

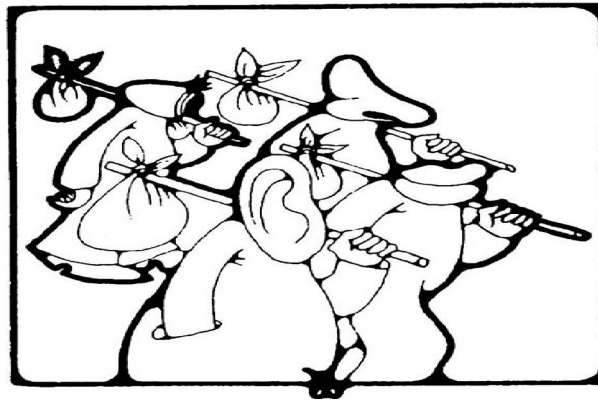
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ім. І. І. Мечникова  
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

# Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ  
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ

ВИП. 9

Семантичні й герменевтичні  
виміри сміху



Одеса  
2006

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 25 квітня 2006 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, 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).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Постановою президії ВАК України №3-05/7 від 30.06.2004 збірник внесено до переліку наукових видань, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських наук.

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

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2006

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2006

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

Випуск 9 збірника «Докса» продовжує започатковану одеськими науковцями традицію вивчення сміху і сміхової культури. Це вже шосте видання, що містить результати досліджень різних проявів сміху в філософському, логічному, культурологічному, філологічному, мистецтвознавчому вимірах.

Розділ 1 має назву “Сміхова культура від витоків до нашого часу” і присвячений аналізу проявів сміхової культури в різні часи життя людства, які реалізують певні універсальні структури, архетипи персонажів і дій, що мають архаїчне походження, але продовжують своє життя й посьогодні. Тут ми побачимо і стародавні витoki фігур циркового клоуна, юродивого, скомороха, і сучасну трансформацію архаїчних форм свята студентською молоддю, і намагання розглянути ритуальний сміх як ствердження буття.

В розділі 2 “Семантика і герменевтика сміху” розглядається низка питань, пов’язаних з семантичними засадами сміху як певного смислового ефекту. Автори статей вдаються до аналізу, по-перше, різних філософських концепцій сміху – від античності до сучасної герменевтики, по-друге, різних варіантів смішного, коли треба встановити або механізми сміхової творчості, або наративні засади смішного, або складності перекладу текстів з комічним змістом з однієї мови на іншу, або закономірності реагування людини через сміх на відхилення від стандартних процесів об’єктивації.

Розділ 3 містить статті на загальну тему “Комічне в мистецтві”. Хоча він невеличкий за розміром (тут лише 5 статей), він дає приклади аналізу комічного, по-перше, в різних видах мистецтва – карикатурі і літературі, а також в мистецтві різних національних традицій: української, казахської, грузинської, французької. Таке різноманіття матеріалу дає змогу читателеві самостійно порівнювати характер прояву сміху в різних національних культурах.

В розділі 4 “Переклади” ми публікуємо російською мовою фрагмент видатної роботи Теодора Адорно “Жаргон справжності. До німецької ідеології”, що в ній автор поміщає сатиру Х. Шютце “Типова урочиста промова”, де жаргон дотепно і дещо пародійно зображений як певний синдром, який і стає предметом не комічного, а серйозного аналізу Адорно. Текст був наданий редколегії “Докси” перекладачем, визнаним

фахівцем з сучасної німецької філософії Євгеном Борисовим і друкується за дозволом видавництва “Феноменология – герменевтика” (м. Москва), що має авторські права на публікацію цієї книги Адорно.

Також в розділі представлена стаття, що надійшла від нашого постійного автора, сучасного німецького філософа Мірко Вішке “Втілення відчуттів в мові. Гегель про голос і сміх” в перекладі Ольги Королькової.

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

*Редакційна колегія*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

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

**БАРКОВСЬКИЙ** Павло – канд. філос. наук, асистент кафедри філософії і права Білоруського державного технологічного університету (м. Мінськ).

**БИСТРОВА** Світлана – канд. філос. наук, доцент, зав. кафедри філософії і логіки Інституту бізнесу і політики (м. Москва, Росія).

**БОРИСОВ** Євген – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Європейського гуманітарного університету (м. Мінськ, Білорусь).

**БУРЧАК** Лариса – канд. філол. наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

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

**ВІШКЕ** Мірко – доктор філософії, приват-доцент Інституту філософії університету ім. Мартіна Лютера (м. Галле-Віттенберг, Німеччина).

**ГОЛОЗУБОВ** Олександр – канд. філос. наук, доцент кафедри етики, естетики та історії культури Національного технічного університету “Харківський політехнічний інститут”.

**ГОЛУБОВИЧ** Інна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ДАРЕНСЬКИЙ** Віталій – канд. філос. наук, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

**ЖАКСАЛИКОВ** Аслан – доктор філол. наук, професор, зав. кафедри теорії перекладу Казахського національного університету ім. аль-Фарабі (м. Алмати).

**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.

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

**КАШУБА** Марія – докт. філос. наук, професор кафедри політичних наук та філософії Львівського регіонального інституту державного управління НАДУ при Президентові України.

**КИРИЛЮК** Олександр – канд. філос. наук, професор, завідувач

Одеською філією Центру Гуманітарної Освіти НАН України.

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

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

**КРАСИКОВ** Михайло – канд. філол. наук, доцент кафедри етики, естетики та історії культури Національного технічного університету “Харківський політехнічний інститут”.

**КРИШЕВСЬКА** Ліана – асистент каф. 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, зав. кафедри філософії Міжнародного Соломонового університету (м. Київ).

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

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

**ПОМОГАЄВ** Микола – аспірант кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**РЕЙДЕРМАН** Ілля – викладач Одеського державного художньо-театрального училища ім. М. Б. Грекова.

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

**ТРОЦЬКИЙ** Сергій – асистент кафедри історії російської філософії Санкт-Петербурзького державного університету.

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

**Розділ 1.**

**СМІХОВА КУЛЬТУРА ВІД ВИТОКІВ ДО  
НАШОГО ЧАСУ**

*Олександр Кирилюк*

**“НА-НА” SAID THE CLOWN: БЛАЗЕНЬ ЯК ЗВІР, ТОТЕМ,  
ЦАР, РАБ ТА ЖЕРТВА (УНІВЕРСАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ  
СТАДІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФІГУРИ ЦИРКОВОГО КЛОУНА)**

На минулій конференції “Про природу сміху” (2005 р.) Н. А. Іванова-Георгієвська зробила доповідь (див. її статтю на цю тему: [1]), в якій авторка показала, що постать циркового клоуна, котрий смішить та розважає публіку, є зовсім не смішною, оскільки його головне завдання полягає в демонстративному подоланні страху смерті через пародіювання її небезпеки [1, с. 101, 103]. Отже, цирковий клоун – це той, хто безпосередньо торкається мортальної тематики, жартівливо обіграє її та “імагінативно” долає природний пострах перед нею, залучаючи до цього глядачів. Але чому саме йому надано таку роль? За яких підстав він отримав право привносити джентльменський момент у чи не найбільш серйозну проблему, з якою зіштовхується кожна людина? Відповідь на ці питання можна знайти, розглядаючи циркового клоуна як стадіально пізнішу іпостась старовинного комплексного персонажу. І тоді виявляється, що така вище вказана його рольова сутність є далеко не безпідставною.

Коли когось запитати, що вони можуть сказати про традиційного народного викрутника, то в першому наближенні пригадають стереотипний вислів “шут гороховий”, скажуть, що паяців тримали при своєму дворі королі, дозволяючи їм безкарно глумитися над ними, що зазвичай буфона звуть Петрушка – ось, здається, і все. Проте аналізуючи семантики тих чи інших стійких явищ культури, я дедалі все більше переконуюсь у тому, що випадковостей тут не буває, і “гороховість” “шута”, і його наближеність до можновладців, і кепкування з них, і саме його і’мя мають глибокі корені в тьмяному праісторичному просвіті минувшини.

Важливим зауваженням в цьому плані буде згадка про обрядові витоки пізніших видовищних форм мистецтва, які відірвалися від цієї своєї основи ще за давніх часів. Вже античні олімпійські, піфійські та інші ігри, гладіаторські бої чи циркові ігри – це вже не зовсім звичні обряди, оскільки дійство в них стало самоцілним, ігровим. Але й в них, і в ще збережених консервативних ритуалах фігурували постаті, генетично пов’язані з блазнем та його стадіально пізнішим виявом – цирковим клоуном. Це говорить про те, що останній виник внаслідок складної взаємодії, сплетіння та змішування по суті різних явищ, котрі, втім, мали деякий стійкий *інваріантний компонент*, і які, зрештою, дали самостійні, але типологічно схожі із сутністю циркового клоуна семантики речей, явищ та форм культури, мистецтва та літератури.

Задачу з виявлення згаданого інваріантного компоненту поставила перед собою в одній зі своїх праць О. М. Фрейденберг. Реконструюючи



витоки жанрових та сюжетних форм з так званих “метафор первісної свідомості”, вона показала, що всі вони в цілому сходять до цілісного комплексу ще до-обрядових та вже ритуалізованих дій, котрі пройшли певний еволюційний розвиток. Мета, що її з самого початку задекларувала в своїй праці Фрейденберг, а саме, знаходження певного “жанрового шаблону”, однозначно вказує на те, що її науково-дослідницькі інтереси зосередились довкола певного інваріанту літературних жанрів та сюжетів. З яких саме дообрядових та долітературних реалій мають бути, за її думкою, виведені пізніші літературні форми, видно зі змісту роботи, де аналізу давньогрецької літератури передує розгляд особливостей “морфології” первинного світогляду та його оформлень. Загальна схема руху *інваріантного смислу* малюється Фрейденберг у такій послідовності: спочатку первісний світогляд складає схеми, потім вони запозичуються культом, а вже потім на підставі культу утворюються схематично готові та структурно стійкі жанри та сюжети, які є традиціональним, старим та малорухомим фольклорним спадком.

Усього ця дослідниця виокремила три групи “метафор”. До першої з них вона віднесла метафори, об’єднані під назвою “*Метафори їжі*”, куди входять метафора *жертвопринесення, смерті та воскресіння*, обряди *розривання звіра та пов’язана з їжею літургія*. Другою групою метафор є метафори “*Народження*”, до складу якої увійшли метафори *воскресіння та зіллення, шлюбу як їжі, боротьби та процесії*, землеробські метафори *народження*. Сама ж ця рубрика розкривається через розгляд семантики *весілля й шлюбу, перемоги, року, спасіння* тощо. Метафори *шлюбу та народження* постають тут в контексті уяв про космогонічний кругообіг. Третя група метафор, “*Смерті*”, об’єднує метафори *царства й рабства, суду*, що розкриваються через *травневу* обрядовість, *буфонії, сатурналії*, семантику *померлого, суду та сміху, призову, брані та глузування*. Завершується виклад розглядом усіх трьох груп метафор, тобто *їжі, народження та смерті*, як метафор “*оживлення*” з наступним їх визначенням як майбутніх форм сюжетів та жанрів. Всі вони, зрештою, сходять до світоглядного базисного інваріанту будь-якої культури, а саме, до ідеї подолання смерті та ствердження життя, тобто, до категорій граничних підставин (КГП) [2, с. 321–332].

Що ж це за “схеми”, що дуже давно сформувалися в складі первісної свідомості, про які йдеться в роботі О.М. Фрейденберг? Предметно-наочне втілення даних схем у культурі реалізувалось в обрядах жертвопринесення, де смерть жертви поставала як запорука виживання усього соціуму і розцінювалась як засіб забезпечення нового народження “гаранта” благополуччя соціальної спільноти – тотема, пізніше – вождя, і ще пізніше – царя. Фольклорна стадія десакралізувала ці предметні втілення базисних схем, перевівши їх у площину розважальності, глуму та сміху. Для

останнього були підстави і на попередніх стадіях розвитку схем, коли до складу обрядів (скажімо, Сатурналій) почали активно залучатися сміхові елементи, котрі спочатку контамінували зі своєю протилежністю – плачем, але згодом цілком від нього відособилися.

Спираючись на ідеї О. М. Фрейденберг та застосовуючи власну концепцію універсальї культури, пропоную таке розуміння стадіальної розвитку згаданого вище *інваріантного компоненту* на різних етапах його еволюції. На культовій стадії розвою первісних схем внаслідок розгалуження обрядових форм мало місце змішування семантик різних обрядових дій, коли, скажімо, до поховальної обрядовості привносилися оргіастичні елементи весілля, а до аграрних свят додавалися компоненти, які до цього були притаманні винятково обрядам жертвопринесення тощо. В результаті цього відбулася контамінація тих ключових семантик, котрі раніше були притаманні окремим видам обрядів, які мали за основу так звані “коди” світоглядної свідомості (*аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний*). Це О. М. Фрейденберг визначила як збіг та ототожнення семантик різних „метафор” первісної свідомості, коли не тільки вбивство жертви поставало як зарука її нового відродження – такою запорукою ставало і поїдання жертви, і бенкет та злягання на свіжій могилі, і демонстративні процесії фалофорів (носіїв фалосу), і ритуальна інвектива з вживанням лайливих слів з відверто непристойним змістом тощо. Завдяки цьому відбулася кристалізація стійкого інваріантного шаблону “**життя-смерть-безсмертя**” у складі всякого обрядового дійства, незалежно від того, який “код” у даному випадку поставав як його смислового КПП-домінанта (в аграрних обрядах плодючості – генетив, у поховальних – мортальність та імортальність, у весільних – генетив, аліментарно й еротично кодована вітальність та імортальність у життєвій перспективі подовження в дітях, у жертвопринесеннях – агресивно кодована мортальність та імажинарна імортальність тощо). Тепер цей шаблон почав усвідомлюватися у всіх без виключення кодах та їхніх “сумішках”, а момент кепкування та глузування стає його стійкою ознакою.

Важливо ще відзначити, що по відношенню до нарізних стадіально пізніших форм розвитку вказаних схем деякі “супроводжувальні” їх елементи виявилися настільки стійкими, що вони зовсім без змін переходили від однієї стадії до іншої. Тут можна назвати, зокрема, присутність на пізніших стадіях розвитку “схем” такої рослини, як горох, котрий спочатку прив’язувався до тотема-звіра, згодом – до царя (дуже давно = “за царя Гороха”), а ще пізніше – до блазня (“шут гороховий”). Це явище збереження “традиціонального та малорухомого фольклорного спадку” виявлялось також у тім, що при заміні тваринної жертви на рослину і з наступним перенесенням її значень на блазня він міг

отримувати як “м’ясне”, так і “хлібне” ім’я. Ці, здавалось б, малозначущі деталі через розуміння їх як цілком невинуватих дозволяють достатньо переконливо, як на мене, показати найбільш архаїчні корені фігури циркового клоуна.

На першій, найбільш древній стадії, стоїть навіть не обряд, а безпосереднє дійство первісних людей, які розривали впольованого звіратотема та їли його як жертвну тварину. Це споживання вбитої тварини розумілося як запука відродження не тільки її самої – це ще був акт подолання смерті всім соціумом. Приєднання цього пра-обрядового дійства до пізніших ритуальних форм забезпечення виробничої діяльності – аграрних свят, визначило додавання до тваринної жертви семіотизованих рослин із семантикою плодючості (еротизму), серед яких чи не головне місце посідали стручкові, а серед них – горох. Внаслідок цього тварина-жертва почала спочатку пов’язуватись, а потім й ототожнюватись з даними рослинами. Застарілі спогади про це видно в українських іграх про жертвного “звіра” (ящера), в яких з особливим смислом використовувалася така рослина, як горох, котрий мав героїчну та любовну семантику. Граючи, дівчата співали: “Сиди, сиди Ящере, / Горохвняний вінку! / Піймай собі жінку, / Як перепілку. / Як піймаєш, / Обдереш, / Собі кожух / Пошиєш! / Завтра поранку / Викопаємо ямку, / І попа приведемо, / І в ямочку загребемо”. За думкою А. В. Курочкина, тепер вже не зрозумілий вислів “горохвняний віночок” є давнім обрядовим образом, що відображає генетичний зв’язок гри з аграрними та еротичними культами (3, с. 148–150). Тобто, *мортальність* (ритуальне вмертвіння жертвної тварини) поєднувалось тут з *еротичним* світоглядним кодом (скоріше за все, у вигляді ритуального злягання як засобу стимуляції плодючості землі з можливим наступним вбивством жінки та виготовленням з її шкіри опудала – Мари-Марени).

Поруч із прирученими дикими тваринами за умов переходу до землеробства тотемне божество отримує вигляд хлібного блюда або каші. Відповідно, тепер розривається (розламається) хліб. У найдавніших обрядах зерном посипали жертвних тварин, померлих, наречених, вівтарі. Зерна кидались у глядачів трагедії, і вони, як і частина хору, звалились “трагематами”, від слова “трагейн” – “їсти сире”. Таке застосування зерна та хліба позначало помирання та оживлення богів [5, с. 157]. Отже, ця землеробська стадія, що виглядає як певний відводок від основної, ототожнювала жертвну тварину та хліб. Це проявлялось у проведенні паралелі між розриванням тварини та ламанням хлібів, у посипанні жертви хлібом (перші християни розривали хлопчика, посипаного борошном та пили його кров), у обряді буфоній, коли вмертвляли саме того бика, який з’їв жертвне зерно, і з нього теж робили опудало та запрягали у плуга, та, нарешті, у виготовленні спеціальних видів хліба, таких от, як “коровай”

від “корови” або “рогалік” від “роги”. КГП-значення цих дійств теж полягали в парадоксальному розумінні можливості забезпечення життя через смерть та унеможливлену (заперечену) сексуальну продуктивність, котрі поширились на жнива як такі (жнива = жертва, зрізання колосся – оскоплення=обезголовлення) та на форми хліба у вигляді жіночих та чоловічих геніталій (булочка з “надрізом-губами” та паличка, фр. “батон”), збережені в християнстві у вигляді просфори-артос та просфори-панагії та у формі фалоподібної хлібної чи сирної паски як такої [4, с. 46], ще й з білою глазур’ю поверху “головки”. Ці хлібні витвори призначались для поїдання, тобто, знищення, і саме через таке заперечення через їжу продуктивність даних зроблених з хліба геніталій мала зростати, тому що пожива йшла на подовження життя їдоків (аліментарно-еротичне кодування вітальності).

Смислова зв’язка “життя-смерть – плодючість-сексуальність” у подальшому забезпечила перенесення інваріантних схем на постать вождя (царя), чому сприяло те, що його почали ототожнювати із звіром-тотемом. Благополуччя соціуму, відповідно, стало корелюватися з його сексуальною силою, що він мав її підтверджувати щороку. Слабкого царя ритуально вбивали або відправляли на безнадійно програшну війну. Аграрна семантика залишилась тут у вигляді такого супроводжувального елемента обряду, як рослини, зокрема, горох, в пагони якого в ритуалі вмертвіння вбирался цар як втілення плодючості природи. Ця рослина згодом замінювалась будь-якою іншою – кущем, в якому за пізнішого обряду сиділа людина, котру обезголовлювали-кастрували, або травневим деревцем, під яким розігрувалась “свадьба”. Переможений цар ставав рабом.

Цар-раб втілював в собі новий етап в еволюції інваріантної схеми. Проте в Сатурналіях ця фігура вже розділяється на дві постаті – цар та раб стають відокремленими один від одного, і тепер вбивають не царя, а його субститут, раба. Проте смисл обряду вимагає оживлення через вбивство не раба, а царя як “гаранта” добробуту соціуму, і тому раб тимчасово стає царем. Він, як пише Фрейденберг, перебирає на себе царську сутність, тоді як цар на деякий час перетворюється на раба. Обряд Сатурналій є обрядом зміни ролей в буквальному смислі, і бог життя, цар, переходить у бога смерті (раба-в’язня), тоді як смерть переходить у життя (раб – у царя). Цар у боротьбі, через двобій із рабом, якого після побиття неодмінно вмертвляли, долає смерть [5, с. 83–84]. Тим самим досягалась головна смислова точка всієї *інваріантної компоненти* – ствердження життя через смерть.

Хоча раб на певний час субститував царя і як наречений, його сексуальна функція дещо помінялася – з “реальної” вона перейшла у вербальну площину і постала як інвектива, насмішка та посміх, здебільшого – з моментом сексуальних непристойностей. Лайки із

сексуальним змістом тоді мали зовсім інший сенс – вони також мали забезпечити відродження, народження, життя. Хоча сміховий момент мав місце і на попередніх стадіях розвитку цієї фігури (сміялися-плакали при помирінні-оживленні тотему-бога, раділи з приводу повернення бога чи царя до життя), він з цими змінами в цілому обряді значно посилювався. Раб Сатурналії остаточно перетворився на блазня, сексуального блюзніра.

Сатурналії дали блазню ще й власне і'мя. Чому він звався “гороховим”, ясно із рослинної семантики попередньої обрядовості, оскільки блазень-раб, як і цар, у ритуалі вмертвіння мав вбиратися в цю рослину. Але вислів “шут гороховий” підкріпив свої підстави і на значно пізнішій стадії перетворення раба на блазня ще й тому, що, за О. М. Фрейденберґ, найбільший слід в первісній свідомості з архаїчної агрокультури залишили стручкові рослини, особливо – юшка-каша з бобів та сочевиці. Їх знаходять майже на всіх розкопках стародавніх поселень. Велика окрема група міфів, культів й обрядів говорять про породжувальну та плодючу функції бобів. Боби та горох були замісниками козлів спокути, вони метафоризувалися як смерть, через що їх не їли, а використовували як об'єкти культу. Оскільки смерть розумілась як воскресіння, спасіння та зцілення, то й боби служили рятівним засобом. Водночас з ними було пов'язане “безумство” та “глупота” (рольова особливість блазня) а також найдавніші гадання та ігри, що передували грі у кості, і ще – ритуалізований судовий процес. Звичайне уособлення бобів – це король чи блазень. Як персоніфікація їжі, глупоти та смерті вони отримали свою назву від юшки-каші та за стручковими плодами [5, с. 158]. Еротичне кодування генетиву як породження через статеву розбещеність органічно приписалась рабу-блазню, пізнішому клоуну.

Але чому багато типологічних стадіальних наступників блазня Сатурналії також мають “харчові” імена? Фрейденберґ пише, що нічні обряди інвективи та знущання в згорнутому вигляді присутні у блазневій обрядовості Сатурналії, в драмі сатирів й особливо в сатирі чи сатурі. “Сатура” означає блюдо, повне плодів та сімені, на кшталт грецької культової панспермії. “Сатур” значить “ситний”, “повний”, “тривний”, “пожиточний”. “Сатура” – це ще й “начинка”, “ковбаса”, “пудинг”, “фарш”. Нарешті, це – драматичний жанр в метричній формі, що виконувався під акомпанемент флейти. Згодом сатура, або сатира отримала змішаний вигляд поезії та прози. Це був переважно інвективний жанр, який знаходив паралель в древній аттичній комедії.

З цього постає ще одне, досить незвичайне питання – що є спільного між комедією та ковбасою? Сатура була культовим жанром через те, що вона відтворювала виробничі умови. Безпосередньо вона є позначенням жирної їжі: пироги, ковбаси, фарш – це культові страви, що мають начиння. Але чому? Тому, що вони складаються з подрібненого м'яса та

крові. З цього стає ясно, що це – лише пізніше оформлення омофагії (сиро/дикоядіння), ідеї розривання та поїдання тотема-тварини. Саме тому назвою ковбаси позначають комічні жанри. На наступних стадіях метафора кров'яного й м'ясного фаршу відповідає суміші плодів та сімені (панкарпія й панспермія).

Аліментарний світоглядний код визначив не тільки імена блазнів, але й деякі інші культурні явища. За О. М. Фрейденберг [5, с. 160], пізніше мотив їжі знайшов прояв у культовому дійстві, котре стало драмою. Такою є сатура-сатира та трагедія, де “трагос” значить й “каша”; такими є й ателлана – імпровізований народний театр з постійними типами масок, попередник італійської *commedia dell'arte*. Протагоніста тут звали Маккус (грецьке Макко), його рисами були ненажерливість, глупота й боязливість. Це ім'я означало бобову кашу, звідки – всім відомі “макарони”. Як раніше ателлана була жанром в поезії, так цей герой дав початок поезії блазнів, так званим макаронічним віршам, де комічний ефект досягався за рахунок змішування слів з різних мов. Є вкрай дивна спільність між їжею та пізнішими театральними жанрами, визначена спільністю фарсу – сатирично-комедійний театр, водевілю, та “фаршу”. Грецька юшка з сочевиці звалась “факе”, вона дала назву пародіям, фарсам та їх авторам. Римська відповідність “факе” – “фаба”, дає назву мімічному жанру, фаба-міму, театру сатиричної імпровізації.

Зазначу, що походження сучасного слова “фарс” пояснюють від слова *farcio* (“начиняю”), вважаючи, що пішло воно від того, що середньовічні містерії “начинялись” комедійними вставками. Але скоріше за все “начинка” – це первісне ковбасне блюдо, фарш. Це видно з того, що у деяких народів національне блюдо та блазень мали не борошняну, а м'ясну природу, як от німецький блазень-ковбаса Ганс Вурст. Вказаними обставинами в цілому пояснюються “харчові” імена народних комедійних персонажів. Як пише далі ця дослідниця, в одному аспекті розгризання трагемат чи жертвовної тварини, трагоса, дає страсті й супроводжується сльозами, в другому аспекті поїдання каші-фаршу, сатури або того ж трагосу перетворюється на фарс, що супроводжується сміхом. Колишній племінний звір-тотем-бог-цар-раб тепер став блазнем, що уособлює національні блюда. У французів це Жан Потаж (юшка) чи Жан Фаринь (борошно), у німців це Ганс Вурст (ковбаса), у італійців – Джованні Маккароні, а у англійців – Джек Пудинг (борошняні страви), у голландців – Ян Пиккельхерінг (маринований оселедець), у росіян – Петрушка (овоч) и т. д. Таким чином, пояснення “харчових” особливостей імені клоуна тим, що він начебто мав своїм прообразом селянина, що виробляє продукти (мірошника) (див. посилання в: [1, с. 99]), не зовсім вірні.

Подальший аналіз походження фігури циркового клоуна передбачає розгляд особливостей нових видовищних форм, які прийняли в себе

інваріантну КГП-семантику попередніх культурних форм, де мотиви боротьби життя та смерті були домінуючими. Йдеться передусім про розвиток видовищних форм, які вже втратили специфіку обряду як такого, хоча ще певний час перебували в контексті ритуалізованих дій. До цих форм слід віднести олімпіади та інші еллінські ігри, гладіаторські бої, театр та циркові ігри.

Загальну картину розгалуження первісного інваріантного смислу в предметні видовищні форми добре описує Фрейденберг. За нею, архаїчні олімпійські змагання відтворювали боротьбу з силами смерті та перемогу над ними. В древності олімпійська боротьба була реальною рукопашною на життя або на смерть і йшла вони доти, поки один з противників не був убитий. Переможець вважався новим божеством, що умертвив старого бога. Через це він ставав новим богом, нареченим та царем.

Цей же смисл отримав свій розвиток у римських гладіаторських боях на форумі, центральній площі (пізніше – в амфітеатрі). Підкреслення даного моменту проявилось у тому, що вони були двобоями на могилі померлого. Через те, що вони мали тісний зв'язок з поховальним культом, об'яви про них вивішувались на погребальних обелісках. Гладіаторські ігри були трьох родів: двобій людини з людиною, людини із звіром та між звірами. Це була боротьба із звіром-тотемом. Саме цим пояснюється жорстоке ставлення глядачів до переможених. Один з гладіаторів мав померти, і глядачі відчували себе ображеними, коли він робив це неохоче. Залишити пораненого гладіатора живим традиційно вважалося настільки непристойним, що його добивали вкрай жорстким чином у спеціальній мертвецькій при амфітеатрі, куди його виносили на спеціальних дрогах служники у масках смерті через ворота “богині Смерті”. Варіантом гладіаторських ігор у Римі були пантоміми, де засуджені злочинці реально вмертвлялись на очах глядачів. Це була вже не примітивна схватка двох борців, а феєрія на міфологічний сюжет. Красиво вбраний актор помирав тут у страшних стражданнях, стікаючи кров'ю після того, як його роздирали звірі, або ж він спалювався або розпинався прямо на сцені. Смерть, таким чином, стає предметом видовища, а покійник – актором, і навпаки. У Римі актор брав участь у поховальній процесії, зображуючи померлого та очолюючи ходу. Римський “актор” був “смертю”, уподібнювався “рабу”. Акторське ремесло приносило безчестя, несло повну втрату прав. Солдата, що став актором, віддавали на смерть, як і тоді, коли він сам себе продавав у рабство.

Циркові ігри були ще однією трансформацією первинного культу. Цирк під час цих ігор ставав храмом, шатро якого мало семантику взаємного переходу життя та смерті, а імператор – “богом”. Самі циркові ігри, як і Олімпії, склались з кулачних боїв та кіннотних змагань. Згодом образ переможного звіра деградував, і залишки його вже майже втрачені

семантики переходу від смерті до життя ми ще й тепер бачимо у вигляді зображень левів на будинках. Деградувала й сама смертельна боротьба. Інвективи та побиття у фарсі та мімі (сатиричній імпровізації) – це фарсова форма боротьби. Головний актор у мімі – це блазень, в балахоні арлекіна зі строкатого ганчір'я, з причепленим червоним фалосом, дурень й ненажера, ще й лисий, котрий, як і цирковий клоун, вимовляє політичні гостроти та робить нападки на окремих осіб [5, с. 137, 140, 142, 178 ]. Такі знущання над царем толерувались навіть в монархічній Росії: знаменитий клоун Дуров виступав там з номером, де просив партнера, що вивалював по арені зображення царя, “не валяти дурня”, і покарання за це було не занадто суворим – висилка з міста гастролей.

Таким чином, розвиток фігури циркового клоуна можна окреслити як стадіальну еволюцію певних живих уособлень світоглядних смислів ствердження життя через помирання – тотема-звіра – царя – раба – блазня. Як двійник царя-вождя, що перебирає на себе мортальні семантики, паяц залишається в цирку у вигляді “рудого” клоуна, котрого вже не вбивають, а просто лупцюють на арені і який пізніше перетворюється на бродячого актора, жонглера, скомороха, виступаючи на ходулях (колишніх котурнах) у балаганах, показуючи театр ляльок і таке інше [5, с. 209–210]. У цирковому буфонадному антре у поділі на клоунів на хитруна “Рудого” (слугу) та пихатого “Білого” (пана) також можна побачити колишню пару раба та царя, а в словесній дуелі між ними (втім, як і в поєдинках сучасних циркових борців) углядіти відгомін їхнього смертельного двобою.

Всі інші відгалузини трансформованих вихідних “метафоричних” смислів , які розвивались синхронно та паралельно постаті циркача-комедіанта, якщо тільки окреслювати їх коротко, реконструктивно були такими. Через збереження традиції відбулося становлення фігури придворного блазня, який вже не вбивався замість царя, а існував поруч із королем. Втім, іноді загроза смерті через занадто сміливі жарти для паяца була реальною ще у Новий час: один з них, маючи сам вибрати, від чого померти на покарання королем, цілком у клоунському дусі визначив – “від старості”.

Аграрні свята через субституцію людського жертвопринесення дали стійкий мотив жертвопринесення фалічних опудал, яких робили вже не з шкіри, а з рослин (Ярило, Кострома тощо), хоча спонтанні людські офіри траплялись ще досить донедавна, іноді суто випадково, через невдале падіння на каміння або невмісне утоплення тих, кого дуже часто замість опудал за старою пам'яттю скидали з мосту (в Україні попи скаржилися на це начальству ще у 16-му ст.). Стадіальною фазою трансформації обрядових опудал можна вважати формування таких видовищних форм, як ляльковий театр з його специфічними блазнями. Нарешті, генетичним спадкоємцем колишніх обрядових царів та рабів та всієї старовинної



сміслової схеми стає цех професійних театральних акторів, “комедіантів”, ремесло яких хоча й вважалося непристойним чи не до 19-го століття, проте вже обходилося без реального їх вбивства прямо на сцені.

1. Иванова-Георгиевская Н. А. Клоун в цирковом представлении, или смешно ли смешное? // *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. 94–103.
2. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд.– Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 2003.
3. Курочкин А. В. Растительная символика календарной обрядности украинцев // *Обряды и обрядовый фольклор*.– М., 1982.– С. 146–155.
4. Лаврентьева Л. С. Символические функции еды в обрядах // *Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры*.– Л.: Наука, 1990.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра.– М.: Лабиринт, 1997.

*Сергей Троицкий*

**ЮРОДИВЫЕ И СКОМОРОХИ КАК НОСИТЕЛИ  
«СМЕХОВОГО НАЧАЛА»**

Культурная ситуация, в которой мы находимся, характеризуется поликультурностью. Мы вправе выбирать культурные шаблоны и образцы, которым следовать. Однако следование тем или иным выбранным образцам еще не означает принадлежность к той или иной культуре. Скорее наоборот, сам факт выбора лишает нас права причислять себя к той или иной культуре. Культуры же, сформированные тысячелетиями, не приемлют плюрализма. Принадлежность к культуре означает строгое следование требованиям, образцам, правилам, «общему сознанию» (П. Я. Чаадаев) ее даже в условиях, когда другие культуры стремятся влиять на индивидуальное сознание и поведение. Примеров последнего неисчислимо множество. Дело в том, что «единение народов», столь желаемое П. Я. Чаадаевым, стирает границы между культурами, смешивая их, лишая их самобытности, делая их в лучшем случае достоянием жителей национальных кварталов мегаполисов, а в худшем – предлагая отдельные элементы в качестве VIP-развлечения. Однако так происходит не только с элементами другой культуры. Сформированные веками ритуалы, вошли в современность в качестве привычек, обыденных действий, рудиментов. Что-то, наоборот, существует в измененном виде, лишенном своих доисторических корней. Так произошло со смехом, который из сакрального действия превратился в доступное за гроши развлечение. Мы не будем здесь описывать происхождение смеха, об этом уже написано достаточно. Остановимся на носителях смехового начала в России в период до эпохи Петра I, а именно на скоморохах и юродивых. Здесь мы планируем показать изменение «смехового начала» русской культуры в ситуации ее европеизации.

Даже по рождению принадлежащему к высшему сословию, чтобы стать юродивым или скоморохом, фактически необходимо было отречься от своей родовитости. Любые взаимоотношения со смеховой культурой могли быть только в ситуации исключения повседневности. Смех уравнивает всех, снимает сословные противоречия. Смех обеспечивал своему адепту роль маргинала, по крайней мере, на Руси в период господства христианства, поскольку отношение Церкви к проявлению языческого начала – смеха было абсолютно однозначным: «Запретить!» Скоморохи и другие, условно говоря, дотеатральные актеры – это жрецы, которые претерпели довольно много трансформаций своего жреческого начала. Значительно ближе к жреческому началу находится юродивый. Если театральные персонажи – это более развитая форма представителей смеховой культуры, то юродивые – это наполовину архаические фигуры,

которые являются посредниками между миром живых и миром мертвых, наполовину – воплощение Трикстера, но при этом – «корыстные», рациональные персонажи, имеющие свои глобальные цели. Юродивый – жрец, но его жречество, по сути, гораздо более архаично по сравнению со священниками. Он, по сути своей, еще близок к шаманам. «Кудесники и шаманы архаичней жрецов; в них еще слита светлая и темная природа божественной силы, и шаманом могут сделать любого человека его экстаз и особые способности» [19, с. 166].

Каузальность (рациональность), вызывающая рациональное стремление к «светлому» миру, компенсируется миром народным (стихийным) и потому менее подверженным рационализации. Именно в качестве компенсации в народной среде по-прежнему появляются народные жрецы, юродивые, скоморохи, сохраняется явление шаманизма, до-религиозного жречества, кудесничества, откуда и берет свое начало движение юродивых.

С появлением христианства происходит переворачивание миропорядка. Языческое стремление изолировать уродство сменяется стремлением его всячески культивировать. В христианском обществе уродство обретает огромное уважение. «Это возвращение к раннехристианским идеалам, согласно которым плотская красота – от дьявола. В «Деяниях Павла и Теклы» апостол Павел изображен уродцем. У Иустина, Оригена, Климента Александрийского и Тертуллиана отражено предание о безобразии самого Христа» [13, с. 80]. Юродивые вполне вписываются в эту традицию, стремясь обрести телесные изъяны. Таким образом, трикстерское начало, заключенное в уродстве, заметно и в юродивых. Несмотря на ряд исследований, исключающих юродивых из «смехового мира», мы настаиваем на их абсолютной аутентичности «смеховому полю». Разыгрываемые юродивыми «миниспектакли» гораздо ближе к шаманскому камланию, чем даже театральное действие. Это, как правило, моноспектакли, что также сближает их с камланием [15, с. 143–151]. Вспомним и обычное для юродивых бормотание, свойственное шаману. Юродивый имитирует поведение сумасшедшего (бесноватого), одержимого бесами (не будем касаться образа трикстера и образа дьявола и их генетической связи, это цель отдельного исследования, которое уже отчасти сделано О. М. Фрейденберг). Все это позволяет отнести юродивого наравне с шутком и скоморохом к «смеховому миру», к трикстерскому полю культуры. Недаром мы можем отметить целый ряд общих элементов у мимов и юродивых, у скоморохов и юродивых, у шутков и юродивых.

Христианство пытается занять все поле культуры, стремится охватить все сферы жизни, избежать низкого отрывистого ритма. Ритмически христианство находится в фазе высокого, протяжного, плачущего. Оно

пытается изгнать Праздник. Однако, смеховой мир, Праздник, низкий ритм не может исчезнуть, и он занимает все пустоты, распространяясь во времени. Он становится повседневной альтернативой христианству. Поэтому смеховой мир и христианство настолько рядом постоянно. Естественно, со временем Церковь пошла на уступки Празднику, привязав христианские праздники к датам языческим, однако эта мера была не адекватна ситуации. Юродивый, как и скоморох, стремится воскресить антимир, который изгоняется христианством.

На Русь юродство как крайняя форма аскезы проникает для утверждения христианства вместе с греческими миссионерами. Из двух культурных традиций, гуманистической и аскетической, представители второй количественно доминировали над представителями первой, поэтому на Русь она проникает куда сильнее, чем традиция гуманистическая [7, с. 40–42].

Юродство всегда находится на грани ереси. Это полуофициальное явление существует только на стыке культурных формаций, когда культура окончательно формализуется и приобретает свой завершённый вид. В России сложилась парадоксальная ситуация, когда, несмотря на шаманскую суть юродства<sup>1</sup>, юродивые ассоциируются прежде всего с православием. Это связано с определенной ролью юродивых. «Юродство публицистично по своей природе, оно обязательно связано со «злостью дня» [5, с. 95]. Юродство очень тесно связано с ортодоксальностью отстаиваемых, как правило, религиозных, норм и вытекающим отсюда морализаторством, учением своим примером. Если византийское юродство было направлено против «внешней мудрости», то на Руси эта традиция отсутствовала, «и заданная Византией парадигма трансформировалась из «интеллектуальной» в «социальную» [8].

Однако, несмотря на это, юродивые были крайней формой маргиналов, противопоставляющие себя обществу и Церкви, по крайней мере, стремились к этому. «Если Церковь утверждает благообразие и благочиние, то юродство этому себя демонстративно противопоставляет. В Церкви слишком много вещественной, плотской красоты – в юродстве царит нарочитое безобразие. Церковь и смерть сделала красивой, переименовав ее в «усупение», засыпание. Юродивый умирает неведомо где и когда» [14, с. 339]. Церковь стремится распространить свое господство на все области человеческого существования. Вместе с Церковью господство закона пытается распространить и светская власть, однако, «закону юродство всякий раз противопоставляет благодать, указывающую закону на его ограниченное и подчиненное место» [8]. Юродивые – представители языческо-жреческого, шаманского начала, с которым Церковь стремилась всеми силами бороться. Право говорить, поскольку говорить истину, имелось у юродивых, благодаря их явному

бескорыстию и, говоря современным языком, их неангажированности. Ведь юродство – это не только отрицание общественного начала, но и отрицание ума, личного начала. Таким образом, юродивый становился чистым инструментом истины, ее рупором, если можно так сказать. Именно поэтому юродивый – лицо надзаконное и ему позволяется даже такое «сверхзаконное» средство, как смех. Основываясь на высказываниях «Отцов Церкви», которые отрицательно относились к смеху, Церковь выстраивала политику преследования смехового начала. Смех, как атрибут Дьявола, ассоциировался с грехом. В языке это отразилось в пословицах «Где смех, там и грех», «И смех, и грех» и др. Недаром же «самый обычный русский эвфемизм для беса – «шут» [1, с. 341]. Да и во фразеологии, например, во фразах «Бес его знает» и других аналогичных место беса (или бога, что говорит о едином источнике – Трикстере) зачастую занимает шут.

Отрицанием ума юродивый похож на шута. Шут соответствует парадоксу, достойному греческих софистов, «о том, что все дураки, а самый большой дурак тот, кто не знает, что он дурак. Кто сам себя признал дураком, перестает быть таковым. Иначе говоря, мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец – это юродивый, притворяющийся дураком. Его «мудрая глупость» всегда одерживала победу, осмеивая «глупую мудрость» филистерского мира» [14, с. 343].

Закат движения юродивых приходится на правление Алексея Михайловича. После раскола то влияние, которое было у юродивых, перешло на приверженцев старой веры. Наиболее ярким представителем этого направления является, безусловно, Аввакум. Он близок кругу юродивых (любимый ученик – Авраамий (в миру юродивый Афанасий), духовный сын – юродивый Федор). Его литературные труды – яркий пример «буесловия» (А. И. Гончаров). Хотя он, скорее, имитируют юродство, как юродство имитирует скоморошество.

Вектор культуры, заданный юродством, находит свое продолжение в сектах, появляющихся после потери юродивыми универсальности своего влияния (это происходит в эпоху Петра). Вообще же на русской почве шутовское трикстерское начало культуры было поделено между юродивым, как радикальной формой шутовства, и скоморохом, как умеренной его формой. К XV–XVI векам происходит окончательное разделение прежде цельной амбивалентной фигуры творца-трикстера на две части – творца и трикстера, на позитивную и негативную, на попа и скомороха. Несмотря на то, что русская культура была подвержена огромному православному влиянию, отрицающему смех, наказывающему за него<sup>2</sup>, смех, вносимый в жизнь скоморохами, являлся неотъемлемой частью русской культуры, необходимым сопровождением обрядовой стороны жизни. «В народном сознании скоморохи как бы конкурируют с

попами. Это, во-первых, ритуальное соперничество,<sup>3</sup> [...] во-вторых, соперничество учительное, наставническое – состязание авторитетов. [...] Идея конкуренции лапидарно выражена в пословице «Бог создал попа, а бес скомороха» [11, с. 99]<sup>4</sup>.

В центре социального устройства находятся – священники, ведающие душой, а скоморохи, «иереи веселья» (А. М. Панченко), руководящие телом, – противостоят им, поскольку находятся на границе социума или даже за ней. «В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений... Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в «нормальном» мире. Это мир крошечный – мир недействительный. Он подчеркнута выдуманный» [9, с. 16–17]. Такой взгляд на разделение вселенной берет свое начало в павликианстве, проповедующем равноправие Бога и дьявола и, соответственно, священника и скомороха. Несмотря на преследования Церковью, некоторые моменты этой ереси принимались русской культурой. Еще большее влияние павликианство имело в Европе. Если скоморохи в принципе не посягали на «ведомство» священников, то, в противоположность им, *tripudia*, *festum stultorum*, *libertas decembrica*, *festum asinagium*, т. е. праздники дураков, те действия, в которых Юнг [23] видит проявление трикстерского начала (архетипа тени) в природе человека, могли проходить и проходили вообще в освященном пространстве церкви, олицетворяя схему равноправного соперничества «слезы-смех, церковная служба-игра, молитва-глумотворение, храмовое «предстояние» (с поклонами) – «вертимое плясание» и т. д.» [11, с. 111]. Однако только О. М. Фрейденберг вполне убедительно объясняет соседство смешного и трагического [20]. Становится понятно тогда, почему в священном пространстве Святой Софии присутствует настенная роспись, где запечатлены скоморохи.

В скоморохе есть очень многое от Трикстера, скоморох – это «потомок» Трикстера. Что касается скоморохов, то можно «говорить о самобытном возникновении их на основе профессионализации участников языческих религиозных обрядов древних славян, неизменно сопровождавшихся музыкой, пением, плясками» [16]. Многие исследователи указывали на шаманскую суть скоморошества (см., например: [2; 4, с. 69–92; 10, с. 37–38]). Кроме того, по мнению А. В. Грунтовского, само название говорит о шаманской сути: «скоморох (древняя форма – «скомрах») это человек, общающийся «со мраком», т. е. с тем светом и его обитателями» [6, с. 31]. По описанию И. Д. Беляева, скоморохи предстают перед нами как некий инерционный механизм ритуального смеха. Они приходят на могилы «по старой памяти о каком-то некогда всем понятном обряде поминок с плясками и играми» [4, с.

