty of genius*. – New York: Penguin Books, 1991. – xviii, 654 p.
6. Popper K. R. *Unended quest: an intellectual autobiography*. – La Salle: Open Court, 1982. – 258 p.

Сергей Шун

ПАРОДИЙНЫЕ МИСТИФИКАЦИИ

СЕ ШИ ПУ (бо ши го, Тяньзинь) ИНЬ И ЯН В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ В АСПЕКТЕ ИХ ВЛИЯНИЯ ЧЕРЕЗ ТВОРЧЕСТВО ШО ПИНГА НА ИСТОРИЮ МУЗЫКИ. ГЕНДЕРНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ ОЧЕВИДЦА

Как утверждает профессор Мракобесова и жалкие апологеты её последователей, вся китайская музыка естественным путем делится на Инь и Ян. Нужно признать, что в этом нелепом заявлении неожиданно содержится отчасти здравый смысл. Наши спорадические гендерные наблюдения и ежедневные велосипедно-выездные эксперименты в Китае показывают, что этот нонсенс очень недалек от истины.

Во-первых, в КНР мужчины так же само отличаются от женщин, как и в просвещенных странах. Это видно по всему. В первую очередь, по телевизору. Кого же в гендерном отношении принято показывать китайскому народу, в свою очередь состоящему, как мы помним, из двух половин?

В дни больших государственных праздников по телевизору, как правило, идут мужчины. Их колонны двигаются уверенно и прямо. На экране народ видит крупно показанные празднично-возбужденные лица простых рабочих и крестьян, усердные лица служащих, негибкие лица воинов Народной армии. Показываются также ответственные лица товарищей, которые внимают словам вышестоящих руководителей или сами выступают с речью на фоне красиво-торжественной музыки в стиле ЯН-ЮЭ.

В будничные дни, когда народ отдыхает от праздничного веселья, телевизор показывает людям хорошо упитанных женщин-певиц классического вокала; жилистых, но при этом веселых на вид исполнительниц фольклора; изящно изогнутых плясуний; девушек народности мяо-мяо в разноцветных красных платьях, занятых народными промыслами. Подобные демонстрации народной жизни сопровождаются более простой и легкомысленной музыкой в стиле ИНЬ-ЮЭ.

Музыкальные инструменты Китая тоже синхронно распадаются на Инь и Ян. Они весьма разнообразны. Остановимся вначале на инструментах мужской группы (ЯН-ГУ). Среди них есть, например, крупные инструменты вытянутой формы, сделанные из бамбука и кокосов. Есть также небольшие, сильно скрюченные, сделанные из высушенных огурцов или копченой тыквы, обтянутые вымученной бумагой. Извлекаемые из них звуки характеризуются не столько силой, сколько большим внутренним благородством.

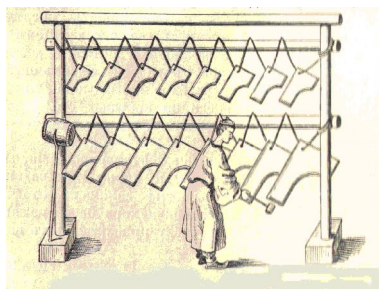
Женские инструменты (группа ИНЬ-ГУ) отличаются обтекаемой формой, блестящей поверхностью, яркими полутонами окраски, то есть, на-

много более приятным видом. При этом они имеют оглушительно громкий, противный, резкий или визгливый голос, особенно когда по ним трут смычком. Не удивительно, что примечательный китайский народ отразил свои впечатления в названиях этой группы музыкальных орудий. Например, местная скрипка «*эрху*»¹ звучит так же гадко, как и само название.

Из всех инструментов наиболее позитивно выделяется портативный органчик «*шэн*». Это инструмент подчеркнуто мужской наружности и убедительного голоса. Шэн служит для проверки и поправки всех известных и допустимых звуков. Этот инструмент единогласно одобрен участниками «Великого похода», утвержден пленумом Всекитайского союза исполнителей на шэне 1974 года и взят на вооружение в непобедимых оркестрах Народной армии. Само собой разумеется, что хороший исполнитель обязан содержать свой шэн в идеально настроенном состоянии.

Кроме мужских и женских инструментов бывают еще: а) долго дребезжащие, б) сделанные до наступления периода «весны и осени», в) упомянутые Сымой Цзяном, г) быстро воспламеняющиеся, в) смешные для внутренних монголов, г) великолепно перекрашенные, д) не имеющие отверстий куда дуть, е) поврежденные ногами при культурной революции. Всех их можно увидеть на базаре Гулоу в Тяньзине и других городах Китая², где их делают, продают и принимают обратно в ремонт. На рисунке снизу изображен эпизод производственного процесса изготовления ударно-струнного инструмента *кинконг*: натянутые на раму слоновьи ноги высушиваются до приобретения характерного тупого звука, извлекаемого младшим подручным мастера с помощью специальной колотушки, удерживаемой правой рукой. Слева видна прислоненная колотушка мастера большого масштаба, внушающая трепет и назидающая подмастерьев.

Рис. 1



Что касается инструментов, распространенных в учебных заведениях, то они большей частью относятся к виду очень прочных. Можно изо всех сил бить по струнам, и от этого с ними ничего не делается. Они также производятся на базарах и называются *Xinghai*. Своей формой и деревянным материалом они живо напоминают «*пианофорте*»

Бартоломео Кристофори. На этих изумительно выносливых устройствах китайские студентки тренируют силу, ловкость и отвагу.

Тут мы снова наталкиваемся на общую мысль о том, что вся китайская музыка, воплощенная звуками в пении или на инструментах, бывает мужской и женской. И все-таки, подобно всем сущностно-онтологическим явлениям, изучаемым с помощью онтологического же музыковедения, звуко-поэтическая культура Китая не исчерпывается до конца данным дихотомическим антитезисом (в этом, кстати, ее поразительное сходство с Западом). Прodelьываемый нами трихотомический срез обнаруживает, что, кроме мужской и женской, в Китае существует также *средняя музыка*. Причем, средней довольно много.

Среднюю музыку часто производят представители обеих противоположных стихий. Однако ее подлинные образцы творятся представителями смешанной творческой ориентации. Это обнаружилось сравнительно недавно, вследствие провозглашения товарищем Дэн Сяопином нового курса «открытых дверей и окон», сквозь которые не только наружу идет чистый воздух китайской духовности, но и поступает вовнутрь зловонный смрад бездуховных поветрий. Центральные ученые и руководители районного уровня пока еще не решились – к какой именно враждебной категории следует отнести это явление, приобретающее все больший разгул и вызывающее все более суровое непонимание у простых тружеников.

Заметим попутно, что установленное недавно наличие музыки среднекитайского гендера сильно подрывает наше доверие под наработками школы проф. Макробесовой об историческом приоритете византийской традиции возвышения-оскопления-осмеяния в пении императорских евнухов.

На этом мрачном фоне отраднo хотя бы то, что музыка, сочиненная трудолюбивой группировкой Инь, повсеместно принимается к исполнению. Для этого есть два основания: 1) женщины признаны полезными членами общества еще в период Второго великого похода; 2) в Китае люди всегда слушают музыку, если компетентные товарищи говорят по радио или через аппарат агитаторов, что это хорошо; а когда принимается решение, что слушать музыку необходимо в масштабах провинций и крупных промышленных центров, то люди строятся по росту (отдельно инки, отдельно янки, чтобы не было потом неразберихи) и внимательно слушают музыку, пока не закончатся все вещи, сочиненные за отчетный период.

Так сделал со своим войском первый император Китая – Ши-Хуан. Он пригласил в гости знаменитого композитора Ши-сы Динлу и тот громкой игрой на флейте *пай сяо* привел в порядок все битвы в Поднебесной. Он сначала смертельно испугал, а затем полностью успокоил кровожадных воинов. Они стоят и теперь как вкопанные около города Хі Ап (Сиань). Как доказано молодым ученым-женщиной Да Ша, воины окаменели от огромной силы воздействия мелодического развития на флейте в точке

пресечения золотой симметрии Фей-Бо числами Най-Чи. Так считают и другие заскоружные в своих гипотезах представители школы доктора Шмаркаковой, опровергая досужие домыслы апологетов проф. Маркобесовой об изначальной додекафонии сериального китайского мышления.

* * *

Продолжая развивать свою мысль в аспекте нашей темы, считаю необходимым сообщить об открытии автора сих строк, которое очень скоро потрясет весь научный мир, ибо переворачивает все обычные представления с ног на голову. Суть открытия, кратко говоря, заключается в том, что европейская музыка – фикция, созданная мудрецами Китая. Пока нам трудно выдвинуть более стройную и конченную во всех деталях систему доказательств. Но самый сильный аргумент будет представлен ниже. Это сведения, полученные от престарелого китайского музыковеда Сы Бо Дуна, который чинит велосипеды на углу 14-ой вертикальной и 29-ой горизонтальной улиц района Handong в Тяньзине. Вот эти факты в дословном литературно оформленном изложении:

«Я старый музыковед. Много знаю. Продавец пельменей говорит, что ты учишь молодых людей строгой полифонии. Это хорошо. Молодые люди разбаловались. Стали забывать традиции. Они не хотят строгой полифонии... Это так... Но ты тоже многого не знаешь. Пока будет сохнуть масло, которым я покрыл твой велосипед, ты посиди на корточках и послушай одну музыкальную историю.

Это история про великого китайского композитора Шо Пинга. Эту историю я знаю от своего прадеда. Он тоже был ученым-музыковедом и стриг собак во Внутреннем городе. Потом наступили трудные времена, и он бежал от джурдженей в Сина Гапулу, где разводил поющих морских ежей. Потом опять пришли трудные времена. И он поехал кораблем в Ло Сан Жи-Лин – большой город за желтым морем. Там он стал штопать барабаны для оркестра и однажды услышал рассказ нищего немецкого дирижера Фан Бю-Лоу, который в молодости был другом знаменитого композитора Ли Си-Тя, который жил очень-очень давно и был любимым другом великого Шо Пинга.

Шо Пинг родился в далекой и холодной стране По Ли-шы, что находится далеко направо от самого конца Великого шелкового пути. Его предком был продавец фарфора Шо Фуын-фыр. От него юноша унаследовал бледно-желтое лицо, хитрые раскосые глаза, чахлый вид и страсть к рисовой водке. От него же он получил в наследство необычайно поэтичное для людей той страны имя Фу Ди-Кэ, что означает «шум камыша на сыром ветру». Люди той страны ленивы. Они не знают китайского языка. Они дико произносили это имя по-своему – Филедилике. Может быть, из-за этого с детства у Шо Пинга все шло не так, как у других ребят. Он не

запускал в небо змея, не плясал с пастухами танец дракона, не рисовал журавля на крыше императорской бани, не ходил строем и не пел с оружием в руках, не изучал мудрых изречений Кун-цзы. Он только и делал, что играл на рояле – большом европейском гуцине с молоточками вместо пальцев. Он так любил музыку, что играл ее без остановки. И когда он сыграл всю известную музыку, то стал придумывать новую, неизвестную. Все удивились. Его стали приглашать в дома вельмож и сановников, чтобы он там сыграл свою неизвестную музыку. Его стали щедро кормить, угощать чаем с мятой листвой хризантем, теплым гаоляновым вином, улитками, запеченными в соусе кунжу с черной сливой, солончатыми крылышками жуков тайпей, хрустящими морскими гребешками посыпанными тертым виноградом, креветками, замоченными в семенах семи трав...³

Музыка Шо Пинга не сразу стала китайской. Сначала она была танцевальной. Но именно в танцах на рояле у юного Пинга проснулась тяга к своей тысячелетней культуре, которая стала сочиться наружу через красивую, изобретательно изворотливую мелизматику. Это заметно проглядывает даже сквозь толстую корку европейской утонченности письма.

Еще глубже и полнокровнее древнекитайские корни Шо Пинга проявились в том, что этот великий композитор был женщиной. Это качество он унаследовал от прабабки, урожденной Шо Пха-о, дочери деревенского блюстителя старинных свадебных обычаев. Ты недоверчиво улыбаешься... Понимаю... Найдется иной скептик, который спросит: а почему об этом не написано в газетах? Разве люди этого не знали раньше?

Разумеется, люди об этом знали. Но не все подряд, а только те, кто знали Шо Пинг достаточно близко. Будь она европейской женщиной, лживая буржуазная пресса тотчас раструбила бы этот факт на весь мир. Особенно тут постарались бы феминисты, фетишисты и лево-право-уклонисты. Они бы радостно потёрли руки и сказали: вот, мол, какие у нас есть исключения из правил! Не только, мол, мужчины могут пробиться у нас в гениальные композиторы! Есть и женщины. Всякому дорога заказана!

Почему так не случилось? Это понятно тому, кто изучил китайский характер. Шо Пинг была не обыкновенной, а подлинно китайской женщиной. Она жила очень скромно, благородно, не выпячиваясь вперед своей необузданной натурой. Одевалась незаметно. Носила обычные штаны и синюю шелковую курточку, какие носят все китайские женщины. Ее красивые длинные каштановые волосы всегда были сплетены в тугую косичку, которую она скромно прятала в обшлаг воротника. Лишь иногда, уступая просьбам пьяных друзей, она распускала волосы для исполнения ритуальной «пляски гордой наложницы». Великий художник Дэ Лао-Ку нарисовал портрет, где изобразил Шо Пинг в таком распущенном виде

(рис. № 2).