78]. Будучи, по сути, цельной фигурой, содержащей в себе не только обнуляющий хтонический смех, но и позитивное начало творца нового. Однако требования религиозного сознания, разделяющие цельный в условиях мифологического сознания мир надвое, заставляют наделять скомороха только «антикультурными» свойствами, отдавая все «культурные» свойства главам мира «нормального», священникам. Скоморох – маргинал<sup>5</sup>, руководитель маргинального пространства культуры, поэтому о полном равноправии со священником в русской культуре, конечно, речи быть не может. Церковь все время своего господства на Руси намеренно вытесняла скоморошество на границы закона. Скоморошество было, конечно, маргинальным, по крайней мере, весь смеховой репертуар скомороха, когда скоморох предстал перед зрителями в шутовском обличье.

Скоморохи – это, по крайней мере, в части своего репертуара, увеселители, но увеселители по желанию, имеющие зачастую определенный социальный статус, не чуждые материального благополучия, они вписаны в социальную структуру и, более того, включены в общество. Это – этакie народные забавники, носители языческого смеха. Здесь стоит заметить, что достаточно большой корпус известного нам фольклорного наследия, по всей видимости, был создан именно скоморохами и ими же сохранялся. Их влияние на культурную жизнь общества неоспоримо. Они были участниками всех обрядов в жизни человека вообще, однако, сами присутствовали не всегда. Иногда обряд, например, свадебный проходил и без скомороха. Более того, стоит отметить, что не в одно и то же время, «горячее для скоморохов», святочное, скоморохи просто физически не могли участвовать абсолютно во всех забавах и игрищах. Можно говорить о том, что скоморохи – это хоть и проявление ритуального смеха в русской культуре, но они часть более широкого явления. Скоморохи – это профессиональные «смехачи» (В. Хлебников). Постепенно из ритуального смеха произошло то, что М. М. Бахтин назвал «народной смеховой культурой». При этом роль и влияние на культуру носителей ритуального смеха и «народной смеховой культуры» все-таки была велика.

Церковь объявляла скоморохов вне закона, приписывая им пособничество дьяволу (в пословицах они связываются с сатаной, чертом). Православная церковь преследовала скоморохов (вспомним, постановление Стоглавого собора)<sup>6</sup>. Более того, скоморошество на Руси – это гораздо более раннее явление, чем христианство (см.: [3]). Но при этом, христианство, придя на Русь, настолько яро берется за установление своей власти во всех областях жизни русского общества, что, по мнению Т. В. Шабалиной, кардинально меняет вектор развития даже русского театра. «Вплоть до X–XI вв., – пишет она, – русский театр развивался по

пути, свойственному традиционному театру Востока или Африки – ритуально-фольклорному, сакральному, построенному на диалоге с богами, при этом прочно входящему в быт народа. Однако примерно с XI в. ситуация начала меняться, сначала – постепенно, потом – все сильнее, что в итоге привело к кардинальному изменению всего вектора развития российского театра» [22, с. 1–2]. Христианство стало первым ударом иного сознания по молодой неокрепшей культуре Киевской Руси. Вообще же можно выделить три таких удара – принятие христианства, религиозная реформа Никона, светская реформа Петра I.

Несмотря на преследования Церковью скоморохов, в частности, несмотря на решение Стоглавого собора 1551 года, направленное против скоморохов, они все-таки пользовались огромной популярностью и в народе, и при дворе. Так, например, известно, что в 1571 году набирали скоморохов для государевой потехи, Иван Грозный сам любил скоморошью гулянья, а «в начале XVII столетия скоморошья труппа состояла при Потешной палате, сооруженной в Москве царем Михаилом Федоровичем. Тогда же в начале XVII века скоморошья труппы были у князей Ивана Шуйского, Дмитрия Пожарского и др.» [16]. Об огромной популярности скоморошества и, скорее всего, уважении к этому занятию говорит и тот факт, что некоторые былинные герои сами были певцами-любителями (Садко, Добрыня Никитич и др.). Конечно, об этих героях сообщают нам былины, т. е. авторы былин – скоморохи (они сочиняли и исполняли не только скоморошины, пародии и небылицы, но и серьезные эпические произведения, произведения высокого ритма). Но это вряд ли может служить опровержением позиции о популярности скоморохов. В пользу этой позиции говорит и многочисленность «скоморошьяго племени». В постановлении Стоглавого собора (1551) есть упоминание о том, что скоморошья ватаги достигают сотни человек. Стоит отметить, несмотря на то, что скоморошья приемы через буесловие и флорилегии вошли в литературу, и даже в некоторые церковные обряды, а в былинах заметны следы христианизации Руси, отношения между Церковью и скоморошеством были напряженными. Постепенно отношение к скоморохам сменилось и в народе: от уважения к презрению. Эта смена зафиксирована и в лексике. «В древнерусском языке театр скоморохов назывался «позорищем» [от «зреть» – смотреть – *С. Т.*] (термин сохранялся вплоть до XVII в.); однако успешные преследования скоморохов и их искусства привели к возникновению стойкой негативной окраски термина (отсюда в современном языке – «позор»)» [22, с. 1–2].

Окончательно скоморошество было запрещено через сто лет после Стоглавого собора указом Алексея Михайловича (1648). Скоморохи преследовались, и часть из них осела на Севере. Постепенно, по мере профессионализации театрального действия, движение скоморохов



приходит в упадок. Оседлые скоморохи становятся просто местными «музыкантами для свадеб». Придворные скоморошьи труппы исполняют роль домашних шутов. Кочевые скоморошьи ватаги постепенно превращаются в маленькие театральные труппы, в балаганы.

При Петре происходит реабилитация смеха, как называет этот факт А. М. Панченко, «реформа веселья» [12]. «Реформа» была произведена с ориентацией на европейскую традицию. Петр «открывает окно в Европу», и европейцы врываются в достаточно изолированный культурный мир России. Реформа веселья входила в программу европеизации России, заимствовавшей идеи, витавшие в Европе, о том, что среди прочих искусств существует «искусство развлечения», это одно из механических искусств. «Всешутейший собор», ассамблеи и общедоступный театр, фейерверки и триумфы, торжественные спуски кораблей и т. д. оказываются в одном ряду с живописью, искусством типографским, делания часов и музыкальных инструментов. Все это равноправные пункты программы преобразования России» [12, с. 366]. Все это составляет единую систему европеизации России, введение России в единый исторический процесс.

Петр реабилитирует смех от обвинений в сатанизме. Делает его не только допустимым, но и сам участвует в «смеховых» действиях. Кстати, эти действия строились по сценарию мимов и различных праздников дураков, когда выбирался «архимим» (в русском варианте – «архиерей веселья») и помощники, все действие строилось на пародировании церковных обрядов.

Реабилитация смеха происходит по нескольким причинам, основными из них являются усиление светской власти (подконтрольный государству смеховой мир является фактором, ослабляющим влияние церковной власти) и профессионализация искусств (театра). Государство было расколото пополам, общество разобщено. Влияние раскольников было настолько велико, что стрелецкие бунты проходили, кроме всего прочего, и под знаменем старой веры. В этой ситуации необходимо было усилить роль государства, усилить светскую власть. Таким образом, Петр производит очередной сбой культурного и социального ритма. Вдобавок в этой связи вспомним и о реформе времени и летоисчисления (1699 год по-новому). Культура превращается из церковно-православной в светскую. Идет процесс секуляризации культуры, начатый патриархом Никоном [18]. Петр продолжает процесс европеизации России, начатый реформой Никона. Смеховое начало, которое до принятия христианства было явлением ритуальным, необходимым для существования культуры, христианством загоняется в подполье, при Петре I становится одним из средств европеизации России. Из ритуального начала оно превращается в рациональное средство увеселения.

Мы не знаем, и сложно даже предположить, как развивалось бы Русское государство, будь оно обособлено и независимо от Европы, но точно можно сказать, что с петровскими реформами оно стало развиваться по общим с Европой законам, начался процесс сильной интеграции. Петром были отлажены пути коммуникации Европы и России. С этого момента мы можем говорить об общих культурных процессах, среди которых смеху принадлежала важная роль.

#### Примечания

<sup>1</sup> Вспомним, например, трансвестизм некоторых юродивых, как византийских, так и русских. Ксения Петербургская, св. Матрона, св. Онисима и другие «переодевались в мужскую одежду, меняли женское имя на мужское и т. д.» [5, с. 94].

<sup>2</sup> Проявление карнавального начала всячески преследовалось Православной Церковью. За его проявление на провинившегося налагались различные епитимьи [17, т. 2, с. 125, 127, 141–142 и др.]. Неприятие Церковью смеха не ограничивалось только этим. XVII век прошел под знаменем борьбы со смехом и скоморохами. Однако в этой борьбе Церковь потерпела, если можно, конечно, так выразиться, поражение. «Реформа веселья», произведенная Петром Первым, поставила в этой борьбе большую и жирную точку, подчинив Церковь государству и объявив и законным смех над нею. [12, с. 355–368].

<sup>3</sup> «...веселье – это обряд, а скоморохи – его «иереи». В замечательной былине «Вавило и скоморохи», напетой М. Д. Кривополеновой, они пять раз названы святыми! Тут, вне всякого сомнения, имеется в виду не святость как духовная чистота и совершенный первообраз человека (*sacrum*), а состояние священства (*sacer*), обладание какими-то магическими знаниями, магической силой, отправление магических функций. [...] В былине «святые» скоморохи противопоставлены «простым людям» – совершенно в духе античной, а потом латинско-католической оппозиции *sacer – profanus*, а также православной оппозиции причетник – простец» [11, с. 98–99].

<sup>4</sup> Вспомним еще: «Скоморох попу не товарищ».

<sup>5</sup> Это касается только того, что скоморошество несет в себе, какую мировоззренческую функцию. Речь вовсе не идет о повседневной жизни отдельного человека, исполняющего функции скомороха, который включен в социальную структуру русского общества [11, с. 88–91].

<sup>6</sup> Наглядно это показал А. Тарковский в фильме «Андрей Рублев» в первой части фильма (скоморох в исполнении Р. Быкова).

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. – М., 1993.
2. Барщевский И. Ф. Несколько слов из истории искусства скоморохов. – Ростов,

- 1914.
3. Белкин А. А. Русские скоморохи.– М., 1975.
  4. Беляев И. Д. О скоморохах // Временник общества истории и древностей российских.– М., 1854.
  5. Гончаров А. И. Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика.– 2004.– № 1.
  6. Грунтовский А. В. Потехи страшные и смешные.– СПб., 2002.
  7. Живов В. М. Византия и Древняя Русь: Диалог культур // Диалог культур: Материалы научной конференции «Випперовские чтения – XXV».– М., 1994.
  8. Живов В. М. Рецензия на книгу С. А. Иванова «Византийское юродство» // [www.krotov.info/spravki/temy/yu/yurodstvo.html](http://www.krotov.info/spravki/temy/yu/yurodstvo.html)
  9. Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси.– Л., 1976.
  10. М-н М. Скоморохи на Руси // Иллюстрированная газета.– 1868.– № 3.
  11. Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ // Панченко А. М. О русской истории и культуре.– СПб., 2000.
  12. Панченко А. М. Скоморохи и «реформа веселья» Петра I // Панченко А. М. О русской истории и культуре.– СПб., 2000.– С. 355–367.
  13. Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л., 1984.
  14. Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. О русской истории и культуре.– СПб., 2000.
  15. Ревуненкова Е. В. Миф–обряд–религия. Некоторые аспекты проблемы на материале народов Индонезии.– М., 1992.
  16. Скоморохи // [www.krugosvet.ru/articles/84/1008457/1008457a1.htm](http://www.krugosvet.ru/articles/84/1008457/1008457a1.htm)
  17. Смирнов С. Древнерусский духовник.– М., 1913.– Т. 2.
  18. Троицкий С. Патриарх Никон как реформатор // Идеиное наследие русской философии: труды кафедрального историко-философского семинара.– СПб., 2000.– С. 180–181.
  19. Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп.– М., 1998.
  20. Фрейденберг О. М. Идея пародии (набросок к работе) // Сборник статей в честь С. А. Жебелева.– Л., 1926.– С. 378–396.
  21. Христианство: Энциклопедический словарь в 3 т.: Т.3: Т–Я / Под ред. С. С. Аверинцева и др.– М., 1995.
  22. Шабалина Т. В. Русский театр (театр России). (в рукописи)
  23. Юнг К. Г. О психологии Трикстера // Пол Радин. Трикстер.– СПб., 1999.

*Илья Рейдерман*

## СМЕХ КАК УТВЕРЖДЕНИЕ БЫТИЯ

Речь пойдёт не просто о смехе с его бесчисленными оттенками, но о смехе в некотором роде изначальном, архаическом, ритуальном. Это смех не оттого, что лично меня что-то рассмешило, а смех в некотором роде по принуждению. Смех не индивидуальный, а коллективный. А. Бергсон писал: «Чтобы понять смех, его необходимо перенести в его естественную среду, каковой является общество, в особенности же необходимо установить полезную функцию смеха, каковая является функцией общественной» [1, с. 16]. Исследователь ритуального смеха говорит именно об этом.

Функция смеха в ритуалах сводится прежде всего к трансцендированию, выходу за пределы данных обстоятельств. Ритуал представляет собой как бы иную реальность в сравнении с реальностью повседневности. Смех же – «точка перехода» в эту иную реальность. Он как бы отменяет повседневность. «Смех нарушает существующие в жизни связи и значения. ... Он как бы возвращает миру его изначальную хаотичность» [3, с. 3].

Мы знаем, что функция многих ритуалов заключалась в сплочении членов племени. При этом в ритуале у всех его участников возникало особое состояние сознания, в котором многократно усиливались переживания. Эмоции были бурными и часто разряжались смехом. Следует сказать, что многие ритуалы, в которых смех был обязателен, или, напротив, запрещался, – были *ритуалами перехода*. Главные этапы перехода в человеческой жизни – рождение, посвящение во взрослость (в обрядах инициации), и, наконец, последний переход – из жизни в страну мертвых. Виктор Тэрнер, один из ведущих исследователей ритуала, выдвигает два ключевых понятия – «лиминальность» и «коммунитас» [9, с. 67]. Лиминальность – это и есть собственно переходное состояние. Например, состояние юношей и девушек, переживающих обряд инициации. Это состояние изъятости из социальной структуры, пребывания в некоей неопределённости. Ты уже не тот, кем был прежде. И еще никем не стал. Обычно проходящие инициацию помещаются в особое пространство за пределами поселения, и там они должны пережить как бы временную смерть, что подчеркивает смена имени. В этом особом пространстве люди, временно утратившие все, абсолютно равны. Лишенные всех прав, унижаемые, осмеиваемые, ввергнутые, так сказать, в состояние хаоса, бесструктурности, – они неожиданно очень тесно сплавиваются друг с другом. Возникают те изначальные связи, та не мотивированная ничем близость, которая и лежит в фундаменте социума. Эту действительную общность существования – Тэрнер и называет «коммунитас».

Полагаю, что сказанное можно ассоциировать со смехом. Ибо разве не то же происходит с человеком смеющимся? В ритуальном празднике,

следы которого сохранились в описываемом Бахтиным карнавале, господствует лиминальность, полное разрушение господствовавшей социальной структуры, ввергнутость всех в смеховое пространство, уравнивающее всех, и даже переворачивающее отношения верхов и низов. И как следствие, возникает «коммунитас», ощущение фамильярной близости, братства участников празднества. Известно, что мусульманство в момент выбора подходящей религии для Руси было отвергнуто из-за запрета употреблять вино. А без питья, которое как раз способствует вхождению в особое состояние сознания, без общего бурного веселья, какой же праздник? Ритуально празднуя, дружина князя сплачивается сама и укрепляет свои отношения с князем. И то же самое можно проследить на африканском материале. Вождь «должен смеяться вместе с людьми, а смех для идембу имеет свойства белого. ...Белизна символизирует единую нить связи, включающей в идеале живых и мёртвых...» [9, с. 177].

У идембу – «белый смех», наглядно проявляющийся в сверкании зубов на темнокожем лице. Но белое имеет еще и иной смысл – материнского молока и семенной жидкости. Как видим, и совсем на другом материале подтверждается идея В. Я. Проппа, который, анализируя сказку о Несмеяне, связывает смех с силой, воспроизводящей жизнь.

Особенно важно замечание Тэрнера о нити связи, соединяющей живых и мёртвых. Смех, так или иначе, связан с ритуалами, сопровождающими рождение и смерть. Особо хочется выделить самые архаичные из ритуалов, где хоронят под ритуальный смех. «Почему же смеются при смерти, при похоронах, при убийстве? – пишет М. Т. Рюмина. – Смех тут воспринимается, как противоестественная реакция, вызывает удивление и недоумение» [7, с. 139]. Она предлагает рассматривать такой смех как оберег, защиту от мертвых. Мертвых и в самом деле боялись. Их нужно было проводить в царство мертвых по всем ритуальным правилам, иные мертвые, не попав к месту назначения, могут сильно навредить. Однако же есть и другое объяснение, опирающееся на этнографические данные. «Смех в представлении древних был одним из способов создания и воссоздания жизни, ...смеху приписывалась возможность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее» [4, с. 70]. Если согласиться с этим утверждением, то смех – не просто свидетельство о жизни (в стране мертвых не смеются!), но и дающий жизнь. И закономерно, что со смехом связана и жизнь растительности, и понятно, почему смеются охотники после поимки зверя. Но самое главное, о чем следует сказать, трактуя смех перед лицом покойника: *смех есть победа над смертью*. Кажется, вот он, наличный факт, вот он, мертвый! Но смех как бы поднимает человека над любыми фактами, в том числе и над фактом смерти. Смеясь, человек выходит за пределы заданных ему житейских обстоятельств. Попросту говоря, трансцендирует в иное, не житейское пространство.

Японский самурай делает себе харакири – с неременной ритуальной улыбкой на лице. Некий Инь-фен умирает, встав вверх ногами. Это «дзэнский смех перед лицом смерти, восходящий к ритуальному смеху, являющемуся магическим средством воскрешения умершего, и таким образом снимающий оппозицию “жизнь-смерть”» [8, с. 75]. Не могу отделаться от искушения процитировать приводимые исследовательницей строки японского поэта Сэнгая:

*«Есть вещи, которые мудрому сделать не под силу,  
зато дурак может.*

*Неожиданно открыв путь жизни в пучине смерти,  
он раздражается искренним смехом»* [8, с. 73].

Известен и русский дурак, который плачет на свадьбе и смеется на похоронах. Это не просто шутовская путаница, а отголосок древнейших ритуалов. Впоследствии ритуалы предписывают не парадоксальный смех при виде смерти, а более естественный для такой ситуации плач. Смех же оказывается под запретом. Вероятно, и потому, что в стране мертвых не смеются. Вот история, взятая из скандинавской мифологии. Умер юный бог весны Бальдр. Его младший брат отправился к хозяйке царства мертвых Хель. Хель согласилась отпустить Бальдра, если только боги обойдут весь мир, и увидят, что все живое и мертвое в нем плачет по Бальдру. Действительно, все вокруг плакало, но некая великанша в пещере смеялась. В эту великаншу превратился коварный Локи. Как видим, нарушение запрета на смех влечет за собой тяжкие последствия.

Нечто аналогичное происходит и при инициации. Подростки как бы умерли для племени и должны родиться вновь. Им запрещается смеяться, а девочки, а иногда и взрослые женщины изо всех сил пытаются их рассмешить. Тут и комические переодевания, пение непристойных песен, сквернословие, жесты обнажения – словом, весь набор комических элементов, свойственных и карнавальной культуре средневековья.

Но следует сказать, что карнавальная культура, рассматриваемая Бахтиным, есть уже вырожденная форма архаической культуры. А значит, и смех здесь лишён чего-то существенного. У Бахтина в качестве иллюстрации жизнеутверждающей функции смеха – образ рождающей смерти и торжество материально-телесного низа. Низ – без, так сказать, верха. Полное сокрушение всякой духовности. Ничего удивительного: карнавальный смех воинственен, его можно понять лишь в противопоставлении официальной культуре, бестелесной духовности христианства. Это выплеск остатков языческой архаики – буквально сокрушающий христианскую культуру. И роль этого языческого карнавала – прежде всего деструктивная, разрушительная. Ничего подобного в подлинной архаике нет – смех в ней противостоит не другой культуре, а только тесноте жизненных обстоятельств, не исключаяющей страданий и

смерти. Смех здесь не разрушает, а воссоздаёт жизнь на каком-то ином, не бытовом уровне. Я бы рискнул сказать – духовном. Я рассматриваю смех как своего рода зародыш духовности.

Вообще с восприятием концепции Бахтина в его книге о Рабле и смеховой культуре произошли некоторые недоразумения. Работа создавалась в условиях сталинизма, и мы в 60-х увидели в ней прежде всего протест против удушающей человека официальной идеологии. То есть в некотором роде социальный жест самого автора. Мы воспринимали не столько идею торжества раскрепощённого материально-телесного низа, сколько идею торжества жизни, которая не укладывается в готовые формы. Идею карнавального сознания мы восприняли некритически. Мы не заметили опасности, таящейся в идее тотальной карнавализации сознания. В карнавальном сознании нет ничего абсолютного, оно релятивистское. По существу оно очень близко постмодернистскому сознанию, всё деконструирующему и всем играющему (ироническая улыбка на устах при этом обязательна!). Словом, этот смех не слишком похож на архаический, прежде всего утверждающий бытие. В нем недостает именно положительной силы смеха. Если не считать положительной силой утверждение материально-телесного низа.

Карнавальнй смех Рабле-Бахтина кажется совершенно лишенным даже намек на духовность. Между тем все это присутствовало в ритуальном смехе архаики и несло духовную функцию. Дело, следовательно, не в материально-телесном низе, взятом самом по себе. Дело в тех общественно полезных функциях, о которых говорил Бергсон. Это не просто функция рекреации, отдыха от будней. Вообще исследователи смеха – и М. Т. Рюмина, и Л. В. Карасев – упорно делят смех на две основные разновидности. Одна из них – «смех физиологический, выражающий радость телесного бытия», другой же, по выражению Карасева, – «смех рефлексивный, смех ума» [2, с. 19]. Получается, что телесный смех – смех беспредметный, в некотором роде животный. Но представить себе смех без участия тела я не могу. Главное же – архаический мир синкретичен, в нем нет христианского раздвоения на дух и плоть, в нем смех обретает единство. Из чего следует, что даже тот смех, который нам кажется «жи-вотным», становясь ритуальным, способен выразить некие духовные смыслы. Сошлюсь ещё раз на работу о дзэнском смехе. «Вульгарный, плотский, животный смех характерен для всей дзэнской традиции» [8, с. 70]. Считать ли его просто отголоском «смеха простонародья»? Смех вообще явление не физиологии, а культуры. Дзэнский смех – принадлежит культуре дзэн. Он ритуальный. Он намеренно такой, все снижающий, не позволяющий возвести что бы то ни было на пьедестал, даже и самого Будду (который, кстати, улыбается, и в этой улыбке – тайна обретенной мудрости и покоя).

Еще раз подчеркну, что смех связан прежде всего с обрядами перехода.

В том числе и с календарными праздниками, знаменующими переход от зимы к весне, от лета к осени, наступлением Нового года, и т. п. Существует громадная литература, неизменно подчеркивающая роль смеха в такого рода праздниках. А праздник – это отсутствие обычных социальных рамок, всеобщее равенство, некая «теснота», сближающая людей, упрощающая общение. Всё это, как уже говорилось, связано со смехом, так что можно даже сказать, что без смеха нет и праздника. Карнавал завершает зиму и начинает весну. «В карнавальных символах все и всё представлялось в смешном виде. Особую атмосферу карнавала создавали фривольный характер поведения, смех и веселье, игры и танцы, имеющие эротический смысл, т. е. действия, которым издревле приписывалось свойство магическим образом вызывать плодородие» [5, с. 32].

Все это общеизвестно. Но следует понять сказанное расширительно. Тут я подхожу к главной теме статьи, пытаюсь выявить особый, так сказать онтологический характер смеха. **Смех соединяет человека с миром.** Пусть даже и несовершенным, исполненным страдания и зла. **Смех выводит человека из его малого мира и вписывает его в мир большой, в котором с небес сияет солнце, улыбающееся, изначально связанное и с плодородием, рождением всего. Именно эту роль играют выводящие человека за пределы повседневной жизни праздничные ритуалы, вписывающие человека в космос, воссоединяющие его со всей природой. Точно так же они заново вписывают человека в его племя, род, давая ощущение необычно тесного единения с соплеменниками. Единство со всем миром есть базовое состояние человека, хотя и существующее часто совершенно неосознанно.** Именно этого ищут адепты многих восточных учений, жаждущие достичь просветления, то есть осознать, пережить блаженное чувство единения со всем сущим. Ищут они этого индивидуально. Ищут того, что на самом деле уже было в начале человеческой истории, переживаемое коллективно в мифоритуале.

Не нужно думать, что если архаический человек еще достаточно плотно вписан в природу и социум, у него не возникает индивидуалистических импульсов. В повседневности связи между людьми становятся менее тесными, и люди готовы следовать своему природному эгоизму. Мифоритуал создает состояние уже упоминавшейся лиминальности, и тут человек даже перестает быть отдельным, обладающим индивидуальностью существом, он как бы сливается, утрачивая себя, с массой, со своего рода природной и социальной первоматерией. Как видим, эта «утрата себя» и полнота слияния с миром или Богом присуща не только мистикам. Смех неотделим от мифоритуала. **В смехе человек выходит за свои границы, преодолевает свою ограниченность. Он как бы «распредмечивается» и уже в новом качестве готов войти в состав некоего Целого.**



В связи со сказанным следует обратиться к образу трикстера – демонически-комического антигероя, плута, озорника, существующего в разных мифологиях. Так, у индейских племен этот образ существа, совершающего нелепые поступки и вызывающего насмешки, первоначально предстает как существо неопределенное, как дитя, не знающее самого себя, неопределенным является даже его пол: будучи мужчиной, он временно превращается в женщину. Но все же главной является его фантастическая похотливость, свой пенис он несет в коробе за спиной, использует его самым неподходящим образом, как бы не зная еще его подлинного места и предназначения. Будучи не в состоянии жить в обществе, он оказывается в полном одиночестве, лицом к лицу с природой. И хотя после многих приключений, напоминающих плутовской роман, он, в конце концов, как бы взрослеет и возвращается в общество, его природа вряд ли радикально изменилась. Он воплощение стихии, неорганизованности, он нарушает множество табу, он явно не вмещается в социальный порядок. Исследователь говорит об этом цикле мифов как о произведении юмористическом и даже сатирическом. Индейцы виннебаго создают сатиру на самих себя, на свой образ жизни. «...Перед нами – своего рода отдушина для выхода протеста, несогласия со многими, часто тягостными обязанностями, связанными с социальным порядком виннебаго, их религией и ритуалами. Первобытные люди изобрели множество таких отдушин» [6, с. 217]. Отдушиной является смех. Он выводит человека в некое бесструктурное, хаотизированное пространство. Пространство свободы, пусть и в некотором роде незаконной. **Тут мы и можем отметить главную духовную функцию ритуального смеха – он создает «иную реальность», в которой господствует свобода. Человек, окруженный множеством запретов и предписаний, вынужденный искусно лавировать, дабы не нарушить ни одного из табу, – внезапно оказывается совершенно свободным! Без такой в некотором роде абсолютной духовной свободы нельзя себе представить человека как человека.** Другое дело, что мир свободы вписан в мир, в котором живут люди, тут нет решительной оппозиции, как в позднейших религиях. Смеясь, человек не только нечто отрицает, но и как бы примиряется с отрицаемым. Не то в христианстве, которое есть религия плача, исключаяющая смех, полагающая его языческим и дьявольским. Тут пространство свободы перенесено на небеса, находясь в непримиримой оппозиции всему мирскому, всему «плотскому». И выходит, что язычество утверждает действительный мир, бытие, а христианство его отрицает, и это мироотрицание роднит его с гностиками.

Но вернемся к трикстеру. В мифах о нем прослеживается сюжет «взросления», которое все же никак не может свершиться до конца. Трикстер – ребенок, который шалит, сам не понимая, что он делает. Здесь

видим воспоминание о детстве, особенно раннем, и в то же время «этот сюжет воплощает смутные воспоминания об архаическом и первобытном прошлом...» [6, с. 239]. Но зачем же нужно такое воспоминание? Это воспоминание о времени, когда еще не было жесткого порядка. «Беспорядок – неотъемлемая часть жизни, и Трикстер – воплощенный дух этого беспорядка. Его функцией в архаическом обществе... является внесение беспорядка в порядок и, таким образом, создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного» [6, с. 257].

Все, что сказано о трикстере, может быть прямо связано с функциями смеха. Но особенно любопытен комментарий К. Г. Юнга к этому мифу. Будучи психотерапевтом, он не может не видеть и в мифе некоей терапевтической функции. Он утверждает, что то, что кажется забытым, на самом деле продолжает жить, «в противном случае, Трикстер – в виде, например, карнавальных образов Пульчинеллы и шута – не вызывал бы у людей столь живой реакции вплоть до настоящего времени» [10, с. 277]. Юнг отождествляет образ Трикстера с архетипическим образом Тени, живущем в индивидуальном и коллективном бессознательном. Тень – воплощение всего неприемлемого для нашего сегодняшнего развитого сознания. Но это неприемлемое, теневое тем не менее живет в сознании как сегодняшнего, так и первобытного человека. Центральная идея Юнга состоит в интеграции всех архетипических составляющих личности, а значит и в признании и даже приятии своей Тени.

Благодаря Юнгу мы выходим к проблеме, акцентированной едва ли не всеми исследователями: смех и зло. Уже упоминавшийся Л. В. Карасев утверждает категорически, что смеха без зла не бывает (если только это «умный», а не витальный, животный смех). По его мнению, над злом ужасающим мы смеяться не станем. Мы посмеемся над злом в какой-то мере терпимым. Все дело, следовательно, в мере зла. Мне представляется, что смех есть, прежде всего, победа над злом. Духовная победа! Возвышение над уровнем зла. Самое страшное зло для человека – смерть. И все вышесказанное о ритуальном смехе перед лицом мертвого приобретает этот оттенок победы над злом смерти. Всякая культура должна как-то примирить человека с собственной смертью. А заодно примирить и с «меньшей мерой зла». Но что такое это примирение? Это и есть признание и приятие юнговской Тени. Смеясь, человек одновременно смеется и над собой, примиряясь с собственным несовершенством. Отсмеявшись, мы можем жить дальше, в этом несовершенном мире, из которого мы не можем устранить зла и страданий. Мы можем вернуться обратно, в социальный порядок. Смеясь – мы готовы принять мир, как бы простить ему его недостатки. И это отнюдь не христианское всепрощение. Тут иные мотивы! Тут радость бытия, которая на миг ослепляет нас, позволяя не видеть того, что мешает

этой радости.

Вкрапленная обобщения в текст статьи, я не стану перечислять их в качестве итоговых выводов. Сегодняшняя смеховая культура по большей части есть культура досуга, рекреации. Превенная роль смеха в ней забыта. Забыт смех оргиастический, максимально приближающийся к гомерическому смеху олимпийских богов. Но боги были бессмертными. А тут – смеялся смертный, становясь полубогом, героем. Еще древний грек смеялся перед лицом смерти. И не в этом ли суть героизма? Вызов судьбе. Смех, особенно оргиастический, «распредмечивает человека», как бы снимает с него одежды готовых ролей, делает его новым, не готовым, существующем в таком же неготовом – и потому бесконечно живом мире. Смеясь, человек хотя бы на время расстается со своим прошлым. М. Хайдеггер говорил об ужасе, испытывая который, человек оказывается перед лицом «ничто» и тем самым приближается к бытию. **Мне представляется, что бытие открывается человеку в смехе. Бытие – это мир, которого я больше не боюсь, от которого я не отчужден, который хоть на миг стал родным – и я переживаю минуту единения с ним. Бытие не может быть частичным – должна быть полнота бытия. В смехе – человек как бы возвращается в «утраченный рай», становится снова похож на ребенка и ликует, радуется, утверждает бытие.** Моя задача – в анализе ритуального, архаического смеха увидеть эту онтологическую суть смеха как победы над небытием и максимальным утверждением бытия.

1. Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века.– М.: Искусство, 1995.
2. Карасев Л. В. Философия смеха.– М., 1996.
3. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси.– Л.: Наука, 1984.
4. Покровская Л. В. Земледельческая обрядность // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев.– М.: Наука, 1983.
5. Покровская Л. В. Народы Франции // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники.– М.: Наука, 1977.
6. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комм. К. Г. Юнга и К. К. Кереньи.– СПб.: Евразия, 1999.
7. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность.– М.: УРСС, 2003.
8. Сафонова Е. С. Дзэнский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии.– М.: Наука, 1990.
9. Тэрнер В. Символ и ритуал.– М.: Наука, 1983.
10. Юнг К. Г. О психологии Трикстера // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев.– СПб.: Евразия, 1999.

**Олена Золотарьова**

## **ФОРМУЛА ЩАСЛИВОГО СМІХУ**

*«Юморина – национальный одесский праздник. Одесса – единственный город в мире, где 1 апреля официально объявлено нерабочим днем. Самым смешным аттракционом последней Юморины одеситами был безоговорочно признан «Казак Мамай на Гуморыни».*

*Валерий Смирнов. Большой полуТолковый словарь Одесского языка.*

Нарешті, як свідчить зазначений в епіграфі свідок, українські мотиви долучилися до Одеської Гуморини. **Можливо, це мікро-крок до подолання прірви між культурними традиціями української нації та одеськими карнавальними символами.** Продовжуючи дослідження природи Одеського “гуморинного” карнавалу у контексті традиційних духовних цінностей нашого народу, ми не змінили своєї точки зору щодо комерціалізації та політизації карнавального руху, а також необхідності переносу його з дня Великого посту на іншу дату – Маслений тиждень, День міста тощо [3; 4; 6], хоча розуміємо малу ймовірність щось змінити у цих питаннях. Багаторічні дослідження “формули сміху”, зокрема в українській історії і в одеській традиції [3; 4; 5; 6], **дозволили звернути увагу на деякий феномен у сміховій культурі українців, який досі детально не проаналізований.**

Сміх українців, зафіксований в багатьох джерелах, – не злий, гумор тонкий, часто зустрічається самоіронія. Сміх цей знає межу, яку не можна переступити. Ці чесноти ставали доцільними і практично корисними на багатьох етапах нашої історії. Так, відомий лист запорожців турецькому султану навіть відіграв велику роль в історії інших народів. Вочевидь, найгіршими образливими словами у листі козаків були: “свиняча морда”, “собака”, “козолуп” та “плюгавче”.

Дозволимо собі нагадати цей текст: “Ти – шайтан турецький, проклятого чорта брат і товариш і самого люципера секретар! Який ти в чорта лицар? Чорт викидає, а твоє військо пожирає. Не будеш ти годен синів християнських під собою мати; твого війська ми не боїмось, землею і водою будем битися з тобою. Вавилонський ти кухар, македонський колесник, ієрусалимський броварник, александрійський козолуп, Великого і Малого Єгипта свинар, вірменська свиня, татарський сагайдак, кам’янецький кат, подолянський злодіяка, самого гаспида внук і всього світу і підсвіту блазень, а нашого Бога дурень, свиняча морда, кобиляча с..а, різницька собака, нехрещений лоб, хай би взяв тебе чорт! Отак тобі козаки відказали, плюгавче! Невгоден еси матері вірних християн! Числа не знаєм, бо календаря не маєм, місяць на небі, год у книзі, а день такий у нас, як у вас, поцілуй за теє ось куди нас...!” Хтось вважав, що листа надіслали Осману чи Мехмеду IV, а хтось – Ахмету III або Ахмету IV, що

підписав його “отаман Захарченко” чи “Іван Сірко”, але текст зберігся і свідчить про характер козацького гумору, про те, що так сміятися може тільки той нарід, що відчуває себе щасливим – за бідь-які зовнішні негаразди.

Цей неординарний текст набув популярності не лише серед українців, але й серед поляків, росіян, австрійців, болгар, молдаван, сербів, македонців, які боролися проти експансії Османської імперії. Маленький лист, наповнений гумором і сатирою, став справжньою секретною зброєю наших пращурів проти турецької загрози. На початку минулого століття історики дійшли висновку, що відомий лист запорожців є українським літературним витвором початку XVII століття [2, с. 276]. Одним з доказів цього, як ні парадоксально на перший погляд, є те, що дипломатичне листування козацьких керівників з володарями інших країн, в тому числі і з турецьким султанатом, що насправді існувало, мало інший характер і ніколи не порушувало тогочасного етикету звернення до особи такого рівня. Реальний лист 1674 року отамана Івана Сірка кримському ханові також був більш лояльним: “...Ваша Ханська Милість, послухавши дурної поради сумосбродного і позбавленого розуму цареградського візиря, а по нім і наказу Найяснішого і Найвельможнішого султана свого, почали з нами війну минулої зими... І так як ваші дії засмутили нас і завдали нам, Війську Запорозькому, досаду, то ми, за прикладом давніх наших пращурів і братів наших, вирішили постаратися за обіду і огорченіє воздати, і відомстити Вашій Ханській Милості і всьому Ханству рівним за рівне, але не тайно, як ви зробили, а відкрито, по-рицарськи...” [2, с. 279]. Тож, текст відрізняється від знаменитого листа турецькому султанові більшою поміркованістю. Але бачимо, що і у літературному творінні межу не перейдено.

Незважаючи на літературне походження, сміх творив дива: зазначене творіння використовувалося українськими козаками і під час облоги турками Кам’янця-Подільського у 1672 р., і під час походів османського війська на Чигирин у 1677 та 1678 роках. А у 1683 році німецькомовний варіант української пародії, надрукований окремою листівкою, став надзвичайно популярним серед захисників Відня і піднімав їм настрій та, можливо, мав вплив на перемогу європейської коаліції держав над турками в Австрії [2, с. 277].

Ілля Репін 14 років писав свою картину “Запорожці” і в одному з листів відмічав: “... Веселий народ. Чортячий народ!.. Ніхто на всьому світі не відчував так свободи, рівності і братерства” [2, с. 279]. Мабуть, саме такі риси свободи і братерства й спричиняли те почуття справжності буття, що зазвичай стає підґрунтям щастя. Тому й сміх в такого народу – незлий, веселий, щасливий, попри всі біди й випробовування, що припали на його долю.

Не всім народам, як свідчить історія, притаманні подібні якості у проявах сміхової культури. Маємо докази внутрішньої притаманності українцям почуття гумору в усі часи: це бачимо у І. Крип'якевича, І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Д. Глібова, О. Вишні, С. Олійника [14]... В межах дослідження природи сміху ми вже детально аналізували традиції сміху та іронії в українській культурі; такі ж дослідження проводять Ю. І. Грибкова, Т. А. Зінов'єва, М. В. Кашуба та інші. Сміх, як чеснота і як злочин, проявляється навіть у релігійних відносинах [4; 7; 8]. В давніх українських рукописах знайдено несподівані гумористичні висловлювання переписувачів-ченців стосовно своєї тяжкої праці: “Радий заєць, як утече з сильця, – так і писець, коли скінчив останній рядок”; “Радується купець, як вернеться додому, а корабель, як прийде до тихої пристані, а віл, як визволиться з ярма, – так і писець, як закінчить книгу”; “Як радується жених невісті, так радується писець, як побачить останній лист” [9, с. 46]. Є й кумедні звернення до Бога та Святих: “О святі безмезники, Козмо й Дем’яне, поспішіть, щоб я скінчив!”; “О Господи, поможи, о Господи, поспіши, дрімота непоборна, в цім рядку я помилюся!” [9, с. 47].

Маємо зразки вісі “сміх-релігія” і в історії Київської Русі, і в історії запорізького козацтва, але ніколи в українців це не межувало з блюзнірством.

І навпаки, у релігійному житті Візантійської імперії, як свідчать джерела, у справах віри був і скептицизм, і пряме блюзнірство. Так, при дворі цесаря Михайла, за якого сталося перше хрещення киян, хрещення Аскольда, за словами візантійського хроніста Георгія Кедріна [10, с. 121], було “сонмище человек мерзких”, яке забавлялося блюзнірством. Так, одягнувши священницький одяг, наближені до царя пародіювали церковну службу. Іншим разом замість церковних співів здійснювали дикий концерт “посредством гуслей”.

Ця ж компанія, де старшим був якийсь Грілл з титулом “патріарху”, а дванадцять інших – “митрополити”, наповняла церковні чаші оцтом та гірчицею і, запросивши когось з відомих та поважних осіб, подавала замість причастя гірчицю як “тіло Христово”, а оцет – як “кров Христа”, “посмеиваяся тако пречистым тайнам Христовым” [10, с. 121].

Цей Грілл з самим імператором Михайлом (!) одного разу посміялися над імператрицею Феодорою, матір'ю Михайла. Грілл облачився в одяг патріарха Ігнатія й прикрив обличчя. Імператор запросив мати для прийняття благословення. Феодора пала долу, а “патріарх”, повернувшись до неї задом, “рыкнул своим афедроном”. Обидва негідники дуже сміялися [10, с. 121].

Великий князь Володимир, напевно, знав про такі випадки. Звичайно, й кадри грецького духовенства, надіслані до Києва, не всі були найкращі.

Але княгиня Ольга, її онук князь Володимир та їх нащадки, на щастя, не залишили нам подібних прикладів. Легка іронія Ольги, Володимира над дохристиянськими святинами, яку ми вже аналізували раніше [4], та й посмішка Нестора Літописця демонструють нам, українцям ХХІ століття, своєрідну природу сміху, іронії наших предків, яка часто зверталася на того, хто сміється, яка пародіювала дійсність, що не подобалася, і відкидала її то посмішкою, а то й сарказмом. Це посмішка над слабкістю людською, яку можна пробачити. Маємо свідчення про підтрунювання над персонажами билин, про балагурів-скоморохів, сатириків і гумористів Київської Русі, пізнішого періоду [9; 11; 14].

***Український гумор відрізняє душевний гуманізм, християнське милосердя. При цьому не рідкість – осміяння основ свого ж буття. Сила сміху здавна допомагала нашому народові навіть у відповідальних справах.***

Історія ж Московського царства знає інші загальновідомі приклади: блазнівське пародіювання чернецтва опричниками Івана Грозного; Петро І та його сподвижники відверто насміхалися над релігією, перебезжали церковні титули русифікованим голландським зверненням “мин хер”... Не кажучи вже про виривання бороди, яку російський мужик сприймав як “подражание святителям” з православної іконографії, Петро І дозволяв собі небачене кощунство. (Автор наголошує, що тут не піддається сумніву велич культур народів світу, в тому числі чудової російської культури, а лише, в межах теми “сміх – релігія”, наводяться окремі зафіксовані приклади блюзнірського ставлення до Святого з боку владних осіб минулого.)

Так, під час очікування повернення сина Олексія, щоб почати над ним жорстокий процес, цар Петро планував “дурачества, непристойности и невыразимые профанации”. Наприклад, він розважався з Петром Івановичем Бутурліним, якому дав звання “архієпископ Петербурзький у єпархії п’яниць, прожор та дурнів”. Сам Петро І обрав собі роль “протодиякона конклаву”, члени якого отримували свої виборчі записки з рук “княгині-ігумені”, цілуючи при цьому її груди. Записки ці були у вигляді яєць. “...Пропускаем неподдающиеся передаче подробности”, – пише автор [1, с. 236–237].

Через декілька місяців нещасний Олексій стогнав під батогом у допитній камері, а його батько тим часом пирував з новим “князем-папою, патріархом”, зі сценами гидкого розгулу: «Переполнив, наконец, себе желудок, патриарх облегчил его, обдав с высоты трона вонючей струей парики и одежды сидевших у подножия его стола, что доставило обществу громаднейшее удовольствие» [1, с. 237]. Чому ж подібних негараздів відносно української історії не зафіксовано у джерелах? Є впевненість, що їх практично не було.

Українцям притаманно і почуття гумору, і усталені традиції сміхової культури [4]. Але в основі її – ментальні особливості українців, серед яких: висока духовність, незвичайна співучість, велика терпимість, неагресивність. Це доводить й новітня історія країни: мирна – з усіх боків – і високодуховна Національна революція, яку ми поетично називаємо “Помаранчева”... Можливо, слід запровадити до наукового обігу і проаналізувати такі поняття, як **“рівень гумору”**, **“колір сміху”**, **“духовність сміху”**, **“неагресивний сміх”**, **“щасливий та нещасливий сміх”**, **“спадковість сміху”**?

Чому ж наш сміх помітно вирізняється серед інших? Маємо зробити припущення: мабуть, тому, що архетипи українців в основі своїй мають пам’ять про першу світову цивілізацію Аратти – Трипілля – колиску індоєвропейців – на наших теренах; що саме в нас тече кров індоєвропейського народу, який став основою багатьох етносів світу. На відміну від інших етносів, українці, в основі своїй, завжди жили на своїй землі, їх місцеві корні сягають мізинської археологічної культури 23–15-тисячолітньої давнини (див.: [12; 16]).

У 1870 році одеський філолог Михайло Красуський в журналі “Индоевропа” в статті “Древность малороссийского языка” зазначив, що “малоросійська мова не лише найстаріша за всі слов’янські, не виключаючи так звані старослов’янські, але й від санскритської, грецької, латинської та інших арійських” [15, с. 22]. Німецький мовознавець та філософ В. фон Гумбольдт зазначав, що мова народу – це його дух, і дух народу – це його мова. Саме в мові акумулюється духовна енергія народу. Вона є головною ознакою і символом нації, її генетичним кодом, котрий поєднує минуле з сучасним, програмує майбутнє і забезпечує буття нації у вічності [15, с. 45]. Тому сьогодні складний процес відродження поваги до найдавнішої мови у світі є важливим чинником сформованості нації, впевненості української держави у майбутньому щасливому житті. На жаль, не всі це розуміють...

І мова, і культура будь-якого народу є своєрідною та неповторною. “У певному сенсі українська культура є позаісторичною, оскільки уроки історії, як свідчать сьогоднішні реалії, мало змінюють українську ментальність. З самого початку вона заявляє про самоцінність людського життя, говорить про права людини на автономність та самовизначення у світі...” [15, с. 45]. Безумовно, це відбилося і у проявах сміхової культури українців.

Нашим пращурам притаманно було почуття зв’язку з Космосом, сила самопожертви заради ближнього, як це доводить образ Коляди-Маслени. На території сучасної України, коло міста Мелітополь, є курган Кам’яна Могила, чий найстаріший у світі літопис поклав початок земної цивілізації (див.: [12; 13; 16]). Це навіть складно усвідомити, але воно не могло не



позначитися на культурі і традиціях народу, що споконвіку жив на цій давній землі. І тому, можливо, Одеський карнавал, розвиваючись разом з державою, має потужні потенції щодо поступової гармонізації карнавальних символів з традиційними сміховими тенденціями титульного етносу.

Думаємо, **зазначені особливості сміхової культури українців зумовлені їх архетипічною ментальністю, на якій фундуються традиційні духовні цінності.** І це притаманно не лише етнічним українцям, але й будь-якій особі, яка сприйняла цю формулу щастя – бути щасливим через несення в собі цих архетипів. Безумовно, це ж стосується і інших народів.

І тут виникає несподіваний, на перший погляд, евристичний **висновок:** якщо людина, яка народилася на своїй землі або яка багато років мешкає у державі, прийняла основні традиційні духовні цінності титульної, державостворюючої нації, тільки тоді вона має шанс бути щасливою. ***Бо сприйняття цих цінностей породжує любов до своєї землі, високу духовність, необхідність радити лише “потрібному” – за Конфуцієм, почуття комфорту, захищеності та задоволення, що сприяє щастю.*** Безумовно, ця формула має рацію лише за умов незалежності своєї держави.

Неприйняття ментальних особливостей і цінностей корінного етносу призводить до криваво-вогняних подій на кшталт недавнього арабського бунту у Франції, протистоянь у Австралії, “п’ятих колон”, ворожих до всього національного у державі, де Бог судив їм жити, відчуття себе “іноземцем у своїй державі”. І головне – ці люди нещасливі. Якщо є здоров’я, робота, родина, але при цьому людина вічно не задоволена своєю країною, не знає, не любить і не шанує мову, історію і культуру державостворюючої нації, вона, як свідчить практика, *може сміятися* (і часто сміється саме над мовою і культурою титульного етносу, не знаючи і не розуміючи їх!), але *не може почувати повноту щастя!*

Напрям цієї розвідки не дозволяє вийти за межі аналізу **щасливого сміху.** Але можна й у рамках цієї статті спробувати зробити висновок, що **формула щастя** включає любов до своєї землі і повагу до історії, культури і духовних цінностей не тільки свого а й титульного етносу, з яким поруч судилося жити. І тоді сміх буде виявляти всю глибину цього щасливого буття, долаючи всі біди й негаразди.

1. Валишевский К. Пётр Великий. Кн. 3. Дело.– М.: СП «ИКПА», 1990.
2. Горобець В., Чухліб Т. Незнайоме Кліо.– К.: Наукова думка, 2004.– С. 276–279.
3. Золотарева 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.
4. Золотарева 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.
  5. Золотарева 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.
  6. Золотарева Е. Проблемы коммерциализации «одесского смеха» // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: Студія “Негоціант”, 2003.– С. 186–191.
  7. Золотарева Е. Смех как добродетель и как преступление // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип 1. Людина у світі сміху.– Одеса: Студія «Негоціант», 2002.– С. 27–33.
  8. Золотарева Е. Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества // О природе смеха: материалы круглого стола.– Одесса: Студия «Негоциант», 2000.– С. 10–13.
  9. Історія української культури / За заг. ред. Івана Крип'якевича.– К.: Либідь, 1994.
  10. Как была крещена Русь.– 2-е изд.– М.: Политиздат, 1989.
  11. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л., 1984.
  12. Трубачев О. Н. Indoarika в Северном Причерноморье.– М., 1999.
  13. Тулаев П. В. Венеты: Предки славян.– М., 2000.
  14. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Кн. 4.– К.: Рось, 1995.
  15. Універсальні виміри української культури.– Одеса: Друк, 2000.
  16. Шилов Ю. А. Истоки славянской цивилизации.– К.: МАУП, 2004.

*Александр Голозубов*

## **СМЕХОВЫЕ ТРАДИЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ ФАНТАСТИКЕ**

В XX веке многие действия человеческого рода, по сути трагические и жестокие, воспринимаются с комической стороны. В этом смысле интересно замечание С. М. Хандельмана: «Большая часть того, что совершает человеческий род, не только забавно, но и полностью смехотворно. Огромное количество энергии, денег, времени и интереса тратится на различную бесполезную деятельность – войну, совершенствование оружия, убийства, самоубийства, изобретение нечеловеческих законов» [7, р. 29]. Вся эта деятельность приобрела доселе невиданные масштабы, что часто вело к печальным последствиям, но, хотя «наш век трагичен», мы, по словам Д. Г. Лоуренса, «отказываемся воспринимать его трагически» [2, р. 163]. Поэтому протест против «мира потребления и рекламы» находит свое выражение, по замечанию американского историка культуры С. Уоррена, «в постоянном потоке сатиры, пародии, морализаторства» [25, р. XXVII]. При этом изменилось эстетическое содержание смехового начала, что отразилось и на всей литературе XX в., ее художественной системе, способах изображения людей и идей.

Комедия как жанр и комическое в искусстве имеют длительную исследовательскую традицию. Однако взаимосвязь комического и фантастического, обусловленная изначальной близостью тех эстетических и социокультурных категорий, которые лежат в их основе, до сих пор не исследована. Мы и ставим перед собой задачу проследить на материале прежде всего английской фантастической литературы причины и характер использования представителями этого жанра художественных средств, направленных на создание комического эффекта.

Характер смеха и даже само возникновение смеховой реакции обусловлены определенной ценностной ориентацией человека, системой его представлений и взглядов. Еще Д. Рескин говорил о том, что искусство является отражением этической жизни общества. Мы можем добавить, что не только этической, а всей социокультурной ситуации, в которой находятся автор и реципиент – читатель. Искусство включено в целостную систему культуры, в систему форм общественного сознания. Поэтому закономерно, что комедия, как утверждает американский литературовед Роджер Хенкл в своем исследовании английской комедии XIX в., не может быть определена как абстрактная критическая концепция, она должна изучаться в специфическом культурном и историческом контексте, и поэтому ключевые вопросы комедии как литературного явления не могут быть решены вне рамок литературного и социокультурного фона [9, р. 105]. Это же относится к комическому в различных жанрах литературы.

Английский литературовед Р. Мартин понимает комедию как «проявление комедийного духа во всех литературных формах, а не только в драматической» [16, р. IX]. В понимании Д. Макфэйдена «комическое» – это не жанровая характеристика, а специфическая «ценность, проявляющаяся в самых разных литературных произведениях» [17, р. 4]. Для создания комического эффекта важно обыгрывание этой ситуации в определенном контексте, восприятие ее читателем (зрителем и т. п.) в перспективе. По мнению Н. Нокса, ирония – «это только структурная форма, которая может быть реализована в любой разновидности материала, однако все они обязательно имеют некоторый философско-эмоциональный оттенок – трагический, комический, сатирический, или нигилистический, и парадоксальный» [13, р. 62–63]. Добавим лишь, что эти оттенки часто сливаются, выступают единой цветовой гаммой. Восприятие ситуации в ироническом свете связано с контекстом, с определенным типом ситуаций и реакцией на эти ситуации, на что указывает Л. Сэттерфилд [25, р. 151].

Общепризнанно, что комическое – эстетическая категория, подразумевающая отражение в искусстве явлений, содержащих несоответствие, несообразность, неожиданность, алогичность. К восприятию подобных свойств мира и человека более всего способен интеллект, склонный к игре. На связь смеха с синкретическим мифологическим смехом, игрой и карнавалом неоднократно указывалось исследователями. В наибольшей степени это характерно для гротеска, являющегося игрой на фантастических сочетаниях, но и для других форм комического. Несообразности же, передающие сущность комического, можно свести к двум принципиальным моментам: «несоответствие» и «отклонение от нормы». Первое из этих понятий является, в свою очередь, родовым по отношению к понятиям «контраст» и «противоречие». Это мнение согласуется с точкой зрения исследователей, для которых комическое в литературе может быть результатом «противоречий между сущностью реальной действительности и природой языка, между изображаемым предметом и средством изображения» [21, р. ix], «между идеей и действительностью» [14, s. 42], ибо противоречие – это несоответствие идеалу или отклонение от правил, норм или привычных представлений о жизни. По мнению Н. Шефлер, «смех должен являться результатом несоответствия, представленного в смешном контексте. Несоответствие, если оно должно вызвать смех, должно сопровождаться или ему должны предшествовать достаточное число путеводных нитей, которые указывают на смешную сущность несоответствия и подготавливают публику к ответному смеху» [23, р. 17].

Западная публика в прошлом веке была более всего подготовлена к черному юмору, трагикомическим ситуациям, смеху, окрашенному в тона гротеска и абсурда. Одной из характерных особенностей всей литературы XX века, включая ту, которую традиционно причисляют к реалистической,

явились гипербола, условность сюжетов и ситуаций, а иногда фантастика в прямом смысле слова. Фантастическая образность часто использовалась для того, чтобы, крайне преувеличив, гиперболизируя явление, выставить его уродство наиболее ярко, выпукло. Но фантастика помогает создать в произведении и комический эффект, поскольку в фантазии, в неправдоподобном сочетании элементов действительности, выдумывании того, чего не может быть, изначально заложен элемент шутки, осмеяния, игры. Поэтому философская и критическая тенденция заметна в фантастике, как и во всей литературе XX века. Загравывая социальные вопросы, научная фантастика пытается путем экскурса в будущее объяснить сложность настоящего. В таких случаях фантастика часто прибегает к сатире, преувеличению и гротеску. Заметим, что в комедии вообще больше простора фантазии, художественной вольности, игре с условностью, различным привнесенным элементам, в т. ч. научным допущениям, чем в трагедии, которая не терпит отступлений от главной темы и является, как правило, более лаконичной, строгой по построению, по логике развития сюжета. В эффекте условного и фантастического большую роль играет то же противоречие, несоответствие, отклонение от нормы, которое лежит и в основе комического.

Одним из средств создания сатирического эффекта, одной из сторон комического в произведении является пародия. Пародийность при этом может быть направлена на определенную авторскую манеру, тип художественной структуры, или жанровую специфику, особенности стиля, сюжет и т. д. У. Фройнд различает «серьезную» и «тривиальную» пародию. Предметом серьезной пародии являются, по его мнению, в первую очередь, догматизм, все формы авторитарного и фанатичного сознания. Как степень выраженности иронического восприятия мира понимает пародию Л. Хатчеон [12, р. 29]. По словам Д. Мюкке, «для большинства серьезных писателей» «ирония сейчас гораздо реже является стилистическим или драматическим приемом <...> намного чаще это способ мышления, незаметно возникший как общая тенденция нашего времени» [19, р. 10].

Таким образом, мы можем говорить не просто об иронии, а об ироническом мировосприятии человека XX века, в рамках которого находятся многие приемы комического, и прежде всего собственно ирония, пародия и ее разновидности. Причем, в механизме воздействия иронии и пародии на читателя немаловажным является собственно игровое начало, которое выражается в игре со смыслом, с подтекстом.

Игровое начало представляется нам тем эстетически значимым элементом в структуре условного, с одной стороны, и комического, с другой, который обеспечивает их близость и взаимодействие в жанре фантастики. Основным признаком комедии как жанра является, считает У. Макколм, «дух весенних празднеств, возрождения и обновленной силы»

[15, p. 33]. Следы мифологического мышления и культово-обрядовых черт ранних стадий развития искусства в сатире находят А. Кернан, Э. Кнокс, Дж. Хейчет, Дж. Вайсгербер, Д. Сатэрленд, Р. К. Эллиот. Вообще «карнавализация», по мнению Э. Маккены, окрашивает наиболее характерные явления всей культуры XX в. Все современные формы «карнализации» в литературе и жизни – это, – считает Л. Хатчеон, – обособленные (и потому искаженные, негативные) средства компенсации за «страх, в котором мы живем, перед последствиями прогресса» [11, p. 85]. Игровое начало, ирония, пародия, театральнo-драматургические приемы характерны для произведений Х. Л. Борхеса, С. Беккета, Дж. Барта, У. Голдинга, М. Спарк, Дж. Фаулза, И. Кальвино. При этом ироническое отношение творца к собственному произведению и к самому себе вынуждает читателя к «критическому изучению всех культурных кодов и устоявшихся образов мышления» [18, p. 14]. Та «игра со смыслом», которая происходит в комическом, ориентируется на определенные «клеточки» в системе мировосприятия человека.

Философия игры характерна для творчества таких разных писателей, как Х. Кортасар, Ф. Кафка, Г. Гессе. Игровое начало ощутимо и в английской литературе. Идея игры центральна для произведений Л. Кэролла. Существенный источник кэрролловского юмора – принцип инверсии и логических противоречий. Айрис Мердок также считала, что в литературе чрезвычайно важно игровое начало: писатель постоянно изобретает ловушки для читателя, обманные приемы, шутки. В романах же Мердок читатель, по мнению Е. Диппле, попадает в мир парадоксов и игры [4, p. 5].

В философском романе XX века «усиливается условность, целая философская система воплощается при помощи условных образов, мир часто предстает в кривом зеркале иронии и гротеска, смысл действительности запечатлевается при помощи притчи, аллегории, мифа» [1, с. 27]. Это высказывание в полной мере можно отнести к английской социально-философской фантастике XX в. причем показательна характеристика, с одной стороны, притчи, аллегории, мифа, и, с другой, иронии и гротеска, как художественных приемов и средств создания философской насыщенности произведения. Не случайно Д. Прингл называет творчество известного английского фантаста Д. Г. Балларда в целом «гигантской метафорой современности, метафорой, помогающей говорить о самых важных вопросах современности» [20, p. 61]. Иносказание, аллегория, метафоричность и притчевость повествования становятся важным элементом художественной фантастики. Уже своеобразные «сказки для взрослых» «Алиса в Стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье» (1872) могут быть причислены к классу аллегорических фантазий, так как они содержат сложные системы значений, поддержанных самими поэтическими конструкциями,

основанными на мечте и игре. Здесь ощущение присутствия скрытых значений достигается путем придания историям формы игры в карты или шахматы. М. Эдельсон считает, что «современная аллегория действует главным образом через использование фантастики» [5, р. 189]. Эти слова в полной мере применимы к творчеству Р. Толкиена, К. Льюиса, У. Голдинга, Д. Оруэлла. Аллегоричность только усиливает социально-критическую роль фантастики. Например, социально-фантастический роман Олдоса Хаксли «Дивный новый мир» (1932) вызывает интерес как антиутопия, как научная фантастика, как роман, предсказывающий будущее, как сатира, «но который также говорит на языке аллегории» [6, р. 37].

Мифологичность и одновременно ироничность современной фантастики сказывается не только в том, что она имеет иносказательный, притчевый характер, но и в том, что она явилась своеобразной «наследницей» некоторых вечных «мифов» человечества, самым, возможно, древним и устойчивым из которых является миф «о золотом веке», о потерянном рае, который многие столетия вдохновлял на создание утопических произведений. В свою очередь, утопия – это такая сфера коллективного сознания, которая порождает новые мифы, символы, стереотипы, а также все новые идеологии. Одним из таких мифов, возможно, является миф о человеке и технике, центральный для научной фантастики XX века. Мифологический, карнавальный мир, в котором изначально заложены элементы игры и веселья, смеха, утрачивая свое сакральное значение, тем не менее играет значительную роль в художественной системе фантастики. Он является «первым планом», по отношению к которому возможны ирония, пародирование, насмешка, весь спектр комических средств, которые в своей основе являются игровыми, карнавальными.

В значительной степени истоки комизма в английской фантастике XX века восходят к сатире Дж. Свифта. Во вступлении к сборнику статей под общим названием «Мастерство Джонатана Свифта» К. Прюбин говорит о том, что искусство чтения Свифта напоминает «спор с оппонентом, который не только постоянно меняет правила игры, но и непрерывно меняется с противником местами» [26, р. 8]. Свифт не только вовлекает читателя в эту полемику, но и сбивает его с толку, ибо разрушает ожидаемую им «систему любого конкретного жанра». Свифт использует при этом «пародию, прием-паразит, питающийся жизненными соками от исходного образца...» [26, р. 9]. За этой литературной игрой кроется стремление сатирика выявить «брешь <...> между идеалом и действительностью, между тем, что желательно и что реально достижимо» [26, р. 11]. То есть перед нами первый признак установки на создание комического эффекта – принцип несоответствия. По словам

другого исследователя, П. Стиля, «Путешествия Гулливера», «несмотря на многочисленные шутки и пародирование ходячих приемов литературы о путешествиях, в специфическом смысле – исследовательская книга» [24, р. 46]. Великий сатирик умел в одно и то же время горько смеяться и сохранять трезвую серьезность тона. Его «способность показывать вещи в смешном свете дает ему возможность показать их такими, каковы они на самом деле» [р. 59]. Его словесная игра ума направлена «против утопии и против апокалипсиса одновременно» [р. 16]. Гулливер одновременно трагический герой, буруеваемый неосуществимой мечтой о совершенстве, и комический персонаж, чья непомерная гордыня подрывает его моральный авторитет. Но прежде всего он – яркая индивидуальность, способная к скептической, иронической оценке описываемых предметов, что, по мнению Я. Уотта, создавало в творчестве Свифта предпосылки для возникновения романтической иронии [27, р. 256].

Ироническое отношение к действительности реализуется при помощи пародирования и в других произведениях английской литературы, имеющих утопический, фантастический или сказочный характер. Так, Р. Хелмс усматривает в соответствующем разделе «Сильмариллиона» Р. Толкиена элементы пародии на историко-филологические исследования [8, р. 51]. В своем творчестве Толкиен имитирует различные жанры средневековой литературы.

Любимый сатирический прием другого английского писателя С. Батлера – выворачивание наизнанку. Хотя герои его романа – эревоунцы – очевидно англичане, у них черные волосы, а не русые; они физически сверхприспособлены, но не морально; они лечат нравственную порочность, но не болезнь; потребление является преступлением, а присваивание нет. Батлер, который использует иронию как свой любимый сатирический прием, «применяет простую подмену или полное замещение терминологии как метод» [6, р. 27]. Перевернутым является название утопической страны и соответственно название романа – «Эревоун» («Эдгин» – «нигде» наоборот), перевернуты имена и фамилии героев (Носнибор – Робинсон, Ирэм – Мэри).

Мишени сатиры и иронии Батлера при этом ограничены религией, преступлением и наказанием, семейной жизнью, образованием и наукой.

«Человеку <...> в тюрьме, если возможно, следует заниматься своей профессией или ремеслом; если нет, он должен зарабатывать себе на жизнь тем, чем он может; но если он рожден джентльменом и не обучен никакой профессии, он должен щипать паклю или писать статьи по искусству для газет» [3, р. 95]. Таким ироническим приемом Батлер показывает, сколь низко ценятся у этого вымышленного народа познания в искусстве, а косвенно метит в своих современников.

Школьники здесь изучают науку неразумия. Большая часть времени в



школах тратится на изучение «гипотетического языка». Рождение ребенка сохраняется в тайне, поскольку это явление постыдно. Появившийся на свет «подписывает» так называемую «формулу рождения», в которой он просит родителей и общество извинить его появление на свет. Церковь здесь – «музыкальный банк», где под звуки песнопений кассиры прозаично отсчитывают деньги. В продолжение 1902 года удивительное исчезновение фермера Хиггса 20 лет назад послужило причиной для появления новой религии – санчайльдизма (от слов sun child – дитя солнца, сын солнца, каковым они стали считать Хиггса). Пародийный характер здесь имеет и судопроизводство.

Такой образ жизни, общественный строй формируют и соответственный внешний облик обитателей Эревоуна. Батлер говорит о них: «Выражение лиц этих людей отталкивало; они, однако, казались особенно несчастными потому, что ни один из них не имел ни малейшего представления о том, что в действительности они скорее мертвы, чем живы» [6, р. 172]. Ирония в том, что в переводе с английского «Эревоун» значит «нигде» наоборот, но мы понимаем, что это скорее значит «езде», потому что у человеческой глупости и косности нет предела и нет адреса, ее везде хватает, как и различных опасных тенденций в обществе, в том числе и в английском, которые, если вовремя не заметишь и не остановишь, то и окажешься в Эревоуне. Хотя в утопии Батлера нет машин, он не является противником механической цивилизации. Он просто хотел сказать, что жизнь не должна приниматься за механизм, она гораздо сложнее, чем самый совершенный из них.

Произведение Батлера оказало существенное влияние на сатиру в фантастике последующих десятилетий, но создателем собственно научной фантастики и одновременно сатирических традиций в фантастической литературе XIX века явился Г. Уэллс. Не останавливаясь здесь на всем разнообразии комических средств, используемых последним, можно сказать, что комическое начало в романах Уэллса носит преимущественно характер иронии, пародии, даже миф здесь принимает иронический характер. Юмор соседствует с элементами сатиры, хотя обычно не носящей конкретный, локальный характер. Игровое начало присутствует как в неопределенности авторского тона, неоднозначности оценки изображаемого, так и в самом смехе Уэллса.

В романах Уэллса какая-либо неправильность в развитии, необычность, фантастичность, как правило, находят свое выражение в гротескных и непропорциональных очертаниях тела, гипертрофированном развитии отдельных частей тела, обычно мозга и конечностей. Однако такая необычность хоть и создает для нас комический эффект, связана с определенными идеями Уэллса относительно дальнейших путей эволюции. Если селениты – пародия на людей, то

колонизаторство, как его изображают Свифт и Уэллс (последний в романах «Война миров» и «Первые люди на Луне»), – пародия на миссионерство и освоение нового «жизненно важного» пространства для «цивилизованного» человека.

Фантастические допущения Уэллса используются для постановки и решения серьезных социально-философских проблем. Вместе с тем его герои часто оказываются в смешной, нелепой для себя ситуации, их действия и поступки воспринимаются с иронией читателем, иногда ими самими, причем эта ирония может быть ситуационной и речевой. Чаще встречается первая, когда человек поставлен в комичную ситуацию в результате обыгрывания перемещений во времени и пространстве. В этом случае в лице того или иного народца, будь то морлоки или селениты, того или иного явления, необычного на первый взгляд и непривычного для читателя начала века, в откровенно преувеличенном или, наоборот, тщательно завуалированном виде выступают те или иные стороны, явления, характеры современной цивилизации, обыгрывается определенный социокультурный контекст. При этом не всегда ясно отношение самого Уэллса к тому или иному явлению или персонажу, оно чаще двойственно, амбивалентно.

Синтезом реализма и фантастики, серьезности и фарса, откровенности высказываний и иносказательности, философской глубины и шутовства стало творчество Г. Честертона. Если Честертон, иронизируя над мнимой разумностью и рациональностью этого мира, как бы воссоздает модели мифологического и утопического сознания, а главные герои его романов – это апостолы карнавального веселья, то другой английский писатель, используя мифологическую, сказочную схему, вкладывает в нее современное содержание, превращая таким образом свою повесть в аллегорию. Мы имеем в виду «Ферму животных» (в другом переводе «Скотный двор») Дж. Оруэлла (1945), «лучший, – по словам Д. Гарретта, – известный пример аллегории, соединенной с сатирой» [6, р. 85].

Сказка изначально носит игровой и ироничный характер. К тому же это одновременно как бы «сниженная» фантастика и утопия, особый мир, который тем не менее именно в силу своей кажущейся безобидности может выступать фоном для событий, отражающих реальный мир и сатирически обыгрывать пороки и заблуждения людей. В XX же веке сказка принимает специфическую форму «сказки для взрослых» (подзаголовок романа К. С. Льюиса «Эта жуткая сила», 1945) и оказывается открытой к использованию всего спектра комических средств. Т. Хопкинсон видит в «Ферме животных» «восхитительную детскую историю». Тем не менее, считает он, «сама тема книги – не повод для смеха» [10, р. 30]. Ее следует понимать аллегорически, и возможно это в полной мере только для читателя прошлого столетия, имеющих опыт

тоталитарных режимов или знакомых с их теорией и практикой.

Современная аллегория оказывает тотальное воздействие на литературные конструкции и таким образом движется по направлению к символическому роману, повествование в котором ведет к общим выводам о человеческом состоянии через представление индивидуального опыта. При этом сатирическая аллегория в своих лучших образцах, к которым, безусловно, относится «Ферма животных», подвергает атаке не общепринятые ценности, а извращения человеческой природы. Поэтому обвинения в негативизме этой аллегории не могут быть приняты.

Фантастическая повесть Дж. Оруэлла «Скотный двор» является одной из «сказок для взрослых», преследующих сатирические цели. И хотя Оруэлл назвал «Путешествия Гулливера» книгой «злой и пессимистической», мы явственно ощущаем ее влияние на автора «Скотного двора». «Несмотря на многочисленные комические эффекты, здесь слишком много несправедливости, жадности, лицемерия и эксплуатации на поверхности повести, чтобы рассматривать книгу как веселую», – считает Гарретт [6, р. 106]. Очевидно, что смех здесь с горьким привкусом, но он остается смехом. Соприкосновение животных сообществ с человеческими проблемами является одним из частых приемов комического, который ведет к ироническим заключениям относительно природы человека.

Таким образом, связь фантастики с мифотворчеством, игрой, использование мифологических моделей для создания комического эффекта может носить разный характер, но она очевидна. Если в утопиях Мора, Рабле, Свифта, с которых ведет свое начало фантастика, иронический эффект строится на игре с читателем в подлинность описываемого, на «эффекте неожиданности», то в социально-фантастических романах Уэллса эта ироничность и пародирование направлены иногда и на саму утопическую мысль. Уэллс впервые обогатил утопию сильным научно-фантастическим содержанием, придав, таким образом, своим идеям художественную убедительность. У Честертона доминирует юмористический тон, у Оруэлла преобладает сатирическая направленность, привлекающая на свою сторону ситуационную иронию, речевое пародирование.

Юмор, ирония и пародирование, впитав в себя сатирические традиции английских фантастов предшествующих столетий, приобрели новые оттенки в научной фантастике XX века и современности, носящей социально-философский характер, – в творчестве О. Хаксли, Дж. Уиндема, Б. Олдисса, Ф. Хойла. Рассмотрение конкретных форм комического в их произведениях, как и более детальный анализ смехового начала в английской социально-философской фантастике в целом мы оставляем за пределами данной статьи.

1. Бикуньяс В. В. Поэтика философского романа.– Вильнюс: Шауляйский пединститут, 1986.
2. Bradbury M. Possibilities. Essays on state of the novel.– L.: Oxford univ. press, 1973.
3. Butler S. Erewhon or Over the range.– N. Y., Scarborough: New American Library, 1960.
4. Dipple E. Iris Murdoch: Work for spirit.– L.: Methuen, 1982.
5. Edelson Maria. Allegory in English fiction of the twentieth century // Uniwersytet todzki Acta Universitatis 15.– Lodz, 1995.
6. Garrett J.C. Hope or disillusions. Three versions of Utopia: Nathaniel Hawthorne, Samuel Butler, George Orwell.– Canterbury, 1984.
7. Handelman Stanley Myron. From the Sublime to the Ridiculous – the Religion of Humor // Handbook of Humor research.– N. Y. etc.: Springer-Verl, 1983.– V. 2.– P. 23–31.
8. Helms R. Tolkien and the Silmarils! – Boston: Houghton Mifflin, 1981.
9. Henkel R. Comedy and culture: England 1820–1900.– Princeton (N. Y.): Princeton Univ. press, 1980.
10. Hopkinson T. George Orwell.– L.: Longmans, Green and Co., 1965.
11. Hutcheon L. The carnivalesque and contemporary narrative: Popular culture and the erotic.– Univ. of Ottawa quart., 1983.– Vol. 53.– №1.– P. 83–96.
12. Hutcheon L. Theory of Parody.– N.Y., L., 1985.
13. Knox N. On the classification of ironies // «Mod. philology».– Chicago, 1972.– Vol. 70.– №1.– P. 53–62.
14. Kraft H. Kafka. Wirklichkeit und Perspektive.– Rotsch, Bebenhausen, 1972
15. Maccolm W. G. The divine average. A view of comedy.– Cleveland-L.: The Press of Case western reserve univ., 1971.
16. Martin R. B. Triumph of wit. A study of Victorian comic theory.– Oxford: Clarendon press, 1974.
17. McFadden G. Discovering the comic.– Princeton (N. J.): Princeton univ. press, 1982.
18. McFarry L. The metafictional muse: The works of Robert Coover, Donald Bartheleme, a. William H. Gass.– Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh press, 1982.
19. Muecke D. C. The compass of irony.– L.: Methuen & LTD, 1969.
20. Pringle D. Earth is the alien planet: J. G. Ballard's four dimensional nightmare.– San Bernardino (Cal.): Borgo press, 1979.
21. Robinson F. M. The comedy of language: Studies in modern comic literature.– Amherst: Univ. of Massachusetts press, 1980.
22. Satterpfield L. Toward a poetics of the ironic sign // Semiotic themes / Ed. by George R. T. Laurence, 1981.– P. 149–154.
23. Schaefer Neil. The art of laughter.– N.Y.: Columbia univ. press, 1981.
24. Steel P. Jonathan Swift: Preacher and jester.– Oxford: Clarendon press, 1978.
25. Susman Warren I. Culture as History. The transformation of American society in the twentieth century.– N.Y.: Pantheon Books, 1984.
26. The art of Jonathan Swift.– N. Y.: Barnes a. Noble Books, 1978.
27. The character of Swift's satire: A rev. focus/ Ed. by Pawson C. Newark.– L.: Univ. of Delaware press; Toronto: Assoc. univ. press, 1983.

*Николай Помогаев*

## **СМЕХ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ГРУППОВОГО СНОБИЗМА**

Наличие смеховой культуры – неотъемлемый элемент жизни любого сообщества людей. Почти в каждой социальной группе, будь то профессиональное сообщество, религиозная конфессия, политическая партия или же население какой-либо страны или города, существует специфическая, присущая членам данного сообщества форма юмора, которая, как правило, находит воплощения в анекдотах, всякого рода «байках» – реальных или вымышленных историях со смешным для данной группы содержанием, а также в стандартном наборе шуток. Без наличия собственного понимания природы смешного и специфической формы смеховой культуры не обходится ни одно сообщество. Скажу более – только при условии ее наличия мы можем судить о прочности сообщества; если в сообществе не существует смеховой культуры, то оно еще не успело сформироваться. Отсюда следует вывод: смеховая культура является одним из главнейших средств групповой идентификации, при помощи смеха социальные сообщества маркируют свои границы и консолидируют единство входящих в них индивидов. В этом заключается одна из важнейших функций смеха, наряду с такими, как гедонистическая, защитная, которая реализуется через функции смеха как средства маркирования границ между группами, установления отличия своей группы от других, функцию интеграции норм и смыслов других сообществ в собственную картину мира, функцию защиты от группового комплекса неполноценности, поддержание базовых правил поведения принятых в сообществе и др.

В данной статье изучается выражения группового снобизма как средства групповой идентификации посредством смеха, когда осмеянию подвергаются представители других социальных групп, за счет чего достигается осознание превосходства своей группы, по сравнению с другими: «мы лучше, чем они».

Ярким примером группового снобизма, проявляющегося посредством смеха, являются национальные анекдоты. В фольклоре многих народов очень распространены анекдоты о представителях других национальностях и этнических групп. Объектом осмеяния в них оказывается представитель какого-нибудь соседнего народа. Англичане сочиняют анекдоты о шотландцах, скандинавские народы о датчанах, русские о чукчах и т. д. [3]. В таких анекдотах главный герой, являющийся персонализацией того или иного народа, всегда оказывается дураком, совершающим глупые поступки, с негативными последствиями для себя, либо оказывается обманутым и пр. При этом молчаливо утверждается мысль, что: «мы не такие», следовательно, наш народ лучше. Однако,

более удобным материалом для раскрытия темы статьи, на мой взгляд, является юмор более узких сообществ, в которых, благодаря их ограниченности и относительной замкнутости, групповой снобизм проявляется сильнее и отчетливее, чем в широких общностях.

Для начала скажем несколько слов о снобизме как таковом и о снобистской форме смеха и юмора, в частности. Словарь русского языка приводит два значения слова «снобизм»: 1. В буржуазно-дворянском обществе: человек, тщательно соблюдающий все требования моды и правил «высшего общества» и с пренебрежением относящийся ко всему другому. 2. Человек, претендующий на изысканно-утонченный вкус, манеры, особый, исключительный круг занятий и интересов. При этом указывается английское происхождение слова [6, с. 166]. Если совсем коротко, то снобизм – это явное или скрытое осознание собственного превосходства над другими и, как следствие этого, пренебрежительное отношение к ним. Это может проявляться как на индивидуальном уровне, так и на уровне сообщества. Нарцисстически-самовлюбленный человек уверен, что он лучше других людей, поскольку либо умнее, либо сильнее, либо превосходит их в степени профессионального мастерства и пр., благодаря чему у него формируется некое чувство брезгливости по отношению к другим людям, сознание того, что они «хуже», «ниже меня», поскольку не обладают тем, что есть у меня. При этом такой индивид уверен, что то, чем он обладает, является в высшей степени ценным, в то время как ценности других людей кажутся ему пустыми и не существенными. Часто происходит так, что осознание конкретным индивидом собственного превосходства над другими формируется за счет его принадлежности к определенной общности, которая, в свою очередь, претендует на некую уникальность, исключительность, которая не дана людям, находящимся за ее пределами. Тут мы имеем дело уже с групповым снобизмом, с претензией группы на собственную исключительность, на обладание качествами и знаниями, не доступными другим группам. Потому к представителям других социальных групп следует относиться с оттенком небрежения, как к своего рода «плебеям». Основания для такого отношения к другим могут быть весьма различными, зависят от системы ценностей исповедуемых индивидом или же группой. Например, для некоторых представителей интеллектуальных профессий характерно презрительное отношение к людям физического труда, в связи с не образованностью последних, в то время как для интеллектуалов знания представляют большую ценность. Одним словом, снобизм можно определить как попытку самоутверждения за счет принижения других. Его можно, в каком-то смысле, уподобить эотеризму, претензии на обладание неким тайным знанием, недоступным другим. В данном случае, я слово «знание» употребляю в предельно широком смысле, это не

обязательно научное знание, или знание каких-либо мистических доктрин. Это могут быть какие-либо профессиональные знания, или способность к быстрому реагированию в различных житейских ситуациях и пр.

Следует помнить, что проявления снобизма очень часто являются оборотной стороной сознания собственной ущербности, неуверенности в себе, которые компенсируются за счет постулирования собственного превосходства над другими. В данном случае снобизм становится средством психологической компенсации сомнения в собственном достоинстве и исключительности. Одним из наиболее действенных средств самоутверждения за счет других является осмеяние. Пожалуй, трудно представить более действенное средство принизить другого и самоутвердиться в собственных глазах, чем подвергнуть последнего насмешке. И это неудивительно, ведь смех обладает очень сильным нивелирующим пафосом, способностью низводить высокое до статуса низменного, обесценивать. В этом, на мой взгляд, заключается одна из основных особенностей снобистского смеха. По своей сути, он всегда направлен на обесценивание, на демонстрацию несостоятельности объекта осмеяния, придание ему низкого статуса в ценностной иерархии исповедуемой индивидом или сообществом и одновременно на утверждение позиций субъекта смеха. Снобистский смех никогда не бывает добрым, напротив он всегда злой, агрессивный и пренебрежительный, поскольку его пафос нивелирующий. Свойственная любому смеху амбивалентность в снобистском смехе раздваивается по разным объектам: объектом низвержения становится объект осмеяния, а объектом утверждения становится субъект смеха. Отводя объекту насмешки низкое место в ценностной иерархии, снобистский смех служит средством утверждения собственных ценностей, а также средством их защиты от возможного сомнения. Уже было сказано, что снобизм связан с претензией на обладание неким тайным знанием, с этим связан еще один принцип снобистского юмора. Он активно демонстрирует, что поведение объекта осмеяния не соответствует основным нормам, заложенным в знании той или иной группы, и не соответствует принятым в группе ценностям.

Рассмотрим сказанное на конкретных примерах. Очень богатый материал, в данном контексте, представляет смеховая культура религиозных конфессий [4]. Поскольку весьма значимым элементом религиозного мировоззрения является представление об абсолютной истине, которая известна заранее и, как правило, полагается полученной Свыше, посредством Откровения, религиозные конфессии часто претендуют на то, что именно их доктрина наиболее точно соответствует Откровению, а потому именно их вероучению принадлежит статус абсолютной истины. Неудивительно, что вера часто ведет к фанатизму, к

нетерпимому отношению к принадлежащим к иным вероисповеданиям, к возвышению в собственных глазах, сознанию своего превосходства над неверующими и представителями других конфессий (правда, сразу следует учесть, что последнее, в основном, проявляется в неявной форме, поскольку, зачастую, противоречит моральным нормам религии). Конфессиональный юмор может служить наиболее показательным примером конституирования групповой исключительности посредством смеха.

Другим примером утверждения групповой исключительности может служить юмор некоторых профессиональных сообществ, в основном, занимающихся интеллектуальным трудом. Продолжая перечень примеров, можно также указать на юмор представителей каких-либо конкретных населенных пунктов, например городов, посредством которого жители какого-либо города демонстрируют свое превосходство над жителями других населенных пунктов. В качестве материала для рассмотрения в статье, я избрал три конкретных примера: юмор религиозной секты «Богородичный центр», смеховую культуру субкультуры программистов и анекдоты болгарского города Габрово. Я надеюсь показать, что, несмотря на различия по содержанию, все три избранные примера демонстрируют сходство по структурным особенностям, базовые принципы конституирования смысла в каждом из них одни и те же, притом во всех трех примерах смех выступает как средство осознания собственной исключительности и превосходства над другими.

Итак, Богородичный центр – религиозная секта, зарегистрированная в Москве в 1991 г. Основателем ее стал некий Береславский В. Я. За годы своего существования секта неоднократно меняла название, называлась то «Новая Святая Русь», то «Община Православной Церкви Божьей Матери Державная», «Собор новой Святой Руси» и пр. Адепты общины претендуют на то, что их учение представляет собой подлинное Православие, утраченное в настоящее время официальной церковью, особо выделяет учение секты сильно развитый культ Богородицы [1]. Для секты характерно резко негативное отношение к господствующей церкви, которая считается запятнавшей себя «Сергеенистским расколом» и, как следствие этого, утратившей подлинную Благодать Божью [2]. Члены общины ведут крайне аскетический и замкнутый образ жизни [2]. Эти факторы накладывают сильное влияние на характер смеховой культуры сообщества. Юмор Богородичного Центра, выражающийся в произведениях так называемой «духовной сатиры» – наборе фельетонов и анекдотов, имеет весьма злой характер, направлен против РПЦ (см.: [5]). Основным объектом осмеяния «духовной сатиры» являются служители церкви, которые изображены в крайне неприглядном виде как не имеющие подлинной веры стяжатели, ханжи и лицемеры. Типичным



образом такого рода шуток может служить следующая история:  
*Как-то однажды, в российской глубинке местные сельские жители восстановили собственными силами приход. Да вот незадача – не было у них священника. Долго молились бабульки Богу, чтобы прислал к ним священника. Но Господь не подавал. Прошло несколько месяцев. Совсем было отчаялись прихожане, поскольку знали, как трудно с кадрами в местной епархии. И вот, как-то раз, утомленные бесконечным ожиданием, снарядили все-таки ходатая – своего человека к местному владыке с прошением. А в прошении была всего единственная просьба: «Ваше преосвященство, пришлите нам пожалуйста в приход хотя бы одного священника, только большая просьба – чтобы верующий был...» (см.: [5]).*

Главным героем подобных историй и анекдотов является, в основном, священник. Причем, важно заметить, что речь идет не о конкретном человеке, то есть определенном священнике такого-то прихода, но о священнике «вообще». Носитель сана представлен в некоем усредненно-типизированном виде, кроме того, речь идет не столько о священнике, сколько о церкви вообще, то есть батюшка служит наглядной персонификацией всей фарисейской церкви в целом. С такой функцией связана крайняя однобокость образа, последний наделяется лишь негативными чертами. Священник обязательно туп, ленив, лицемер и стяжатель, но ни в коем случае не может обладать какими-либо положительными качествами. Иногда объектом насмешки в сатире Богородичного Центра становится не поп, но приход, осмеянию подвергаются регулярные посетители служений Православной церкви. При этом, последние представлены как люди недалекие, непонимающие подлинного смысла вероучения, уделяющие много внимания чисто-формальной стороне обряда. Ярким примером тому может служить анекдот:

*Священник причащает прихожан, будучи максимально сосредоточенным. Подходит старушка и он, не глядя на нее, спрашивает: «Имя?». Она отвечает: «Василий». Тут уже он в недоумении смотрит на нее и с ужасом видит кота, высунувшегося из-за пазухи. Объяснять старухе каноны и принципы Православия некогда, и он спрашивает: «А он исповедывался?». «Нет», – в замешательстве протягивает старушка. «Ну, тогда нельзя ему причащаться» (см.: [5]).*

В этом случае объектами смехового обыгрывания являются: невежество бабушки – с одной стороны, с другой – нерадивость священника, этому невежеству потакающего. За попытками продемонстрировать фальшь и лицемерие церкви, в данном случае, стоят претензии на собственную праведность, осмеивая церковь, члены секты возвышаются в собственных глазах, неявно утверждая, что мол: «у нас

этого нет, следовательно, мы лучше». Последнее же можно со всеми основаниями рассматривать как форму снобизма, проистекающего на религиозной почве, поскольку здесь осмеяние направлено исключительно в сторону оппонента, а сами же члены секты таким образом целенаправленно возвышают себя.

Обратимся теперь к иному примеру – снобизму, проистекающему на почве профессиональной, который так же часто проявляется посредством смеха. Как уже было сказано выше, наиболее благодатным примером, в данном случае, может служить субкультура программистов. В настоящее время, в связи с резким возрастанием роли и значения компьютеров в самых различных отраслях деятельности, активной экспансией вычислительной техники в быт, резко возросло значение профессии программиста, социальный статус, престижность специалиста по компьютерной технике. Эти обстоятельства порождают в сознании программистов чувство гордости за свою профессию. То обстоятельство, что большинство рядовых пользователей компьютеров не имеют четких представлений о принципах их работы, функционировании компьютерных программ, дает программистам основание полагать, что они владеют чем-то вроде эзотерического знания, недоступного простым смертным. Последнее ярко отражается в присутствующем в профессиональном аргументе своеобразного деления всех людей на «программистов» и простых пользователей, которые получают насмешливые прозвища типа – «юзер» или «чайник». «Чайники» являются устойчивым объектом насмешки в профессиональном юморе, вот что по этому поводу пишет К. Э. Шумов: «В какой-то степени юзеров как персонажей фольклора программистов можно соотнести с простаками и дураками из традиционной крестьянской сказки. Они все делают невпопад, совершают нелепые ошибки» [7, с. 147]. Часто смеховой эффект в фольклоре программистов строится на непонимании юзерами текстов некоторых компьютерных сообщений, например сообщения «Press any key» (нажмите любую клавишу):

*Ребята – сборщики компов – где-то раздобыли наклейки Any key и наклеивали их на кнопку reset. А доверчивые покупатели потом звонили и выясняли: почему этот агрегат после запроса Press any key перезагружается... [7, с. 147].*

Снобистское отношение к пользователям получило отражение и в афоризмах: «Хороший юзер – мертвый юзер», «Каждому чайнику по свистку» и пр. Поскольку, как уже было сказано, социальный престиж профессии программиста в современном обществе весьма велик, то часто объектом насмешки с их стороны становятся представители других интеллектуальных профессий, не обладающих высоким уровнем престижности, прежде всего это касается гуманитариев. «Вас скоро в заповедники отправят» – сказала мне как-то одна выпускница технического

колледжа, по специальности программист-дизайнер.