Вот и выходит, что скромность сильно отличала ее от европейских дам. Ведь, как учит история, в то время женщины вели себя в Европе очень нехорошо. Они жили бурно, наплевательски, забывая обычаи старины, не почитая своих мужей и начальников. Многие без стеснения занимались романтизмом.

Могла ли Шо Пинг ужиться в такой обстановке и найти в ней свое счастье? Нет, не могла. Отсюда вытекает пронизательная печаль ее музыки. Лишь только один раз судьба ей улыбнулась. Как-то, сидя в ресторане, она встретила и полюбила красивого, хотя уже не молодого писателя родом из австрийских иудеев по имени Жорж Занд. Хотя Жорж был пройдохой и волокитой за каждой юбкой, он оценил достоинства уже не молодой, но еще прекрасной Пинг. В ней он нашел те качества, которых ему недоставало: скромность, благоразумие, хозяйственность, нежную чувствительность, молчаливую покорность. Если бы не бесконечные пошлые романы Жоржа, Пинг жила бы с ним долго и счастливо. А так, без любви и денежных средств, она зачала в душевных салонах парижской знати и ушла из жизни, оставив на память людям те драгоценные жемчужины, что десять тысяч лет растила от родителей к детям великая китайская культура».

Согласитесь, уважаемый читатель, что бесхитростный рассказ Сы Бо Дуна, изложенный мною со всей возможной естественностью китайской речи, грешит некоторыми фактологическими неточностями и, вместе с тем, возбуждает огромный научный интерес. Было бы опрометчиво не проверить высказанные старым китайцем предположения. Прюделав большой труд по сравнительно-компартийному анализу музыкальных текстов полного собрания сочинений так называемого «Шопена», я убедился в том, что отчаянная гипотеза Сы Бо Дуна имеет место быть. Можно даже сказать смелее: отдельные положения рассказа поддаются частичной верификации и могут быть представлены в диапазоне значений вероятности от 0,0001 до 1 (со средним коэффициентом дисперсии л

?=3,333??). Подтвердим сказанное некоторыми музыкальными анализами.

Прежде всего, отметим склонность Шо-Пинг к пентатонным мелодиям, приобретающую, в соответствии с верификацией нашей новой парадигмы, совсем другое семантическое смыслозначение. Некоторые из мелодий построены на цитатах-оборотах, вычлененных из мотивной структуры подлинных народных шедевров. Сравним нотные примеры 1 и 2. В первом случае мы слышим «характерный для романтической философской лирики мотив вопроса и патетико-ораторскую пунктирную ритмическую фигуру» (В. Галапагоцкая, Учебник, с. 518). С этим перекликается (не только через расстояние, но и через временной хронотоп) интонация из разработки песни, сложенной в провинции Хэбэй⁴. Жирной скобкой выделен пресловутый мотив вопроса.

Пример 1. Шо-Пинг «Прелюдии». Прелюдия ля-минор, № 2, 1 том.



Подобных мелодических намеков на аллюзийные параллели образов есть превеликое множество. Потрясающей силы достигает национальный по форме реализм композитора в его ненаписанной опере «Девушка с седыми волосами цвета фэйхоа» (эту оперу композитор была принуждаема писать по просьбе патриотически настроенных боксеров, которые сплотились вокруг ее дома после опиумной борьбы). В последний момент замысел изменился и превратился в ряд драматургически развернутых фортепианных композиций.

Уже прямо в Первой же балладе удивительно правдиво, с неподражаемым народным юмором воспроизведен кульминационный акт в драматургии оперы. Здесь выставлен синдзьян-уйгурский обычай заклада невесты родителем жениха в провинциях Юннань, Хуннань и Анхуй. Согласно ритуалу, истоки которого тянутся корнями к живительным родникам конфуцианской морали, в дом невесты приходят родители и старший брат жениха. Они молча выпивают по три чашки водки и съедают по две чашки риса (заметим симптоматичную даосизскую риторику символического числоисчисления!). Затем старший брат жениха тонким голосом царя обезьян Сунь-Укуна спрашивает: «Нет ли в доме красивой девушки, которая ждёт себе селезня⁵?» (первые 2 такта баллады). Затем вступает голос

матери жениха, который поёт, что в ее доме много комнат, много одежд, много грязной посуды: «Нет ли в доме трудолюбивой девушки, которая ищет себе работу в другом доме?» (такты 2–4). После них подает свой весомый голос отец жениха: «Нет ли в доме умной девушки, которая хочет найти себе много красивых украшений, сто тридцать юаней, 2 рисовых поля и стойло с 3 быками?»⁶ (такты 5–6). Потом опять, уже более вызывающе внимание, звучит голос старшего брата: «Если такая девушка есть в доме, то пусть предъявят ее красные книжечки⁷, или мы пойдем к соседям» (такты 7–8). Гениально просто музыка очерчивает пространство четырехугольного квадратного помещения (на это указывает квадратное построение в масштабно-синтаксической структуре периода сложения без вычетов). Далее, по ходу обряда, на середину комнаты выступает отец дочери. Он ударяет в гонг (октавы на «ля-бемоль» сфорцандо) и громко называет сумму выкупа дочери (примерно от 10 до 40 тысяч юаней, в зависимости от образования и правильности социального происхождения). После этого начинается ритуальный торг гостей с хозяевами. Вот эта яркая фольклорная сцена в изложении Шо-Пинг:

Пример 3.

Ballade

Cho-Ping

Так же точно мы проанализировали интонологический подтекст мазурки ор. 17 ля-минор, полной скрытой печали, а в середине – брызжущего веселья, упоительный ноктюрн ор. 15 № 3 и другие пьесы. Все они подтверждают то же самое.

Таким образом, анализы неоспоримо доказывают удивительное правдоподобие гипотезы, по-новому раскрывающей нам облик жизни и творчества не только отдельных гениев человечности, но и переплетения исторических путей развития целых культурологических формаций, в том числе таких далеких, как в классической оппозиции Запад-Восток (А.

Кристи), но в чем-то совершенно родственных, проявляющих следствие диалогического усложнения и «видения себя в чужом и чужого в себе самом» (по Бахтину), как «сырых» (Лев-и-Штраус), так и «приготовленных» (prepared, по выражению Кэйджа), а также «пассионарно зас-тывших» (Лев-и-Гуммелёв) и «динамично стронувшихся» (по Бехтереву).

Нужны ли еще какие-то комментарии?! Остается только подивиться тому – какой вездесущей гармонии и какого при этом напряженного драматизма может достигать противоречие Инь и Ян, вопреки беспочвенным утверждениям доктора З. А. Памарочко и ее пациентов об отсутствии между ними каких-либо противоречий!