Чтобы завершить обзор примеров, скажем несколько слов о «городском снобизме», проявлению высокомерия на уровне жителей конкретного города, опять-таки посредством смеха. В данном случае лучшим примером могут служить анекдоты Болгарского города Габрово, крупного индустриального и торгового центра. Несмотря на разнообразие житейских ситуаций, обыгрываемых в габровских анекдотах, все они построены на одной теме, а именно темы денег и всего, что с ними связано. Все анекдоты – по поводу денег, того, что кто-то кому-то не доплатил или что кого-то «надули» на крупную сумму. Главным действующим лицом анекдотов является хитроумный габровец, лучше других сведущий в денежных делах, способный вытянуть деньги из кого угодно. Объектом насмешки в анекдотах являются либо крестьянин из соседней деревни, либо житель другого города, оказывающийся обманутым и, как следствие этого, теряющий деньги. Конечно, в габровских анекдотах присутствует и доля самоиронии, насмешки самих габровцев над собственной мелочностью и скупостью. Однако, при этом молчаливо признается, что, несмотря на мелочность, габровцы лучше других умеют решать финансовые проблемы, а потому умнее. Роль крестьянина или иногороднего в этих анекдотах сродни роли юзера в анекдотах программистов, то есть человека недалекого, не приспособленного к житейским коллизиям:

*В магазине габровец потребовал десяток яиц от черной курицы. Продащица удивилась и сказала: «Если ты их различаешь, выбирай!». Габровец отобрал самые крупные, заплатил и ушел [4, с. 51].*

И еще:

*Если позвать в гости жителя Хасково, то он в гостинец привезет жареного на вертеле барашка. Из Бургаса гостинцем будет жареная рыба. Из Горна Оряховицы – домашняя колбаса. Из Пловдива – абрикосы. Из Трояна – ракия. А житель Габрово привезет с собой брата, который все это съест! [4, с. 51].*

Словом, снобизм в данном случае проявляется в представлении о своей группе как о наиболее сведущей в финансовых делах, а потому и самоотношение к себе повышено уважительное, в то время как все не-габровцы часто оказываются представленными с некой долей пренебрежения.

Подводя общий итог всему сказанному, мы можем констатировать следующее: во всех трех приведенных примерах, несмотря на различие в конкретном содержании, присутствует несколько общих принципов: идея противостояния своей группы другим, являющимся объектом пренебрежительной насмешки; происходит утверждение собственной группы за счет другой; утверждается претензия на обладание неким

особым знанием, понимание жизненно-важных смыслов, недоступных другим группам. Во всех приведенных примерах смех выполняет несколько весьма значимых социальных функций. Во-первых, функцию определения границ сообщества: выстраивая смеховой барьер между собой и другими, сообщества надежно оберегают собственную идентичность, во-вторых трансляции специфического языка сообщества, доступного пониманию, прежде всего, входящих в него индивидов, в-третьих утверждения некоторых базовых ценностей сообщества, конституирования основных смыслов его мировоззрения. Групповой снобизм, проявляющийся посредством смеха, на мой взгляд, отражает некоторые основные условия формирования самосознания социальных сообществ. Ведь осознания индивидом своей принадлежности к какой-либо группе не может сформироваться без сопоставления ее с другими, при этом обязательно участвует аксиологический аспект, сопоставление себе и других, как правило, осуществляется в модусах «лучше» – «хуже». И это не случайно, ведь ни одно сообщество не может функционировать без наличия прочной системы ценностей, отношение к другим сообществам формируется в зависимости от того, насколько их представители этим ценностям соответствуют. Кроме того, почти каждое из существующих сообществ формируют свою систему знаний, неких устойчивых смыслов, призванных, по представлениям членов сообщества обеспечить человеку руководство необходимое для жизни. При этом данные смыслы полагаются как известные, прежде всего, «нам», но недоступные другим. И, наконец, каждая социальная группа формирует собственный язык, устойчивые формы общения, которые служат транслятором существующей традиции, одним из таких трансляторов является смеховая культура.

1. Ахметова М. В. Город в современных эсхатологических предсказаниях // [www.ruthenia.ru](http://www.ruthenia.ru)
2. Ахметова М. В. Образ бедствий в современной русской эсхатологии // [www.ruthenia.ru](http://www.ruthenia.ru)
3. Белоусов А. Ф. Современный анекдот // Современный городской фольклор.– М.: РГГУ, 2003.– С. 581–599.
4. Габровские анекдоты. Сборник.– М.: Просвещение, 1980.– 215с.
5. Духовная сатира // Сайт Богородичного Центра – [bc.theosis.ru](http://bc.theosis.ru).
6. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой.– 3-е изд.– Т. 4. С – Я.– М.: Русский язык, 1988.– 800 с.
7. Шумов К. Э. Профессиональный миф программистов // Современный городской фольклор.– М.: РГГУ, 2003.– С. 128–165.

*Михаил Красиков*

## **ОБРЯДОВО-ЗРЕЛИЩНЫЕ ФОРМЫ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО СТУДЕНЧЕСТВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

Понятие «смеховая культура», «смеховой мир» со времени публикации классических работ М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» и Д. Лихачёва, А. Панченко, Н. Поньрко «Смех в Древней Руси» прочно вошли в терминологию отечественных культурологов. Однако далеко не всегда при анализе конкретных явлений исследователи демонстрируют нам именно *мир*, именно *культуру* как целостный феномен, в котором смеховое начало является доминирующим.

Применительно к студенчеству указанные понятия, насколько нам известно, до недавнего времени (см.: [7; 18]), не прилагались, хотя именно данная субкультура в наибольшей степени заслуживает таких дефиниций, ибо вне рассмотрения сквозь призму комического вообще не может быть понята. Впрочем, какого бы аспекта «неофициальной» жизни студентов ни касались фольклористы и этнографы, они волевым образом сталкивались со стихией смеха – то существующей подспудно, то вырывающейся на волю и внятно заявляющей о себе (см.: [2; 5; 6; 8; 10; 14; 17]).

По М. Бахтину, «все многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры можно по их характеру подразделить на три основных вида форм: 1. Обрядово-зрелищные формы (празднество карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.). 2. Словесно-смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные. 3. Различные формы и жанры фамиллярно-площадной речи (ругательство, божба, клятва) [1, с. 9]. Все виды этих форм (а к ним надо еще добавить визуальные, а также то, что сейчас называют «приколами», а раньше называли «розыгрышами», «проделками» или «хохмами») щедро представлены в современной украинской студенческой субкультуре, и каждая из них заслуживает монографии или диссертации, однако в данном исследовании в силу ограниченного объема, мы лишь обозначим их основные параметры и дадим краткую характеристику первой категории.

Обрядово-зрелищные формы студенческой смеховой культуры включают в себя:

а) шуточные ритуалы (посвящение в студенты, прием в жильцы общежития, окончание института, похороны Словаря, вызов шары, предэкзамнационные гадания и апотропеические обряды);

б) официально санкционированные праздники (День студента, День

факультета) и игры (КВН);

в) официально несанкционированные праздники («Тысяча и одна ночь» или «Экватор», Хеллоин, День группы, Первое апреля и др.).

Конечно, во многих вузах **посвящение в студенты** – сугубо официальное мероприятие, с большей или меньшей долей пафоса и патетики. Однако не везде. Так, в Харьковском национальном университете им. В. Н. Каразина на радиофизическом факультете есть такой обряд: «Первокурсники приходят в универ, собираются все вместе с преподавателями, зажигают факелы и идут к роднику. Там они становятся на колени и хором произносят торжественную клятву с тезисами типа: «Клянусь до пятого курса выучить дорогу в институт и ФИО декана...». Преподаватели ставят студентам на лоб и щеки печати «Радиофизик». Потом они идут так гулять по городу»<sup>1</sup>. Здесь, как видим, есть и «карнавальное равенство» и карнавальное нарушение приличий и социальных норм, и, конечно, гротесковая пародийность официального «муроприятия».

Обряд «инициации» **первокурсников, поселяющихся в общежитии** (особенно в комнаты, где есть старшекурсники), неминуем и отличается большим разнообразием. Во многих харьковских общежитиях есть обычай 1 сентября выливать воду из окон самых высоких этажей на нарядных первокурсников – что впрямую ассоциируется с водным крещением, восходящим к архаическим посвяtitельным и очистительным ритуалам и имеющим параллели со славянскими (и не только) обычаями (например, *Поливальним понеділком* в украинской пасхальной традиции, когда хлопцы обливают девчат водою).

Вообще обрядовость в наибольшей степени свойственна – по понятным причинам – именно обитателям общежития. Неписанный закон для поступивших в институт и поселившихся в общежитии – «1-й курс должен выставляться», т. е. поставить «могар» старшекурсникам, иначе могут быть проблемы. «Инициационный» обряд посвящения в студенты в общежитии у «китов» (студентов КИТ-факультета – ф-та компьютерных и информационных технологий Национального технического университета «Харьковский политехнический институт») проходит в три этапа. «Первый – первокурсник выпивает стакан водки с солью и перцем. Второй – первокурсника 15 раз бьют мокрым полотенцем по спине старшаки (старшекурсники – *М. К.*). Если выдержал первые 2 этапа, то 3-й этап – нужно покатыть на спине двух старшекурсников. И студенты верят, что таким образом перваку передается везение и удача»<sup>2</sup>. Обратим внимание как на сходство этого ритуала с армейскими посвяtitельными обрядами, так и на магическую мотивировку данного действия, отнюдь не воспринимаемого самими «испытуемыми» как проявление

«дедовщины» или издевательства.

**Похороны Словаря** – ритуал, существующий в Харьковском авиационном институте (и, насколько нам известно, и в некоторых других вузах), – вариант общераспространенного обычая «кремации» конспектов после успешной сдачи экзаменов. Участники этого ритуала описывают его так: «В те давние времена, когда иностранный язык сдавался как государственный экзамен, родилась традиция своеобразного прощания хаёвцев с этим предметом, вернее, с его вечным спутником, с помощью которого так лихо переводились знаменитые «тысячи» и тексты.

Ритуал погребения совершался обычно вечером после сдачи экзамена. Похоронная процессия с рыданиями выносила из общаги тело усопшего импортно-отечественного словаря и следовала к месту захоронения, находившемуся, как правило, у тыльной стороны родного общежития. Произносились последние слова, тело опускалось в предварительно выкопанную ямку глубиной около двух метров, каждый бросал горсть земли, гулко бившейся о потрепанный, но еще твердый переплет. Затем довершали свое дело могильщики. Надгробный холмик украшали скромными цветами. Цветы быстро увядали, и вскоре о месте захоронения забывали...

Иногда кто-нибудь, кто после очередной попытки рассчитаться с библиотекой с ужасом вспоминал, чей это был словарь, бросался искать заветное место на кладбище словарей, но – увы... «Природа неумолима, а за традиции надо платить» [4, с. 67].

**Защита диплома** у харьковских политехников, как и у «хаёвцев» (студентов ХАИ), уже не одно десятилетие отмечается вечером в общежитии «катанием на тазиках». Дипломника должны провезти (чаще всего это почетная обязанность первокурсников, таким образом перенимающих «эстафету поколений») по всему крылу здания с пятого по первый этаж. Сопровождается это действие шутками и пожеланиями успехов в дальнейшей жизни. Уместная параллель – *катання батьків* в украинской свадебной обрядности на второй или третий день свадьбы (кстати, на Харьковщине их катают чаще всего в тачке, а порой и в корыте); толкуется этот обряд самими участниками чаще всего так: родители уже сделали свое дело (родили, воспитали, женили ребенка) – *більш не нужні!* Однако это и выражение внимания к родителям, карнавального почтения.

В 1980-е годы в ХПИ **получение лейтенантских погон** ребята отмечали, наряжая самое высокое дерево возле общежития военными галстуками<sup>3</sup>. Разумеется, это шутейный вариант довольно распространенного обычая (в частности, у туристов, а также кое-где в современной свадебной обрядности) завязывания ленточек, платочков на дереве – «на счастье», «чтоб вернуться», «чтоб не разлучаться» и т. п.

**Превентивная магия**, в частности, **ловля халявы или шары**,

неоднократно становившаяся объектом внимания этнографов [2; 3; 4; 7; 8], – весьма популярный обряд и в России, и в Украине. «Классический» его вариант: в 12 часов ночи перед экзаменом надо высунуться в окно с зачеткой в руке (часто это делают сразу несколько человек) и крикнуть: «Халява, ловись!» или «Шара, приди!», затем закрыть зачетку (лучше всего после этого перевязать ее красной ниткой) и раскрыть только на экзамене (а то халява вылетит) – впрочем, ловят иногда спичечным коробком или пустой пачкой из-под сигарет. Понятно, что этот «магический» ритуал производится весьма весело, с шутками-прибаутками, подначками друг друга и т. п. Приведем еще два его варианта. «Рано утром перед экзаменом широко распахнуть окно общежития и громко прокричать 3 раза: «Шара, приди!» Если проснутся соседи (лучше – из дома напротив), то хорошая оценка обеспечена»<sup>4</sup>. «Студент становится перед зачеткой, делает умное лицо, протягивает вверх руки и зовет шару: «Шара, приди!»<sup>5</sup>.

В ряде городов есть «памятники Шаре» (в Харькове и Киеве они располагаются на территории авиаинститутов, впрочем, известны они не только студентам этих вузов). В известное время к ним приходят студенты (порой с «жертвоприношениями») и молят Шару об удаче (некоторые считают обязательным потереть зачеткой о Шару). Включение городских памятников в предэкзаменационную обрядность отмечено в Полтаве [3, с. 121] и некоторых других городах Украины.

В наше время тотального наступления мобильной связи (кажется, уже не осталось студента, даже «бедного», у которого не было бы мобилки) ловля шары может производиться и с помощью этого «чуда техники». Первокурсник факультета автоматики и приборостроения ХПИ Андрей Ванин рассказывает: «Прислали мне недавно SMS, в котором было написано много разного и в конце написано, что надо отправить это четверем своим друзьям из института – и жди халяву, а если ты ее проигнорируешь, то завалишь сессию»<sup>6</sup>. Как это похоже на известные «Письма счастья» или «Святые письма» (см. о них: [9; 13; 15; 16]), которые доводилось получать и автору этих строк (последний раз – в 2004 г. по Интернету, с настоятельным предложением переслать его (а в былые годы – сначала переписать) энному количеству людей (кажется, не меньше 40) – только в случае пренебрежения предложением обещались более серьезные последствия: болезни, крах карьеры, а то и смерть. Возможно, данная SMS-ка – просто розыгрыш, но не исключено, что отправитель его в какой-то мере верил в «магический» эффект данного послания.

Предэкзаменационные «магические» действия, в сущности, относятся к смеховой культуре, поскольку многие студенты их совершают «прикола ради» (хотя есть люди, которые серьезно выполняют нехитрые «профилактические» действия, «обеспечивающие» успешную сдачу



экзамена или зачета). Широко известен обычай подкладывать под левую пятку, идя на экзамен, 5 копеек, но некоторые студенты ХПИ в полночь варили в молоке 5-копеечную монету, причем на огне свечи<sup>7</sup>.

**Гадания** (как святочные, так и предэкзаменационные) все еще остаются популярными среди женской половины студенчества. Вот, например, как гадают в Новой Каховке. «Самый действенный способ узнать ответы на все вопросы – это гадание с помощью зеркал. В пустой комнате установите друг против друга два зеркала так, чтобы они отражались одно в другом. Как только возникнет тринадцатое отражение, прочитайте вслух слова:

Духи, слушайте меня!  
Одеяло – простыня!  
Выпив воду всю из крана,  
Позовите дух декана!

При этом в тринадцатом отражении появится декан. Вы должны сразу же задать ему свой вопрос! Внимательно следите за тем, чтобы он к вам не приближался. Если же он все же начнет двигаться к вам, заклинайте его словами: «Чур меня от декана! Мать Алгебра, спаси и сохрани!» Иначе декан может выйти из зеркала – и тогда быть беде»<sup>8</sup>.

Не будем подробно останавливаться на **официально санкционированных праздниках и играх**, хотя они тоже – мощное поле проявления студенческой смеховой культуры. Симптоматично, что КВНы, не теряющие своей популярности с 1960-х годов, не переставая оставаться субкультурным явлением, стали (благодаря телевидению) в СССР и на постсоветском пространстве феноменом общенародной популярной культуры, и образ студента как ВЕСЕЛОГО и НАХОДЧИВОГО стал с тех пор просто хрестоматийным.

«День факультета» во многих вузах – это повод для актуализации всех *смехотворных* возможностей студентов – каждый факультет, каждая группа старается отчебучить «что-нибудь эдакое», а если это невозможно (например, в силу строгости декана) на самом мероприятии в стенах института или ДК, то уж непременно на неофициальном продолжении бьющая через край «смеховая энергия» найдет выход. В ХПИ на АП-факультете к этому дню приурочивается конкурс стенгазет – и побеждает самая веселая, остроумная, незаурядная группа. В ХНУ им. В. Н. Каразина обычно выпускается одна, но огромная стенгазета факультета с веселыми рисунками, фотографиями, текстами. Венцом праздника является традиционный «капустник». Особо знаменит в Харькове своими «днями» факультет летательных аппаратов Харьковского авиационного института (см.: [4, с. 43–45]). В этом уникальном институте (известном, кстати, и своими кавээнщиками), отмечают также «День маразма» и «День коней», выросшие из – соответственно – Дня самолетостроительного

факультета и Дня 5-го факультета. Приведем небольшой фрагмент описания того, что бывает на «Дне коней»: «Кладбище любимых людей. <...> Несрочные похороны ненавистных и любимых преподавателей, зам. деканов, друзей и лично заказчика проводятся вбиванием между бетонными плитами, автоматически превращающимися в надгробные, колышков с табличками у легендарного СУ-7Б, превращенного тут же в объемную картину. «Тук, тук, тук» – и родственники с близкими друзьями безвременно усопшего, чье ФИО с пожеланиями указано на табличке, со слезами скорби бросаются возлагать цветы, венки и дрожащими голосами производят отпевание. Бывало, что одного хоронили несколько раз и даже рядом.

Уилдебилконский теннисный турнир. Зрелище, претендующее на право самого популярного. Отборочные игры в пинг-понг проводятся при содействии фирмы «Сделано в СССР», любезно предоставляющей игроку вместо неинтересных ракеток кастрюли обыкновенные общежитские. В остальном – все по мировым стандартам.

Публичный дом. Здесь посетителям предлагаются в широком ассортименте курсовые проекты, лабы, дипломы. В соседней комнате особо озабоченные могут посмотреть в замочную скважину эротический фильм «Эммануэль». Менее озабоченные могут понаблюдать за зрителями. А беззаботные могут посмотреть на наблюдателей» [4, с. 49–50]. Обратим внимание на столь характерное и для народной смеховой культуры гротескное обыгрывание темы смерти (вспомним гуцульские «игры» с телом покойника – «оживание» мертвеца, пародийные похороны во время свадебных игр на Западной Украине, зафиксированные Г. Танцюрой, не говоря уж о «смерти» и «воскрешении» Козы).

Празднование «**Экватора**» (середины обучения) или «**1000 и 1 ночи**» (отмечается в ночь с 28 на 29 мая, а в случае «захвата» високосного года – в ночь с 27 на 28 мая) для студентов первых трех курсов овеяно легендами. Ходят самые невероятные слухи об этом празднике – ну, например: староста должна в эту ночь станцевать стриптиз... Как бы там ни было, после этой ночи на многих домах, заборах, памятниках появится загадочная (для непосвященных) цифра «1001», нанесенная чаще всего краской... Наиболее фундаментально отмечается этот праздник в ХАИ. «Во-первых, верстается диплом и флаг. Диплом «1001» включает в себя титульный лист с фамилией владельца, решением экзаменационной (аттестационной) комиссии, часто именуемой просто шаровой, подписями последней, и, обязательно, печатью любой формы с надписью «круглая». Далее – листы с торжественной клятвой и памяткой владельцу» [4, с. 61–63].

Праздник этот отмечается и в высших военных училищах и имеет

там четкую ритуалистику [11, с. 181]. Весьма наглядно «пересечение» «экватора» происходит у полтавских студентов: выходя из аудитории, они переступают через расстеленную ленту; в общежитии студенты младших курсов натягивают ленту (нитку или туалетную бумагу), а виновники торжества трижды проходят под ней [3, с. 123].

Из новых несанкционированных студенческих праздников стоит отметить празднование (в частности АП и КИТ-ф-тами ХПИ) Хеллоуина, для которого характерна карнавальность, столь необходимая, видимо, студентам. Праздник американцев в украинской версии выглядит совсем иначе, смысл его достаточно аморфен и для самих участников, но зато есть прекрасный повод «оттянуться по полной» – подурочиться, раскрасить физиономию во все цвета радуги и попугать своим видом соседей по общежитию и одиноких прохожих на прилегающих к общежитию улочках. Впрочем, и хронологически, и по сути этот праздник (31 октября) близок тому, что происходило (а кое-где и происходит) в традиционном украинском селе на Андрея (13 октября), когда устраивались ритуальные бесчинства: «Хлопці бешкетували в тих хатах, де дівчата, знімали хвіртки та закидали на дах» [12, с. 46]. Кстати, маска из гарбуза с горящей свечкой внутри часто была атрибутом осенних «лякалок», устраиваемых парнями.

Среди новых локальных традиций отметим также праздник **День группы**, который отмечается в Киевском национальном педуниверситете. Если номер группы 11, то праздник ее – 11.11. «Схемы» праздника никакой нет, отмечают – кто как хочет, чаще всего просто веселой гурьбой идут пить пиво<sup>9</sup>.

В заключение отметим, что современная студенческая ритуалистика тесно связана с традиционной народной культурой (в т. ч. смеховой) и вобрала в себя многие ее элементы. Обнаруживаются параллели и с «соседними» субкультурами – школьной, армейской, спортсменской, музыкантской и др. Карнавальное начало, присущее студенческим праздникам, – вполне закономерное явление, т. к. серьезность дела, которым вынуждены заниматься молодые люди («тяжело в учении...») – как говаривал Суворов), не может не требовать противоположного полюса – разрядки и безудержного веселья. Впрочем, студент – существо, готовое в любой сверхсерьезной ситуации найти нечто комическое и мгновенно изменить ее характер. Студенческая субкультура «не переваривает» занудства, скуки, тупости, псевдосакрализации, идущих «сверху», но она и предельно самокритична. Смех для нее – естественная стихия существования, привычная форма бытия, призма, сквозь которую воспринимаются как глобальные события, так и повседневные явления. Поэтому исследование студенческой смеховой культуры во всем многообразии ее проявлений, во всем спектре ее жанровых и ассоциативных связей может дать ключ к истинному пониманию данной

субкультуры.

#### Примечания

- 1 Записала 19.04.05 О. В. Маслова от Ирины Викторовны Гордиенко, 1987 г. рожд., студентки 1-го курса АП-фа НТУ «ХПИ».
  - 2 Записала 1.03.05 А. Тихонова от Ивана Аркадьевича Власова, 1986 г. рожд., студента 3-го курса КИТ-фа НТУ «ХПИ».
  - 3 Записал 15.03.05 Р. А. Жорник от Натальи Ивановны Жорник, 1963 г. рожд., в 1980–86 гг. учившейся в ХПИ на машиностроительном ф-те.
  - 4 Записал 16.11.05 Д. Е. Петров от Майи Викторовны Коряжновой, 1964 г. рожд., в 1981–87 гг. учившейся в ХАИ на ф-те летательных аппаратов.
  - 5 Записала 1.12.05 И. М. Володина от Андрея Сергеевича Беловицкого, 1988 г. рожд., студента 1-го курса транспортного ф-та Харьковского национального автомобильно-дорожного института.
  - 6 Записано нами 18.04.05.
  - 7 Записал 5.11.05 А. С. Дацько от Михаила Сергеевича Дацько, 1984 г. рожд., студента 5-го курса АП-фа НТУ «ХПИ».
  - 8 Записал 15.11.05 Д. В. Сычев от Андрея Валерьевича Чистякова, 1984 г. рожд., закончившего в 2003 г. ф-т компьютерных технологий Приборостроительного техникума в г. Новая Каховка Херсонской области.
  - 9 Записано нами 5.08.05 от Полины Милославовны Новак, 1983 г. рожд., студентки 4 курса ф-та иностранной филологии Киевского национального педагогического университета им. Драгоманова.
1. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М., 1990.
  2. Борисенко В. Вірування у повсякденному житті українців на початку ХХІ століття // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць.– Вип. 15.– К., 2003.– С. 4–10.
  3. Гасиджак Л. Субкультура студентства (на прикладі вищих навчальних закладів Полтави) // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць.– Вип. 18.– К., 2005.
  4. И это все о нас! Книгу придумали и составили Чивурин Андрей, выпускник ХАИ 1987 г., Шувалов Дмитрий, будущий выпускник ХАИ, 1992 г., художественное оформление Шиян Сергей, выпускник ХАИ 1989 г.– Харьков: Научно-производственный центр «СИНТАЛ», 1991.
  5. Киселева Ю. М. Магия и поверия в Московском медучилище // Живая старина.– 1995.– № 1.– С. 23.
  6. Коваль-Фучило И. Чудесное и обыденное в картине мира современного студента // Чудесное и обыденное: Сб. материалов науч. конф.– Курск, 2003.– С. 9–15.
  7. Красиков М. М. Смеховой мир современного студенчества // VI конгресс этнографов и антропологов России. Санкт-Петербург, 28 июня-2 июля 2005 г.: Тезисы докладов.– СПб., 2005.– С. 87.

8. Лис Т. В., Разумова И. А. Студенческий экзаменационный фольклор // Живая старина.– 2000.– № 4.– С. 31–33.
9. Лурье В. Ф. «Святые письма» как явление традиционного фольклора // Русская литература.– 1993.– № 1.– С. 143–149.
10. Мадлевская Е. Л. «Халява у каждого одна на всю жизнь» // Живая старина.– 1998.– № 2.– С. 33–34.
11. Матлин М. Г. Фольклор военных училищ // Современный городской фольклор.– М., 2003.
12. Муравський шлях – 97: Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції (по селах Богодухівського, Валківського, Краснокутського та Нововодолазького районів Харківської обл.) / Упоряд. М. М. Красиков, Н. П. Олійник, В. М. Осадча, М. О. Семенова.– Харків, 1998.
13. Панченко А. А. «Магическое письмо»: к изучению религиозного фольклора / / Канун: Альманах.– СПб., 1998.– Вып. 4.– С. 186.
14. Харчишин О. Новочасний фольклор Львова: творення, функціонування, специфіка репертуару // Матеріали до української етнології: Зб. наук. праць.– Вип. 2 (5).– К., 2002.– С. 435–437.
15. Чистова Б. Е., Чистов К. В. Преодоление рабства: Фольклор и язык остарбайтеров, 1942–1944.– М., 1998.
16. Чувьуров А. А. «Святые письма» в культуре современной коми-деревни // Мифология и религия в системе культуры этноса. Материалы Вторых Санкт-Петербургских этнографических чтений.– СПб., 2003.– С. 145–147.
17. Шумов К. Э. Студенческие традиции // Современный городской фольклор.– М., 2003.– С. 165–179.
18. Krasikov M. Ukrainian Student Subculture as Mirrored in Epigraphy // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. праць.– К., 2005.– Вип. 18.– С. 73–79.

**Розділ 2.**

**СЕМАНТИКА І ГЕРМЕНЕВТИКА СМІХУ**

*Виктор Окороков*

## **ЛИК И СКЛАДКИ СОЦИУМА (ТРАНСГРЕССИИ СМЕХА)**

Общество порождает культуру, которая, исчерпав свои возможности воздействия на индивидуума, отмирает. Очевидно, что между человеком и обществом существует глубокая связь, которая взаимообогащает их в процессе эволюции и разрыв которой губителен для обоих. Это третье начало (как промежуточная форма), которое осуществляет их связь, невидимую и столь важную для обеих сторон, в истории философии так и не закрепилось на понятийном уровне. Идеальное государство (Платона), Левиафан (Гоббса), город Солнца (Кампанеллы), общественно-экономическая формация (Маркса), – это лишь лики и маски социума, хотя они и территориализировали межличное пространство и, скорее, воспринимались как реально существующий «организм» коммуникации людей. Возможно, поэтому и Деррида, и Делез хотели разработать программу реконструкции «призраков Маркса», реальное осуществление которой первый до конца не довел, а второй не успел выполнить. Скрытые тени или явные лики государства были предметом анализа практически всех постструктуралистов. Но, осуществив программу реконструкции личности, они, по сути, провели лишь косметический анализ поверхностных явлений социума. Общество спектакля, театр абсурда, симулякры – вот некоторые из «призраков» социума, порожденные новым европейским мышлением. И хотя вся территория Земли раскроена по образцу этих «призраков» и существуют весьма реальные границы между ними, сама их сущность остается за пределами видимости. Иначе трудно объяснить тот факт, что принцип справедливости, разработанный еще Платоном, на деле так и остался эфемерной директивой, понимаемой каждой социальной группой как «симулякр», то есть по-своему.

Общество и природа, воздействуя на человека, создают некоторые надстрочные механизмы (маски), которые фиксируются на сознательном, бессознательном и даже геномном уровнях его бытия. Все эти «маски» закрепляются в определенных понятиях и смысловых конфигурациях, а также на уровне коллективного, индивидуального и символического бессознательного. Точнее, общество проявляется в людях в определенных ликах (масках и образах), в формах объективации и социализации. Человек смертен, но он обладает множеством механизмов фиксации своего бытия в истории, а также реакцией на «колебания бытия» в настоящем. Смех является одним из самых совершенных способов такой реакции на все возможные отклонения от выработанных социумом нормативов поведения. Речь идет о мгновенной реакции психики на отклонение от смысловых констант бытия и масок-образов, навязанных социумом, от

привычных и стандартных процессов объективации. Поэтому смех и социален, и индивидуален. Исследованием фундаментальных отклонений психики от «масок и ликов» социума занимались психоаналитики.

Однако в последнее время появились теории бессознательного, в которых осуществлена попытка социализировать бессознательные процессы, указать на их социальные корни. Таковы теория символического бессознательного Лакана и шизоанализ Делеза и Гваттари, которые увидели государство в контексте бессознательных мотиваций поведения человека.

В физических средах феномен границы структуры вполне визуален. Более того, человек склонен судить о вещи, скорее, по ее форме, нежели по ее внутреннему содержанию. Гораздо более сложными являются процессы взаимосвязи между различными топологическими образованиями. Для осуществления таких переходов Делез и Гваттари разработали механизмы территориализации и детерриториализации, которые обеспечивают взаимосвязь эволюции различных топосов. Сам процесс вовлечения различных топосов в игры эволюции получил название «ризомы». Хорошо известны ризомные процессы, данные Делезом и Гваттари в качестве примера, – взаимосвязь осы и орхидеи, книги и мира, воздействие которых на противоположный («чужой») мир приводит и к собственной эволюции. Бинарные отношения, господствующие в психоанализе, сменяются в шизоанализе Делеза и Гваттари ризомными. «Мир превратился в хаос... Книга – не образ мира. Она образует с миром ризому, происходит непараллельная эволюция книги и мира. Книга обеспечивает детерриториализацию мира, а мир способствует территориализации книги, которая в свою очередь сама детерриториализуется в мире» [1, с. 16]. Фактически, пограничный мир осы и орхидеи, книги и мира – это образ поверхности, через которую осуществляется их взаимодействие. А так как оса в действительности не может стать орхидеей, а книга – миром, то противоположный «чуждый» мир в таких оппозициях может раскрываться только поверхностным образом (посредством системы кодов, расположенных на поверхности, – посредством языка смыслов). Т. е. должна осуществиться операция трансгрессии (так, море и суша взаимодействуют по тонкой береговой линии-поверхности) – перехода смысла действия через границу – преобразования кодов. Следовательно, и поверхность не является лишь простым фактом границы тела, она также представляет собой систему взаимосвязи тела с внешним миром, систему преобразования кодов.

Точным выражением ризомы является и другая конструкция – личность-общество, которую Делез и Гваттари предпочитали описывать иным образом. В их концепции человек, как «машина желания» детерриториализует общество, а общество территориализует человека (конституирует его как «машину желания»). Эдипов комплекс – один из способов такой территориализации. Однако, как показали Делез и Гваттари,



такие ризомные процессы осуществляются на бессознательном уровне. Хотя личность и хочет избавиться от комплекса, но не может, она не властна над бессознательным и не способна воздействовать на противоположную часть ризомы – общество, механизмы влияния которого на личность также скрыты от понимания (в настоящем). В человеке общество являет свой лик, но код этого явления в чистом виде человеку не доступен, он теряется (или преобразовывается) на границе человеческой психики. Как соборность, так и военные действия одинаково необходимы для всех членов данного государства, хотя скрытые механизмы войны и мира многим его членам не известны, более того, чужды. Если в психоанализе эдипов комплекс раскрывается как причиняющий извне фактор, то в шизоанализе он предполагает свободу от внешней каузальности, что обесценивает символ отца. Принципиально иное отношение к бессознательному в шизоанализе, который перестраивает всю внутреннюю бессознательную структуру психики. Психика раскрывается теперь как топос, объединяющий все точки внутреннего пространства посредством абстрактной линии ускользания (или детерриториализации), следуя которой они (точки) способны вступать в отношения с другими линиями ускользания и создавать совместные образования. Такой ризиоморфно организованный топос в каждый конкретный момент времени демонстрирует свою способность к изменению и созданию новых конфигураций психики. У Фрейда и Юнга бессознательное, по сути, является статическим, у Делеза и Гватари динамическим, постоянно изменяющимся и поэтому ускользающим от понимания.

В отличие от ризомы книга-мир, ризома личность-общество изоморфна, так как каждая из участвующих сторон и детерриториализирует, и детерриториализирует другую. Таким образом, ризома личность-общество демонстрирует свою сложность и обратимость. Общество конфигурирует или детерриториализирует бессознательное личности, создавая машины желания, но личность, в свою очередь, являясь дитем общества, на уровне сознания стремится детерриториализировать общество, изменить его сущность и «бессознательную» структуру. Важным свойством личности является способность «писать», которая связана с ее ризиоморфными свойствами. По оценке Делеза и Гватари, она (эта способность) имеет отношение не к «означивать», а к «межевать», «картографировать» даже неизвестную местность, то есть прокладывать линии ускользания как линии возможного, но не единственного и даже не финального (в этом плане ускользающего) смысла [2, с. 217]. В этом смысле писать и означает проводить границу мыслимого и «мирового». Мысль превращается в смысловое письмо по территории «мира», в буквальном значении – в смысловую границу «мира». Такое осмысленное отношение к поверхности, позволяющее топографировать ее свойства, привело не только к появлению письма, но также

к созвучным ему операциям топографии и топологии. Видимо, именно письмо явилось первым наглядным проявлением поверхности психики. Изначальное отсутствие смысла на поверхности обеспечивает бесконечное пространство генерации возможных смыслов. Пространство смыслов является исходной поверхностной территорией ризомы «мысль-мир», а письмо, язык, смех – есть различные варианты поверхностного раскрытия ее смыслов. Видимо, наличие ризомы «мысль-мир» является фундаментальной константой мира, в котором мы живем, благодаря которой возникают разные поверхностные явления.

Но смех является также одним из наиболее сложных явлений другой ризомы личность-общество. Поэтому он, будучи поверхностным явлением, становится ризоморфным, постоянно изменяющимся и отражает тонкую связь мысли и тела человека, а опосредованно личности и общества. В смехе общество детерриториализирует личность, дает возможность ей разрядить внутреннее напряженное единство, выстроенное по территориальному принципу. Такие явления, как смех, желание, власть, являются важнейшими характеристиками поверхностной конструкции личность-общество. Это те силы, которые раскрывают основополагающие свойства ризомы личность-общество. Таким образом, мы видим, что каждая ризома всегда связана с константными силами, действующим на ее поверхности. Если нет такой поверхности, то нет соответствующих константных сил и не возникает ризома. Ризома появляется только там, где есть возможность кодопреобразования на границе, возможность образования смысла.

Делез и Гваттари рассматривают бессознательное не как первичную зону психики, которая не доступна сознанию, а как первичный хаос, обладающий единственным свойством – возможностью порождения (производства) смыслов. С их точки зрения, наиболее глубинным бессознательным пластом является зона, в которой постоянно воспроизводится процессуальность желания. Этот пласт соответствует доиндивидуальному и доперсональному состоянию субъективности. Это свойство постоянного воспроизводства желания субъекта Делез и Гваттари назвали «машиной желания», то есть ее бытие и включает в том, чтобы постоянно воспроизводить желание. Но в отличие от обычных машин, «машины желания» могут функционировать только в испорченном виде, постоянно ломаясь.

Для характеристики ризомы личность-общество Делез и Гваттари вводят два типа машин «машины желания» и «социальные машины», на микро- и макро-уровнях социальности. Их взаимосвязь настолько жесткая, что первые не существуют без вторых и наоборот: нет социальных машин без желающих машин. На молекулярном уровне машин желания происходит процесс постоянного разрушения кода, присущего

социальным машинам, и процесс детерриторизации (личности). Поэтому «машины желаний» реализуются вне бинарных оппозиций (то есть за пределами смысла). Но именно с их деятельностью связан процесс конституирования индивидуального Я. Однако в силу того, что хаос «машин желаний» не случайный а сингулярный, построенный по типу ускользания, а не складывания кодов или смысла, то поломка таких «машин желаний» приводит к появлению постоянно генерируемого подобия смысла (или желания). Власть детерминирует сознание извне, желание изнутри психики. По сути, общество ломает постоянные уходящие в бесконечность, ускользающие линии психики и конституирует здесь собственные механизмы, в частности, эдипов комплекс. А так как поток ускользания изначально сломан, точнее, градуирован, здесь порождаются «знаки желаний» или фигуры, то в дальнейшем личность уже не может вмешаться в процессы бессознательного порождения таких знаков и вынуждена жить по рецептам общества. Эту «поломку» и принято называть в психоанализе индивидуумом. Знаки детерминируют определенные желания. Так социальные процессы порождаются на микроуровне желаний. Граница личность-социум градуирована, и субъект желания не может вмешаться в эти процессы, так градуирование (порождение кодов желаний) происходит тогда и там, где человек не властен вмешаться в эти процессы, – в детстве на уровне бессознательного. Социум порождает людей по своим матрицам. На социальном макроуровне на границе с личностью рождается власть, на социальном микроуровне – желание. Эта ризоморфная поверхность, как лист Мебиуса, картографируема с двух сторон.

Очевидно, такая модель жестко связана с шизоаналитическим принципом построения бессознательного, согласно которого хаос – вовсе не пустота, а быстро исчезающий с горизонта настоящего поток событий (происходящие изменения здесь настолько значительны, что внешний наблюдатель не успевает на них реагировать, со стороны высвечивается полное отсутствие смыслов). Событие у Делеза жестко связано со становлением, основная черта которого – ускользание от настоящего. Такое представление о событии дает возможность расшифровать смысл логических парадоксов Л. Кэрролла. Если мы смотрим на последовательность событий посредством опыта и разума, то она жестко детерминируется возможностями нашего представления о ней (нашей мерой о настоящем). В таком подходе наше представление о причинно-следственной связи не нарушается, так как соответствует нашей мере. Иное дело, если мы не в состоянии зафиксировать связь событий; мера утрачивается и утрачивается причинно-следственная связь. Тогда девочка Алиса в одно мгновение становится очень большой или очень маленькой, тонет в море слез, ею же произведенном (со стороны, как внешний

наблюдатель, автор фиксирует даже не сам размер девочки, а относительные признаки ее изменения – автора интересует парадокс, а парадокс рождается только в сравнении), – событие стремительно ускользает из настоящего, и происходящее утрачивает меру реальности, превращается в симулякр.

Только резкое ускользание от настоящего порождает улыбку, которая отражает наше несогласие с происходящим: смена событий не соответствует нашим представлениям о ней, что приводит к расхождению фиксируемого на поверхности события смысла с общепринятым. Улыбка и смех – наша реакция на отклонение от общепринятого смысла (от нормы). Человек – дитя нормы. Его психика, с точки зрения психоанализа, обладает двумя несомненными свойствами: бессознательным как хаосом (детерминирующим потоком ускользания от настоящего в прошлое или будущее) – хаосмосом, и системой мер, которую можно назвать разумом (хранилищем настоящего, набором картографических знаний о настоящем, которые зафиксированы в сознании как реальность).

Улыбка – это лик, идущий из глубин психики и фиксируемый на ее поверхности, он отражает ситуацию расхождения внутреннего и внешнего (напряжения между ними). По формуле Фуко-Делеза, субъект есть складка внешнего. Глубина в концепции Делеза и Гваттари может рассматриваться как изгиб внешнего, а улыбка, наоборот, как изгиб внутреннего, если точнее, как двойная складка. Поэтому улыбка и смех вообще – одно из самых сложных явлений человеческой психики. Ведь фиксация внутреннего (глубины) на поверхности психики еще не означает складку. Движение мысли – еще не двойная складка. Субъект как машина, видимо, действительно первая складка, но личность как выражение субъекта – уже явление второго порядка, двойная складка. Объективация – явление более сложное, чем простое отражение мысли, так как здесь уже должны учитываться нелинейные флуктуации психики, такие как творчество. Произведения искусства – не просто воплощенная мысль, а мысль, прошедшая через «муки или радости» психики – ценностное воплощение личности. Улыбка Джоконды – вовсе не чистая мысль сама по себе, а ее преломление через психику автора. Улыбка в этом смысле созвучна творчеству – она явление второго порядка.

Глубина может рассматриваться как представление о настоящем – как хранилище (сумма) эталонов настоящего, соответствующих общепринятому здравому смыслу. Граница порождает новые смыслы, источником которых может быть действительность, книга, общество и т. д. Расхождение между смыслами из глубины и на поверхности порождает реакцию личности, одним из крайних проявлений которой и является смех. Смех привязан к телу, он выходит из тела. Характер и смех являются противоположными сторонами листа Мебиуса, сливающимися в

движении [3, с. 52]. Характер может раскрываться как жесткая детерминация поверхности из глубины (со стороны норм и мер настоящего), когда внутренние импульсы детерминируют смысл на границе и подавляют внешние импульсы. Характер подавляет внешние смыслы, навязывает поверхности свое состояние, заставляет внешнее подчиниться внутреннему. Иное дело смех, который ничего не подавляет, а лишь снимает разницу потенциалов, возникающую между глубинным и поверхностным (внешним, приходящим извне) смыслами. Смех демонстрирует самодостаточность личности, ее способность к разрешению внутренних противоречий (конфликтов). В то же время в связи с тем, что глубина личности детерминирована социальной машиной (социумом), можно утверждать, что во всякой улыбке или разновидности смеха проявляется лик социума. Социум для личности всегда есть усредненное и поэтому образец, система мер, отклонение от которой ненормально и неестественно. Поэтому смех – дитя времени. Разные поколения смеются над разным. «Смех борется со всякой косностью и когда косность воплощается, обретает плоть в жесте, слове или характере, это тело – машина, машинная косность, всегда вызывающая смех... Смех, разрушая механистическую косность, утверждает тем самым чистое движение, всегда предельно ярко выражен, он всегда театрален, движение, знаменующее смехом – это всегда характер, роль персонажа в зависимости от масштаба самого движения» [3, с. 54]. Такой смех – реакция на косность общества или ее проявления в других «машинах». Ведь социальная машина всегда представляет собой систему «машин» (по Делезу и Гваттари, машин желания), и другой раскрывается в этой системе как лик общества. Поэтому, смеясь над другими, мы всегда смеемся и над собой, и над обществом.

Лик глубины и есть мудрость, глубина всегда знает ответ, как оракул, который говорит только символами смысла и поэтому не может ошибиться. Ошибаются люди, а не символы. Общество как символ всегда знает ответ. Концентрация этого символа – говорение от имени общества, в том числе и от имени Бога, который всегда может ассоциироваться с предельным символом любого сообщества, – и есть мудрость. Можно сказать и так, что в лике говорит сущность человека, которая всегда является константой нормирующего ее общества.

Одну из разновидностей лика демонстрирует П. Слотердайк. Лицо в его концепции – это форма идентичности. Лицо сегодня под угрозой – оно стремительно теряется... Э. Левинас описал лицо как самую открытую и незащищенную часть человеческого тела, которая провоцирует желание ударить. Ж. Делез говорил, что лицо европейца – это лицо Христа. Стало быть, лицо – сравнительно недавнее и новое явление культуры [4, с. 13]. Слотердайк заключает глубину к округлости:

«Теология и онтология... всегда представляют собой учение о круглой форме некоего вместилища; лишь исходя из этой формы могут возникнуть представления о внешних очертаниях империи и космоса» [5, с. 63]. Формула Слотердайка – это другой образ, лик глубины, раскрывающий хаос через порядок – сферический. Лик Делеза-Гваттари связан с нарушением внутренней симметрии линий ускользания бессознательного, это своеобразная топологическая конструкция, напоминающая временной конус мира Минковского, на поверхности которого могут быть как временеподобные так и пространственноподобные события – это конус ускользания от настоящего одновременно и в прошлое, и в будущее. Лик Слотердайка – это равномерная сферическая расходящаяся от центра глубина бессознательного (в виде сферической поверхности). Здесь нет пространственно-временных нарушений. Это своеобразная трансформация теории хайдеггеровского *Dasien*, выдвигающегося в ничто, в которой потому и трудно определить сущность «присутствия», что поверхность соотношения внутреннего (*Dasein*) и внешнего расходитя. *Dasein* трудно определить, так как оно представляет собой расходящийся поток бессознательного (глубины), в котором разметка, картографирование, фиксация внешнего раскрывается как бытие. Итак, на основании рассмотренных моделей мы можем заключить, что топос бессознательного (глубины психики) определяет общую модель бытия человека, и фактически отображает лик общества, детерминируется им. В настоящее время трудно судить, каким реально является топос глубины. Мы должны следовать модели бессознательного Делеза-Гваттари, Хайдеггера-Слотердайка, Левинаса, Вальденфельса либо какой-либо другой. Для этого нужны более предметные исследования психики. Однако очевидно, что вместе с переходом к топосу бессознательного, в котором является лик социума, мы совершаем поворот от классического психоанализа Фрейда, Юнга и др. к неклассическому, от психоанализа с абсолютной самодостаточной разметкой «Я» к его топологическим поверхностям, где смеху отведено значительное место.

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философии эпохи постмодерна.– Мн.: ООО «Красико-принт», 1996.– С. 6–32.
2. Можейко М. А. Детерриториализация // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко.– Мн.: Книжный дом, 2001.– С. 216–217.
3. Маковецкий Е. А. Социальная аналитика ритма. Жиль Делез или о спасении.– СПб.: Изд-во С-Петербургского ун-та, 2004.
4. Марков Б. В. Антропология интимного // Слотердайк П. Сферы микросферологии. СПб.: Наука, 2005.– Т. 1. Пузыри.– С.1–34.
5. Слотердайк П. Сферы микросферологии.– СПб.: Наука, 2005.– Т.1.– Пузыри.

*Александр Афанасьев, Ирина Василенко*  
**НАРРАТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ СМЕШНОГО**

Существенной особенностью большинства, если не всех, текстов является лежащее в их основе повествование. Это не обязательно рассказ о некотором событии, главное – в повествовании определенным образом упорядочиваются описываемые явления. В лингвистике и литературоведении эта упорядочивающая структура получила название нарратива. Произошедший в конце XX века нарративный поворот в гуманитарных дисциплинах показал, что нарративную природу имеют практически все формы культуры и что без нарратива невозможно понять ни социализацию личности, ни функционирование общества, ни процесс представления и передачи знания, ни способы осмысления и трансляции человеческого опыта. Нарратив представляет собой универсальную характеристику культуры в том смысле, что нет, по-видимому, ни одной культуры, в которой отсутствовали бы те или иные его виды. Культуры аккумулируют и транслируют собственные опыт и системы смыслов посредством повествований, запечатленных в мифах, легендах, сказках, эпосе, драмах и трагедиях, историях, рассказах, романах, коммерческой рекламе и т. д. Важнейшее место среди них занимают комедии, анекдоты, шутки. В этой связи является **актуальной проблемой нарративной природы такого явления культуры как смех**. В исследованиях последнего времени, посвященных смеху, обращается внимание на его текстовую природу. Причем в виде текста можно представить и сам смех как совокупность разнообразных звуков, и соответствующие жесты или мимику смеющегося человека [1, с. 7–17]. Но главный носитель смешного – устный или письменный литературный текст в виде басни, анекдота, комедии, сатирического романа и т. д. Как и любой текст, смехопорождающий текст также имеет нарративную природу. **Целью настоящей статьи является выяснение особенностей смехового нарратива.**

Нарратив выполняет определенные функции. Среди них отмечают информирующую функцию, поскольку повествование всегда ведется о чем-то. Однако смеховой нарратив несет информацию особого рода, часто в иносказательной форме, буквальное прочтение которой невозможно, абсурдно, глупо и т. д.

– *Почему у Вас нога перевязана?*

– *Голова болит.*

– *Почему же повязка на ноге?*

– *Сползла* (Возможны варианты: из-за такой головы и ногам больно и др.).

Среди функций нарратива не последнее место отводят убеждающей функции, которую часто выполняют мифологические, идеологические и

т. п. тексты. Поскольку они обычно освящены традицией, религией, государством, прямо критиковать которые и явно шутить с которыми опасно, то смехопорождающая функция тут реализуется в одной из форм полускрытого критического отношения к традиционной, религиозной, государственной идеологии, а именно в анекдоте, частушке, и реже – в сатирическом романе. Такой нарратив убеждает в обратном тому, о чем твердят официальные тексты. Например, советская пропаганда периода застоя твердила о возможной войне как самом страшном зле, что означало для советских людей необходимость отдать последние средства на вооружение страны, ибо только так якобы можно было отстоять мир. Частушки и пели о необходимости отдать все, чтобы не допустить войну.

*С неба звездочка упала  
Прямо милому в штаны,  
Пусть бы все там оторвала,  
Лишь бы не было войны!*

Убеждающую силу имеют также обычные повествования, помещенные в иронический контекст с тем, чтобы показать, что так делать не следует. Подобный эффект имел рассказ 90-х гг. писателя-сатирика М. Задорного о гражданах, вывешивающих для просушки целлофановые кульки, словно белье после стирки. В результате некоторые перестали это делать, но многие, продолжали стирку и сушку кульков, но не так явно. Убеждающий эффект имел именно общий контекст насмешки над некоторыми обычаями, хотя в принципе ничего смешного тогда в этом не было: в условиях тотальной нищеты даже кульки были ценностью наравне с бельем.

Всякий нарратив за счет представляемой в нем истории выполняет также и развлекающую функцию, которая для смехового нарратива выглядит очевидной, поскольку зрители, слушатели, читатели воспринимают смешные истории именно с целью развлечения. Работой они являются лишь для авторов или исследователей.

Наиболее значительной в онтологическом, гносеологическом, методологическом, мировоззренческом и аксиологическом смысле является упорядочивающая функция нарратива, из-за чего ее выделяют в качестве одной из главных. Информация упорядочена в нарративе в виде некоторой последовательности, обычно в виде определенного сюжета. Эту функцию часто называют осюжечиванием, поскольку события группируют вполне определенным образом.

Сюжет является посредником между событиями и рассказываемой историей, объединяя хронологическое с нехронологическим, трансформируя события в историю, «схватывая их вместе в акте рефлексии и направляя к заключению или цели» [6, р. 286]. Тут предполагается, во-первых, наличие конечной цели повествования, из



которой все упоминаемые события получают объяснение. Во-вторых, в нарративном описании имеет место отбор наиболее важных событий, непосредственно относящихся к конечной цели. В-третьих, в нарративе осуществляется увязка событий в определенную временную последовательность, ведущую к определенной цели.

Онтологический аспект проблемы можно сформулировать так: существует ли сама представленная автором смешная история, независимо от автора, до ее обнародования автором повествования?

Не вызывает сомнения, что смех как звуки, жесты или мимика, сопровождающие нарратив, существуют объективно. Но вряд ли правомерно говорить об объективно смешной ситуации или смешной истории, представленной в нарративе. Любая смешная история представляет собой отбор соответствующих событий и поступков из массы других, увязывание их в некоторую временную или логическую последовательность, то есть «осюжечивание», расстановку соответствующих смыслов и акцентов. Иными словами, мы как бы сами создаем смехопорождающую реальность как объект смеха в виде смешных историй, выстраивая их по правилам нарратива. Реальностью становится сам смешной рассказ. В этом смысле смеховой нарратив не имеет референта в качестве объекта. Указание на некоторое реальное событие, которое действительно имело место, и которое мы охарактеризовали как смешное, есть лишь наша наивная интуиция «реалистического» здравого смысла либо вульгарно истолкованная теория отражения материалистической философии. Но для описания, объяснения, понимания события как смешного ни то, ни другое ничего не дает, поскольку одно событие или их ряд бессмысленны вне связи, вне целостности, вне цели повествования, выделенные из бесконечного нагромождения явлений, их связей и отношений, которые к тому же могут быть выделены различным образом: и комическим, и трагическим, и не только. Если относительно объектов естествознания можно с известными ограничениями говорить об их независимом существовании, то относительно объектов гуманитарных наук, в частности объектов смеха, вне человеческой конструктивной деятельности, культурных ценностей и смыслов этого делать нельзя.

Объект смеха есть конструкция, составленная автором или субъектом смеха, а не объективно существующая смешная вещь или ситуация. Выражен объект смеха соответствующим нарративом. При небольшом изменении последнего, объект меняется кардинально, например, перестает быть смешным. В качестве примера можно сравнить стихи, написанные перед дуэлью Ленским в «Евгении Онегине», которые выглядят смешно и над которыми сам Пушкин в контексте своего романа откровенно потешается, пародируя наивный, но вычурный романтизм

[5, с. 283–284], и эти же стихи, ставшие в одноименной опере Чайковского арией Ленского с явно выраженным трагическим оттенком. Здесь видно, как нарратив по-разному осюжечивает одни и те же события в соответствии со своей формой: трагической, комической, сатирической и т. д., определяя соответствующие сюжетные линии и детерминируя соответствующее восприятие.

Здесь уместно употребление понятия «смеховой дискурс». Под дискурсом, вслед за Фуко, подразумевают не просто текст или речь, а текст вместе с той социально-культурной практикой, к которой он принадлежит и которая определяет жизнь текста. Фуко постоянно показывает, как на первый взгляд, одно и то же понятие, например, человек, живое существо, знак, функционирует в различных дискурсах в разные эпохи, доказывая, что для различных дискурсов различным оказывается и их объект. Так, «человек», о котором говорит философия и гуманитарное познание XIX–XX вв. – это совсем не тот персонаж, к которому относятся характерные для Просвещения рассуждения о человеческой природе. А «жизнь», о которой говорит биология XIX–XX вв. – не тот же объект, что растения и животные, о которых говорит естественная история XVIII века. Можно добавить, что нэпман или мешанин, которые были объектами осмеяния в советской литературе 20–30-х гг. XX в., это не тот же объект, что предприниматели или обыватели на постсоветском пространстве.

Понятие дискурса позволяет показать, что гуманитарные объекты, в частности объекты смеха, могут быть производными не только от реальных предметов и ситуаций, но и от речевых практик, текстов, понятий. Причем, дискурсы как тексты определяются не данным сюжетом или ключевым понятием, а наоборот, конституирование определенного типа дискурса продуцирует соответствующий предмет, сюжет, понятие. Такого рода дискурсами в дополнение к традиционной цирковой клоунаде, кино- или театральной комедии, анекдоту и т. п. можно считать выступления на эстраде авторов или исполнителей юмористических рассказов или игру КВН, которые создали самостоятельные «миры» смеха. Относительно короткая история Клуба Веселых и Находчивых показывает, как изменяются объекты смеха и их представление на сцене в соответствии с экономическими, идеологическими и вообще культурными изменениями, которые предопределили изменения идеалов и норм смешного. Об этом же свидетельствует наличие «собственного» зрителя или читателя у различных авторов или исполнителей смехового жанра. О том же говорят и понятия, производные от соответствующих «миров»: «кавээнщик», «петросянить» и др.

Практически все виды дискурсов, за исключением некоторых научных текстов типа классификаций или дедуктивных выводов, подразумевают

действующих лиц и развивающийся во времени к определенной цели сюжет, как необходимые условия нарратива. Этим условиям отвечают басни, мифы, сказки, фольклорные истории, объявления, эволюционные объяснения и другие разнообразнейшие виды дискурсов, в форме диалогов и монологов, литературных и обыденных историй, устных и письменных текстов. Любые из них могут быть смешными. Поэтому смех и смешное всегда имеют нарративную форму: свернутую в виде шутки или короткой реплики и развернутую в виде комедии или юмористического рассказа.

Гносеологический аспект проблемы может быть сформулирован так: какое описание смешного события является истинным и вообще возможно ли таковое?

Любая ситуация, любой объект могут быть описаны различным образом. Поэтому вряд ли правомерен вопрос о подлинном описании, как и о реальности вне описания. Как тут не вспомнить «некоего строгого гражданина», представленного И. Ильфом и Е. Петровым в «Золотом тельняшке» и спросившего у авторов: «Скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?.. Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!» [4, с. 327–328]. Действительно, советская реальность 20–30-х годов XX века описана в гимнах и частушках, в торжественных и юмористических статьях и песнях, серьезных и сатирических романах, а позднее «с высоты времен» – в трагических повествованиях. И везде был схвачен дух эпохи. Да и можно ли совместить различные описания одного и того же времени: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» и «На стене клопы сидели и на солнце щурились, фининспектора узрели – сразу очоурились» [4, с. 63].

Как отмечает известный философ и теоретик литературы Поль Рикер, нарратив взамен описания мира предоставляет лишь пере-описание его с помощью сюжета [6, р. 286].

Еще более категоричны Й. Брокмейер и Р. Харре: «Мы будем называть допущение о существовании некоей единственной, лежащей в основании нарратива истинной человеческой реальности, которая якобы и должна быть представлена в нарративном описании ошибкой репрезентации» [3, с. 36].

В то же время нарративы не группируют явления абсолютно произвольно. Порядок повествования в значительной степени intersubъективен. Он не задается только писателем, юмористом или иным субъектом. Ведь существуют определенные культурные нормы, в которых сформировался субъект и в которых разворачивается реальная жизнь, культурное творчество, дискурс и сама наррация. Это своеобразные нормы

смеха, которые можно проанализировать и сформулировать [2, с. 9–18] и которые личность усваивает явно и неявно в процессе социализации, сознательно выбирая многие из них, отдавая предпочтения одним и скептически относясь к другим. В силу этого одним нравится, например, Е. Петросян, а другим – нет. Поэтому смеховой нарратив не в меньшей степени, чем любой другой, выступает специфической формой связи между личностной реальностью и культурой. Слушая и рассказывая истории, в том числе и смешные, мы конструируем себя в данной культуре. «Нарратив – это слово для обозначения специального набора инструкций и норм, предписывающих, что следует и чего не следует делать в жизни, и определяющих, как тот или иной индивидуальный случай может быть интегрирован в некий обобщенный и культурно установленный канон» [3, с. 37].

Таким образом, говорить о представлении реальности смеховым нарративом, можно, по-видимому, лишь подразумевая одновременное конструирование этой реальности как смешной. Иначе будет простая констатация того, что нечто имело место. Ведь смысл смешного (или трагичного) это нечто приобретает только в соответствующем нарративе. Собственно говоря, нарратив описывает не столько саму реальность, сколько ее конструкцию. Однако следует подчеркнуть, что это конструирование порождает особые последствия, преобразующие реальный мир не только в «его картину», но и в мире человеческого бытия, создавая желательные и нежелательные модели поведения.

Нарратив как модель определенным образом упорядоченного мира может представлять полностью вымышленный мир, но исследователь или просто читатель, находясь в этом вымышленном мире, рассуждает и переживает, как в мире реальном. В этом плане нарратив выступает своеобразной формой эксперимента, в котором проверяются введенные воображением свойства вымышленного, но возможного мира. Кроме того, вымышленные персонажи зачастую продолжают жить в реальном мире как, например, нравственные или безнравственные образцы, по которым выверяется реальное поведение людей. Литературные образы Остапа Бендера или людоедки Элочки, Шарикова или Хамелеона были способами оценки и понимания социальной действительности для целых социальных групп и поколений. Так вырисовываются мировоззренческий и аксиологический аспекты основных функций смехового нарратива: информирующей, убеждающей, развлекающей, упорядочивающей. Действительно, история, например, Шарикова, и информирует об определенном типе личности, и развлекает своей занимательностью, и убеждает в определенной системе ценностей, и упорядочивает мир, четко разделяя добро и зло.

Естественно, функции смехового нарратива не раскрываются

автоматически. Общее понимание и конкретная интерпретация нарратива определяется как общим культурным уровнем читателя, так и особенностями идеологических, аксиологических, мировоззренческих акцентов определенного периода времени. Не случайно, как вспоминал И. Бродский, его американские студенты при обсуждении образа того же Шарикова, вспыхнули сочувствием к нему и осуждали профессора Преображенского за негуманное обращение с животными. Такая интерпретация станет понятной, если учесть массовое движение в защиту животных в США, участниками которого были также и студенты, и тот факт, что американской цивилизации не угрожали Шариковы. Ведь именно в России революционного периода Шариковы поставили под вопрос цивилизационные нормы.

Можно усмотреть и методологический смысл упорядочивающей функции нарратива. Это наиболее заметно в жанре биографии и автобиографии, когда нарратив фактически задает метод организации жизни индивида, страны, общества. Биографии и автобиографии представляют собой нарративы, на первый взгляд, описывающие реальные жизненные ситуации. Но в то же время и в первую очередь они конструируют саму жизнь, приобретающую тот смысл, который задан данной формой нарратива, той последовательностью, которую выбрали, и которая соответствующим образом увязала факты, например, как прогрессивное восхождение к некоторой цели, или, напротив, как регрессивное падение, скольжение по наклонной плоскости, вырождение и т. п. «За кадром» осталось бесконечное число событий и их связей, которые могли быть увязаны другими нарративами, выстроив тем самым иные жизни. Более того, автобиографический нарратив не только конструирует прошедшие события в связное целое, он и во многом предопределяет последующее поведение людей, «продлевая» смыслы, стимулируя усилия на достижение определенных целей, заданных, например, прогрессистским нарративом, придавая завершенность жизненным этапам, нацеливая на последующие достижения. Аналогичную функцию выполняет и нарратив общественного прогресса: происходящие изменения трактуются как прогрессивный рост и развитие, а существующие неудобства, лишения и страдания рассматриваются как преходящие, временные на пути к счастливому будущему. Напротив, регрессивный нарратив описывает, скажем, некоторый исторический период как упадок, разрушение. Типичным примером является «Закат Европы» Шпенглера. В этом же ряду отчеты Римского клуба, статьи экологов, антиглобалистов, феминистов и др. Так индивидуальная или социальная реальность в соответствующие временные отрезки принимает ту нарративную форму, которая оказывается более подходящей для решения определенных задач.

Подобную методологическую роль играют и смеховые нарративы, построенные по нарративному типу прогресса, регресса, стабильности. Так, судьбы всех комических героев «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» 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 отличии 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.

В качестве **вывода** следует отметить, что нарратив является основой смеха, представленного как текст, где выполняет обычные нарративные функции: информирующую, убеждающую, развлекающую, упорядочивающую. Во всех функциях смехового нарратива можно усмотреть онтологический, гносеологический, мировоззренческий, аксиологический, методологический аспекты. Осюжечивая события, смеховой нарратив конструирует реальность как смешную в любом нарративном типе: прогрессивном, регрессивном, стабильном.

1. Афанасьев А. И. Смех как объект гуманитарного знания // *Δοξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип.7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2005.
2. Афанасьев А. И., Василенко И. Л. Смех и рациональность // *Δοξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип.5. Логос і праксис сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2004.
3. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // *Вопросы философии*.– 2000.– №3.
4. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок.– К.: Радянський письменник, 1957.
5. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Соч. в 3-х т. – Т. 2.– М.: Художественная литература, 1986.
6. Ricoeur P. *Hermeneutics and Human Science*.– Cambridge university press, 1995.

*Валентина Скиданова*

## **ШУТКА КАК ОБЪЕКТ СМЕХОВОГО ТВОРЧЕСТВА**

Хочешь, чтобы твои слова слышали, – говори громко.

Хочешь, чтобы твои слова слушали, – говори по делу.

Хочешь, чтобы твои слова уважали, – говори честно.

Хочешь, чтобы твои слова не забывали – говори умно.

А хочешь всего этого сразу – говори смешно!

*Народная мудрость*

Можно ли представить мир без шуток? Вряд ли. Мир без них был бы просто скучен, жесток и страшен. Шутка, юмор, ирония, смех давно являются предметом исследования многих философов, филологов. В этой связи следует обратить внимание на произведения Аристотеля, П. Льюиса, К. Сигова, Р. Фишера, А. Бергера и других. Можно также отметить, что ежегодно, вот уже 6 лет, в Одессе проходит международная конференция по этой многогранной, многоаспектной проблеме, результатом которой является публикация сборников интересных исследовательских статей. Но до сих пор эта проблема привлекательна и появляются все новые и новые аспекты для анализа такого явления как шутка, юмор, смех.

Если мы обратимся к истории проблемы, то можем отметить, что, по данным научных исследований, юмор зародился уже давно (считают – около 2 млн. лет назад). Даже пещерные люди любили грубые и довольно убогие, на наш взгляд, шутки. По мнению многих ученых, классической шуткой пещерного человека был рисунок, на котором изображался спотыкающийся о камень сородич. Это наиболее старая известная шутка. Ее возраст – около 1,8 млн.–2 млн. лет. Следует отметить, что вид чужого падения практически всегда вызывает смех и у современного человека. На этом, кстати, построены любимые нами кинокомедии Чарли Чаплина, а также не менее любимый всеми мультфильм «Том и Джерри». Многократные падения, спотыкания, удары по голове всегда вызывают смех в зале.

Считается, что наши очень далекие предки обращались к юмору, шутке, чтобы уменьшить ежедневное напряжение и отвлечься от проблем, подобно тому, как это делает и современный человек. Может быть, пещерный человек *Homo habilis* (человек умелый) использовал юмор и затем, чтобы сообщать соплеменникам свои чувства еще до того, как у него появилась полноценная возможность сказать о них.

Само ироническое обращение к действительности, шутливое рассмотрение тех или иных проблем жизни и человека было присуще и философской иронии Гераклита, и сатирическим одам Ксенофана, и Демокриту, а также Сократу. Ирония является отличительной чертой диалектического метода Сократа, как способа ведения диалога в поиске

истины. Его «ирония полагает одновременное наличие двух смыслов – прямого, буквального и скрытого, обратного, фразы и антифразы» [5, с. 83]. Именно ирония и шутка в системе взглядов и в жизни Сократа, отмечает Т. Н. Кухарук, выполняет яркую, определяющую функцию, где «игра слов, шутка, ирония, задавая действенный заряд сознанию, становятся своеобразным методом постижения окружающей действительности и мира самого человека» [5, с. 86].

Мы часто задаемся вопросом о том, как появляются шутки, анекдоты, да и вообще разные розыгрыши, которые сопровождают нашу жизнь, и как они воспринимаются людьми? Ведь юмор – это одновременно и универсальное и индивидуальное явление. Всем известно, что существуют определенные комические вещи, которые могут оценить все независимо от возрастной, национальной, культурной принадлежности. Однако и известно, что у разных культур, возрастов, а также полов юмор разный. Установлено также, что даже люди одного возраста, одной культуры могут совершенно по-разному оценить одну и ту же шутку, анекдот. Шутка может рассмешить в одних условиях и не понравиться в других.

В связи с этим основная **задача статьи** – показать некоторые принципы различного понимания шуток, анекдотов, розыгрышей. А также показать, на сколько шутка и связанная с ней ирония может быть определенным методом постижения окружающего мира и мира самого человека, – и в этом **цель статьи**.

Существуют несколько теорий, объясняющих происхождение шуток.

Одна из них утверждает, что комический эффект создается с помощью несоответствия ожидаемого с происшедшим на практике. Например, одна из шуток КВН: Сколько секунд сможет прожить Роман Абрамович на минимальную зарплату?

Представители другой теории считают, что люди смеются над теми, над кем они ощущают превосходство. Например: Тоска – это неясно сформулированная цель. Или: Эстонские кулинары изобрели медленно растворимый кофе.

Ну, а третьи считают, что мы можем свободно смеяться над тем, что в реальной жизни может нас обидеть, а юмор входит в так называемую «сферу игр» [3, с. 20]. Например, из объявления: За 150 долларов сниму наговор, что вы лох. Обращаться придется периодически.

Все перечисленные теории отражают разные аспекты, принципы смеховой культуры: ее функции, поэтику, механизм появления и проявления юмора.

Жизнь многогранна и рядом с хорошим, привлекательным, добрым всегда есть что-то невзрачное, плохое. Но даже зачастую хорошее в очень больших количествах может становиться негативным. И юмор всегда первым замечает эти негативные места и первым обращает на них



внимание. В качестве примера можно вспомнить несколько известных шуток – афоризмов: Мало знать себе цену, надо еще пользоваться спросом. Или же: Самое обидное, когда твоя мечта сбывается у кого-нибудь другого.

Представляется, что искусство комического должно ставить перед собой задачу многообразия комического, соответствующего реальным эмоциональным возможностям человека. Известно определение комического как несоответствия между старым, отжившим содержанием явления и формой, которая претендует на значимость, между высокой целью и никуда негодными средствами охватывает узкую сферу комического. В качестве примера можно отметить, что элементарное комическое нельзя подвести под это определение, а без него не обходится ни один сложный жанр искусства. Несоответствие или нелепость в одежде, большинство цирковых приемов относятся к элементарному комическому. По сути, объектом комического может быть все, что имеет для человека смысл и допускает игру со смыслом, которое вызывает 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.

«Как-то раз правительство подумало о народе... И нет здесь ничего смешного», – гласит одна из шуток.

Жизнь сама придумывает шутки. И произведение (шутка, анекдот) существует только тогда, когда есть заинтересованные рассказчик и, конечно же, слушатель. Именно в этом межличностном общении данное произведение проходит проверку жизнеспособности. Из шутки КВН на злобу дня: Выборы пройдут под девизом «Выбери лицо, которое будет поздравлять тебя на Новый год!»

И еще один пример: Уже через две недели после трагедии, терактов 11 сентября 2000 г., американские сатирики 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. Эти примеры подтверждают правоту великого Чарли Чаплина, когда-то сказавшего: «Если не смеяться в тяжелые минуты жизни, то можно сойти с ума».

Воспитание чувства юмора у человека связано с развитием у него способности не бояться быть смешным, смеяться над собой, видеть

абсурдность ситуации, которая пугает, и контролировать ее, подходить с усмешкой к трудностям. Примеры шуток: Если все время спорить с самим собой, истина рождается от другого. Или же: Когда много денег, как-то легче переносится, что не в них счастье.

Цель шутки не просто вызвать смех – это определенный способ влияния на любую аудиторию. С помощью шутки, юмора можно руководить групповыми интересами, создавать условия для коллективных действий и, что очень важно, формировать коллектив. Ведь в народе говорят, что смех действует даже на того, на кого уже ничего не действует и не влияет. А психологи считают, что юмор – это показатель морального здоровья личности и коллектива.

Однако известно, что шутка в одних случаях имеет позитивное значение, а в других дает отрицательный результат – то есть шутить следует осторожно. Необходимо помнить, что нельзя высмеивать, шутить над личностью человека, его невольным промахом. Можно посмеяться над какой-то чертой характера, конкретным поступком, но не высмеивать его. Недопустимы и грубые, глумливые шутки, кривляния и т. п. Такие шутки могут вызвать конфликтную ситуацию, а не улыбку. Именно «Смех перебрасывает мостик между действительностью и видимостью и этим самым отвергает напыщенную официозность, преувеличение способностей и т. д.» [9, с. 51].

Но «говорящий субъект не является создателем смысла, это всего лишь продукт дискурсной формации. Именно дискурсная формация... задает извне матрицу смысла, диктует специфические ограничения, выбор доминанты, иерархию тем, а также создает самого субъекта, «призывая» его из ряда индивидов», – отмечает Н. В. Бардина [1, с. 113]. А процесс извлечения смысла из объекта и есть понимание, т. е. «...смыслопорождение, наделение смыслом того, с чем человек имеет дело» [8, с. 74].

Но кроме данного значения «понимания», как постижения смысла, можно отметить еще два, к которым мы обратимся:

– это обладание знанием (чаще всего о чем-нибудь ранее неизвестном), уразумение;

– то или иное толкование, интерпретация.

Интерпретация текстов и поиск человека «за текстом» либо «перед текстом» [10, с. 171] является важным принципом понимания языкового сообщения, так как смысл, передаваемый с помощью языка, произведен от концептуальных систем коммуникантов как систем мнения и знания [6, с. 263]. Но «и сами по себе языковые выражения не указывают на какие-либо объекты мира: указание как речевой акт осуществляется носителями языка как носителями определенных концептуальных систем» [7, с. 385].

Отсюда понимание языкового или неязыкового текста,... есть их интерпретация на том или другом уровне концептуальной системы [7, с. 388].

В отличие от литературного произведения, которое может пролежать на полке многие годы, а потом возродиться к жизни, шутки, анекдоты живут только тогда, когда что-то интересно слушателю и вызывает у него смех. Это будет рассказываться только для того, чтобы удовлетворить слушателя. Если же реакция будет негативной, то странно будет выглядеть человек, который пытается рассмешить аудиторию, навязывая ей тексты, которые она не принимает. Поэтому юмористическое произведение (шутка, анекдот) должно всегда быть принято, понято и рассказчиками и аудиторией.

Известно, что понимание языкового сообщения предполагает два неизменных предварительных условия: это знание (видение) структуры языка, его 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.

Так, одна из шуток гласит: Мало кто из русских задумывался, какое страшное значение имеют на английском языке слова «юрфак» и «химфак».

Можно привести еще пример, где языковыми средствами, обращаясь к шутке, точно подмечены характер и отношение к миру людей разных культур: Найдя муху в пиве, американец выливает пиво на пол, заказывает новое; англичанин платит за пиво, не прикоснувшись к кружке, уходит прочь; француз зовет официанта и требует налить заново; итальянец вынимает муху и выпивает пиво; русский ловит муху, выпивает пиво, бросает ее в пустую кружку и требует налить новую.

Это свидетельствует о том, что именно «мир становится предметом языка», а язык говорит человеком – утверждает Х.-Г. Гадамер [2, с. 520].

По сути, понимание любого текста, в том числе и шутки, пытается связать слова в смысл, а смысл отдельных слов – в структуру целого, данного в последовательности слов. Можно снова вернуться к Х.-Г. Гадамеру: «Тот, кто хочет понять текст, постоянно осуществляет набрасывание смысла. Как только в тексте начинает проясняться какой-то смысл, он делает предварительный набросок смысла всего текста в целом. Но этот первый смысл проясняется в свою очередь лишь потому, что мы с самого начала читаем текст, ожидая найти в нем тот или иной

определенный смысл» [2, с. 318].

Вот один из примеров: В одном из Парижских кафе висит объявление: Здесь понимают даже тот французский язык, который вы учили в школе.

Или шутка из студенческой жизни, показывающая, как осмысляется одна и та же ситуация в зависимости от смысловых ожиданий: Идут экзамены. Студенты готовятся. Профессор читает газету. 1-й курс: газета медленно опускается вниз – шпаргалка прячется. 2-й курс: газета медленно опускается вниз – шпаргалка накрывается рукой. 3-й курс: газета медленно опускается вниз – учебник убирается под стол. 4-й курс: газета медленно опускается вниз – учебник закрывается и остается на столе. 5-й курс: газета медленно опускается вниз – из зала: – Хм – хм – хм! Газета быстро поднимается вверх.

То есть 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. Без этого невозможны были бы сказки, сказания о сверхъестественном, фольклор (к которому относится шутка, анекдот).

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.

Так, для «модели» украинского юмора сегодня характерна актуализация жизнеутверждающего начала и ощущения свободы, которое он дарит. 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. Она актуализировалась и в юморе ряда других постсоветских стран.

И здесь уместно вспомнить, опять же, одну из шуток КВН: Недавно бывшему президенту Украины Л. Д. Кучме вручили Нобелевскую премию. – А в какой области? – В Днепропетровской.

Именно на границе между наукой и человеческим действием, познанием и практикой вырастает круг выражений, в которых жизнь раскрывается в глубине, недоступной наблюдению, рефлексии и теории [4, с. 98]. «Имманентно правдивые» и «точно фиксированные» выражения, рождаемые в жизненном смысловом контексте, каковыми и является невозможная в рамках научной парадигмы модель – шутки и анекдоты, делают возможным достоверное постижение внутреннечеловеческого – духовности их создателей и того, кто воспринимает их.

**Таким образом,** отметим, что появление и существование шуток, анекдотов обусловлено обоюдными интересами (рассказчика и слушающего), а различное восприятие их окружающими связано с разным их пониманием. Ведь слушающий ощущает и воспринимает материальный облик слов в их связи, а осознает то, что ими выражается. И это осознание и понимание определяется:

- языковым выражением шутки;
- культурологическим контекстом ее существования;
- степенью подготовленности воспринимающего шутку.

Различные «смысловые контексты», «схемы мышления» выступают как рядоположенные, и наша задача заключается в том, чтобы понять одну из этих особенных форм через другую, адекватно перевести, воспроизвести ее, пользуясь средствами другой формы.

1. Бардина Н. В. Анекдот в системе дискурсивной формации // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип 2. Про природу сміху.– Одеса: Студія «Негоціант», 2002.
2. Гадамер Х–Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики.– М., 1988.
3. Котляр А. О Раблезианстве, «перце» и украинском юморе // Зеркало недели.– 2005.– № 51.
4. Кошарный С. А. Феноменология Гуссерля и опыт герменевтического основоположения гуманитарного знания в историческом наукоучении Дильтея // Философская и социологическая мысль.– 1990.– № 8.
5. Кухарук Т. Н. Шутка и ирония как метод постижения мира и человека в философии Сократа // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип 2. Про природу сміху.– Одеса: Студія «Негоціант», 2002.
6. Павиленис Р. И. Проблема смысла.– М., 1983.
7. Павиленис Р. И. Понимание речи и философия языка // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов.– М., 1986.
8. Понимание как философско-методологическая проблема // Вопросы философии.– 1986.– № 7.
9. Федь В. Краса думки і розуму // Рідна школа.– 1997.– № 9.
10. Цофнас А. Ю. Теория систем и теория познания.– Одесса, 1999.

*Виталий Даренский*

## **СМЕХ В ДИАЛОГЕ: ФЕНОМЕН СЕМАНТИЧЕСКОГО КОЛЛАПСА**

Смех относится к тем феноменам человеческого бытия, которые, с одной стороны, являются максимально привычными и поэтому якобы «само собой понятными», но с другой, свидетельствуют о каких-то первичных и поэтому до конца никогда не постижимых законах человеческой «природы». Фундаментальным аспектом смеха является понимание его как состояния, возникающего в процессе коммуникативно-диалогического взаимодействия людей. Этому не противоречит тот факт, что смех может возникать и вне *непосредственной* коммуникации – просто в результате созерцания каких-либо ситуаций, в том числе, и тех, в которых нет людей. Но даже если мы смеемся, наблюдая за животными, то это возможно только потому, что можем воспринимать их поведение в качестве субъектов, т. е. по аналогии с человеческими взаимоотношениями. Над чисто объективными ситуациями, например, процессами в неорганической природе, смеяться в принципе невозможно. Таким образом, способность смеяться как таковая формируется в субъект-субъектных, т. е., в конечном счете, коммуникативно-диалогических отношениях, и только потом может распространяться и на квазисубъектные ситуации (социальные процессы, животных и т. д.) постольку, поскольку они могут быть восприняты по аналогии с человеческими взаимоотношениями.

Тем самым, обнаруживается актуальность исследования феномена смеха как *особой коммуникативно-диалогической ситуации*, включенной в общие закономерности диалогических отношений, хотя и не сводимой только к этим закономерностям, а имеющей и свои собственные. В философских теориях смеха, считающихся классическими – от Аристотеля до Бергсона, – принципиальным моментом является абстрагирование от реальной коммуникативно-диалогической среды, в которой формируется способность смеяться, а затем развиваются культурно утонченные формы комического мировосприятия. Преодоление этой абстракции стало одним из проявлений «коммуникативного поворота» в философии XX века. Теория смеха М. М. Бахтина, развитая в его исследовании романа Ф. Рабле в контексте народной смеховой культуры, органически выростала из предшествующей ей проблематики диалогизма. Тем не менее, акцент у Бахтина сделан не на особых коммуникативных «механизмах» смеха, а на особом мировосприятии, лежащем в основе традиционной смеховой культуры. Поэтому требуется дальнейшая работа в этом направлении. В частности, в современной украинской философии концепция смеха в контексте коммуникативных отношений разрабатывается В. Левченко, который исследует особые смыслопреобразующие ситуации в диалоге, порождаю-

щие смеховую реакцию: «неоднозначность и «прыжки» смыслов вызывают смех. В результате вскрывается многоплановость смысла и идет явная или неявная игра с ними. Смех... вырывает явления и процессы из их жесткой однозначности и зависимости от мира и делает их предметом моей игры с ними, поскольку смысл ей я придаю сам» [4, с. 234]. Продолжая эту мысль, можно заметить, что в коммуникативном взаимодействии, порождающем смеховые реакции собеседников, каждый из них ведет такую смысловую игру, которая тем самым изначально имеет встречный, диалогический, а не односторонний характер (последний случай также возможен – но это будет смех, перерастающий в насмешку, т. е. деградирующий в содержательном и нравственном отношении). Кроме того такая игра со смыслами в диалогическом, «встречном» режиме, в конечном счете трансформирует смысловую сферу личности, поэтому для исследования коммуникативно-диалогического аспекта смеха важны его экзистенциально-культурологические концепции, среди которых следует отметить работы Н. Бельской [1], Л. Карасева [3] и В. А. Малахова [6].

Целью настоящей статьи является исследование феномена смеха как особого элемента коммуникативно-диалогических отношений. Это предусматривает решение двух задач: 1) раскрытие специфического «механизма» преобразования семантики диалогических высказываний, вызывающего смеховую реакцию; 2) определение экзистенциальной значимости таких преобразований, т. е. их влияния на развитие мышления, мироощущения и личности в целом.

Как уже было отмечено, смех в рамках диалога является средой наиболее содержательного, утонченного и разнообразного в своих смысловых оттенках комизма. Смех как таковой выходит за рамки диалогических отношений вплоть до своего проявления в качестве чисто физиологической реакции при щекотке. Тот факт, что смех может быть чисто физиологической реакцией, говорит о том, что в рамках своего культурного бытия человек научился использовать эту физиологическую реакцию для индуцирования и усиления определенных психических состояний, которые, в свою очередь, уже являются «работой со смыслами» (в том числе и игрой с ними). Первый опыт смеха, обычно в двух-трехлетнем возрасте, человек обретает в качестве реакции на ситуации в окружающей его обстановке, которые он еще не может вербализировать. По мере расширения сферы вербализации у ребенка, а затем и у взрослого, сфера невербализируемого может как расширяться, так и суживаться в зависимости от типа личности, который формируется. Если сфера невербализируемого в сознании человека сокращается, т. е. формируется прагматический, «деловой» тип личности, то сфера смешного здесь имеет регрессивный характер и, в сущности, остается такой же, как и в первые годы жизни – это невербализируемая позитивная

эмоция. С точки зрения предметности здесь смешным кажется все, что не соответствует норме и привычности в человеческих действиях, разоблачая какие-либо человеческие слабости. Частным случаем этого является и несуразность в самой речи, несоответствие привычному словоупотреблению. То, что такие ситуации вызывают невербализируемую позитивную эмоцию, как бы «возвышающую» нас над предметом смеха, свидетельствует о сохранении инфантильного эгоцентризма как доминанты мировосприятия. Ее преодоление начинается только со смеха над самим собой. Заметим, что именно этот тип «смешного» является базовым для Аристотелевского понимания смеха.

Если сфера невербализируемого расширяется, – а это имеет место в тех случаях, когда человек усваивает из культуры некоторую систему ценностей и смыслов, трансцендентных относительно обыденного «жизненного мира», а значит, однозначно не опредмечиваемых в его формах, в том числе языковых, – в этом случае сфера смешного меняется не только количественно, как в первом случае, но и качественно. А именно, здесь смешными в первую очередь оказываются как раз сами привычности, а не отклонения от них, – поскольку сознание имеет принципиальную внешнюю привычному миру точку опоры, точку мирозерцания. Восприятие чего-либо как несуразного и смешного здесь является уже следствием определенных специфически-смысловых превращений в сознании, но несколько не предопределено стереотипами «жизненного мира». Смешное здесь приобретает намного более личностный и вариативный характер, здесь впервые появляется «кощунственный смех», с одной стороны, и «идиотский смех», с другой. В разных культурах и субкультурах смешными и несмешными оказываются совершенно разные вещи, вплоть до прямо противоположных – в зависимости от того, в соответствии с какими ценностно-смысловыми и культурно-выразительными ориентациями воспринимаются те или иные ситуации и явления «жизненного мира». Люди и группы с разными ориентациями будут оценивать смех друг друга как «идиотский» (когда вообще не видят ничего смешного) или «кощунственный» (когда кто-то смеется над тем, над чем смеяться вообще нельзя). Естественно, всегда сохраняются ситуации, для всех смешные в равной степени, но они, как правило, относятся к ценностно-нейтральным явлениям.

Сказанное очерчивает самые общие типологические рамки, в которых может протекать диалогическое взаимодействие людей и групп, внутри которого возникают реакции смеха в ответ на сказанное одной из сторон. Наша задача состоит в том, чтобы вскрыть и сформулировать особый «механизм» превращения семантики диалогических высказываний, вызывающих смеховую реакцию. Если смех является физиологической реакцией, которую человек научился использовать для создания и усиления в



себе определенного психического состояния, то следует в первую очередь проанализировать именно это состояние, поскольку по отношению к нему смех оказывается вспомогательным рефлексом, который вообще можно «вынести за скобки». А поскольку психическое состояние, независимо от интенсивности своих физиологических проявлений, всегда как таковое в конечном счете является реакцией на смысл, то исходя из его структуры, уже можно будет определить, что же происходит с семантикой слышимых и высказываемых в диалоге реплик, вызывающих смех.

Самое главное в психическом состоянии, которое мы создаем и усиливаем в себе с помощью смеха, является остановка потока сознания, остановка мышления, если последнее понимать как процесс. В первом смысле это некая «микронирвана», во втором – своего рода «временное помешательство» (Л. Карасев) [3, с. 54]. Соответственно, главный вопрос: а зачем это человеку нужно, неужели нельзя без этого обойтись? Эмпирические аргументы такого рода как: «смех обладает терапевтическим и релаксационным эффектом»; «мало смеющиеся люди, как правило, страдают невротическим характером» и т. д. – в данном случае могут иметь только вспомогательный характер, лишь указывая на следствия какого-то главного, фундаментального назначения смеха. Нужно понять, зачем человек останавливает смехом поток сознания – только ли ради удовольствия и релаксации? Или же в самом сознании есть какой-то внутренний «механизм» самоостановки, без которого оно не могло бы нормально работать?

Попытки ответа на эти вопросы могут быть самыми разнообразными в зависимости от контекста, в котором они ставятся. Наша проблема – понимание смеха как элемента диалогического общения – сразу же задает свой ракурс и дает подсказку. Действительно, если диалог – это взаимодействие как минимум двух сознаний, каждое из которых представляет собой относительно автономный «мир» (признаком этого, по крайней мере, является тот факт, что они применяют разные языковые средства для реакции на одинаковые ситуации), – то между этими «мирами» с необходимостью должна быть некоторая прерывность и подвижная граница. Два разных сознания в принципе не могут быть полностью и абсолютно прозрачны друг для друга, а их смысловые содержания никогда однозначно не переводимы друг для друга без искажений. Тем самым, какой-то хотя бы минимальный момент остановки собственного сознания необходим для реального восприятия другого сознания именно как другого, а не моего «Двойника» (А. Ухтомский).

Эта логически необходимая остановка, без включения которой в «работу» общающихся сознаний, был бы невозможен диалог как таковой, в свою очередь, может иметь различные способы своего осуществления – например, эмпатический и внутренне-рефлексивный. В чем особенность «смехового» способа? Очевидно, в том, что он непосредственно «рабо-

тает» с самим материалом общения – конкретным потоком речи. Смех в диалоге – это лишь опосредованно смех над объектными жизненными ситуациями, о которых идет речь, но непосредственно – это смех над речевыми формами их выражения, разворачивающимися по своим собственным законам. Смеховая реакция возможна только на высказывание, которое не сводится к простой передаче информации, но имеет еще особую внутреннюю смысловую размерность, совершенно избыточную по отношению к информации об объективных явлениях и фактах. В свое время Ю. М. Лотман отмечал: «Нетрудно заметить, что говорение с целью информации занимает отнюдь не полное пространство нашей речи. Значительная часть его имеет самодостаточный характер. Над этим стоит задуматься» [5, с. 203]. Включение фрагментов «самодостаточного», неинформационного общения в речевую практику, как раз и имеет целью «координацию» сознаний, что предполагает моменты «остановки» каждого из них для адекватного восприятия другого тремя способами: эмпатическим (удивление-созерцание), рефлексивным («включение» в логику потока чужого мышления) и смеховым.

В чем же особенность последнего, если оно, как отмечено, «работает» в первую очередь, с самой стихией языка? По-видимому, в своей самой «чистой», откристаллизованной почти до логической модели форме, речевой «механизм», порождающий смеховую реакцию, наличествует в таком жанре, как анекдот. В свою очередь, целостный речевой поток, вызывающий непрерывный смех, как правило, представляет собой серию «микроанекдотов». Сам анекдот чаще всего представляет собой пересказ диалога – что вполне естественно, учитывая факт диалогичности как порождающей стихии речевого комизма. В тех же случаях, когда в анекдоте рассказываются только действия и предметные ситуации, он все равно сохраняет в себе диалогическую структуру, о чем будет подробнее сказано далее. Анализ логической структуры анекдота – кратчайший путь к пониманию семантических процессов в речи, порождающей комизм.