Тяньзинь. Апрель 2005.

Примечания

¹ Название слегка отредактировано из соображения приличий.

² Каждый, кто хоть немного разбирается в китайской культуре, знает, что базар Гулоу есть или, по крайней мере, должен быть в каждом центре провинции.

³ Мы опускаем полный перечень блюд, которыми вполне возможно угощали Шо Пинга, по причинам его огромной продолжительности (всего 337 позиций), а также в силу его недостаточной научной достоверности. Упоминаемые Сы Бо Дуном ингредиенты плохо известны в современной гастроэнтерологии, в связи с чем далеко не все блюда нам удалось идентифицировать как реально действительные.

⁴ В этой песне поется о том, что «Армия и народ Китая едины. Армия должна любить свой народ, как любит сын отца, а народ должен любить свою армию, как любит отец сына» (Г. Шнеерсон, с. 104–105).

⁵ Этот символ молодого юноши-жениха распространен не только в Китае, но и в славянском фольклоре, что указывает на далекие общие корни.

⁶ Отметим всё ту же треугольно-симметричную числовую риторику в обратном порядке. Символический образ поля у китайцев, как и у славян, символизирует чувство свободы и вдохновения, быки – образ хозяйственности и плодотворности, юани – то же, что гривни.

⁷ Имеются в виду два обязательных во всех провинциях документа – метрика и трудовая книжка начинающей невесты.

МАРФУЦИЙ ПЛЮМ (СРЕДНИЙ) 2007 г. до н. э.

О ЖЕНЩИНЕ КАК ТАКОВОЙ.

ИЗ ФИЛОСОФСКИХ ТРИАЛОГОВ

пер. с древнеахинейского письма типа «Б» проф. С. В. Шипа

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Текст триалогов легендарного критомикенского мыслителя сильно поврежден, судя по всему, индивидом женского пола, которому данный

текст, собственно, и предназначался в качестве приношения по случаю панафродитской мистерии 8 марта. Примечания переводчика даны в квадратных скобках.

ПАРАФИНОН: – Она [женщина] не является ни чем иным, о чем бы мы не смогли сказать, что [она] не есть то, чем нам представляется, но и не то, что представляет собой [она] сама. ... Также [она] не есть тень от того представления, мысль которую, мы можем себе её представить. Исходя [из этого] могу сказать, что женщина существует больше всего в виде ощущения, что позволяет нам вложить понятие [в это ощущение].... Но это существование фиктивно, ибо оно лишено подлинности, отчего [женщина] не имеет понятия...

ПАРДОЦКЛ: – Позволь, любезный Парафинон, мне с тобой поспорить так как я иначе думаю об этом [предмете]: во-первых, он [здесь, очевидно, женщина как предмет] не любит рассуждений, не тянется к искусству диалектики и не принадлежит к какой-либо философской школе. Во-вторых, он [здесь, напомним, она] предпочитает получать в подарок монеты, дорогие вещи и сладкую еду. В третьих, он [она] не бегает на 10 стадий, не мечет копьями, не лежит в тени навеса на агоре, рассуждая обо всех важных вещах. Вот почему [ее] всегда можно заметить по этим признакам.

МУДАЦКЛ – Пардоцкл прав.

ПАРАФИНОН – Достойно порицания, Пардоцкл, о чем горожане говорят [про тебя] на базаре... предавался странным излишествам... с непристойными звуками... без одежд... [пропуск большого фрагмента]... вот откуда мы знаем, поскольку трезво судим о том, что есть божественно-разумное и что есть нелепое, что есть правильное и что есть ложное. Правильное – это Логос, то есть мужское начало. Вопреки этому есть бессмысленно-человеческое и не знающее правил. Это Эрос, то есть женское начало, которое ведет к концу. И как первое создает все закономерное и наилучшее, так второе производит все сомнительное и случайное. Но от этого возникает чудесное. В нем разрывается соединение первоначального и окончательного...

ПАРДОЦКЛ – А давайте пойдем к... [фрагмент вымаран]

МУДАЦКЛ – Пардоцкл прав!

...

[Далее весь текст испорчен настолько, что его перевод не представляется пригодным к публикации]

Розділ 6.
ПЕРЕКЛАДИ

Людвиг Сейфарт

**ГНИЛЬЁ В МОСКВЕ:
ФРАНЦ ВЕСТ И ГРОТЕСКОЕ ТЕЛО**

(перевод с немецкого Лианы Кришевской)

В любое время авангардные течения искусства подвергали испытанию толерантность своих современников. И какое противодействие оказывал академически отточенный взгляд, например, XIX века картинам Курбе или импрессионистов, ощутимо во множестве карикатур на новейшие произведения, регулярно публикуемых парижскими газетами того времени. «Дробильщики камней» Курбе предстают скукожившимися гномами, его же «Девушки на берегу Сены» изображены в виде валяющихся тряпичных кукол, а персонажи из «Балкона» Мане выглядят как плоские марионетки.

В этих случаях карикатура служит неким смеховым снижением. Как писал в своём труде об остроумии Зигмунд Фрейд, карикатура «делает уничтожение узнаваемым, переводя в комический план всего лишь одну черту из общего впечатления о каком-либо возвышенном предмете» [3, s. 163]. Подобные снижения достигаются также сближением персонажа с образами зверей либо предметов. Когда в 1834 году Филиппон в «Шаривари» представил превращение головы короля Луи Филиппа в грушу, последний не счел это смешным, а актёр был оштрафован на существенную сумму. Однако безнаказанной осталась аналогичная, но более поздняя шутка с Хельмутом Колем.

Собственно, термин «карикатура» («Caricatura») возникает впервые в XVI веке, а карикатура братьев Карраччи может служить одним из первых образцов этого жанра [4, s. 290]. Ему, однако, предшествует обильный репертуар, и именно гротескный – «перевернутый» мир Иеронима Босха, Питера Брейгеля и Франсуа Рабле.

Но со своими оскорбительными интенциями карикатура на картины Курбе или Мане оказывается в странном, двойственном положении. С одной стороны, она высмеивает расхождение с господствующей традицией как несостоятельность. С другой, её абстрагированные преувеличения практически визуально предсказывают дальнейшее развитие современного искусства, делая карикатуру причастной этому процессу.

Вопрос о значимости карикатуры (своеобразного маргинала среди других живописных жанров) в культурно-историческом процессе впервые возникает в области психологии восприятия, а именно в исследованиях Эрнста Гомбрихта, которые он в 30-х годах прошлого века разрабатывал совместно с психоаналитиком и историком культуры Эрнстом Крисом. Основываясь на их опыте, Вернер Хофманн в своей ранней работе

«Карикатура от Леонардо до Пикассо» (1956) указывает на существенную роль инспирирующей силы карикатуры для так называемого высокого искусства модерна XX века. По его мнению, в карикатуре, как правило, отмечалась только лишь поверхностная комичность, ее продуктивное значение как «анти-искусства» оставалось не замеченным, а ее способность отражать в деформациях смесь страхов и защитных реакций, на что указывал еще Эрнст Крис, осознанно либо не осознанно, не воспринималась.