Как известно, первоначально термин «анекдот» обозначал просто забавную и интересную историю, которая совсем не обязательно должна быть смешной. Переход к современному пониманию анекдота как непременно смешного микрорассказа происходил во времена А. С. Пушкина и, в частности, отразился в его записях «Table-talk». Большинство записанных там историй, хотя и проникнуты тонким и изящным юмором, не смешны, но лишь забавны и поучительны, неся в себе элемент нравоучения. Однако уже попадают и анекдоты во вполне современном смысле слова. Например, такой:

«Однажды Потемкин, недовольный запорожцами, сказал одному из них: “Знаете ли вы, хохлачи, что у меня в Николаеве строится такая колокольня, что как станут на ней звонить, так в Сече будет слышно?” –

“То не диво, – отвечал запорожец, – у нас в Запорожчине е такие кобзары, що як заграють, то аже у Петербурси затанцюють”» [7, с. 255].

При бесчисленном количестве анекдотов в качестве примера для логического анализа лучше, естественно, взять этот, взятый из жизни поэтом в ту пору, когда современный анекдот как жанр только возникал. Чем здесь, как и в любом другом диалогическом анекдоте, создается эффект острого комизма, порождающий смех? Стоит выделить два базовых логических момента. 1) Резкий контраст между семантикой высказываний людей, вступающих в диалог, возникающий в силу того, что они по содержанию относятся к совершенно разным сферам жизни, но по тематической форме – кажется, что к одной и той же. Однако обнаружение этого несоответствия еще не создавало бы чувства острого комизма (но лишь чувство неловкости от недоразумения), если бы не необходимое наличие второго момента. 2) Эффект разоблачения, при котором диалогист-инициатор внезапно оказывается несостоятельным в своей претензии на «единственно верное» видение ситуации. Как видим, в обоих случаях наличествует некоторая несуразность или, по Аристотелю, безвредное безобразие. Однако, что принципиально важно в данном случае, если бы наличествовала бы только какая-то одна из них, то эффекта острого комизма, вызывающего смех, не возникло бы – было бы либо недоразумение, либо моральное принижение одной из сторон (диалогиста-инициатора). Поскольку в разных анекдотах выделенные моменты наличествуют в разных смысловых «пропорциях», то соответственно, возможен целый спектр модификаций острого комизма – от абсурда (если доминирует первый момент) до насмешки (если второй). Но полное исчезновение одного из них моментально уничтожило бы анекдот как таковой.

Что представляет собой описанная логическая структура анекдота с точки зрения семантической конфигурации входящих в нее высказываний в их взаимоотношении и взаимосвязанности (поскольку именно последние порождают эффект острого комизма)? Суть в том, что в анекдоте должны быть представлены два принципиально различных способа восприятия одного и того же жизненного явления или целостной ситуации, – причем так, что одна из них (представленная диалогистом-инициатором), настойчиво претендуя на монополию и безальтернативность, внезапно «рассыпается» в результате столкновения с другим способом восприятия того же самого, на который первый уже не способен ответить. Выражения первого способа восприятия внезапно оказываются несостоятельными, впадая в состояние своего рода семантического коллапса – упразднения всей позиции диалогиста-инициатора. Например, в цитированном анекдоте позиция Потемкина, позиционирующего себя в диалоге как цивилизатора и тем самым носителя высшего в ценностном отношении взгляда на вещи, внезапно коллапсирует в столкновении с позицией запорожцев. Са-

мое главное, без чего смех и комизм речевой ситуации были бы невозможны, – этот коллапс смысла не означает его уничтожения и унижения, но просто факт свободы от авторитарно утверждаемого смысла. Принципиальная невербализируемость этого внезапного чувства свободы от авторитарного смысла как такового (ведь анекдоты могут быть о чем угодно) – для того, чтобы быть зафиксированной в сознании и эмоционально пережитой, – и усиливается смехом, который является культурным навыком использования физиологической реакции для индуцирования особого психического состояния. В этом смысле смех является одним из «рефлексов свободы» (И. П. Павлов), имеющих социокультурное происхождение.

«Механизм» семантических превращений, порождающих смеховую реакцию в диалоге, является одним из специфических проявлений общего закона семиосферы человеческого языка и культуры в целом, который Ю. М. Лотман формулировал следующим образом: «Одна из основ семиосферы – ее неоднородность... Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом» [5, с. 176–177]. «Обломки» различных смысловых структур являются фрагментами целостного видения мира и ситуаций в нем – но такими, что в любой момент может появиться другой такой же фрагмент и заменить собой первый. По такому же принципу построено и само человеческое сознание как интериоризированная семиосфера. Сознание вообще эффективно работает тогда, когда имеет навыки усвоения и адекватного использования самых разнообразных фрагментов семиосферы. В этом смысле можно сказать, что логическая и семантическая структура анекдота по-своему воспроизводят эту общую структуру человеческого мышления. Исходя из этой общей закономерности может быть обоснован наш тезис о диалогической смысловой структуре анекдотов, не имеющих формы диалога, – эта структура там имеет место постольку, поскольку в анекдоте всегда присутствуют два различных видения одной и той же ситуации, за которыми имплицитно предполагаются различные субъекты видения.

Для логической и семантической структуры анекдота принципиально важно воспроизведение в ней общего закона семиосферы, в соответствии с которым ее фрагменты «устойчиво хранят в себе память о целом». Действительно, сама возможность и взрывная энергия смены ракурса видения ситуации – т. е. замена одного «фрагмента» мировосприятия другим, – как раз и возможна только благодаря тому, что в человеческом сознании всегда сохраняется интенция на это Целое мирового смысла и происходящая из нее открытость его неожиданным проявлениям. Поэтому и отсутствие чувства юмора, в свою очередь, наоборот, всегда является следствием экзистенциальной «закрытости» сознания, его бескрылой привязанности к привычному «жизненному миру». Коллапсирование локальной семанти-

ки высказываний диалогической речи, нисколько не отрицая ее локальной адекватности в качестве ограниченного представления – частного способа видения ситуации, вместе с тем свидетельствует о смысловой неисчерпаемости сущего, актуальным состоянием свободы от любого авторитарно-монологически утверждаемого «представления».

Нами был рассмотрен анекдот как наиболее четко развернутая форма диалогического комизма. Нетрудно было бы показать, что та же самая логическая и семантическая модель, лишь в менее развернутом виде, присутствует и в шутке (как своего рода «микроанекдоте»), и в целом речевом потоке, вызывающем смеховую реакцию. Здесь, однако, нас интересует в первую очередь, некоторое экзистенциальное обобщение всего сказанного, которое мы могли бы сформулировать следующим образом.

Коллапсирование локально-ситуационной семантики речи, вызывающее смеховую реакцию, проявляет несокрытость полноты и неисчерпаемости мирового Смысла. Поэтому смех всегда в своей основе предполагает высшую серьезность, взыскующую предельной осмысленности человеческого и мирового бытия. В свою очередь, отсутствие таланта смеха всегда есть результат внутренней обесмысленности личностного мироотношения, т. е. отсутствия таланта серьезности. Будучи одной из форм трансценденции «жизненного мира», смех может выполнять глубоко конструктивную роль в развитии личности. Как пишет Н. Бельская, «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]. Это экзистенциальное преобразование личности не остается исключительно внутренним, но вместе с тем имеет и важную социально-регулятивную функцию, культивируя открытость другим и нравственное самоограничение личностью своего «Я». А. Бергсон считал эту функцию важнейшей: «главное назначение смеха заключается в том, чтобы подавлять всякое стремление к обособлению. Его роль – принуждать косность уступать место гибкости, приспособлять каждого ко всем» [2, с. 110]. По нашему мнению, эта функция очень важна, но вторична по отношению к экзистенциальной функции смеха, о которой говорилось выше.

Вместе с тем, природа смеха как своеобразной трансценденции «жизненного мира» неизбежно приводит к его амбивалентности и возможности доминирования в нем деструктивной функции, когда коллапсирование локальных смыслов становится самоцелью, самодостаточным

разрушением смыслов и ценностей как таковых, культивируя лишь негативную свободу от них, но не для чего-то более высокого и содержательного. Радикальный нигилизм как один из вариантов реализации изначальной амбивалентности смеха, может быть помыслен и религиозно, как это делает, например, В. Розанов. «Мир весь серьезен,— пишет он.— В мире совершенно нет ничего несерьезного. И поэтому смех как-то а-мирен... А-мирен смех, и поэтому он умаляет творенье, он крадет у Бога нечто, именно “все осмеиваемые вещи”, ввергая их в небытие» [8, с. 640]. Действительно, есть такой модус видения этого мира как мира в Боге, мира как возлюбленного Им своего творения, по отношению к которому любой смех как таковой неуместен и кощунственен. Христос никогда не смеялся, потому что Он умер за Свой мир.

Задачей предшествующего анализа было показать, что предельная метафизика смеха, затрагивающая самую глубину человеческого существа как свободно открытого Абсолютному и не ограниченного никаким локальным смыслом,— эта метафизика конкретно воплощена в языковых «механизмах» диалогических отношений. Общие выводы можно сформулировать следующим образом: 1) исходным диалогическим «механизмом», порождающим смех, является семантический коллапс локально-субъективных представлений о жизненной ситуации, создающий универсальный эффект свободы от авторитарно-монологического мировосприятия как такового; 2) катарсический эффект свободы мировосприятия, выражаемый в смехе, культивирует открытость сознания неисчерпаемой полноте смыслов, и тем самым, оказывается диалектически взаимосвязанным с серьезным (в пределе — религиозным) мироотношением.

1. Бельская Н. А. Диалектика смеха: аспект деструктивности.— К.: Оріяни, 2001.— 40 с.
2. Бергсон А. Смех.— М.: Искусство, 1992.— 127 с.
3. Карасев Л. «Смех — вестник нового мира». Интервью // Человек.— 1999.— № 6.— С. 52–55.
4. Левченко В. Метафизические размышления о смехе // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.— Вип. 6. Мова, текст, культура.— Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2004.— С. 231–235.
5. Лотман Ю. М. Культура и взрыв.— М.: Гнозис, 1992.— 272 с.
6. Малахов В. А. Феномен прикол // Малахов В.А. Уязвимость любви.— К.: Дух і Літера, 2005.— С. 407–415.
7. Пушкин А. С. Table-talk // Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах.— Т. VII.— М.: Правда, 1981.— С. 249–266.
8. Розанов В. В. «Святость» и «гений» в историческом творчестве // Розанов В. В. О писателях и писательстве.— М.: Республика, 1995.— С. 637–649.

*Олена Колесник*

## **КОМІЧНЕ В ПЕРЕКЛАДІ**

Як відомо, комічне має досить чіткі національні характеристики, які виявляються і в виборі його предмету, і в різних “технологіях” створення сміхового ефекту. Ця специфіка не завжди піддається чіткому формулюванню, оскільки феномени людської культури взагалі ніколи не підлягають остаточній формалізації. Проте, і на професійному, і на побутовому рівні визнана відмінність різних національних гумористичних традицій (див., зокрема: [2, с. 59–70]). Так, англійський гумор нерідко оцінюється як занадто специфічний для того, щоб завжди бути зрозумілим для представників інших народів. Однак, значна частина цієї “незрозумілості” є результатом не стільки відмінних менталітетів, скільки некоректних перекладів.

Дослідження дійсних особливостей національного гумору в контексті етнонаціональної культурної специфіки та його псевдо-особливостей, симульованих непорозуміннями в результаті збоїв комунікації, має водночас загальнотеоретичне та практичне значення, набираючи особливої актуальності у зв'язку з нагальною потребою в розбудові адекватного міжцивілізаційного спілкування. При цьому необхідно поєднати досягнення філософських (теоретичне вивчення комічного) та філологічних (зв'язок мови та культури в цілому, та теорія перекладу зокрема) дисциплін. Велике значення для розуміння феномена художнього перекладу мають праці А. Андреса, Р. Барта, Л. Бархударова, М. Бахтіна, В. Бібіхіна, С. Влахова, З. Волкової, Г.-Г. Гадамера, В. Гака, Н. Галеевої, М. Гаспарова, Г. Гачечиладзе, Б. Григор'єва, І. Кашкіна, В. Комісарова, В. Коптілова, А. Коралової, К. Леві-Стросса, Ю. Левіна, І. Левого, А. Лілової, З. Львівської, М. Ляхтеєнмякі, О. Потєбні, І. Ревзіна, Я. Рецкера, У. Рижинашвілі, В. Розенцвейга, П. Топера, С. Флоріна, Г. Чернова, А. Федорова, М. Фуко, М. Гайдеггера, О. Д. Швейцера, Л. Щерби. В наш час цікаві теми, пов'язані з проблемами перекладу, підіймають Н. Ісаєва, О. Паликова, М. Пиріг та інші. Важливий внесок у вивчення природи комічного внесли Ж. Батай, М. Бахтін, А. Бергсон, Ю. Борев, Ж. Лакан, К. Лоренц, З. Фройд та інші мислителі. В наш час в дослідницькій літературі в Україні можна виділити два основні підходи до проблеми: переважно філософський (А. Афанасьєв, Н. Бардіна, А. Богачов, Н. Іванова-Георгієвська, В. Кебуладзе, Т. Кухарук, І. Матюшина, О. Мухутдинов, В. Огороков, В. Скиданова, О. Хома, Є. Чухрай, Л. Ярош) та культурологічний (А. Баканурський, П. Барковський, Н. Бондар, В. Вершина, Ю. Грибкова, О. Єременко, О. Золотарева, М. Кашуба, Г. Краснокутський, В. Левченко, А. Линтварева, В. Малахов, Г. Мисюн, О. Михайлюк, І. Одоховська, О. Панков, Л. Панкова, Л. Сауленко).

Безпосередньо на проблеми незапланованого виникнення комічного ефекту в перекладі виходять Л. Баранова та Чжан Хой Цинь.

Результати дослідження феноменів збагатили і продовжують збагачувати такі науки як філософія, естетика, мистецтвознавство, психологія.

В цій роботі пропонується системний огляд проблемних ситуацій, які виникають при перекладі текстів гумористичного характеру з однієї мови (в даному випадку – англійської) на іншу. Основною метою дослідження є виокремлення проблем об'єктивного та суб'єктивного характеру, привертання уваги до деяких конкретних складнощів та запропонування шляхів їх вирішення.

Спробуємо розібратися, що може відбутися при перекладі з певним гумористичним (в широкому сенсі слова) текстовим пасажем.

Він може бути адекватно переданий. **Це – повний успіх перекладача і, так сказати, нульовий пункт нашої класифікації проблем.**

Прикладом творчого та водночас надзвичайно бережного відношення до оригінального тексту є перекладацька діяльність Н. Демурової, свідченням чого є вдале відтворення надзвичайно складних багаторівневих текстів Льюїса Керролла. Саме це видання [3], цікаве також енциклопедичними коментарями, які роблять його дійсно академічним, заслуговує на визнання його як своєрідного “стандартного” російськомовного тексту “Аліси”. Одним зі свідчень високого професіоналізму Демурової є переклад абзаців, побудованих винятково на грі слів (що є одним з найзначніших каменів спотикання для перекладача), які є водночас невимушеними з точки зору російської мови, близькими до оригіналу і, нарешті, смішними. Автор одного з новіших перекладів “Аліси в Країні Див” пішов іншим шляхом, посиливши комізм (в перекладі більше жартів, ніж в оригіналі) за рахунок відступу від стилю Керролла. Як здається, однією з причин таких розбіжностей є орієнтація перекладачів на різний читацький контингент.

Отже, мінімалізація втрат, в тому числі при перекладі гумору, можлива. Але, на жаль, не рідкістю є такі типи проблем:

**I. Повне або часткове зникнення комічного.**

**II. Зміна типу комічного та/ або технології його створення.**

**III. Додавання перекладачем гумору від себе.**

Отже, перший варіант.

**Зникнення гумору** може бути результатом:

- 1. об'єктивної складності (аж до неможливості) перекладу деяких його типів;**
- 2. нерозуміння або не уваги з боку перекладача;**
- 3. свідомого рішення перекладача випустити певні пасажі.**

**Неможливість адекватного перекладу** найчастіше пов'язана з



різними типами лінгвістичного гумору (про який див.: [4]), такими як *каламбури*, *спунерізми* та *слова-портмоне*. Останні поступово можуть входити до нормативної лексики, втрачаючи свій гумористичний характер, як це відбулося зі створеними Керролом “портмоне” *chortle* (*chuckle* + *snort* – посміюватися + фиркати) та *galumph* (*gallop* + *triumph* – галоп + тріумф). Новіші, які ще не стали звичними, подекуди мають значний комічний ефект, який важко зберегти при перекладі, наприклад *behemoth* (*behemoth* + *mouth* – згадане в Біблії чудовисько Бегемот + рот), який стає просто бегемотом. Практично не піддається перекладу специфічна для мов зі складними правилами читання *орфографічна рима*, така як у Едварда Ліра, який заради рими з “*roker*”, “*кочергою*” пише “*ochre*” (“*вохра*”) як “*oker*”. Важко передати *конверсію* (використання однієї частини мови як іншої), і загальноприйнятю і авторську, таку як у Дж. К. Джерома: “*hotel it, and inn it and pub it*” (“*готелювати, трактирувати та пабувати*” – тобто, ночувати в готелі, трактирі та пабі). Важко передати *алітерацію*. Так, в перекладі фантастичного роману С. Ланьє алітерація на “*m*” в бесіді героя з дружиною просто зникає, що збіднює характеристику персонажів (почуття гумору) та їхніх стосунків (повне взаєморозуміння).

Не завжди перекладаються зіставлення *особистих імен та загальних слів*, подібні до того, що ми бачимо у Г. Мелівлла, який розсипає по глибокому та трагічному тексту “Мобі Діка” жарти на зразок “*I never go to sea... as a Cook*” – “я ніколи не йду в море як судовий кок / першовідкривач капітан Кук”. В перекладі неминуче залишається тільки одне значення.

Частина втрат пояснюється відсутністю іншомовних аналогів лексичних одиниць, за допомогою яких вибудовується гумористична характеристика персонажів чи ситуації. Одним з прикладів є *евфемізми*, надзвичайно поширені в англійській мові у зв’язку з протестантським табуванням нецензурної лайки та профанації священних імен. Деякі з них є дуже колоритними; так, в “Білому Іклі” Джека Лондона читаємо: “*May I be ding-dong-danged*”, що передається як “*будь я проклятий*”, а це змінює стилістику та знищує комічний ефект. В «Острові Скарбів» Р. Л. Стівенсона читаємо: “*then we’d have no blessed miscalculations*” (дослівно: “не було б цих благословенних (замість “*клятих*”) помилок у обчисленнях”), в перекладі ж репліка виглядає нейтрально: “Тоді хоча б знав, що пливеш вірно”. Тобто, евфемізм або передається саме тим словом, якого прагнув уникнути автор, роблячи текст більш грубим, або, при протилежній стратегії пом’якшення стилю, зникає взагалі. Комізм пропадає в обох випадках.

Здебільшого, зникають *регіональні особливості* мовлення, на передачу яких англійська література традиційно звертає велику увагу починаючи з

хроніки Шекспіра “Генріх V” (акт III, сцена 2), де подано діалог валлійця, шотландця та ірландця, написаний зі збереженням відповідних лексичних та фонетичних особливостей. Зокрема, валлієць Флуеллен, плутає “б” і “п”, та “в” і “ф”, що подекуди створює комічний ефект: Alexander the Big (замість Alexander the Great, українською мовою і те і інше переводиться як Олександр Великий) перетворюється на Alexander the Pig (Олександр Свиня).

Взагалі гумор часто настільки зв’язаний з подібними мовними структурами, що твори, які повністю побудовані на його використанні – зокрема, значна частина англійської літератури нонсенсу, – залишаються доступними тільки в оригіналі. Ті ж книги, які частково використовують лінгвістичний гумор такого типу, навіть у гарному перекладі неминуче зазнають збіднення. Але нехай першим кине камінь у перекладача той, хто зможе адекватно передати такий, наприклад, “давній клич ельфійських найманців” з роману Р. Желязни: “Cash and carry!” (в російському перекладі “Деньги и добыча!”, що не є ані дослівним, ані смішним).

Важче вибачити *недбалість* перекладача, який не помічає, або не вважає за потрібне помічати гумор оригіналу. Це подекуди приводить до зміни загальної тональності твору. Так з усім відомого “Острову Скарбів” зникла характерна неоромантична іронія. В оригіналі вона помітна і в стилі оповіді – Джім може висловитися про керівників експедиції: “when they have talked to their heart’s content, it being then a little past noon...” (“коли вони наговорились досхочу, а на той час було трохи пізніше полудня...”; в перекладі – “совещание окончилось вскоре после полудня”), і в репліках окремих персонажів: “your liver is upside-down” (“твоя печінка догори дригом” – “у тебе печенка не в порядку”).

Нарешті, перекладач може цілком *свідомо випустити* деякі пасажі, які з різних причин здаються йому зайвими. Так, з пісні Ам’єна “Дуй, дуй, зимовий вітер...” (“Як вам це сподобається” Шекспіра), чудово перекладеної С. Болотіним та Т. Сикорською як окремих ліричний твір, зник контрастний, досить життєрадісний приспів. Без нього пісня звелася до характерної для російської традиції констатації скорботності буття. Але ж для англійської балади, як то наголошував Г. К. Честертон, типовим є як раз протиставлення похмурого сюжету та життєстверджуючого рефрену.

Другим варіантом перетворень є *зміна типу комічного*.

Інколи стилістичні підстановки відбуваються стихійно. Але основною причиною є свідоме намагання перекладача:

– *адаптувати оригінал для сприйняття представником іншої культури,*

– *розкрити власний літературний талант.*

При всьому розмаїтті індивідуальних перекладацьких підходів та

конкретних ситуацій, подібні зміни, в цілому, тяжіють до одного з двох полюсів – *завищення* та *заниження* стилю. Обидва варіанти небезпечні для гумору, оскільки змінюють загальний баланс виразних засобів та знижують контраст піднесеного та низького, який є одним з джерел комічного.

Тяжіння до завищення нерідко сполучається з підсиленою турботою про зрозумілість тексту, яка виявляється у використанні нормативної лексики, описових зворотів та тлумачень замість передачі особистісної та національної специфіки автора. Це робить текст простішим для сприйняття іншомовною аудиторією, але нівелює його своєрідність, знищує неформальну жвавість. Так, навіть ніким не перевершені М. Донський та Е. Линецька дещо змінили загальне враження від Дж. К. Джерома та його “Трьох у човні”, які поєднують різкість та задушевність в одному тексті, а подекуди – в одному реченні, зокрема, за рахунок контрастів молодіжного сленгу та поетичної мови. Подібні зіткнення стилів характерні для англійського гумору, який часто створюється за допомогою бафосу, несподіваного переходу від піднесеного до буденного, подекуди з широкою амплітудою від сакрального до профанного. У перекладі такі “шорсткості” стилю зазвичай згладжуються, усі контрасти пом’якшуються, що викликає враження зниженої емоційності та, звісно, не сприяє гумору.

Високий літературний рівень оригіналу та перекладу не гарантує їхню конгеніальність. Практично кожна з вищезгаданих проблем можна проілюструвати прикладами з трагедій Шекспіра у дуже талановитому, але водночас дуже вільному (на жаль, багато читачів приймають його за “справжнього Шекспіра”) перекладі Б. Пастернака. Типовим для нього є загальне зниження стилю: в пролозі “Ромео та Джульєти” “*star-crossed lovers*” (“коханці, народжені під нещасливими зірками”) перетворюються на “детей главарей”. В “Макбеті” один з ватажків повстанців, Леннокс, каже про необхідність пролити кров, щоб “*dew the sovereign flower and drown the weeds*” (“оросити царствену / цілющу квітку та втопити бур’ян”), в перекладі ж з’являється інший образ: “Чтоб цвет венчанный не остался сух // и захлебнулся и погиб лопух”. Порівняти тирана та його поплічників з бур’яном, що душить жито та квіти, цілком логічно. Але назвати Макбета лопухом – це дещо нетрадиційно.

Водночас, дійсну різкість Шекспіра Пастернак пом’якшує, усереднюючи загальний тон та нівелюючи мовні характеристики.

Слід згадати, що великий драматург писав п’єси для широкого кола глядачів, його твори не були елітарними. Отже, перекладачу варто зберегти цю відкритість, зрозумілість, емоційність. В цьому плані вдалою є спроба сучасного прочитання “Короля Ліра”, здійснена О. Сорокою. Зокрема, він зберігає розсіпані по тексту комічні моменти, які не знижують, а лише

підкреслюють серйозність ситуації. Так, в сцені 2 акта II Кент з іронією каже: “Sir, in good sooth, in sincere verity, // Under the allowance of your great aspect, // Whose influence, like the wreath of radiant fire // On flickering Phoebus’ front...” (У О. Сороки: “Сэр, истинно, бесхитростно, нелживо / / И с позволения вашей светлости, // Чей ореол огнистей, чем венец // Вкруг Фебова чела...”). На цю майже не приховану насмішку Корнуолл обурено реагує: “What mean”st by this?” О. Сорока передає це як: “Ты что городишь?”, що, можливо, не зовсім дослівно, але цілком відповідає ситуації та доносить до читача комізм різкої зіткнення стилів в оригіналі. В цілому, переклад О. Сороки навряд чи можна визнати “зразковим”, проте він здається ідеальним для театру, як водночас близький до шекспірівського духу та зрозумілий для сучасної аудиторії.

Однак, подекуди осучаснення та адаптація стають невинуватими. Буває важко сказати, що переважає в конкретному випадку – чи то альтруїстичне піклування про читача, чи бажання перекладача продемонструвати свою дотепність. Наприклад, в книзі Р. Дала “Чарлі та шоколадна фабрика” ми читаємо, що герой танцював “like a dervish” (“як дервіш”). В перекладі ж “...этот самый древний и немощный старик выделял такие кренделя, что даже Майкл Джексон умер бы от зависти. Или Филипп Киркоров”, тобто, ми бачимо відразу і заміну маловідомого росіянам дервіша на добре відомого Філіпа Кіркорова (турбота про читача), і декоративне розширення порівняння (прагнення прикрасити текст). В даному випадку С. Кладо (Обломов) відводить від себе всі можливі нарікання позначкою “вільний переклад”. Але деякі його колеги не роблять подібних зауважень, хоча їхні вироби вірніше назвати не те що вільними перекладами, а переказами чи переспівами. Прикладом може послугувати переклад Л. Яхніна “Хронік Прідейна” Ллойда Александера. Зупинюся лише на одній з типових для нього рис: дотепність героїв (читач сміється *разом* з ними) нерідко підмінена недоладністю їхнього мовлення (читач сміється з них). Бафос та полістилістика замінюються уніфіковано-заниженою лексикою, трагікомізм – чистим комізмом тощо. Загальною стратегією перекладача було спрощення тексту заради більшої доступності для дитячої аудиторії, інтелект якої, він, очевидно, невисоко ставить.

Нарешті, перекладач може вирішити, що в оригіналі мало комічного, і його слід **додати**. Подекуди це виглядає досить невинно: не-комічна фраза оригіналу “vous savez tout” (“ви знаєте все”) передана жартом “вам и книги в руки!” (Жуль Верн, “Пригоди капітана Гаттераса”; вибачте за франкомовний приклад). Інколи ж така перекладацька ініціатива суттєво змінює книгу, як це відбулося зі згаданими “Хроніками Прідейна”. Л. Яхнін, майстер та любитель гри слів, вставив в текст десятки її зразків (“вы появились раньше времени, и это значит что времени у вас нет”,

“еще не пора – до того момента, пока такой момент не наступит”), що, разом з деякими іншими вставками перетворило книгу для підлітків / дорослих на суто дитячу.

Крім згаданих варіантів, коли читач сміється (або не сміється) *разом* з автором та перекладачем, на жаль, не є рідкістю сміх читача з перекладача, чиє нерозуміння тексту може стати джерелом **незапланованого комізму** абсурдності. В деяких випадках такі помилки помітні навіть без порівняння з оригіналом.

Однією з поширених причин помилок є нерозуміння фонових значень лінгвокультури (вони ж: лінгвокраїнознавчі одиниці мови, культурно-етнологічні одиниці, національно-словесні образи, логоепістими тощо). Як пишуть Л. Баранова та Чжан Хой Цинь: “У носія мови чи у людини, яка добре знає чужоземну мову, при читанні або слуханні чужого тексту, який включає одиниці такого роду, сприйняття другого плану тексту, виникнення певних асоціацій та образів, викликаних даними мовними одиницями, відбувається паралельно з усвідомленням змісту тексту. В протилежному разі, навіть при достатньо точному, дослівному перекладі тексту, другий план його залишається неусвідомленим, або взагалі при перекладі перекручується зміст усього тексту...” [1, 178–179]. Так, через незнання міфологічного контексту персонаж майстра англійської фентезі А. Гарн ера Grimnir (“схований під капюшоном”) став “вкритим товстою шкірою”.

Але інколи справа не в лінгвокраїнознавчих одиницях, а в елементарному нерозумінні ситуації. Ось герої однієї з повістей, зайшовши в тупик у безлюдному лабіринті, повертаються по власних слідах. В перекладі ж вони чомусь починають затирати свої сліди. Інший герой в оригіналі “димиться від роздратування”, а в перекладі – починає розводити костер. Чарівник легко дує, наче здуваючи пух чортополоху, а в перекладі його дуття віддається луною в кущах чортополоху. Батьком поросят стає не дикий кабан, а боров. Пташине гніздо зроблено не з комишу, а з... осоки. Ці приклади – і це далеко не все – взяті з одного, причому цілком респектабельного, джерела.

Цілу колекцію подібних чудес перекладу наводить перекладач П. Вязников, який закликає і своїх колег і редакторів не пускати в друк хоча б відвертий абсурд. Під пером бракоробів орденські планки стають фруктовим салатом (буквальний переклад сленгового виразу); на полі бою замість бочонків з порохом лежать якісь “стволи, набиті порохом”, безвідкатні гармати стають “нестискуваними” рушницями; і, нарешті, “світильники пащі його” (алюзія на Левіафана в творі Р. Желязни) стають “лампами рота його”. П. Вязников вірно констатує, що в особливій небезпеці знаходиться популярна література – детективи, фантастика тощо, що, як то здається, може бути перекладена будь-ким. Проте, на

жаль, як я вже писала, проблеми перекладу не обмежуються цією “групою ризику”.

Отже, загальна класифікація проблем перекладу комічного набирає наступного вигляду:

**0. Адекватна передача.**

**I. Повне або часткове зникнення комічного як результат:**

1. *об’єктивної неможливості перекладу;*
2. *нерозуміння або неуваги з боку перекладача;*
3. *свідомого рішення перекладача.*

**II. Зміна типу комічного та/або технології його створення щоб:**

1. *адаптувати оригінал для сприйняття представником іншої культури;*
2. *прикрасити текст.*

**III. Додавання перекладачем гумору від себе.**

**IV. Незапланований комізм абсурдного перекладу.**

Отже, хотілося б зайвий раз привернути увагу усіх, хто має відношення до перекладу та друку іншомовної літератури до даних складнощів об’єктивного та суб’єктивного типу. Не бажаючи утискувати творчій підхід перекладача, хотілося б, щонайменше, бачити, по-перше, добре вичитані тексти, і по-друге, позначку “вільний переклад” при достатньо великих відмінностях від оригіналу.

Подальше вивчення теми етнонаціональної специфіки гумору та можливості її адекватної трансляції є перспективним для вивчення особливостей загальнолюдської та національної ментальності та вирішення конкретних філософських, культурологічних та філологічних проблем.

1. Баранова Л. А., Чжан Хой Цинь. Про деякі особливості перекладу російських пісень на китайську мову // Україна – Країни сходу: від діалогу педагогічних систем до діалогу культур та цивілізацій. Матеріали 3-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції 18–19 травня 2001 р.– Вип.. 3.– К.: Фенікс, 2002.– С. 175–179.
2. Боров Ю. Комическое.– М: Искусство, 1970.– 269 с.
3. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь Зеркало, и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье: Пер. Н.Демуровой.– М.: Правда, 1985.– 320 с.
4. Ginzburg R. S., Khidekel S. S., Knyazeva G. Y., Sankin A. A. A Course In Modern English Lexicology.– Moscow: Higher School, 1966.– 171 p.

*Вадим Менжулін*

## СМІШНЕ, ПУСТЕ ТА СУМНЕ В СУЧАСНІЙ ФІЛОСОФІЇ

Більшість з тих, хто пише про загальний стан філософії в сучасному світі, готові з тими чи іншими застереженнями використовувати як базову метафору опозицію *континентальної* та *острівної* філософії. Під континентальною філософією маються на увазі численні філософські напрями, які домінують переважною мірою в Європі, тоді як до острівної традиції відносять провідні філософські уподобання представників англосовітської цивілізації (головним чином її теперішнього основного стовпа – Сполучених Штатів Америки). Широко визнаною є гадка, що головною відмінністю острівної традиції від континентальної є більша схильність першої до сцієнтизму. Відповідно, коли розмова заходить про такі «не зовсім наукові» форми філософування, як, скажімо, іронія, жарти або сміх, майже одразу виникає почуття, що їх краще шукати саме в роботах європейських мислителів. Майже апріорно припускається, що європейці у своєму філософуванні є більш розкутими, релаксованими, тоді як американці більш схильні до інтелектуального пуританізму. Це досить спрощене припущення. Для ілюстрації його обмеженості пропонуємо придивитися до однієї «дисидентської» праці, яка за стилем виглядає не дуже «американською», але належить саме американцеві та принаймні у певному сенсі може бути визнаною не менш американською, ніж деякі з праць стійких прихильників стандартів аналітичної філософії.

Вагомі підтвердження припущення, що у даному випадку ми маємо справу із по-справжньому *американським* феноменом, дає сама Америка. Книжка, про яку йдеться, стала однією з головних подій у філософсько-видавничій справі на території США у 2005 р. Цей невеличкий елегантний томик (дрібний формат – 16 на 11 см, лише 68 сторінок, але у твердій обкладинці та за дуже пристойною ціною – \$9.95), що з'явився у продажу ще у січні 2005 р., на момент написання даної статті (лютий 2006-го) залишався на одному з перших місць у списку філософських бестселерів у найбільшій в Америці книготорговельній мережі *Barnes&Noble*<sup>1</sup>. На протязі зовсім поки недовгого періоду свого існування ця книжка вже пригорнула до себе величезну увагу ЗМІ. Наприклад, за допомогою пошукової системи *Google* дізнаємося, що тільки в Інтернеті про неї згадується близько 400 000 разів. А ще, скажімо, у серпні 2005 р. в журналі *The New Yorker* (одному з найбільш популярних та впливових періодичних видань у колах американських інтелектуалів) з'явилася велика критична стаття, значна частина якої була присвячена саме цьому виданню [6].

Отже, що ж це за книжка? Хто її видав? Хто написав? Комбінація, яка виникає з відповідей на ці запитання, може виявитися дещо несподіваною

для слуху багатьох шанувальників філософської вишуканості та академічної коректності. В короткій довідці, що надано наприкінці книжки, написано, що автором є Гаррі Франкфорт – прославлений філософ моралі, заслужений професор департаменту філософії Принстонського університету. Опублікував книжку видавничій дім того ж університету, який зовсім не безпідставно вважається однією з найбільш значних академічних установ світу. Тобто все дуже респектабельно. Настроює на глибокий респект й академічний стаж автора, який тільки докторський ступень носить 52 роки (з 1954 р.), а ще до приходу в Принстон встиг стати членом Американської Академії мистецтв та наук та побувати завідувачем департаменту філософії не менш славетного Єльського університету (1978–1987) (див.: [8]). Однак з назвою книжки цього поважного наукового працівника ситуація дещо інша: почувши її вперше, *дуже важко утриматися від усмішки*. Річ у тім, що мовою оригіналу книжка Гаррі Франкфорта називається «On Bullshit» [5].

Далі починаються ускладнення – лінгвістичного та морального гатунку (мабуть тому, що йдеться все ж таки про філософа моралі!). Варіантів перекладу цієї короткої назви напрошується ціла низка, однак авторові даної статті, як не філологу, важко сказати, який з них буде одночасно і філологічно точним, і морально прийнятним. В багатьох канонічних словниках цього слова просто немає (див., напр.: [1]). Популярний сучасний електронний англо-російський словник Abby Lingvo (версія 9.0) дає такі варіанти: «абсурд», «ерунда», однак попереджає, що слово «bullshit» є *грубим*. Не дуже лагідними є значення й тих слів, з яких «bullshit» утворився. Слово «Bull» означає не тільки папську буллу, але й «бык; буйвол; самець кита, слона, аллигатора и др. крупных животных», «бычачий, бычий», а окрім того має такі сленгові значення, як «шпик; полицейский», та, що, на нашу думку, найбільш важливо, може також перекладатися як: «явная нелепость, противоречие; вздор; враки». Із словом «Shit» теж все «ОК». В Abby Lingvo говориться, що цей іменник належить до сленгу, є грубим та означає «а) дерьмо; б) понос; 2) вздор, чушь собачья; 3) дерьмо, дрянь (о человеке)».

Не виключено, що у багатьох з читачів вже є свої, досить оригінальні та стійки уявлення стосовно значення цього слова, широко відомого далеко за межами англомовного світу. Принаймні, той, хто бачив хоча б декілька американських фільмів із синхронним перекладом, добре знає, що слово «bullshit» вживається крутими або поганими американськими парубками або дівчатами в тих ситуаціях, у яких наші співвітчизники користуються набором слів, який у нас прийнято вважати руганиною (якщо не “матюком”). Можемо тільки припустити, що найбільш адекватним з лінгвістичної та моральної точок зору українським еквівалентом може служити слово «пусте», хоча такі варіанти, як «дурне», «дурниці», «ахінея», «порожня балаканина», «демагогія», «пустодзвонство», або російські «трёп», «чушь», «дребедень» та ціла низка менш академкоректних виразів. Але з метою



уникнути звинувачень у некоректності, нецензурності, або ущемленні чийсь прав на інтерпретацію, перекладемо у назві цієї праці лише те, що ніяких різночитань не викликає. Отже, придивимось уважніше до книжки Гаррі Франкфорта під назвою «Про булшіт». Починається вона із констатації актуальності проблеми та великих труднощів з встановленням точного значення слова «булшіт» в межах власно англійської мови: “Одна з найбільш визначних рис нашої культури – те, що в ній так багато булшіту. Це відомо кожному. ... Більшість людей глибоко впевнені у своїй здатності розпізнати булшіт та не потрапити під його владу. Отже, це явище поки не викликало серйозних роздумів і не стало предметом ґрунтовного дослідження. Внаслідок цього у нас немає чіткого розуміння, що таке булшіт, чому його так багато і які функції він виконує. ... Іншими словами, у нас немає теорії [булшіту]” [5, р. 1–2].

Про актуальність булшіту в Америці та – що для нас куди більш важливо – в Україні (зокрема – у нашому філософському житті) поговоримо згодом, але спочатку бажано розібратися з його значенням. З повсякденного вживання цього слова зрозуміло, що булшіт є різновидом повідомлення. Булшіт говорять (або пишуть, або передають якимось іншим чином – вітчизняний сленг дає ще один прекрасний варіант – булшіт «несуть») одні люди іншим, причому ті, кому його говорять, якщо вже вони *визнали це булшітом*, особливої радості не відчують. Слухати або читати булшіт не хочеться. Це загальновизнано. Але що робить булшітове повідомлення небажаним? Чому його не хочуть слухати? Тому, що воно є хибним, вводить в оману? Принаймні, таке припущення спадає на думку одним з перших. Однак це помилкове припущення, наполягає Гаррі Франкфорт.

Скориставшись як інсайтами деякими мудрими думками та сентенціями зі спадщини поетів Генрі Лонгфелло та Езри Паунда, а також філософа Людвіга Вітгенштейна, Франкфорт формулює власну теорію, згідно з якою булшіт це зовсім не обов'язково свідомо (та навіть несвідомо) брехня. Булшітом може стати будь-яке, *навіть істинне* повідомлення, якщо суб'єкта, котрий дане повідомлення робить, цікавить що завгодно, окрім власно його *істинності*. Принципова, сутнісна ознака булшіту в тому, що його транслятор (або ретранслятор) абсолютно не турбується, чи збігається те, що він говорить, з тим, про що він говорить. Проблема булшітера (людини, що говорить булшіт) зовсім не в тому, що він або вона не досягає у своїх висловленнях істини, а в тому, що навіть й не намагається її досягти. За словами Франкфорта, сутністю булшіту є зовсім не бажання збрехати, а «байдужість до справжнього стану речей» [5, р. 34]. Саме ця риса (байдужість) робить булшіт, на нашу думку, дуже небезпечним як із загальнолюдської, так і з суто філософської точки зору.

Справа у тім, що феномен байдужості у випадку із булшітом має дзеркальний характер. Саме через те, що головною ознакою та метою булшіту

зовсім не обов'язково є брехня, суспільство ставиться до булшїтерів досить толерантно: «Факт викриття як правило має менш суворі наслідки для булшїтера, ніж для брехуна» [5, р. 50–51]. Буквальної омани немає, ну і слава Богу, – так можна пояснити причини цієї різниці у ставленні суспільства до брехунів та булшїтерів. Останні байдужі до істини, а ми – до них. Однак подібне заспокоєння – ризикована річ. Толерантність до булшїту дає йому унікальну можливість – плодитися та розмножуватися майже безмежно («Одна з найбільш визначних рис нашої культури – те, що в ній так багато булшїту»). Якщо булшїт не такий небезпечний, як брехня, ним можна займатися з користю для себе, не хвилюючись при цьому за наслідки. Франкфорт наводить приклад усвідомлення корисності заміни брехні булшїтом. Герой роману Еріка Емблера «Брудна історія» [4] робить таке визнання: «Хоча мені було лише сім років, коли вбили мого батька, я досі прекрасно пам'ятаю його самого та дещо з того, що він говорив. ... Однією з перших речей, яким він мене навчив, було: «Ніколи не кажи брехню, коли можеш добитися свого шляхом булшїту»» (цит. по: [5, р. 48]).

Яскравий, але далеко не єдиний приклад породженої подібними настроями грандіозної інвазії булшїту у життя людей в постіндустріальних суспільствах (і, зрозуміло, в найпостіндустріальнішому з них, тобто в США) – це, *на нашу думку*, такий могутній ударний механізм сучасної моделі капіталізму, як реклама. Вона давно перестала виконувати (якщо колись виконувала) свою справжню функцію – просто надавати людям істинну інформацію про певні товари, послуги, або, скажімо, суспільно-політичні сили та тенденції або цінності. Замість цього сучасна реклама (як економічна, так і соціально-політична, культурна тощо) майстерно користується останніми досягненнями у галузі інформаційних технологій і з їхньою допомогою відбирає у нас останні шанси подумати про власні потреби та цілі самостійно. За наслідки своєї діяльності реклама несе відповідальність дуже рідко, тому й ставиться до них в більшості випадків просто із стоїчною байдужістю. Незважаючи на те, що перші цікаві кроки у напрямку філософської критики реклами було, наскільки нам відомо, зроблено ще у 50-ті роки ХХ століття Роланом Бартом (див., напр.: [2]), з тих пір ця проблематика не тільки не стала менш актуальною але, навпаки, набула нового звучання і тому потребує подальшого аналізу, зокрема з урахуванням франкфортівських міркувань стосовно розростання булшїту та девальвації ідеалу істини у сучасному суспільстві.

Однак сам Франкфорт налаштований значно рішучіше. Він шукає *головного* винуватця дедалі більшої булшїтизації людського життя. На таку роль реклама навряд чи підходить, бо насправді вона є лише одним з головних *інструментів* тієї суспільної моделі, що домінує у сучасному світі. Франкфорта ж цікавить фундаментальна ідеологічна матриця. Останньою виявляється один з найсакральніших об'єктів сучасної західної цивілізації

та її прихильників в інших регіонах світу (зокрема в Україні). Критика Франкфорта сягає аж самої ліберальної демократії та її головних символів віри – громадянського суспільства та свободи слова: “Булшіт стає неминучим, як тільки обставини вимагають від когось говорити без знання того, про що він говорить. ... [Це] виникає внаслідок широко розповсюдженого переконання, що на громадянині при демократії лежить відповідальність мати думки стосовно чого завгодно, або принаймні всього, що має відношення до управління справами в його країні” [5, р. 64–65].