То, каким образом элементы карикатуры непосредственно проникают в современное искусство, отчетливо демонстрирует творчество Пауля Клее. В ранний период творчества он часто обращался к гротескам и карикатурам. Четкую связь с ними можно проследить и в его поздних работах, где даже элементарные линии и упрощенные геометрические фигуры отсылают восприятие именно к этим образам. Такой пример наглядно демонстрирует, насколько карикатура, благодаря своей способности к преувеличенным упрощениям, сопоставима с абстрактными тенденциями современного искусства. Следовательно, современная карикатура, в свою очередь, сталкивается с проблемой узнавания и идентификации её как собственно карикатуры.

Возможно, сегодня традиционная роль карикатуры состоит в художественном стремлении, в форме полного юмора духа противоречия, который всё же достаточно «cool», противопоставить нечто более эффективное однозначно напряженным художественным претензиям. Одним из мастеров, успешно выполняющим эту роль, является Франц Вест. Уже в 60-х годах, будучи ещё совсем молодым, он не верил – и даже сильнее, чем венские акционисты (Wiener Aktionisten), в способность искусства изменить общество, освободить скованную сексуальность и соединить с помощью радикальных художественных жестов искусство и жизнь. После акции *Искусство и Революция* (1968) при участии Гюнтера Бруса (Günter Brus), Отто Мюля (Otto Mühl), Освальда Винера (Oswald Wiener), Петера Вайбеля (Peter Weibel) и Франца Кальтенбека (Franz Kaltenbäck) в Венском Университете, находясь в самой гуще разразившегося скандала и оскорблений, рвавшихся из публики, только один зритель оставался спокойным и, выражая одобрение со словами «*полагаю, господа достойны успеха*», благодарно одаривал аплодисментами за представление – тогдашний Франц Вест, которому было двадцать один.

С середины 70-х он сам начинает с собственными небольшими перформансами. Их участники имели так называемые пасштюки (Passstücke¹): белые объекты из папье-маше, гипса, полиэстера и обёрточного материала, закреплённые на проволочной подставке. Многочисленные фотографии запечатлели людей, имеющих такие



Франц Вест. Passstücke

пасшюки в различных положениях тела: спокойно стоящих, слегка наклонённых или шагающих. Пасшюки находятся возле живота, на плечах, в ушах или на голове. Их формы напоминают иногда определённые предметы: музыкальный инструмент или предмет бытовой техники; иногда в их контурах, кажущихся подвижными, угадываются очертания лебедя или какого-то животного. Округлые формы, напротив, рождали ощущения застывшего в воздухе дыхания или потока слов.

Позже Вест отметил, что тогда он с его «поверхностным знанием Фрейда утверждал, что если бы невроты можно было бы воспринимать оптически, то они могли бы выглядеть как пасшюки – такая своеобразная партитура жестов» [8, s. 97]. Это замечание напоминает фотографии духов и приведений, на которых якобы можно увидеть материализовавшиеся сверхчувственные феномены. Одновременно, Вест позволяет себе здесь лёгкий выпад в адрес венских акционистов с их пафосом свободолюбия.

Действительно, пасшюки Веста производят впечатление выпяченных частей тела, создают эффект чрезмерно увеличенных органов тела, приобретая нечто от клоунады и гротеска. В сравнении с концептуальным направлением, деятельность Веста выглядит как комическое кривляние за спиной, которое своим пародированием профанирует серьёзное, низводя его до смехового.

Аналогичным образом и используемые им материалы не соответствуют установленным канонам серьёзного искусства. Примечательно использование Вестом папье-маше, которое он до сего дня регулярно применяет для создания скульптур. Это – непрочный материал, который, благодаря возможности быстрого приготовления и спонтанного употребления, можно встретить скорее на учебных курсах для любителей, нежели в мастерской скульптора.

Традиционно из папье-маше изготавливают маски, муляжи и различную бутафорию для карнавала, который в средневековом обществе и в жизни средневекового человека занимал центральное положение. Особенности карнавальской культуры, как убедительно показал это русский литературовед Михаил Бахтин, существенным образом определяется через профанацию, с её доминирующими мотивами телесности и непристойности. Профанация, которая для творчества Веста также является центральным моментом², охватывает, согласно Бахтину, «снижения» и «развенчания», «неприличные речи и жесты, указывающие на детородные органы земли и тела». Снижение, однако, является противоположностью увенчания, так как карнавал – это перевёрнутый мир и «объединяет, смешивает и перемалывает священное и профанное, высокое и низкое, серьёзное и смешное, мудрость и глупость» [2, s. 49].

Правда, это «действие без рамп, без разделения на зрителей и актёров» [2, s. 48] с XVI века постепенно теряет своё значение. Основой для этого

служило утверждение новых, более строгих социальных норм, отграничение фамильярного от области официального и посредством этого постепенное «выхолащивание амбивалентности снижения до только лишь негативного клеймения морального или социального характера. Оно утрачивало свой художественный характер, превращаясь в голую публицистику» [2, s. 53].

В настоящее время элементы карнавализованной культуры сохранились, в частности, в карикатуре, которую Фрейд, во всей области комического ставит в непосредственной близости к пародии и травестии.

Пародия и травестия также являются средствами стиля Веста, соответствующие его склонности к двойственным значениям и ассоциативным играм; они также определяют его предпочтения определённых стилистических направлений, бывших не в чести у коллег Веста в семидесятые годы. В них видел он естественное соотношение с телесными формами, которые он и воссоздавал в своих пасштюках. Как пасштюки иного рода можно было бы охарактеризовать и объекты минимализма, которые возникали как представление о геометрических фигурах. Реализация произведения искусства в таком случае основывается на ассоциативном согласии законченных форм с представлениями о них.

Как иронический комментарий к минималистическим представлениям-пасбилям воспринимается инсталляция *Ealan's Desire*. Для неё было изготовлено какое-то количество бытовых предметов из металла: кастрюли, решето, копилки и т. д. Но если бы Вест последовал примеру дюшановского (Duchamp) рэдимэйда, и представленные в 1991 году в Нью-йоркской галерее Илана Вингейта (Ealan Wingate) предметы приобрёл в магазине, тогда бы они соответствовали обычному для них представлению. К тому же промышленность производит великолепные образцы, хотя стереотипные и формальные. Вместо этого Вест решает на изготовление трудновыполнимых предметов с закругленными углами и кантами или вздутыми сварными швами. Если бы они стояли на полке магазина, то едва ли бы были выбраны покупателем. Так могли бы выглядеть произведения Дональда Джадда (Donald Judd) или Сола Ле Витта (Sol LeWitt) в восприятии парижского карикатуриста XIX века или выглядели бы таковыми в каком-то комическом журнале. Чистые формы получают свои гротескные дубли, и щель в копилке воспринимается как отверстие тела. В этом отношении, как указание на низшую телесность, интересно другое произведение названной выше инсталляции: продолговатый, изогнутый объект, обтягивающий угол комнаты. С намёком на французскую традицию отмечать запрет справлять естественную нужду в общественном месте специальным знаком, он получает название *Pis Aller*.

Несколько позже в гамбургском Deichtorhallen состоялась презентация

этой работы, которая, однако, в этот раз была составлена из 2001 видеозаписей. С экранов мониторов обращается к зрителям инициатор просмотра Илан Вингейт, рассказывая об избранной работе, но также о своей любви, о своём «*desire*» к искусству. В кадре беспрерывно находится только его лицо, кажется, что камера практически насаждает на говорящего. Его речь напластовывается на авангардные звучания струнных и фортепиано³, так что следовать смыслу текста нелегко, внимание, скорее, обращает на себя движения губ, обрамлённых бородой. Но, может, они пытаются выразить иное «*desires*», а не то, о котором ведёт речь Илан?

В карнавальном, гротескном понимании тела рот занимает принципиальное место. В концепции гротескного тела Бахтина, в меньшей степени он дефинируется как граница тела, но в более существенной – как зияющее отверстие: «среди всех черт человеческого лица для образа гротескного тела существенными являются только рот и нос, причём последний символизирует собой фаллос. Форма головы, уши или опять-таки нос гротескный характер получают в том случае, если приближаются к звериным образам либо напоминают какие-то объекты. Глаза для гротескного образа лица совершенно не важны. В сущности, гротескное лицо сводится к распахнутому рту. Всё другое только лишь обрамление этой зияющей и ненасытной проглатывающей пропасти. Важнейшими жизненными событиями гротескного тела» являются «действия телесной драмы, еда, питьё, выделения, оплодотворение, беременность, роды, рост тела, возраст, болезни, смерть, разложение, проглатывание другого тела... Таким образом, художественная логика гротескного образа игнорирует замкнутые, пропорциональные и бесплодные поверхности тела» [2, s. 16].

Гротескная логика смысла, с доминированием соответствующих подтекстов, узнаваема во многих произведениях Веста, но особенно ярко выражена в «Головах лемурув» (*Lemurenköpfen*). В них выделяются только нос и рот. Глаза и уши, напротив, полностью отсутствуют. Гротескному пониманию соответствует также и «руководство к действию», обращённое к посетителям и гласящее, что «остатки еды в моськах зверьков следует оставлять до полного разложения» [8, s. 201].

Однако это реализуемо только лишь на выставках, установленных под открытым небом, в закрытом помещении из-за длительности происходящего установился бы невыносимый смрад. В парке же возможно даже зайти за куст, хотя не в границах экспозиции – Pis Aller. Но еще *Писсуар* Дюшана указывал на саму потребность справлять естественную нужду, и Вест имел в виду именно эту «художественную выходку». Китайский же художник Ву Чан Жуан (Wu Shan Yhuan) несколько позже воплотил ее уже в действительности в Стокгольмском Moderna Museet. Однако даже громкий разговор, тем более грязь, нарушают правила

поведения в музее. Здесь ведут себя иначе, чем на улице, дома или в офисе. Выпад против этих условностей целенаправленно совершил Михаэль Ашер (Michael Asher), во время групповой выставке в Институте Современного Искусства в Лос-Анжелесе, куда его пригласили в 1977 году. Установленный Ашером бюджет в 1300 долларов позволил оплатить персонал, который во время работы выставки находился в помещении и выполнял там свои будничные обязанности и нужды, насколько это было в таких условиях возможно. Оплата соответствовала 4 долларам в час [1, s. 146].

Подобным образом поступает и Франц Вест, предлагая посетителям в рамках своих инсталляций «чувствовать себя как дома». В нарушение установленных норм поведения в музее, на оформленных художником диванах, стульях, скульптурах, пригодных для сидения, им предлагалось удобно устроиться и заняться чем-то обычным для домашней обстановки: почитать книгу, написать письмо, немного поболтать или просто расслабиться. Но в то время как Ашер точно фиксирует логику и определяющие моменты своей критики общепринятых норм поведения и точно следит за их выполнением, Вест даёт посетителям почти полную свободу. Можно переставить стулья по своему усмотрению, образуя новые сочетания, или воспринимать представленную мебель как автономные скульптуры – у Веста, в лучшем случае, существует пара общих «указаний», таких как, например, считаться с другими посетителями при манипуляциях паштюками. Как раз для такой непринуждённости, которая отличает способ общения Веста с официальными организациями, Карло Базуальдо нашёл удачную формулировку – «пассивность как форма критики» [7, s. 49].

Пассивность сидения или лежания характерна для весьма специфической ситуации, а именно, психотерапевтического сеанса. Тогда может быть, Вест пародирует терапевтическую функцию искусства? Или действует он вполне сознательно и серьёзно, излечивая неврозы не через эксцессы, но посредством бездеятельности?

В плане социальном сидение может оцениваться двояко: и как ценностное преимущество и как ироничное снижение. «Сидят только задницы» – иронизируют футбольные болельщики на недорогих местах без кресел над фронтами из привилегированных дорогих мест на трибунах. В иерархии же важнейших частей гротескного тела зад, или анал занимает одно из ведущих мест. Он следует сразу после живота, половых органов и рта [2, s. 17], его функция для полного уничтожения особенно важна.

В восьмидесятых, когда Вест усиленно изготавливал мебель для сидения, многие дизайнеры, с целью повысить стоимость своей работы, стремились свои оригинальные наброски приблизить к произведениям искусства. В искусстве же, напротив, существовала сообщающаяся тенденция, в завершённых объектах из дерева или металла максимально сглаживать



Франц Вест. Диван

границы между скульптурой и собственно мебелью. В противоположность прекрасно стилизованным находкам «кутюрье от мебели», диваны Веста, с их тонкими, как у насекомого, металлическими ножками, пестрой обивкой и покрывалами, производят впечатления неразумного хиппи или бедного родственника из общежития, заблудившегося в престижном районе для толстосумов.