Апріорно припускається, що широка або навіть нав’язлива циркуляція некомпетентних висловлювань стосовно чого завгодно може – у найгіршому випадку – вважатися лише маленьким недоліком демократії. В рамках сучасного демократичного суспільства відверті висловлювання нехай навіть абсолютно некомпетентних думок («Я так думаю!») наполегливо підтримуються, тоді як, скажімо, за брехнею зберігається статус досить суворого гріха. Всупереч цим поширеним переконанням Гаррі Франкфорт стверджує, що брехун принаймні в одному аспекті виявляється значно ціннішим для того ж самого суспільства суб’єктом, ніж булшітер. Брехун з більшою повагою ставиться до істини. Задля того, щоб сконструювати власне *брехню*, треба принаймні вважати, що є певна істина, яка цією брехнею викривлюється. Істина, нехай у вигляді протилежного полюсу, але все ж таки залишається у референтному полі брехні. Викриття брехні дає шанс знайти істину. Булшіт такої змоги не дає. В цьому його головна конкурентна перевага і головне гуманітарне злодіяння у порівнянні із брехнею. Остання обмежена та стримується істиною, тоді як булшіт від неї абсолютно вільний. Його тріумфальне та все стрімкіше просування територією нашого буття обумовлено саме цією «творчою» свободою – свободою від істини. «Булшітер, на відміну від брехуна, не спокушається на істину та не протиставляє їй себе. Він взагалі не звертає на неї увагу. Завдяки цьому булшіт є більшим ворогом істини, ніж брехня» [5, р. 61]. Зростання брехні рано чи пізно призведе до знаходження істини, чи принаймні до все більш потужних спроб її знайти. Зростання булшіту рівнозначно зростанню байдужості до істини: чим більше булшіту, тим більше скепсису, та навпаки – чим більше скепсису, тим більше булшіту.

Власне констатацією того, що паралельно із руйнацією ідеалу правильного, істинного знання (тобто із зростанням пізнавального скептицизму), відбувається все більше наповнення людського життя булшітом, завершується невеличка книжка про цей феномен, написана почесним професором моральної філософії. Кожен вільний оцінювати доробок професора Франкфорта на свій власний смак та розсуд, але, на нашу думку, повним булшітом його міркування все ж таки не назвеш. Особливої уваги заслуговує, як нам здається, занепокоєність цього філософа зростанням у наші часи скепсису по відношенню до ідеалу істини. В цьому плані ви-

кладена вище теорія виявляється не такою вже скандально оригінальною, як це може здатися на першій погляд. Близьким до теорії булшиту є, скажімо, такий важливий компонент французької філософії ХХ століття, як критика симулякрів, тобто образів, знаків або форм, за якими не стоїть ніякої реальності. Більш того, традиція філософської критики байдужості до реального стану справ існує вже не одне тисячоліття. Насправді їй практично стільки ж років, скільки й самій філософії. Згадаймо, наприклад, заклики елеатів відмовитися від гадок про світ, яким він здається, та стати на шлях осягнення реальності такою, якою вона є по-істині.

Однак, мабуть, найбільш виразним (можна навіть сказати – парадигмальним, зразковим) прикладом філософської стурбованості зростанням обсягів порожньої балаканини є, на нашу думку, сократівська критика софістів. Фактично, геніальний афінянин звинувачував їх у тому ж самому, в чому впливовий сучасний американський філософ моралі докоряє булштерів, а саме – у байдужості до істини. Дуже символічно, що перший був свідком та співучасником самих перших кроків демократії в історії людства, тоді як другий є членом суспільства, яке вже не одне десятиліття досить наполегливо презентує себе всьому світові як ледь не вищу фазу в розвитку цього устрою. До речі, цю аналогію можна продовжити: наявний у Франкфорта перехід від критики булшиту до критики демократії принаймні схематично нагадує світоглядний шлях, який пройшов найвідданіший учень Сократа (а, можливо, і його творець) – Платон. Правда, як нам можуть цілком слушно зауважити, між Сократом з Платоном, з одного боку, та Франкфортом – з іншого, є одна принципова відмінність: розповідаючи про те, як Сократ критикував своїх надто говірливих співвітчизників, Платон не вживав настільки сильних виразів, як булшит. Ризикнемо запропонувати як пояснення цієї відмінності таку тезу: чим більш розвинутою стає демократія, тим більш комфортно себе почувають любителі безкарної порожньої балаканини, а це, в свою чергу, зумовлює зростання незадоволення з боку шанувальників істини і, відповідно, підштовхує їх до більш різких випадів на адресу своїх головних конкурентів.

До речі, байдужість до істини з боку реципієнта є ще більш небезпечним явищем, ніж власно продукування булшиту. Булшитять іноді не з доброї волі, а із суворой життєвої необхідності. Однак споживають булшит виключно через духовну та інтелектуальну ледачість або безвідповідальність. Відповідно, чим більша кількість людей буде небайдужою стосовно істинності інформації, що циркулює навколо них, тим меншою буде присутність булшиту в їхньому житті. Бажано тільки, щоб ця небайдужість проявлялася не в протиставленні одному некомпетентному «Я так думаю!» ще одного, не менш некомпетентного «А я думаю не так, а ось як!». Пошуки істини потребують багато зусиль та часу і тому ними важко займатися паралельно із активною участю у порожніх дискусіях («bullshit

sessions» – є в англійській мові й такий сталий вираз).

Зрозуміло, у загальнолюдських масштабах консенсуси стосовно границь, за якими обмін інформацією перетворюється на обмін булштовими пасами, досягаються дуже рідко. Однак в межах професійних (особливо – наукових) спільнот ймовірність та необхідність досягнення стійких та обґрунтованих згод про те, як зменшити інтенсивність булштових шумів, є досить значними. На нашу думку, це цілком стосується й вітчизняного філософського простору. Як нам здається, одним з головних булштогенних чинників в сучасній українській філософії є, як й майже в усіх інших галузях людської діяльності, *надлишок інформації*. Істина є економною та аскетичною, вона потребує багато розумових зусиль, але не терпить надлишку говоріння. Коли багато говорять, істина гине – як квітка під проливними дощами або палючим сонцем. Інша справа булшит – від надлишку говоріння він почуває себе все краще й краще.

Говорити й писати сучасному українському філософові заради простого професійного виживання треба навіть тоді, коли сказати абсолютно немає чого. Внаслідок зростання мінімальних розмірів кваліфікаційних робіт, підвищення ВАКівських нормативів стосовно кількості публікацій, необхідних для отримання академічних ступенів та звань, неминуче зменшується увага та послаблюються вимоги власне до змісту робіт і, відповідно, збільшуються обсяги філософського булшиту. Не сприяє пошукам істини й надто велика кількість інших формальних вимог, що виставляються ВАКом перед професійними науковцями. Виконання цих вимог нерідко відбирає стільки часу та сил, що на пошуки істини їх може просто не залишитися. Поява все нових та нових філософських підручників, навчально-методичних посібників, так само як і факультетів, журналів, сайтів та порталів, конференцій та семінарів, круглих столів та симпозіумів призводить, всупереч обіцянкам прихильників відкритого суспільства (автор концепції відкритого суспільства був не тільки затятим прихильником зростання кількості філософських дебатів, але й великим шанувальником істини), до зростання пізнавального скепсису. Інфляція форми майже неминуче обертається девальвацією змісту: «Нас багато, одні вважають так, інші – по-іншому, треті – ще якимось, отже, про істину спробуємо поговорити наступного разу».

Отже, книжка зі смішною назвою, що присвячена аналізу пустого, спонукає до досить сумних висновків. Утім, не виключено, що автор даної статті, знаходячись під впливом роботи Гаррі Франкфорта, надто драматизував ситуацію. Може, ніякого особливого постання булшиту у нас немає і це питання є актуальним тільки для американської філософії? Зрозуміло, на таке питання в змозі остаточно відповісти тільки все

українське філософсько-професійне співтовариство, причому не одразу, а поступово – після тривалих роздумів. Однак певні аргументи на користь припущення, що принаймні елементи драматизму (чи трагікомізму) все ж таки мають місце, можна знайти у нашій більш ранній публікації, в якій було проаналізовано низку філософських дисертацій, пов'язаних із вченням К.-Г. Юнга та захищених в Україні протягом останніх років [3]. Виявилося, що дуже часто змістовне «новаторство» у захищених та визнаних ВАКом дослідженнях є похідним від не зовсім коректного, дещо свавільного, не завжди внутрішньо послідовного та не особливо корисного тлумачення спадщини відомого швейцарського мислителя. Тоді, бажаючи «не драматизувати ситуацію», ми не знайшли нічого кращого, ніж скористатися для позначення цих фактів індиферентності до істини (в її трьох найбільш визнаних в сучасному академічному світі іпостасях – істина як відповідність реальності (кореспондентна теорія істини), істина як внутрішня узгодженість (когерентна теорія) та істина як корисність (прагматична теорія) термінологією Ричарда Рорті та кваліфікувати ці «винаходи» як акти «прагматичної реконтекстуалізації». До речі, в основу тієї статті було покладено матеріали доповіді, зробленої на теоретичному семінарі кафедри філософії та релігієзнавства НаУКМА у січні 2005 р., тобто того самого місяця, коли у світ вийшла книжка Гаррі Франкфорта «Про булшіт».

#### Примітки

<sup>1</sup> Інформацію взято з офіційного сайту V&N [7]. За станом на 08.02.06 дана книжка посідала перше місце у списку із близько двадцяти тисяч (19988) найменувань у підрозділі «Основні галузі філософського дослідження» (Nonfiction > Philosophy > Main Branches of Philosophical Study).

1. Аракин В.Д., Выгодская З.С., Ильина Н. Н. Англо-русский словарь: Ок. 36 000 слов.– 13-е изд., стереотип.– М.: Рус. яз., 1990.– 608 с.
2. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина.– М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004.– 320 с.
3. Менжулін В. І. Нові пригоди архетипів // Актуальні проблеми духовності.– Вип. 6.– Кривий Ріг: КДПУ, 2005.– С. 111–128.
4. Ambler E. Dirty story: a further account of the life and adventures of Arthur Abdel Simpson.– N. Y.: Atheneum, 1967.– 269 p.
5. Frankfurt H. G. On Bullshit.– Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.– 68 p.
6. Holt J. Say anything. Three books find truth under cultural and conceptual assault.– The New Yorker.– August 22, 2005.– P. 69–74.
7. <http://www.barnesandnoble.com/>
8. <http://www.princeton.edu/pr/news/00/q1/0228-frankfurt.htm>
9. <http://www.pupress.princeton.edu/titles/7929.html>

*Павел Барковский*

## **ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЕХА КАК МИМЕТИЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ**

Исследуя в диалоге «Филеб» природу удовольствия, Платон также поднимает важный вопрос о сущности смешного, в особенности в применении к тому смеху, который вызывает у нас комедия. При этом выражается эта сущность, как обычно, устами Сократа чрезвычайно антиномически: «А разве тебе неизвестно, что и в комедиях наше душевное настроение также не что иное, как смесь печали и удовольствия?» [2, с. 54]. Природа смешного заложена, по мнению Платона, в завладевшем человеческими душами пороке, корень которого лежит в фундаментальном незнании себя – своих истинных сил, добродетелей и преимуществ. Если речь идет о людях сильных и могущественных, то их незнание чревато, скорее, бедами и несчастьями для ближних, а потому, как правило, смех не вызывает, но когда речь идет о людях слабых, то это их незнание оборачивается своей комической стороной. Поскольку же незнание представляется злом для человека, то, по сути, смех, который оно вызывает, является злорадным и несправедливым. При этом подобное злорадство оправдано, как считает Платон, лишь по отношению к врагам, но как в таком случае объяснить смех по отношению к друзьям, ведь нашу радость вызывают их злосчастья, иными словами, не возбуждает ли нас чувство зависти? На это Платон заключает: «смеясь над смешными свойствами друзей, сочетая удовольствие с завистью, мы смешиваем удовольствие со страданием. Ибо мы раньше уже согласились, что зависть есть страдание души, смех же – удовольствие, а в этих случаях то и другое бывает у нас одновременно» [2, с. 57]. Безусловно, здесь выражается общая нелюбовь Платона ко всему комическому, основанная на «некоем постоянном разладе между поэзией и философией», эмоциональностью и рассудительностью, но здесь важно, что сущность смешного выводится из внутреннего конфликта самого человеческого существа, созерцающего чужие несчастья.

В своем исследовании «Диалектическая этика Платона» в разделе, посвященном интерпретации «Филеба», Г.-Г. Гадамер отмечает всю важность этой, поставленной Платоном проблемы, переводя ее в язык экзистенциальных категорий. По сути, отмечает Гадамер, то чувство соперничества и зависти, которое является сердцевинной злорадного смеха в комедии, появляется как раз в отношении друзей и знакомых, с которыми у нас нет вражды, именно потому, что здесь мы нацелены не на то, чтобы перевести чужое несчастье себе на пользу, а озабочены фундаментальной конкуренцией. Эта конкуренция возможна между людьми с равными экзистенциальными возможностями (например, людей одной профессии)

и в целом характеризует совместное бытие людей, так как в ее рамках обнаруживается забота о том, чтобы оказаться первым (Voraussein) перед лицом другого, не остаться позади в некой онтологической игре с одинаковым шансом на успех. Несчастье врага радует, поскольку его можно обратить себе во благо. «Злорадство, напротив, основывается на конкуренции, и этот его фундамент не следует попросту определять через то, что мы «обычно» (относительно счастья друга) завистливы и в соответствии с этим сейчас злорадуем над его несчастьем, однако наше злорадство само является формой проявления той самой основополагающей конкурентной заботы, которая выражается по отношению к счастью друга как зависть. *Безмерность смеха*, по сути, основана на *подспудном голосе страдания* (*Unterstimmung von Schmerz*), и равным образом на заботе быть прежде другого. Как раз потому, что в злорадном смехе эта забота облегчается и забывается, смех этот столь безразмерен» [5, S. 134]. Анализ принципа удовольствия в комедии, предпринятый Платоном, Гадамер относит по этой причине не только к сфере сугубо эстетических проблем, но объявляет «существенным вкладом в разработку аналитики бытия», поскольку «здесь вовсе не возникает различия между простым бытием зрителя театральной игры и восприятием реальных, неиграющих персон, а также их судьбами» [5, S. 134]. По сути, это означает, что зрительский смех над событиями комедии обнажает фундаментальный характер межчеловеческих взаимоотношений, построенных на чувстве соперничества, желании быть лучшими и первыми среди равных. Таким образом, анализ смеха вскрывает то, как видимым образом проявляется и выказывается первичная человеческая забота о самовыражении и самоутверждении.

Это означает, что существует также более обширная проблема того, как можно интерпретировать поведение человека и понимать, что находит свое выражение в том или ином его поступке. Основная задача, в таком случае, – сфокусировать внимание на *принципиальной возможности понимать человеческое поведение*, в особенности в отличие от психологических механизмов его объяснения.

Как кажется, определенные элементы стратегии ответа можно обнаружить в теории истолкования Э. Бетти. Поскольку для него понимание – это деятельность, ориентированная на субъект, то по отношению к идеальной объективности ценностей оно может осуществляться двояким образом: в теоретическом плане, как синтетический процесс усвоения субъектом собственных эмоциональных переживаний или исторически обусловленной действительности, данной ему в виде предмета опыта; в практическом плане, как направленный на достижение субъективных целей процесс деятельности, при котором объективности могут изменяться в угоду преследуемой цели. Вместе оба



данных вида деятельности составляют единый синтетический и надстраивающийся над своими частными модификациями процесс объяснения, проработки и преобразования опытного материала в формы искусства, познания и практической деятельности.

Участие субъекта выражается в том, что он является опосредующим звеном между идеальным «в-себе-бытием» ценностей и реальной объективностью смысловых образований, поскольку он пресуществляет (в одновременном христианском значении осуществления и преобразования) идеальное в реальном бытии, тем самым, создавая присутствие ценностей в феноменальном мире, которое дает себя узреть лишь в его действиях и свершениях не только в рамках телеологического процесса деятельности, но и эйдогенетического процесса художественной способности к воплощению, а также эвристического и диалектического процесса познания. В соответствии с этими тремя основными видами человеческой деятельности Э. Бетти выделяет три основных типа смысловых форм в качестве предпочтительного предмета понимания, каждый со своими специфическими функциями. Инополярность его подхода по отношению к гадамеровскому задается, в первую очередь, трактовкой процесса понимания как отношения одного духа к другому через посредство объекта, но область понимания при этом значительно расширяется: «от бегло проговоренного слова до неизменного источника и вплоть до памятника, от письма и до конвенционального знака, до шифра и искусственного символа, от артикулированного, повествовательного, дедуктивного, поэтического, вплоть до неартикулированного, фигуративного и музыкального языка, от объяснения и до немых жестов, до личного поведения, от физиогномики до картины поз в целом и до стиля ведения жизни, все, что противостоит нам со стороны другого духа, обращает нашему чувству и разуму сообщение, которое жаждет понимания» [3, S. 43]. По этой причине можно различать: а) произведения искусства и мысленные образы, образующие сами по себе связное и прочное единство и выполняющие апофатическую (выразительную) функцию; б) символы, фрагменты и знаки, указывающие на венаходимую и превосходящую их объективность или на некое единство, которое они образуют в совокупности, выполняющие семантическую или высказывающую функцию (значения); в) приспособления и структуры, подчиняющиеся телеологии практической жизни, которая спровоцировала намеренное или бессознательное создание подобных орудий с их телеологической функцией. Таким образом, *в качестве предмета понимания здесь могут быть выделены не только и не столько текст или иная форма дискурсивного, и не только произведение искусства или иная форма образного, но и в целом человеческое поведение: как материализованное*

в определенных социальных структурах и продуктах, имеющих характер приспособлений, и направленное на закрепление и трансляцию определенного опыта, так и сохраняемое лишь в воспоминании поведение, даже не нацеленное на то, чтобы сделать ход мыслей распознаваемым для иных людей.

Причем для Э. Бетти в качестве *предмета понимания* выступает именно *смысловая форма*, а не сам смысл, поскольку работа понимания возможна лишь с тем, что представлено видимым образом, а представляемый смысл является в таком случае его целью и результатом. Смысловая форма задается через то, что она есть «форма» в самом широком смысле, «а именно как единообразная взаимосвязь воспринимаемых элементов, которая способна сохранять отпечаток того, что она создала или воплотила (например, лицо человека); далее термин «смысловая» следует схватывать следующим образом: посредством формы нам должен стать распознаваем иной дух, отличный от нашего и с ним, однако же, весьма схожий, коль скоро он обращается к нашему чувству и разуму» [3, S. 44]. Здесь имеют значение два весьма важных положения: 1) акцент на формальной составляющей позволяет *расширить границу предмета понимания на совокупность достаточно большого числа феноменов*, с которыми человек так или иначе сталкивается в повседневной жизни и которые образуют то, что обычно принято именовать понятием «*культура*»; 2) понимание не непосредственным образом имеет дело со смыслом, а занято его феноменальным проявлением, поэтому *собственным предметом понимания* всегда является некий *культурный продукт, артефакт или действие* и лишь опосредованно – репрезентируемое ими смысловое отношение (в первую очередь это касается идеального смысла таких понятий, как «совесть», «справедливость» и т. д.).

Кроме того, Бетти полагает, что «для того, чтобы стать предметом истолкования, объективации духа, нет необходимости раскрываться в смысловой форме, которая полностью дана в восприятии» [3, S. 77], она может быть выражена в образах воспоминаний. Это дает возможность включить в круг понимаемого также довольно эфемерные проявления человеческого поведения, не нашедшего закрепления в формах репродуктивного искусства, формах практического назначения (например, совокупности профессиональных способов поведения, необходимых для эффективного выполнения некоторой работы) или в социальных образованиях как исторически транслируемых формах поведения.

При этом закономерен вопрос, насколько теория понимания останется отличной от психологии и не окажется ли одна частью другой или наоборот. В какой-то степени этот вопрос поднимался еще В.

Дильтеем в «Идеях описательной и аналитической психологии» (1895), в контексте разведения объясняющей, аналитической психологии, которая сводит объяснение психических явлений к их приведению к физиологическому фундаменту, ограничивая психическое некоторым набором отдельных элементов, и понимающей, описательной психологии, которая трактует душевную жизнь как единое целое в ее взаимосвязи и занимается именно описанием психического как такового. Для В. Дильтея, также ориентированного на понимание человеческого поведения, трактовка поступка как предмета понимания представлялась очевидной в силу того, что «подобно буквам слова, жизнь и история имеют смысл» [4, S. 291]. В своих «Набросках к Критике исторического разума» [1] В. Дильтей выделяет две основных формы понимания: элементарные, логическая форма которых – заключение по аналогии, и высшие, приводящие к постижению взаимосвязи целого, исходя из данных проявлений жизни согласно индуктивному выводу. Причем понимание в таком случае движется в герменевтическом круге между целым связности жизни и единичным проявлением этой связности, отдельным переживанием, насколько понимание, по В. Дильтею, всегда имеет своим предметом единичное. Если переживание представляет из себя простой, непосредственный и преимущественно нерелективный акт экзистенции, то его выражение уже имеет некоторую приоритетную связь с жизнью, из которой возникает любое переживание, так как, поднимаясь из глубин, неосвещенных сознанием, оно несоизмеримо богаче любой интроспекции. Согласно дильтеевской концепции, адекватное понимание в таком случае достижимо только на основе перенесения себя на место другого, такого вчувствования в чужую психическую жизнь, которое бы открыло ее в целостности всех проявлений. Возможен ли иной вариант ответа?

Представление некоторого переживания, его выражение воспринимаемым образом отличает подобный тип переживаний от таких не находящихся своего внешнего выражения, о присутствии которых позволительно судить лишь косвенным образом, набрасывая на человеческое поведение сеть типизирования (как, например, произвольные и нервные движения в стрессовых ситуациях соотносят с переживанием страха или ощущением опасности в зависимости от долговременных наблюдений за поведением человека и свойственными ему реакциями, что выражалось, по-видимому, В. Дильтеем в понятии связности жизни). Коль скоро подобные предполагаемые переживания сами еще нуждаются в достаточном подтверждении, и это собственно входит в задачу психологии, теория понимания должна сосредоточиться на **понимании вынесенного вовне поведения как манифестации и представления** (также и в театральном смысле) **для другого** – реального

или воображаемого. В сущность подобного представления входит то, что, по мнению Г. Гадамера, удачно передавало греческое понятие мимесис (μίμησις) как такое действие, при котором актер ведет себя так, как будто он является кем-то другим, подражает кому-то. Это подразумевает определенное перенесение внимания с самого действующего на нечто иное, на определенным образом оформленное действие, будь то театральное действо или игра для другого как исполнение определенных социальных ролей, что находит отражение в знаменитой шекспировской формуле: «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры». При этом понимание самого играющего отходит на второй план, а собственным предметом понимания становится представление как оторвавшееся от производшей его субъективности действие, рассчитанное на восприятие и открывающее возможности различных прочтений (правда, нельзя утверждать, что косвенным образом речь здесь не идет о понимании другого).

Понимание в данном случае может и не предполагать обязательного описания поведения другого в словах как его вербальную интерпретацию, но включение в игру, подыгрывание чужой игре также позволяет быть охарактеризовано как особый случай понимания, как если бы в подобной импровизации схватывание сути действия выражалось артикулированным образом. Участие субъекта выражается в том, что он является опосредующим звеном между идеальным в себе бытием ценностей и реальной объективностью смысловых образований, пресуществляя (в одновременном христианском значении осуществления и преобразования) идеальное в реальном бытии, тем самым создавая присутствие ценностей в феноменальном мире, которое дает себя узреть лишь в его действиях и свершениях не только в рамках телеологического процесса деятельности, но и эйдогенетического процесса художественной способности к воплощению, а также эвристического и диалектического процесса познания.

Таким образом, *понимание поведения других людей есть понимание «миметического» поведения, чья функция – представление.*

Остается, однако, открытым вопрос о том, насколько исчерпывающим образом можно данный тип поведения подвести под категорию понимания, не затрагивая иные аспекты человеческой деятельности. Так, например, если исходить из телеологической составляющей поведения как деятельности, которая предполагает осознанное или неосознаваемое преследование определенных целей, то в качестве предмета понимания предлагается уже скорее не само действие, а стоящий за ним замысел, его цель. Тогда понимание предполагает нахождение смысла человеческого поступка, где под поступком подразумевается «намеренное поведение». Что, впрочем, дает знание предполагаемой цели поступка: оно определяет сферу возможностей, которую имел перед собой

определенным образом поступающий как пункт напряжения между его реализованными и нереализованными намерениями. Осуществление намерения приводит к одновременному открытию новых возможностей и отсечению ряда имевшихся, что вводит свободу действия как открытость свершения и его перспективы. Тем не менее, действующий не всегда в состоянии проанализировать и эксплицировать все открывающиеся посредством его поступков возможности, можно даже утверждать, что это недоступно ему в принципе. Отсюда следует, что знание цели, того, ради чего действие совершается, не задает полностью понимание самого действия, так как описывает лишь установку действующего сознания. Хотя оно, безусловно, помогает предсказывать динамику субъективной деятельности человека, подобное понимание цели затмевает вопрос о том, какое в целом пространство возможностей открывается с любым действием как для внутримировых вещей, так и для других людей.

Понимание целей чужого поведения не означает автоматического их принятия, содействия им или воспрепятствования, оно может обернуться простым игнорированием чужого целеполагания как такового. То, что опускается в телеологической трактовке поступка – это возможность его различного осуществления. Даже преследуя одну и ту же цель, человек может реализовывать ее по-разному (это вводит в игру диалектику цели и средств), поэтому возможность этого различного выражения поведения репрезентирует человеческое отношение к происходящему (например, свое несогласие можно выразить через критику, иронию, прямой саботаж и т. д.). Последнее есть уже отношение для другого, рассчитанное на чужую ответную реакцию, в конечном итоге на представление самого себя, вынесение вовне, создание собственного образа, мимесис. Причем определенное соответствие театральной игре достигается здесь за счет того, что человек не обязан придерживаться однажды выбранного образа, но может по-разному презентировать себя подобно смене театральных масок. В таком случае уже не имеет никакого значения, является ли действие осознанным или неосознанным преследованием определенных целей или простым претерпеванием, пассивным участием в чужой игре или «игре судьбы»: человек манифестирует сам себя, даже не будучи инициатором действия, не совершая поступков вовсе (как представляется, схожий смысл заложен в понятии юридической ответственности).

Тогда понимание чужого поведения включает в себя не только в достаточной степени окказиональный момент осознания человеком целей своего действия, но и прослеживание характера его саморепрезентации, а также воссоздание-создание того открывающегося поля возможностей, что предоставляет человеческий поступок в момент его свершения для ответного поведения другого, которое и будет являться здесь пониманием в собственном смысле. Момент целеполагания окказионален потому, что

нередко посредством действий человека реализуются вовсе иные цели, чем им самим предполагаются. Именно на это указывал М. Вебер в своей классификации различных типов поведения, в которой ценностное, аффективное и традиционное поведение предполагают, что в их основе лежит не преследование субъективного замысла, а следование морально-этическим или иным аксиологическим установкам, неосознанным инстинктам или преследующей собственные надындивидуальные цели культурной традиции.

Таким образом, отталкиваясь от понимания комедийного смеха, мы приходим к фундаментальному характеру самого человеческого самопонимания, которое оказывается в первую очередь направленным на те формы репрезентации себя, которые характеризуют миметическое поведение человека, т. е. раскрывающее его сущность в подобии театральной игры, где человек сталкивается с непредсказуемым результатом и своеобразием опыта вынесения себя вовне. Смех в этом плане также можно рассматривать как непосредственную форму самовыражения, обнажающую основания человеческого отношения к собственному бытию и бытию другого.

1. Дильтей В. Наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. – 1988. – № 4. – С. 135–152.
2. Платон. Филеб // Платон. Собр. соч. в 4 т. – Т.3. – М.: Мысль, 1994. – С.7–78.
3. Betti E. Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. – Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1967. – 771 S.
4. Dilthey W. Gesammelte Schriften: 19 Bde. – Stuttgart 1914 ff. – VII. Bd.: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften – Leipzig, Berlin: B.J. Teubner, 1927. – XII, 380 S.
5. Gadamer H.-G. Platos dialektische Ethik // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke: 10 Bde. – Tübingen: Mohr, 1992-9. – Bd.V. Griechische Philosophie – 1.–2. Auflage – 1999. – S.3–163.

*Нелли Иванова-Георгиевская*  
**АПОФЕОЗ КАК ОПЫТ НЕСМЕЯНИЯ**

У бурных чувств неистовый конец,  
Он совпадает с мнимой их победой.  
*Уильям Шекспир. Ромео и Джульетта*

Античность умела патетически чтить своих героев. Присутствие в древнегреческом и древнеримском мировоззрении страстности, находящей различное пластическое, психологическое и эстетическое выражение и объяснение, предопределяло значимость для древнего грека и римлянина состояний неистовства и значительное место в жизни античного общества тех социальных и художественных форм, в которых передавалось эта демоническая эмоциональность. Как отмечает В. Личковах, «уже в античной философии, этике, риторике и эстетике пафос понимается как категория мироотношения, первоначально обозначая чувственный аспект “претерпевания” бытия» [6, с. 284], постепенно связываясь «с духовно-возвышенными явлениями в жизни чувства, характере человека, в искусстве и риторике. Значению пафоса придается ценностный характер, заменяющий широкое содержание страдания, страсти, чувства вообще их оценочным смыслом» [6, с. 285]. В античности представлены различные отношения к страстям: от призывов к обузданию страстей тела, чтобы душа могла освободиться из темницы, как, например, провозглашает Сократ в «Федоне» [8, 84 а-с], до его же утверждения в «Федре» [9, 249 с-е] полезности небесной любви как страсти души, как неистового стремления к истинному бытию. И даже если учитывать распространенность в Древней Греции и Древнем Риме таких учений о подлинном существовании человека, которые условием достижения счастья объявляют умеренность и преодоление страстей, нельзя не заметить необычайно патетичного характера античного мировоззрения и переживания бытия.

Античные гимны (торжественные или торжествующие песни [11, с. 59]), дифирамбы (прославляющие богов и героев песни, позже – неограниченная, необузданная похвала [11, с. 69]), славящие богов, Муз, героев, призывающие к милости и радости, пронизаны патетическим чувством переживания торжественности описываемого события или ситуации<sup>1</sup>. Одическая поэзия (ода – торжественное, патетическое стихотворное произведение [11, с. 251]) прославляла и восхваляла героев, победителей спортивных состязаний<sup>2</sup>. Панегирики (первоначально – торжественная речь, произнесенная на общенародном празднестве или многолюдном собрании, решающая вопросы государственной важности и содержащая похвалу некоему общественно значимому событию или объекту, позднее – безудержная, сверхмерная похвала [11, с. 258]) также

несли в себе страстное начало как форму переживания бытия<sup>3</sup>. Римские триумфы, славящие героя-победителя, – это, по словам А. Лосева, «всенародный энтузиазм и исступленное ликование нескольких сотен тысяч населения» [7, с. 55], приводимого в состояние крайней экзальтации роскошью, блеском и невероятной торжественностью действия.

Возможно, высшей формой патетического испытания жизни в античности явился апофеоз (от греч. apotheosis – обоготворение), обожествление героев и правителей, заимствованное древними греками из традиций Ближнего Востока и Египта, где царей или их сыновей еще при жизни причисляли к сонму богов. Апофеоз в переносном смысле – торжество, торжественное прославление. Так стали называть заключительную сцену в театральных представлениях, посвященную прославлению героя, автора пьесы и т. д. [11, с. 22]. В конце концов апофеоз переносится в момент после представления, когда зрители аплодисментами торжественно приветствуют его участников.

Древние греки ввели в «обычай культовое почитание людей за особые заслуги перед государством или городом. В мифологии это выразилось в культе героев, наподобие «Vita Heraclea» («Жизнь Геракла»). В императорскую и византийскую эпохи обычай обожествления перешел в культ правителей» [10, с. 42]. У древних греков апофеоза удостоивались основатели колоний, после Пелопонесской войны 431–404 гг. до Р.Х. – военачальники, после завоевательных походов Александра Македонского – он сам и диадохи [11, с. 22]. Как сообщают источники, в республиканском Риме единственный апофеоз был дан Ромулу, мифическому основателю города, отождествленному с богом Квирином. В императорскую же эпоху с момента обожествления Юлия Цезаря Октавианом Августом апофеоз стал достоянием каждого императора, иногда и членов императорской семьи [11, с. 22]. А. Лосев на примерах обожествления Цезаря, Августа, Тиберия, Калигулы, Клавдия, Нерона и др. показывает, что апофеоз римских императоров был абсолютизацией «абстрактной государственности и юридически понимаемого социального бытия» [7, с. 60], когда «бунтующее и неугомонное исступление социальной и личной плоти пронизано тончайшими и невидимыми, однако, острейшими и всеильными токами юридического абсолютизма и обожествленной императорской власти» [7, с. 61]. Меня в апофеозе греческих героев и римских правителей интересует не столько эта важная для анализа Лосева диалектика чувственного и социального «мяса», как он пишет, и стальных уз юридической теократии. Задачей данной статьи является исследование торжественного характера апофеоза как обожествления человека или как заключительной помпезно-праздничной части спектакля с целью выяснения места и роли смеха в этом акте и переживании.



Апофеоз как обоготворение вводит нас в контекст мировоззренческой проблематики, значимой в любые исторические эпохи: жизнь – смерть – бессмертие. Этот контекст предопределяет значимость смехового измерения в рассмотрении апофеоза, поскольку смех может быть понят как реализация стремления человека победить небытие, и апофеоз как утверждение божественного бессмертия, принадлежащего теперь человеку, актуализирует отношение человека к собственному относительному и конечному бытию как таковому и его желание преодоления смерти. Смех обычно «оказывается введенным в игру как раз для преодоления того естественного страха, который вызывается открытием человеком в каскаде комических неожиданностей лица смерти» [2, с. 101]. Смех является той бытийственной формой, которая, «возводя переживание имажинативного преодоления» человеком «страха смерти над будничной повседневностью», помогает прояснить человеку всю полноту его конечной природы [2, с. 103] и победить – в игровой модальности – эту конечность. Смех и апофеоз, таким образом, оказываются различными способами обретения человеком бессмертия.

Конечно, следует учитывать, что древние греки, вводя апофеоз героев, не связывали его с проблемой бессмертия в том понимании, которое адекватно нашему. «Для эллина умереть – не значит окончательно расстаться с телом. Он сохраняет его – эфемерное, прозрачное – в Аиде или получает новое – вечное и сияющее – если его примут к себе олимпийские боги» [5, с. 20]. Поэтому смерть как прекращение земной жизни трактуется им скорее как переход в другую жизнь, своеобразное возрождение, что вполне соответствует архаическому пониманию смерти как умирания и возрождения, находящему выражение в противоположных по семантике погребальных обрядах – со слезами и со смехом (см. об этом: [13, с. 87])<sup>4</sup>. Поэтому апофеоз для древнего грека, как и для древнего римлянина, не является безусловным актом придания человеку бессмертия, ведь каким-то вариантом продолжения жизни после смерти обладают даже тени царства мертвых. Это скорее чествование, воздаяние по заслугам героям. Но все же мотив «надежного» бессмертия можно услышать достаточно отчетливо и в первых апофеозах: причисление к сонму богов означает получение душой человека, попавшего после смерти на Олимп, вечного тела, родственного божественному, а не призрачного, в котором пребывает умершая душа в подземном царстве. Значит, те, кому был дан апофеоз, причислены к бессмертным. Таким образом, оказывается, что апофеоз есть победа над смертью, преодоление смерти.

Отзвуки античной семантики апофеоза легко услышать в более поздних примерах прославления героев – в реальной жизни и в искусстве. Например, в театре эпохи классицизма триумфы и прославления персонажей, сумевших победить страсти и совершивших подвиги, к

которым вызвал долг, обязательны. Они вполне созвучны сюжетам произведений изобразительного искусства эпохи, изображающим святых, то есть людей, уже получивших бессмертие и райскую вечность, которые возносятся в сопровождении ангелов с триумфом на небеса. Правда, драматургия классицизма, обостряя антитезу чувства и долга, в конечном счете вводит это торжественно-радостное прославление героя в трагический контекст, поскольку победа во имя долга перед родиной, верой здесь всегда означает победу над любовью, над чувствами, которые продолжают волновать. Поэтому возвеличивание героя-победителя в классицистских пьесах получает очевидный трагический оттенок.

Так, в пьесе П. Корнеля «Сид» Родриго восславлен, и его доблестная победа становится, с одной стороны, основанием его триумфа, а с другой стороны, для любящей его Химены, дочери убитого им отца, оказывается условием осуществления ее мести за смерть родителя. В рассуждениях Химены звучат значимые для нас слова о бессмертии доблестно павшего в бою, о своеобразном апофеозе героя:

Пасть за отечество – счастливая чреда:

Умерший доблестно бессмертен навсегда [12, с. 141].

Именно такой прославленный герой может стать объектом мести женщины, чья душа изранена трагическим выбором между долгом перед памятью отца и чувством любви к его убийце. И Химена рада, что Родриго не погиб в бою, обретя смерть славную (то есть бессмертие), ибо убийца достоин кары, а не героической смерти.

Ведь если б он погиб, израненный в бою,

То я бы не могла исполнить мечь мою;

Мне оскорбителен конец столь величавый.

Мне смерть его нужна, но не в сияньи славы,

Не в блеске подвигов, чей неумолчен гром,

Не смерть воителя, а смерть под топором,–

За моего отца, а не за край родимый,

Чтоб он унес с собой позор неизгладимый.

...

Теперь, когда никто так не могуч, как он,

Когда он лаврами победы осенен,

Я смело говорю, что столь бесстрашный воин

За моего отца как жертва пасть достоин [12, с. 141].

Дочери простая смерть Родриго на поле боя оскорбительна, поскольку превращает убийцу отца в героя, обретшего вечную славу, то есть бессмертие. А вот смерть бессмертного героя в час его триумфа окажется достойной платой за погибшего отца. Здесь отчетливо выступает идея апофеоза как получения бессмертия, как победы над смертью, сформированная еще эллинским мировоззрением.

Насколько в ситуации торжественного ритуала причисления человека к богам уместен смех? Сохранились, в частности, подробные описания чувствований умерших правителей Древнего Рима, где стихия народной экзальтации сочетается со строгостью церемонии и где, видимо, были моменты, удерживающие элементы смехового ритуала захоронения. Но был ли повод для смеха в момент объявления апофеоза императора?

А. Лосев приводит множество описаний захоронения римских императоров, подчеркивая всякий раз торжественность акта обожествления и необычайно страстное переживание его присутствующими. После смерти Юлия Цезаря его обожествление началось стихийно. «Когда вечером мартовских Ид народ увидел носилки с трупом Цезаря и его свесившуюся окровавленную руку, то у всех затрепетали сердца и заструились слезы. А когда Антоний, вместо надгробного слова, прочитал клятвы сената защищать Цезаря до самой смерти и указы о воздании ему всех человеческих и божеских почестей, то из взрыва шума, народного гнева и горя апофеоз Цезаря возник сам собою, совершенно стихийно» [7, с. 63]. Так же и после смерти Октавиана Августа обожествление его началось стихийно, хотя уже при жизни Рим «устаи Горация, Вергилия и Овидия спешит признать его божеством» [7, с. 63]. Еще до сожжения трупа императора были придуманы новые церемонии и богослужение. «Тело его было положено во гроб, покрытый пурпуровым ковром и поставленный на ложе из слоновой кости и золота; над гробом возвышалось восковое изображение живого Августа, облаченного в триумфальные одежды. На Марсовом поле был воздвигнут костер в несколько этажей, в виде пирамиды, украшенной гирляндами, тканями и статуями, отделенными одна от другой колоннами. Тело было предано сожжению с величайшей торжественностью, и специально утвержденная комиссия ввела подробно разработанный культ нового бога. С тех пор во всех концах мировой империи Август величался не иначе, как *divus Augustus*» [7, с. 63–64]. И так далее, и так далее, вплоть до подробнейших объяснений, что почтение к обожествленному императору не отменялось знанием его недостатков и совершенных им преступлений, ибо, по мнению Лосева, апофеоз императора обожествлял не столько личность, сколько персонифицированную власть.

Я привела достаточно большие выписки из главы об апофеозе императоров Рима, чтобы показать, что нигде (в том числе и в не приведенных мною местах) не указывается, что торжество обожествления и прославления героя было веселым, что в нем участвовал смех. Были и шум, и народный гнев, и горе, и слезы, и многократно подчеркиваемая торжественность, экзальтация – то есть страстность в разных выражениях, кроме смеха. Это кажется удивительным. Случайно ли это?

В классических операх и балетах часто один из актов оказывается

апофеозом – величественным прославлением героев в сцене свадьбы, торжества победы и т. п. Помпезность действия и сценического оформления таких сцен, соответствующая музыка демонстрируют пафос триумфа добра, героизма, справедливости и прочее. Но здесь опять-таки нет смеха – по отношению к объекту восславления и ко всему действию. В заключительном акте балета «Спящая красавица», в череде потрясающих по красоте и изяществу номеров, формируется атмосфера абсолютной победы света над тьмой, окончательного торжества добра. И если в течение акта повод для смеха, улыбки появлялся – по отношению, скажем, к персонажам сказок (Красной шапочке и Волку или к Белой Кошечке и Коту), то в наивысшие моменты торжественности улыбка сходит с лица зрителей – при созерцании па-де-де Авроры и Дезире и финального апофеоза – массового почитания Феи Сирени, обеспечившей благополучное завершение так трагически начавшейся истории.

Думается, что этот несмешной характер апофеозных сцен – идет ли речь об античном апофеозе героев и императоров, или о торжественных сценах сценических представлений – совершенно закономерен и подчеркивает существенные черты смеха, раскрывает его природу. Как пишет Л. Карасев, «смех отражает зло в своем зеркале» [5, с. 14], и наиважнейшим злом оказывается ожидающая человека смерть: «Мысль дала знание о смерти – знание, нестерпимое для любого живого существа. И тогда, оставаясь живым, человек стал прежде всего смертным, но при этом место животного страха в его голове занял не еще больший ужас, а смех» [4, с. 57]. И, как я уже писала в начале статьи, смех дает возможность преодолеть страх будущей смерти. Когда человек высмеивает зло, изъяны мира, другого человека, самого себя, он указывает на недостаток добра, на небытие, на смерть добра в какой-то части мира, и в то же время дает возможность возрождения, ибо смотрит на зло всегда с позиций идеала, добра. Поэтому любой смех над несовершенством есть в конечном счете победа над смертью. Принося высмеиванием огорчение и страдание, смех утверждает жизнь: «Смех же, причиняя боль, зовет нас к пересозданию себя» [5, с. 15].

Смех есть победа над страхом смерти, победа имагинативная, игровая, кроме всего, утверждающая человека в его конечном бытии. Мы и продолжаем быть смертными, и уже не боимся смерти, поскольку смеемся над ней. Смех, сохраняющий свою амбивалентность, свою одновременно разрушительную и созидательную силу, является чертой сугубо человеческой. Только человек находится на границе между временным/временным и вечным, между окончательной действительностью жизни и миром возможного, который становится доступным в смехе, превращающем в возможное даже невозможное. В смеховой игре человек упраздняет смерть как значимый элемент бытия, совершая абсолютно

невозможное, попадая в момент нигде и никак не фиксированного бытия, и в то же время раскрывает свою смертность, удерживаясь в пределах человеческого способа быть. Пограничность человеческого существования, двойственность его природы и рождает смех как победу над страхом небытия: «Соединение духа и тела, чистого горного огня и земной грязи рождает удивительную стихию смеха, тянущего дух вниз, а тело – к небу. Человек оказывается существом достаточно духовным, чтобы начать смеяться, и вместе с тем, недостаточно духовным, чтобы отказаться от смеха» [4, с. 56]. Смеялись архаические боги, это был утробный, нерелективный гомерический хохот не знающего смерти радостного бытия, не разлагаемого на дух и тело. Бог же не смеется, смех присущ только человеку, сознающему свою конечность и жаждущему божественного бессмертия.

Апофеоз есть эмпирическая фиксация обретения человеком бессмертия. Герой фактически становится равным божеству, не только заслуживающим божественных почестей, но и получившим божественное бессмертие. А это означает, что смеху нет места в свершении обоготворения. Ведь смех уместен только там, где есть зло и страх величайшего из зол – страх смерти. Смех в жизни смертного существа является «вестником новой онтологии» [4, с. 62], когда дух высвобождается из тела, когда будет побеждено зло и не останется повода для смеха. Обретший бессмертие герой апофеоза никак не может вызывать смех, значит апофеоз есть акт несмеяния.