В изготовлении скульптур для сидения Вест прибегает к дорогим, «благородным» материалам, но скорее только лишь из практических соображений – поскольку скульптуры предназначены собственно для сада, они должны быть достаточно прочными, чтобы выдержать постоянное использование во время длительных выставок на открытом воздухе. Эти скульптуры могли бы выглядеть совершенно гладкими, но при первом же взгляде на них вспоминаются привычные для Веста папье-маше и гипс – поверхности испещрены неопрятными стыками и швами. В сравнении с обычным дизайнерским объектом они выглядят как вывернутая наизнанку одежда. Забавно, что наружные швы на лице Франкенштейна указывали на существо, рождённое неестественным путем. Швы на произведениях Веста характеризуют их как не имеющих отношения к промышленному производству, которое для современной окружающей среды в некотором смысле и является «естественной природой». Их «искусственность» подчеркивается также их окраской, названия для которых придумал сам автор: канцелярско- или чечевично-зелёный, рвотно-коричневый или часто употребляемым Вестом розовым, вызывающий ассоциации с человеческой кожей, женским бельем или зубными протезами [6, s. 18].

Червеобразные формы скульптур для сидения, своим внешним видом напоминающих то ли зверей, то ли какие-то предметы, совершенно однозначно являются гротескными образами. Это впечатление только усиливается названиями: «Wuste», „Qulze“, „Qwertze“, составленными из случайных наборов букв, при этом последнее из них является последовательностью букв на компьютерной клавиатуре слева сверху [6, с. 23].

То, что во внешнем виде своих скульптур Вест приближает алюминий к дешевому папье-маше, ставит привычный порядок вещей, при котором, например, недорогой пластик имитирует дерево или мрамор, с ног на голову. Эта сознательная профанация благородного материала, в процессе которой Вест «посредством техники изготовления превращает самодостаточный в своей ценности материал всего лишь в поверхность для употребления», исключает всякую возможность «фетишизации материала» [6, s. 16].

Такой фетишизм характерен для чуждого гротескному пониманию тела как гладкой, замкнутой и пустой поверхности, в избытке встречается в иллюстрациях мужских и порно-журналов, которые иногда всплывают в



Франц Вест. Скульптура для сидения

вестовских коллажах. Но чтобы эти картинки соответствовали гротескному пониманию, их разделяют на части и неопытно подмалевывают.

Именно таким образом подготовлен плакат к выставке Веста в гамбургском Deichto Hallen в 2001 году. Очевидно, для плаката использовалось рекламное фото – крупным планом на нем запечатлена выразительная блондинка, держащая в руке большой и длинный кусок сырого мяса. Этот же плакат является одним из трёх элементов инсталляции «*Сырая пицца*» (2001). Он дополняется розоватым стуком, выполненным главным образом из папье-маше и тонкой трёхгранной стеллой, широкая сторона которой покрыта охрой, и две более узкие – белой краской. В этой композиции, составленной из трёх разрозненных элементов, образующих некое программное единство, напоминающее дидактические устремления концептуалистов, также ощутимы отголоски гротеска.

К примеру, три элемента составляют уже классическую инсталляцию Джозефа Кошута (Joseph Kosuth) «*One and three Chairs*» (1965): настоящий стул, фотография стула и энциклопедическая статья «Стул». Так же и у Веста, название «*Сырая пицца*» представлено в трёх различных уровнях значения: изображение сырого мяса использовано на плакате; на сексистском жаргоне привлекательная молодая женщина может быть названа «свежим мясом» – также одна из форм сырой пищи; а розовый стук рождает неаппетитные ассоциации с потрохами или содержимым желудка. Может вспомниться так же откровенная похотливость фильмов ужасов или экшинов.

В любом случае, титул «Сырая пицца» связан с образами телесности и пищеварения. Однако третий элемент инсталляции – стелла, создает совершенно иное ассоциативное пространство, а именно, пространство редукции и аскезы, намекающие на иные эстетики: геометрическое пуританство минималистов или малорадающую строгость концептуалистов, таких как Кошут, с их бесконечными семантическими толкованиями элементарных понятий.

Но действительно ли в данной инсталляции можно усматривать только эти значения? Или они растворяются в более мощном и сложном потоке ассоциаций? Аналогично тому, как одно тело проглатывается другим, Вест сглаживает, нейтрализует границы разрастающимися сцеплениями смыслов. Отдельно взятого произведения больше не существует, для каждой выставки составляется новый ансамбль, в которой объекты пятнадцатилетней давности комбинируются с только что созданными, или добавляется один новый элемент, как это было с видео в *Ealan's Desire*, создающий иной уровень значения. Не воспринимает Вест как нечто неприступное и жанровые границы. Существует множество примеров его совместной работы с художниками принципиально противоположных



Франц Вест. Сырая пища

направлений, в частности с Майком Кэйли (Mike Kelley), Мартином Киппенбергером (Martin Kippenberger) или Рудольфом Стинглом (Rudolf Stingl). Иногда он использует произведения других мастеров, интегрируя их в собственные инсталляции и ансамбли. Так его «*Appartement*», представленная в 2001–2002 годах в Deichtorhallen в Гамбурге, предполагала совершенно «непредсказуемых жильцов», среди прочего его собственную небольшую коллекцию объектов Мойзера (Meuser), Киппенберга (Kippenberg), Джейсона Родеса (Jason Rhoades) и других одновременно с одним из ранее упомянутых лемунов из «*Lemurenkopf*». Кроме этого, рамки персональной выставки были нарушены участием в ней художников из разных стран, помогавших Весту в работе над экспозицией.

Вот в таком ракурсе – как постоянно чреватое новым гротескное тело – можно определять художественную деятельность Веста. Эта позиция обусловлена творческим почерком мастера – использованием «несочетаемых» материалов, включением языка и литературы, частой и целенаправленной работой с другими авторами. Отдельное произведение приобретает при этом нечто монстрообразное, постоянно мимикрируя в новых комбинациях. И отправной точкой для этого служат пасшюки, с их многозначным и переменчивым соотношением с объектом, телом и действием.

Примечания

¹ Термин, придуманный и использованный самим Ф. Вестом. Сложносоставное слово, от немецкого «*passen*» – быть подходящим (по размеру, по смыслу) и «*Stueck*» — в зависимости от контекста: часть целого или штука.

² Сам Вест указывал на значительное влияние концепции М. Бахтина на эстетику его творчества. Подтверждение этого можно найти в «*Small Talk*» с Андреасом Райтером Рабе. Ссылка в [6, с. 35].

³ В инсталляции использована музыка Михаэля Маутнера (Michael Mautner).

1. Asher, Michael, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, hg. von Benjamin H.D. Buchloh, Halifax, Los Angeles, 1983.
2. Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval*, München, 1969.
3. Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt am Main, 1958.
4. Gombrich E.H., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1960), Berlin, 2002.
5. Hofmann, Werner, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Hamburg, 2007.
6. Thoman, Klaus, *Franz West – Die Aluskulptur*, Köln, 2000.
7. West, Franz, *Gnadenlos*, Ostfildern-Ruit, 2001.
8. West, Franz, *Proforma*, Wien, 1996.

З М І С Т

Розділ 1. ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ СМІХУ

Афанасьев А., Василенко И. Парадигма и смех	8
Мухутдинов О. О понятии веселой науки	16
Барановская О. Смех сквозь грезы	21
Пролеев С. Там, где смеха нет	27
Ополев В. Разрозненные заметки о природе смеха	33
Окорочков В. Рождение смеха из лика мудрости или глубин ничто	42
Панасюк Д. Смех дада как знак появления другого (история одного уюга)	51
Козинцев А. Антропология смеха: на пути к синтезу	58
Панкова Л. Проблема поиска философских оснований происхождения смеховой культуры в обществе	67
Бородецкая А. Смеховое отношение к действительности	76
Левченко В. Скандал: граница между смехом и серьезностью	82
Иванова-Георгиевская Н. Смех в пограничной ситуации	90

Розділ 2. СМІШНЕ ТА СЕРЬОЗНЕ В КУЛЬТУРІ

Троицкий С. Трикстер: у истоков смеховой культуры	101
Ярош Л. Гомерический смех	109
Кирилюк О. Універсальні культури в мові опису дитячої забавлянки «Сорока-воровка»	119
Краснокутський Г. Козацький архетип як продукт самоіронії: приступ до теми	127
Даренский В. Философия «раблезианского смеха» М. Бахтина как неклассическая теодицея	136
Баканурский А. От мифа к анекдоту	145
Зінов'єва Т. Анекдот як сучасний міні карнавал	150
Золотарёва Е. Общее и особенное в истоках и формах карнавального движения	156
Скиданова В. Смеяться, право, не грешно. Такой разный юмор	166

Розділ 3. ЛІНГВІСТИЧНІ ЖОСЛІДЖЕННЯ СМІШНОГО

Яроцька Г., Федосєєва О. Прагмалінгвістичний аналіз гумору в рекламі	176
Горбань В. Смешное и серьезное в рекламном тексте	185
Побережная О. Гендерно-когнитивные особенности передачи комичного при интерпретативно-языковом перекодировании текста ..	193
Семенюк О. Сатира и юмор как конкуренты «патогенного текста»	200
Коробка Г. Сміхові формати в Інтернеті	207

Розділ 4. СМІХ І КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ

Бактыбаева А. Эстетика комического в поэзии О. Сулейменова	215
Невярович Н. Гротеск и ритуальный смех в рецепции современной русской прозы (историко-генетический аспект)	222
Соболевская Е. Смех и благочестивая серьезность в фильмах Андрея Тарковского	231
Колесник О. Чи повинна анімація бути смішною?	240

Розділ 5. НАУКОВІ ФЕЙЛЕТОНИ І ПАРОДІЇ

Менжулін В. Біографія лектора та ідея університету (сучасна гуманітаристика на шляху до самовизначення). Науковий фейлетон	249
Шип С. Пародійні містифікації	258

Розділ 6. ПЕРЕКЛАДИ

Сейфарт Л. Гниль в моське. Франц Вест и гротескное тело (пер. с нем. <i>Л. Кришевской</i>)	269
--	-----

CONTENTS

Section 1. PHILOSOPHICAL ASPECTS OF LAUGHTER

Afanasyev A., Vasilenko I. Paradigm and laughter	8
Mukhutdinov O. About notion of merry science	16
Baranovskaya O. Laughter through dreams	21
Proleev S. It's there, where laughter is absent	27
Opolev V. Some notes about laughter and its features	33
Okorokov V. The birth of laughter from the images of wisdom	42
Panasyuk D. Laughter dada as the sign of Other's appearance (the history of one iron)	51
Kozintsev A. Anthropology of laughter: on the way to synthesis	58
Pankova L. Problem of the searching of philosophical groundings of the laughing culture' origin in society	67
Borodetskaya A. Laughing attitude to reality	76
Levchenko V. Scandal: the border between laughter and seriousness	82
Ivanova-Georgievskaya N. Laughter in the border situation	90

Section 2. LAUGHING AND SERIOUSNESS IN CULTURE

Troitskiy S. Trickster: by the origins of the laughing culture	101
Yarosh L. Homeric laughter	109
Kiriliuk O. Universal concepts of culture through description of childish tale "Magpie-thief"	119
Krasnokutskiy G. Cossack archetype as the product of self-irony: introduction	127
Darenskiy V. M. Bakhtin's philosophy of "Rabelaisian laughter" as non-classical theodicy	136
Bakanurskiy A. From myth to anecdote	145
Zinovieva T. Anecdote as contemporary mini-carnival	150
Zolotariova E. General and particular in origins and forms of carnival movement	156
Skidanova V. Laughing is not sin. Such different humour	166

Section 3. LINGUISTIC INVESTIGATIONS OF LAUGHING

Yarotskaya G., Fedoseeva O. Pragmalinguistic analysis of humour in reclame	176
Gorban V. Laughing and seriousness in reclame	185
Poberezhnaya O. Gender cognitive peculiarities of transmission comical in the process of interpretative conversion of the text	193
Semenyuk O. Satire and humour as competitors of "pathogenic text"	200
Korobka G. Laughing formats in Internet	207

Section 4. LAUGHTER AND COMICAL IN ART	
Baktybayeva A. Aesthetics of comical in O. Suleymenov' s poetry	215
Nevyarovich N. Grotesque and ritual laughter in contemporary Russian prose (historical genetic aspect)	222
Sobolevskaya E. Laughter and pious seriousness in Andrey Tarkovskiy' s films	231
Kolesnik O. Is it necessary for cartoons to be funny?	240
Section 5. SCIENTIFIC FEUILLETONS AND PARODIES	
Menzhulin V. Biography of lecturer and idea of university (the contemporary humanities on the way to self-determination). Scientific feuilleton	249
Ship S. Parodical mystifications	258
Section 6. TRANSLATIONS	
Seyfarth L. Rohkost im Maul verwesen lassen. Franz West und der groteske Körper (translated from German by <i>L. Krishevskaya</i>)	269

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

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. – 286 с.

Це видання – тринадцятий 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. 13. Laughter and seriousness: variety of kinds and relations – Odessa: ONU, 2008. – 286 p.

This edition is the thirteenth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to the problem of the laughter and its features. The articles consider the philosophical, cultural, anthropological, philological etc. aspects of the laughter.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wide circle of readers.

УДК 13:82.01

801:82.01

Д 63

ББК 87я43

80я43

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко
На обкладинці малюнок П.Пікассо “Клоун”

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: nelly@paso.net

Підписано до друку 5.10.2008 р.

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

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 24,5.

Тираж 300 екз.

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