Я с детских лет замечала, что самые торжественные сцены спектаклей, называемые апофеозом, не вызывают у меня смеха, улыбки и вообще не позволяют долго длиться чувству радости. Почему абсолютная победа добра, справедливости, красоты начинает вызывать страх? Казалось бы, побеждено зло, смерть, принцесса в конце концов проснулась, злая ведьма канула в небытие, все воздают положенные почести доброй фее, героическому принцу и самому событию праздника, заслуженного столетним ожиданием, и все это выражается в зрелище такой красоты, что дыхание захватывает, – в общем полное торжество, окончательный апофеоз. Но как раз эта окончательность и абсолютность, которой, с одной стороны, жаждет человек, а, с другой, получив ее, теряется, ибо обретает нечто не свойственное человеческой природе, – эта актуальная вечность страшит его. И тут нет места смеху, во-первых, потому, что смерть уже побеждена. Но есть, как видим, и во-вторых, опять-таки раскрывающее сущность смеха и его человеческую принадлежность. Зафиксированное торжественной сценой спектакля наступление вечности – вечного момента праздника добра и красоты – вводит человека в состояние несмеяния, ибо это обретенное благодаря сценическому действию бессмертие означает смерть человека,

разрушение способа его бытия как конечного существа. Это, конечно, вызывает страх. Который победить будет можно – снова призвав смех. Это оцепенение от радости, это мгновение бессмертия, этот опыт несмеяния подобны сновидениям, в которых, как считает Л. Карасев, не бывает смеха. Он описывает свой собственный опыт несмеяния, связанный с усталостью от мира и самого себя: «Я исчезал, растворялся в пространстве сна, размывшего не только очертания окружавших меня сегодняшних лиц и предметов, но и мысль об ушедшем и грезе о будущем... Явился смех, вернулось ощущение жизни» [3, с. 47]. Если применить эти слова к рассматриваемому мною вопросу о смехе и апофеозе, то получится, что апофеоз как утверждение бессмертия смертного человека есть утрата оснований для смеха и в то же время смерть человека как конечного существа, что означает появление повода для высмеивания этой новой смерти, то есть возвращение смеха и жизни.

В искусстве есть примеры пародирования апофеозов, в числе которых замечательным для темы данной статьи является сатира Сенеки «Отыквление», высмеивающее апофеоз императора Клавдия, недостойного, по мнению автора, быть причисленным к сонму богов, в отличие от остальных императоров [15, с. 427–435]<sup>5</sup>. Здесь обсуждение Олимпийскими богами судьбы умершего императора пародирует заседание сената. В конце концов, после длительного перечисления всех преступлений Клавдия, «сенат» постановил «по суду взысканию его подвергнуть, от суда уклоняться способы ему пресечь, в три шеи его отсюда вытолкать, в месяц – с неба, в трое суток – с Олимпа выпроводить» [15, с. 432–433.]. Так Клавдий по пути в Тартарары, сопровождаемый Меркурием, оказался на земле и сам мог наблюдать свои похороны – обряд захоронения простого смертного, не получившего апофеоз, пышную процессию: «трубы трубят, рога дудят, музыки всякой видимо-невидимо, такой грохот и трескотня, что уж и Клавдию стало слышно». При этом отмечены «на лице у всех радость и ликование» [15, с. 433]. Это описание совершенно не похоже на рассказы об апофеозах императоров А. Лосева, обращавшегося к большому числу исторических свидетельств, где как раз отсутствует радость и смех. Римляне в сатире Сенеки радуются освобождению от правителя-злодея и глупца, и все торжество проходит совершенно не патетически-торжественно, хоть и пышно. Если хоронят простого смертного, не получившего божественное бессмертие, к тому же императора-преступника, как хочет преподнести Клавдия Сенека, то здесь нет повода для состояния несмеяния.

Знаменитая немая сцена в «Ревизоре» Н. Гоголя тоже может быть истолкована как апофеоз – если угодно, апофеоз наизнанку. Здесь, разумеется, не чествуются герои. Но здесь останавливается и ход пьесы,

и течение времени, сама жизнь, что всегда происходит в торжественный момент апофеоза как прорыва эмпирического времени торжеством вечности. В этот момент у Гоголя объектом апофеоза становится возмездие и, наверное, тот смех сквозь слезы, который считается подлинный героем этой комедии. И после очень смешного представления, когда зрители от души смеялись («больные выздоравливают, как мухи»; или «суп из Парижа» чего только стоят), в этой сцене не только останавливается действие и движение времени, но останавливается и зрительский смех, не имеющий возможности существовать в вечности.

Так патетическое обретение человеком божественного бессмертия оказывается мнимой победой, ибо человек перестает соответствовать своей собственной конечной природе, что не может вызывать к жизни смех – побеждающий страх смерти и сохраняющий человека в его подлинном бытии.

#### Примечания

<sup>1</sup> Например, в произвольно выбранных фрагментах – из гомеровских гимнов: К Аполлону Делосскому.

Вспомню – забыть не смогу, – о метателе стрел Аполлоне.

По дому Зевса пройдет он – все боги и те затрепещут.

С кресел своих повскакавши, стоят они в страхе, когда он

Ближе подступит и лук свой блестящий натягивать станет [1, с. 59];

или из орфических гимнов: Мнемосине (фимиам, ладан).

Ты, о сладчайшая, бодрая вечно, способная тотчас

В памяти вызвать у нас, что когда-либо в душу запало,

Не преступив ничего, ты ум пробуждаешь во всяком.

Ныне, блаженная, память у мистов буди об обряде

Благосвященном, богиня, забывчивость прочь отгоняя! [1, с. 257] – возвышенность переживания получает адекватное чувственно-страстное проявление.

<sup>2</sup> Например, из созданных Пиндаром 45 од – Истмийская ода (колеснице Геродота Фиванского) или Пифийская ода (колеснице Гиерона Этнейского) [14, с. 110–119] или оды Горация, прославляющие Августа и римскую державу [15, с. 308–330].

<sup>3</sup> Например, знаменитый Панегирик Исократ, прочитанный на олимпийском празднике в 380 г. до Р.Х., в котором автор прославляет Афины и агитирует за создание второго Афинского морского союза при походе на Персию [14, с. 447–448].

<sup>4</sup> К слову, эта же семантика смерти сохраняется и в христианском ее истолковании, утверждающем смерть как отделение души от тела и переход ее в потусторонний мир: здесь человек умирает в своем земном

обличии и возрождается для жизни вечной.

<sup>5</sup> Известно, что Сенека написал эту сатиру, завершающуюся возведением в честь императора Клавдия не статуи, а тыквы – символа глупости, после того, как Нерон отменил апофеоз своего предшественника, которого он ненавидел [15, с. 427].

1. Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи.– М.: Изд-во МГУ, 1988.– 362 с.
2. Иванова-Георгиевская Н. А. Клоун в цирковом представлении, или смешно ли смешное? // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ, 2005.– С. 94–103.
3. Карасев Л. Опыт несмеяния // Человек.– 1992.– № 3.– С. 39–47.
4. Карасев Л. Смех и будущее // Человек.– 1994.– № 1.– С. 54–64.
5. Карасев Л. Смех и зло // Человек.– 1992.– № 3.– С. 14–27.
6. Личкова В. А. Понимание пафоса в древнегреческой и отечественной традициях // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 4. Грецький спадок і сучасність.– Одеса: ОНУ, 2003.– С. 281–289.
7. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э.– М.: Изд-во МГУ, 1979.– 416 с.
8. Платон. Федон // Платон. Собр. соч. в 4 т.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 7–80.
9. Платон. Федр // Платон. Собр. соч. в 4 т.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 135–191.
10. Словарь античности. Пер. с нем.– М.: Прогресс, 1989.– 704 с.
11. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев.– М.: Просвещение, 1974.– 509 с.
12. Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин / Пер. с франц. // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 43.– М.: Худож. литература, 1970.– 608 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.– М.: Наука, 1978.– 606 с.
14. Хрестоматия по античной литературе: В 2-х т.– Т. I. Греческая литература.– М.: Гос. уч.-пед. изд-во мин. просвещения РСФСР, 1958.– 648 с.
15. Хрестоматия по античной литературе: В 2-х т.– Т. II. Римская литература.– М.: Гос. уч.-пед. изд-во мин. просвещения РСФСР, 1958.– 632 с.



*Виктор Левченко*

## **СМЕХ КАК РАЗЛИЧИЕ**

В начале одной из самых известных философских книг XX столетия – «Словах и вещах» Мишеля Фуко – автор информирует читателя, что своим рождением эта книга обязана смеху, вызванному знакомством с «Китайской энциклопедией» Борхеса. Появление смеха объясняется Фуко пониманием нами невозможности классификации животных, подобно данной в описываемом средневековом дальневосточном сборнике, поскольку она не позволяет упорядочить привычный нам научный или социальный опыт. «Где бы еще могли встретиться животные, – пишет Фуко, – (и) буйствующие, как в безумии, к) неисчислимые, л) нарисованные очень тонкой кисточкой из верблюжей шерсти», как не в бестелесном голосе, осуществляющем их перечисление, как не на странице, на которой оно записывается? Где бы еще могли быть сопоставлены, как в не имеющем места пространстве языка?» [13, с. 33]. Демонстрируя, что эти различия животных порождают такой глубокий и загадочный опыт сознания как смех, Фуко одновременно показывает место их возникновения – пространство смеха, не дающего окончательной завершенности и синтеза смысла.

Действительно, загадочность природы смеха объясняется в том числе и принципиальной его незавершенностью, а также открытостью для прочтения неожиданных для нас смыслов предмета смеха в отличие от устремленности на завершенность и однозначность серьезного. Анализируя эти и некоторые другие аспекты смеха в предыдущих своих публикациях (см.: [8; 9; 10; 11]), я не рассматривал специально проблему соотношения смеха с первичным опытом сознания. В связи с этим, в качестве цели написания данной статьи мною предполагалось обнаружение истоков смеха в различении как фундаментальном опыте нашего сознания.

В истории философии обнаруживается достаточно эвристически ценные попытки тематизировать различие. Его, как основание опыта сознания, исследовали такие видные философы как Гегель в разделе «Сознание» одного из центральных своих сочинений «Феноменология духа», Brentano в проведенном им различии психических и физических феноменов, Гуссерль в аналитике интенциональности. Этой же проблемы касался и Хайдеггер в процессе осуществления своих онто-онтологических различий.

Данная тема является центральной и для работ таких знаковых (если можно подобным образом охарактеризовать экспериментаторов со знаками) представителей постструктурализма, как Жак Деррида (особенно в «Письме и различии» и «Различии») и Жиль Делез,

который «рассредоточивал» интуицию опыта различения в разнообразии тем и метафор своей книги «Различие и повторение». Выстраиванию концепции неагрессивного сознания как первичного опыта различений, коррелятом которого является мир как иерархия различенностей и предметность как различенное, посвящены статьи и доклады 90-х годов авторитетного российского феноменолога и переводчика Виктора Молчанова.

Действительно, рассматривая опыт смеха, нам следует в духе требований аналитического метода осуществлять метаразличения *смешного* как результата смеха, предметной актуальности, и собственно *смеха*, понимаемого как акт. Данная ситуация со смехом аналогична той, которую формулирует феноменологический принцип применительно к сознанию: никогда не равно предмету сознания собственно сознание предмета. Подобное выделение позволяет нам говорить об акте смеха как об определенном опыте, абсолютно всем доступном, который может быть и телесным, и эмоциональным, и интеллектуальным и т. п.

Например, на телесном уровне мы должны говорить о смехе как победе живой телесности, направленной вовне и поддерживающей эту устремленность в принципиальную незавершенность и неограниченность, над застылостью и ограниченностью телесного организма (в соответствии с различием организма *Körper* и тела *Leib*, данного Хельмутом Плеснером). Последний писал: «Открытость, непосредственность, спонтанность характеризуют смех; закрытость, опосредованность, постепенность – плач. Такие характеристики не случайны. Смеющийся открыт миру. Пребывая в состоянии освобожденности и оторванности от земли, человек хочет видеть свое единство с другими. В полную силу смех расцветает лишь в сообществе смеющихся вместе» (цит. по: [7, с. 380–381]). При этом для обнаружения смеха на первичном антропологическом уровне требуется различения себя от другого как условия собственной идентификации. Известно явление невозможности узнать правду собственного голоса, воспроизведенного в технической записи, тогда как голос посторонний всегда признается нами.

Укорененность смеха в телесности показывает, что он, осуществляя эту свою направленность вовне, не выводим из внешнего или внутреннего опыта. Предмет осмеяния может выступать для одних в качестве смешного предмета, а для других, напротив, не вызывать соответствующей реакции. Важно только помнить о предложенном еще Аристотелем в его учении об обусловленности добродетелей фронезисом (см.: [1, с. 323]) различении ситуации, когда надо смеяться

и когда нет повода для смеха. Недаром в таком интимном акте как сексуальный, в котором интерсубъективность телесно наиболее сильно выражается, различие между смехом и смешным соответственно и проявляется. Если, согласно недавним исследованиям Эрика Бресслера из университета Мак-Мастера в США, женщин привлекают мужчины, способные их рассмешить, а мужчин – женщины, способные оценить их юмор, то, с другой стороны, в моменты наибольшей интимной близости смех, внезапно возникающий у одного из партнеров, разрушает самые сильные эмоции, убивает любовь у другого (см.: [14]). Безусловно, когда у Аристотеля говорится «надо» применительно к смеху, это не означает обязательность как сущностное качество смеха. Скорее наоборот, его природа спонтанна и как я уже подчеркивал не предполагает внешнюю императивность, обнаружение которой лишь демонстрирует нежизненность, искусственность смеха.

Разъяснение смысла анекдота, шутки, почему необходимо смеяться, ведут к омертвлению предмета смеха, к утрате живого опыта различения (как это проявляется, например, в закадровом смехе в так называемых «юмористических» передачах на телевидении). Подобные ситуации нехватки различий указывают на деформацию смехового опыта и смеховой практики в целом. Эту ситуацию применительно к опыту сознания в целом В. И. Молчанов описывает следующим образом: «Различение – в отличие от синтеза и идентификации – никому ничего не навязывает, никого не угнетает, никого ни с кем и ни с чем не уравнивает. Различение как бы идет нам навстречу, но не сталкивается с нами и не проходит мимо, а в безмолвии и благожелательности открывает нам дальнейший путь различений» [12, с. 30]. Возникающий объект – смешное – поскольку на нем останавливается наша работа различения, есть негативная характеристика в отношении собственно самого опыта смеха. «Иначе говоря, объективация – это приостановка различений, а объект – это достигнутое в каждый конкретный момент и в каждой конкретной ситуации многообразие различений. Формирование объекта есть не что иное, как этапы приостановки различений [12, с. 297].

Поскольку в основе смеха, согласно классическому определению И. Канта в «Критике способности суждения», лежит «аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [5, с. 352], то предмет смеха не представляет собой что-то принципиально новое. Наоборот, он задается контекстуальной ситуацией практики различений, которая в нашем случае, ориентируясь на ожидаемое, обнаруживает значения и смыслы, отличные от предполагаемых нами. «Различение – это не образ, не знак, не предмет, но источник образа, знака, предмета (как различенного); различение – всегда сопряжено со значением образа,

знака, предмета.

Само значение – это не ментальный атом, способный к соединению с другими атомами, но отношение уровней контекстуального деления» [12, с. 299]. В знаменитой новелле Генриха фон Клейста «Театр марионеток» описывается история, демонстрирующая подобное различие естественности от механичности повторения, которое и вызывало смех у рассказчика. У некоего молодого человека однажды само собой получилось передать своими движениями античную скульптуру «Юноша, вынимающий занозу из ступни». Попытки же им из тщеславия воспроизвести эту позу оказались неудачными и делали его посмешищем в глазах свидетелей [6, с. 321–322]. Консервация им ситуации, сужение смыслового пространства помещали молодого человека в центр насмешек со стороны зрителей этой сцены. Потому смешным является не то, что бессмысленно, неправдоподобно, бестолково, а то, что позволяет узнать, понять такое, чего не понимает сам делающий или говорящий это. «То, что одними воспринимается как бессмыслица, для других серьезно, а для третьих (писателя, зрителя, читателя) есть вернейший путь познания таких сторон психики человека, которых он не *собирался* как будто бы обнаруживать», – отмечал эту особенность применительно к смеховой стороне творчества Н. В. Гоголя его исследователь И. Д. Ермаков [4, с. 67].

Различение как основание смеха лежит и в экспериментировании с языком. Намеренные языковые искажения принципиально ориентированы на выявление смешного в текстах, претендующих на позитивную культурную значимость. Примерами подобного отношения являются и такие интеллектуальные эксперименты начала XX века, как «сдвигология» трактата «Кукиш проشياкам» А. Крученых, благодаря слоговым сдвигам (соединению слогов соседних слов) обнаруживающего «какашки» в творчестве великих русских поэтов, например, М. Ю. Лермонтова, «перевернутый» язык, на котором написал часть своей поэмы «Янко – круль албанский» Илья Зданевич (Ильязд), и современное бурное творчество так называемых «падонков» в Интернете (см. российский сайт [Udaff.com](http://Udaff.com), «аффтарты», которого безграмотны намеренно и подчеркнута).

Подобная креативная работа с языком ведется вполне в соответствии с исторически первым классическим определением смешного, данным Аристотелем. «Смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное» [2, с. 650]. Смех связан с безобразием, не приносящим человеку, этому «смеющемуся животному», как называл его Аристотель, никакого страдания. Суть смеха в ситуации подобного языкового различия в том, что он разрешает назревший конфликт не

в виде поступка или поведения, а обращаясь к работе над словом, выражением, двусмысленностью (то есть скрывая показывает и показывая скрывает). В результате мир смешного представляется нам, если воспользоваться терминологией Гегеля, «миром наизнанку», перевернутым миром нашей повседневности, в котором одинаковое становится неодинаковым, а неодинаковое – одинаковым. При этом эти миры соотносимы следующим образом – «*один* есть мир как он есть *для чего-то иного, другой*, напротив, как он есть *для себя*» [3, с. 87].

В результате можно сделать вывод о том, что в смехе разрушается тождество предмета и значения. Выход за рамки этого тождества как бы выводит предмет из ситуации самодостаточности, но поскольку новые смыслы относятся к этому же предмету, то они снимаются в нем. Смешное как предмет, включенный в акт смеха, выделяется в нем самом благодаря выявлению собственной полисемии, и в результате оно становится неравным самому себе, требует выхода из ситуации самоограничения.

1. Аристотель. Большая этика // Аристотель. Сочинения: В 4-х т.– Т. 4.– М.: Мысль, 1983.– С. 295–374.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: В 4-х т.– Т. 4.– М.: Мысль, 1983.– С. 645–680.
3. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа.– СПб.: Наука, 1992.
4. Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (Органичность произведений Гоголя).– М.; Пг.: Государственное издательство, 1924.
5. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения в шести томах.– Т. 5.– М.: Мысль, 1966.
6. Клейст Г. фон. О театре марионеток // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. III. – М.: Искусство, 1967. – С. 317–323.
7. Крюгер Х.-П. Об игре и ее границах в смехе и плаче вплоть до независимой улыбки // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 5.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– С. 366–385.
8. Левченко В. Л. Защитная функция смеха // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 3.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.– С. 148–153.
9. Левченко В. Метафизические размышления о смехе // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 6.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– С. 231–235.
10. Левченко В. Л. Смех и тело // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 1.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2002.– С. 70–75.
11. Левченко В. Л. Этнический анекдот в национальной идентификации / Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип.

- 2.– Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2002.– С. 231–235.
12. Молчанов В. И. Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания.– М.: Модест Колеров и “Три квадрата”, 2004.
13. Фуко М. Слова и вещи.– М.: Прогресс, 1977.
14. Grotjahn M. Beyond laughter. Humor and the subconscious-ness.– New York–Toronto–London, 1966.

## УРОКИ ПОСМЕЯНИЯ

В Ветхом Завете можно найти немало ситуаций, где смех играет смыслообразующую роль. Рассмотрение соответствующих контекстов поможет высветить некоторые стороны истории, где Бог давал уроки посмеяния своему народу. В наше время это небезынтересно, ввиду тех различий Ветхого Завета, которые сложились в христианской и иудейской традиции. Обе указанные религии принимают Ветхий Завет в качестве Священного Писания. Расхождение христианства и иудаизма обусловлено различным пониманием центральной идеи ветхозаветного Откровения – ожидания прихода Мессии. Бог милостив и тысячи лет терпеливо дает уроки своему народу. Процесс религиозного воспитания ветхозаветного человека завершился приходом на землю Спасителя, которого не узнали многие. «Пришел к своим, и свои его не приняли» (Ин 1, 11). Христиане и иудеи по-разному поняли это событие, и это понимание нашло выражение в религиозных догматах, разделивших людей по религиозному признаку, порождающему ксенофобию. Иудейские священники разработали вполне языческое истолкование Мессии как земного царя богоизбранного народа, что вытекает из буквального прочтения ветхозаветного Откровения, где ценность человека обусловлена точностью соблюдения внешних обрядовых предписаний. Вот почему Иисус Христос как Мессия Господь был отвергнут за учение «не от мира сего» (Ин 18, 36).

Иудаизм довел до логического завершения ту сторону понимания богооткровения, которая сохраняет внешнюю сторону ветхозаветной религии, делая акцент на этнической принадлежности избранного народа. Бог иудеев – это Существо, находящееся вне мира. Христос же сказал: «Царствие Божие внутри вас есть» (Лк 17, 21). Но очами человека закона, т. е. человека, опирающегося на внешний авторитет, это увидеть трудно. Спаситель был отвергнут иудеями, так как «здоровым» врач не нужен. Ведь «иудаизм, в отличие от христианства, не считает, что последствием грехопадения стало повреждение человеческой природы, ограничиваясь указанием на потерю человеком бессмертия. Иудаизм утверждает, что Моисею дан весь Закон и другого Закона никогда не будет, а также, что вера в первую очередь проявляется в исполнении Закона» [2, с. 152].

История мытарств еврейского народа иллюстрирует вытекающие из подобной позиции трудности понимания Слова Господня, где посмеяние давало свои уроки. И с подобными трудностями сталкивается Авраам – родоначальник еврейского народа, с которым Господь поставил завет вечный и который передал опыт богообщения своим потомкам, когда еще не был дан Закон. И сказал Бог Аврааму о жене его, Сарре: «Я благословлю ее и дам тебе от нее сына; благословлю ее, и произойдет от нее

народы, и цари народов произойдут от нее. И пал Авраам на лице свое, и рассмеялся, и сказал сам в себе: неужели от столетнего будет сын? И Сарра, девяностолетняя, неужели родит?» (Быт 17, 16–17). Хотя вера Авраама Господу была подтверждена переходом в землю Ханаанскую из земли и дома отца его и рождением сына Измаила от рабыни Агари, но рождение сына пожилыми людьми противоречило внешнему опыту. Смех Авраама свидетельствовал, что вера в Бога в его душе не достигла еще своей полноты. Подобное переживание имела и Сарра, которая «внутренне рассмеялась, сказав: мне ли, когда я состарилась, иметь сие утешение?» (Быт 18, 12). Важно, что Сарра имела внутреннее переживание, которое увидел Бог. И сказал Господь Аврааму: от чего это (сама в себе) рассмеялась Сарра, сказав «неужели я действительно могу родить, когда я состарилась?» (Быт 18, 13). И еще, Сарра сказала: «Я не смеялась. Ибо она испугалась. Но Он сказал (ей): нет, ты рассмеялась» (Быт 18, 15). Итак, у столетнего Авраама родился Исаак. «И сказала Сарра: смех сделал мне Бог; кто ни услышит обо мне, рассмеется» (Быт 21, 6).

В доме своем Сарра не потерпела насмешек Измаила и «сказала Аврааму: выгони эту рабыню и сына ее, ибо не наследует сын рабыни сей с сыном моим Исааком» (Быт 21, 9–10). Бог успокоил Авраама: «во всем, что скажет тебе Сарра, слушайся голоса ее, ибо в Исааке наречется тебе семя» (Быт 21, 12). Христианский смысл обетования семени Аврааму раскрывается в Новом Завете (Гал 3, 29; Мф 8, 11–12).

В Ветхом Завете запечатлена история отношений еврейского народа с Богом. Первоначально сам Господь Бог был правителем своего народа. Тяготы домостроительства Господня выразились в судьбе потомков Авраама, которые оказались в рабстве у египтян. Бог повелел Моисею вывести еврейский народ из рабства и привести в ту землю, которую Он обещал потомкам Авраама. По пути из Египта в землю обетованную народу был дан Закон. Но народ, по мере оскудения в нем веры, захотел иметь над собой обыкновенного земного царя. Третий по счету царь, Соломон, построил в Иерусалиме Храм, где основной формой богослужения были жертвоприношения животных. Вавилонский царь Навуходоносор (604–562 до Р.Х.) разрушил Иерусалимский Храм и увел еврейский народ в плен. После 538 года до Р.Х. персидский царь Кир разрешил евреям вернуться на родину. Был построен новый Храм на месте разрушенного. В IV в. до Р.Х. израильтяне были завоеваны греками, а в I в. до Р.Х. – Римом.

Внешняя история является лишь запечатлением изменений отношения к Ветхому Завету как источнику Божественного Откровения. Уроки посмеяния ярко высвечивают драму материалистического, по сути, мышления ветхозаветного народа, помышляющего о земном царстве Израиля. Судьба еврейского народа шла в разрез с его ожиданиями и чаяниями. Иудея была разорена и переходила из рук в руки. Народ находился в по-



стоянном рабстве. Мудрецы и пророки напоминали об истинных причинах мытарств и призывали опомниться. Езекия приглашает остаток Израиля в Иерусалим для совершения великой Пасхи. «И ходили гонцы из города в город по земле Ефремовой и Манассиной и до Завулоновой, но над ними смеялись и издевались» (2 Пар 30, 10). Иеремия сокрушается: «К кому мне говорить и кого увещевать, чтобы слушали? Вот, ухо у них не обрезанное, и они не могут слушать; вот, слово Господне у них в посмеянии; оно неприятно им» (Иер 6, 10). Да, неприятно, так как вопреки истинному пониманию Священного Писания евреи понимали избранность в политическом, земном смысле. Согласно этому пониманию, евреи поставлены выше языческих народов, а, следовательно, предназначены для господства, поэтому они не могли понять, почему, будучи выше язычников, находятся у них в рабстве. Несоответствие чаяний реальному положению переживалось как посмеяние. Но Бог многократно и терпеливо учит народ Израиля правильному отношению к Себе, предупреждая: «Если ты, когда перейдете (за Иордан в землю, которую Господь Бог ваш дает вам), будешь слушать гласа Господа Бога твоего, тщательно исполнять все заповеди Его, которые заповедую тебе сегодня, то Господь Бог твой поставит тебя выше всех народов земли» (Вт 28, 1). И далее: «Если же не будешь слушать гласа Господа Бога твоего и не будешь стараться исполнять все заповеди Его и постановления Его, которые я заповедую тебе сегодня, то придут на тебя все проклятия сии и постигнут тебя (Вт 28, 15); «и будешь ужасом, притчею и посмешищем у всех народов, к которым ответит тебя Господь (Бог) (Вт 28, 37).

Господь упрекает Иерусалим, называя его именем блудной дочери Оголивы, последующей дороге сестры своей – Самарии, названной Огола. «Так говорит Господь Бог: ты будешь пить чашу сестры твоей, глубокую и широкую, и подвергнешься посмеянию и позору, по огромной вместительности ее» (Иез 23, 32). «Так говорит Господь Бог: это Иерусалим! Я поставил его среди народов, и вокруг него – земли. А он поступил против постановлений моих нечестивее язычников» (Иез 5, 5–6). «И будешь посмеянием и поруганием, примером и ужасом у народов, которые вокруг тебя, когда Я произведу над тобою суд во гневе и ярости, и в яростных казнях;– Я, Господь изрек сие» (Иез 5, 15). «Кровью, которую ты пролил, ты сделал себя виновным, и идолами, каких ты наделал, ты осквернил себя, и приблизил дни твои и достиг години твоей. За это отдам тебя на посмеяние народам, на поругание всем землям» (Иез 22, 4). «И предам Я тебя опустошению и жителей твоих посмеянию, и вы понесете поругание народа Моего» (Мих 6, 16). Явился Соломону Господь во второй раз и сказал ему: «Если же вы и сыновья ваши отступите от Меня и не будете соблюдать заповедей Моих., которые Я дал вам, и пойдете и станете служить иным богам., то Я истреблю Израиля с лица земли, которую Я

дал ему, и храм, который Я освятит имени Моему, отвергну от лица Моего, и будет Израиль притчею и посмешищем у всех народов (3 Цар 9, 6–7). «И сделаю его притчею и посмешищем у всех народов» (2 Пар 7, 20). «Оставили пути древние, чтобы ходить по стезям пути непроложенного, чтобы сделать землю свою ужасом, всегдашним посмеянием» (Иер 18, 15–16). Так говорит Господь «и отдам их на озлобление и на злострадание во всех царствах земных, в поругание, в притчу, в посмеяние и проклятие во всех местах, куда Я изгоню их» (Иер 24, 9). Царям иудейским и жителям Иерусалима повеление Господа через Иеремию за то, что оставили Бога и поклонялись чужим богам (Ваалу), «и сделаю город сей ужасом и посмеянием» (Иер 19, 8). Слово о народе иудейском, что не слушали слов Бога в первый год пленения у Навуходоносора. «И совершенно истреблю их и сделаю их ужасом и посмеянием и вечным запустением» (Иер 25, 9).

После многократных предупреждений Бог выполнил обещания и стал давать уроки посмеяния своему народу на деле. «И был гнев Господа на Иудею и Иерусалим и Он отдал их на позор, на опустошение и на посмеяние» (2 Пар 29, 8). «Так говорит Господь Бог горам и холмам, лощинам и долинам, и опустелым развалинам, и оставленным городам, которые делались добычею и посмеянием прочим окрестным народам» (Иез 36, 4). Пророк Аввакум сокрушается, что закон потерял силу, а суда праведного нет по отношению к народу необузданному, «но не все ли они будут произносить о нем притчу и насмешливую песнь» (Авв 2, 6). Учит Бог и соседние народы правильному отношению к Себе и Израилю. О сынах Аммоновых Господь говорит: «Ибо Мною клянусь, говорит Господь, что ужасом, посмеянием, пустынею и проклятием будет Восор» (Иер 49, 12–13). Господь Саваоф упрекает жителей Моава. «Не был ли в посмеянии Израиль..., что ты, бывало, лишь только заговоришь о нем, качаешь головою?» (Иер 48, 27). «И пусть Моав валяется в блевотине своей, и сам будет посмеянием» (Иер 48, 26). «И Вавилон будет грудю развалин, жилищем шакалов, ужасом и посмеянием, без жителей» (Иер 51, 37). Пророк Исайя предсказывает отступление в битве Сеннарихима, царя ассирийского. «Вот слово, которое изрек Господь о нем: презрит тебя, посмеется над тобою девствующая дочь Сиона» (4 Цар 19, 21).

Ветхий Завет свидетельствует, что кровное родство имеет большое значение для верующего еврея, благодаря которому отдельный человек чувствует себя включенным в целый народ. Каждый еврей знает, что значит «я и отец Авраам – одно», ибо ведет кровное родство через все поколения вплоть до Авраама. Он чувствует себя укрытым (спасенным) в отце Аврааме, кровь которого струится в поколениях и является свидетельством прав на наследование. И вот воплощается Тот, кто говорит: «Истинно говорю вам: прежде, нежели был Авраам, Я есмь» (Ин 8, 58). Для человека Закона подобные слова воспринимались либо

как святотатство, либо как признак безумия. И в соответствии со здравым смыслом, принимающим в качестве серьезных аргументов только факты внешнего опыта, иудеи Ему возражали: «Тебе нет еще и пятидесяти лет,— и Ты видел Авраама?» (Ин 8, 57). Но слова Иисуса возвращали мысль к истокам, где можно было найти нечто отличное от кровно-родственных связей, к Богу как источнику жизни вечной, пробудившему в душе Авраама веру. Через нее человек может открыть в собственной душе искру Божию, освещающую истинный смысл исторических событий.

Ходатайство Авраама пред Господом о Содоме свидетельствует, что есть мера праведности, подающая надежду на спасение народа (см.: Быт 18, 23–33). Поэтому Бог говорит об изменениях судьбы избранного народа, высказывает уверенность в его очищении и спасении. «И будешь более слышать посмеяния от народов» (Иез 36, 15).

Смысл событий Ветхого Завета раскрывается в Новом Завете. Контекст Библии показывает, что причина избрания еврейского народа была в его способности к проповеди и сохранению среди народов земли Откровения о спасении мира через Христа Господа. Избранничество не фатально, но исторично и, что главное, обусловлено верностью Богу в вере и нравственной жизни его лучших представителей, а следовательно, имело живой и прообразовательный характер, как и ветхозаветный Закон, который имел «тьнь будущих благ, а не самый образ вещей» (Евр 10, 1).

Если посмотреть на Пятикнижие Моисеево, то бросается в глаза материалистическая направленность обещаний и угроз Господних, данных Израилю за исполнение или нарушение Закона. Поражает отсутствие учения о Царстве Божием. Нет мысли о вечной жизни и будущем спасении. Духовные ценности понимаются в лучшем случае в качестве заповедей Божиих как извне данных человеку, наподобие юридического закона. Причем существенно различие ветхозаветной морали по отношению к своим соплеменникам (см.: Втор 6, 10–11) и иноземцам (см.: Втор 14, 21). Подобная мораль, конечно же, не может быть принята в качестве общечеловеческой ни прежде, ни теперь, если говорить о современных проектах глобализма. Можно лишь предполагать, что Бог из любви к своему народу избрал те формы уроков, которые могли быть восприняты психологией людей, столетиями пребывавших в рабстве. Множество внешних обрядовых предписаний Ветхозаветного Закона привело к фетишизации последнего. Бог в Ветхом Завете открыл себя лишь отчасти. Наиболее заметно это выражено в Псалтири и у Пророков, где уже звучит боль о грехе, покаяние, молитва о чистоте сердца. «Израиль, искавший закона праведности, не достиг до закона праведности. Почему? Потому что искали не в вере, а в делах закона» (Рим 9, 31–32).

То, что в Ветхом Завете Бог открывается лишь одному еврейскому народу, говорит, что это был подготовительный этап к пришествию Хрис-

та, который носил прообразовательный и временный характер, где «нравственные и обрядовые установления предназначались не всему человечеству, но одному племени, избранному для исполнения конкретного дела, и потому давались, исходя из его духовного уровня... Ветхозаветная религия и в принципе не могла быть совершенной, поскольку совершенство Откровения дано лишь явлением Бога во плоти (см.: 1 Тим 3, 16) и спасения Им человека Своей Жертвой и Воскресением» [1, с. 313].

У Креста произошло окончательное испытание детей избранного народа, урок, окончательно разделивший Израиль на две части – малое стадо избранных, «остаток» (Рим 11, 2–5), который стал началом Церкви, и другую часть, ожесточившихся. Об отнятии избранничества у евреев, не принявших Христа, многократно сказано в Евангелии (см.: Мф 21, 43; Мф 8, 11–12). На почве отвержения Христа и утраты избранничества существует иудаизм, который подготавливает пришествие своего Мессии (по христианскому Откровению – антихриста). Евреи же, принявшие Христа Иисуса, составят тот остаток, который спасется (см.: Рим 9, 27).

Пришествие Обетованного означает, что власть Закона завершается и уже «не плотские дети суть дети Божии» (Рим 9, 8). «Ибо если бы первый Завет был без недостатка, то не было бы нужды искать места другому. Но Пророк, укоряя их, говорит: вот наступают дни, говорит Господь, когда Я заключу с домом Израиля и с домом Иуды Новый Завет... говоря Новый, показал ветхость первого; а ветшающее и стареющее близко к уничтожению» (Евр 8, 7, 8, 13), «потому что конец Закона – Христос» (Рим 10, 4; Мф 5, 18). «Ибо во Христе Иисусе не имеет силы ни обрезание, ни необрезание, но вера, действующая любовью» (Гал 5, 6). С пришествием Христа «род избранный, царственное священство, народ святой, люди, взятые в удел... некогда не народ, а ныне народ божий» (1 Пет 2, 9–10). И это христианская Церковь, где «нет уже иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского: ибо все ... одно во Христе Иисусе. Если же ... Христовы, то ... семя Авраамово и по обетованию наследники» (Гал 3, 28–29). Пониманию того, что христианство раскрывает не плотский, но духовный смысл наследования семени Аврамова как человека, в душе которого вера в Господа обрела черты предчувствия будущего Спасения, предшествовала длительная история ветхозаветного народа, который пережил многочисленные испытания верности Богу, в том числе и через уроки посмеяния.

1. Осипов А. И. Путь разума в поисках истины.– М.: Сретенский монастырь, 2003.
2. Православие и религии мира.– Тернополь: Церковь Святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова, 2004.

*Олег Мухутдинов*

### **О ПРЕДПОЛАГАЕМОМ, СМЕШНОМ И СУЩЕМ В ДИАЛОГЕ ПЛАТОНА «ПРОТАГОР»**

Есть две существенные характеристики, определяющие способ отношения человека к существующему в рамках научного исследования. Эти характеристики составляют то, что Аристотель называет  $\epsilon\omicron\iota\tau$ .  $\Gamma\epsilon\omicron\iota\tau$  и включает в себя, во-первых,  $\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\mu\omicron\varsigma$   $\phi\iota\lambda\omicron\varsigma\omicron\mu\omicron\beta\omicron\upsilon\tau\omicron\tau$ , «знание вещей», ясное и отчетливое представление о подлежащих изучению предметах, а во-вторых,  $\rho\omicron\beta\iota\delta\epsilon\upsilon\alpha\beta$ , воспитание и образование в определенной исследовательской традиции. Человек, обладающий такого рода образованностью, способен различать  $\phi\upsilon\lambda\omicron\beta\omicron\lambda\omicron\varsigma\tau$   $\sim$   $\mu\omicron\lambda\omicron\beta\omicron\lambda\omicron\varsigma\tau$   $\rho\omicron\rho\iota\delta\epsilon\upsilon\alpha\beta\upsilon\iota\tau$   $\dot{\iota}$   $\lambda\epsilon\gamma\omicron\tau\iota\varsigma$  [3, 639a 2–5], ведется ли речь о предмете со знанием дела, или же представления того, кто ведет рассуждение, не соответствует действительному положению вещей. В последнем случае исследование движется  $\rho\omicron\beta\omicron\varsigma\dot{\iota}$   $\phi\iota\lambda\omicron\beta\iota\eta\mu\epsilon\lambda\omicron\beta$ , т. е. не касаясь самих явлений.

Это « $\mu\omicron\lambda\omicron\beta\omicron\lambda\omicron\varsigma\tau$   $\rho\omicron\rho\iota\delta\epsilon\upsilon\alpha\beta\upsilon\iota\tau$   $\dot{\iota}$   $\lambda\epsilon\gamma\omicron\tau\iota\varsigma$ » означает, что речь о предмете оказывается ложной. Речь, первоначальной функцией которой является обнаружение и выявление существующего, закрывает возможность видения предмета исследования. Каким образом речь может стать ложной? Сущность любого явления как такового может быть выражена в определении. Вместе с тем существует возможность рассматривать явления в различном отношении сообразно обстоятельствам, в которых эти явления обнаруживаются. В соответствии с этими обстоятельствами рассуждения о явлениях могут быть различными. В том случае, когда в расчет принимаются не столько явления, сколько многообразные представления о явлениях, причем таким образом, что основанием этих представлений являются какие-то иные представления, предмет рассуждения исчезает из поля зрения, а рассуждение об этом предмете становится ложным.  $\dot{\iota}$   $\delta\omicron\varsigma$   $\sigma\eta\epsilon\delta\omicron\chi\tau$   $\lambda\epsilon\gamma\omicron\tau\iota\varsigma$   $\phi\lambda\epsilon\delta\epsilon\eta\tau$   $\tau$   $\alpha\upsilon\phi\iota\eta\tau$   $\omicron\upsilon\lambda\omicron\beta\omicron\lambda\omicron\varsigma\tau$   $\lambda\epsilon\gamma\omicron\tau\iota\varsigma$  [4, Д 29, 1024 b 31].

Все это позволяет утверждать, что основание возникновения ложных рассуждений заключается в самом повседневном существовании человека в мире. Отношение к существующему является возможностью действительной жизни, философия и софистика представляют два способа осуществления этой возможности. И если философия является истинным исследованием сущего, то софистика оказывается, скорее, искусством создания видимости. Поскольку повседневное существование не опирается на знание явлений, но большей частью довольствуется в отношении к действительности предположениями, оно само подпадает под влияние ложных представлений. Ситуация, в которой знание противостоит мнению, может рассматриваться различным образом:

«Существуют люди, обладающие сильной восприимчивостью к комическому, и там, где другие воспринимают лишь обыденное и скучают, они видят комические ситуации. Они видят окружающий мир вещей и людей в свете комического (sie sehen die Um- und Mitwelt im Irgendwie des Komischen), таким образом, что они представляют само комическое как характеристику этого явленного и являющегося окружающего мира и посредством этого “развлекаются”» [5, s. 54].

Цель настоящего разыскания заключается в том, чтобы показать, каким образом смешное выступает границей между предполагаемым и сущим. Предполагаемое есть предмет мнения, то, что с точки зрения здравого рассудка представляется очевидным и само собой разумеющимся, а потому не требует дальнейших вопросов. Предполагаемое понимается как предварительно существующее убеждение. Сущее есть истинное, исследование сущего не ограничивается поверхностными доводами, но каждый раз стремится к обнаружению оснований действительного положения вещей. В качестве примера для анализа отношения предполагаемого, смешного и сущего избирается диалог Платона «Протагор». Изречение Протагора о том, что человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, а несуществующих – что они не существуют, становится предметом пристального внимания Платона в диалоге «Теэтет», поскольку «мудрому мужу, разумеется, не подобает болтать вздор» [2, с. 204]. Диалог «Протагор» посвящен иной проблеме, ее разбор является одновременно критикой одного из основных направлений софистической деятельности.

Формально диалог открывается улыбкой Гиппократы, друга Сократа, «обиженного» тем, что Протагор, будучи сам мудрым, не делает мудрым его, Гиппократы. И там, где речь идет о воспитании и образовании, смеху нет места, ибо дело касается самых серьезных вещей. Но всякое образование как формирование личности есть образование в отношении определенного рода деятельности, поэтому Сократ задает своему другу вопрос: в чем заключается та мудрость Протагора, которой Гиппократ собирается обучиться? И выяснив, что искусство Протагора является софистическим, Сократ задает новый вопрос Гиппократу: «А тебе не стыдно было бы появиться среди эллинов в виде софиста?» [1, с. 421].

Этот вопрос приводит собеседников в замешательство, избавиться от которого представляется возможным лишь в том случае, если сам Протагор даст ясный и отчетливый ответ относительно характера своего занятия. Однако и здесь требуется осмотрительность, ибо в основании искусства софистических рассуждений находится небытие, а потому, раз дело касается приобретаемых душой знаний, следует представлять, что здесь полезно, а что – нет. Если обучающийся способен к такому

различению, то ему «не опасно приобретать знания и у Протагора, и у кого бы то ни было другого» [1, с. 423]. В противном случае, риск проигрыша оказывается бесконечно великим.

Ответ Протагора гласит: его наука есть «смышленость в домашних делах, умение наилучшим образом управлять своим домом, а также в делах общественных: благодаря ей можно стать всех сильнее и в поступках, и в речах, касающихся государства» [1, с. 428]. Мудрость Протагора есть искусство государственного управления.

Это утверждение вызывает ироническое замечание Сократа, считающего, что такого рода искусству научиться невозможно. Совершенство политического искусства не является добродетелью, которая передается от учителя к ученику, а доказательством тому служит фактическая жизнь полиса: при принятии решений, касающихся важных государственных дел, политическая образованность не принимается в расчет. Так формулируется первоначальная тема диалога – проблема совершенства политической добродетели.

Предлагаемое Протагором решение этой проблемы содержится в мифологическом объяснении, согласно которому все люди оказываются причастными правде, стыду, справедливости и прочим гражданским добродетелям в силу божественного установления. «Добродетель эта не считается врожденной и возникающей самопроизвольно, но ей научаются, и если кто достиг ее, то только прилежанием» [1, с. 433].

Это объяснение не устраивает Сократа, который предпочитает исследование самого феномена добродетели и установление отношения между добродетелью с одной стороны и справедливостью, рассудительностью и благочестием – с другой. Речь идет в первую очередь о стремлении выяснить, являются ли гражданские доблести конститутивными элементами совершенства политической добродетели, и если являются, то в каком смысле. Первый ответ Протагора обнаруживает затруднение, связанное с необходимостью разграничения определений составляющих добродетель понятий, ибо эти понятия находятся в некоторой принципиальной, хотя и неочевидной взаимосвязи. Выявление этой взаимосвязи оказывается делом столь непростым, что требует постоянного удерживания в поле зрения единства феномена добродетели в противоположность ее многообразному проявлению в конкретных определениях. Попытка Протагора уклониться от такого обсуждения приводит к тому, что Сократ отказывается от продолжения диалога, собираясь уйти. Продолжение беседы становится возможным, поскольку право ведения исследования сущности добродетели передается Протагору. Протагор выбирает новый путь, предлагая Сократу заняться интерпретацией фрагментов песни поэта

Симонида: «Трудно поистине стать человеком хорошим» [1, с. 450] и «Вовсе неладным сдается мне слово Питтака, хоть его рек и мудрец: “Добрим быть нелегко”» [1, с. 451]. В этих фрагментах – так считает Протагор, – содержится явное противоречие.

Однако Сократ придерживается иной точки зрения. Смысл этих стихов заключается в следующем: «*Стать*-то хорошим человеком *поистине* трудно, однако все же возможно, хотя бы на некоторое время, но ставши таким, пребывать в этом состоянии, то есть *быть* хорошим человеком, – это уж невозможно и не свойственно человеку, и разве лишь бог один владеет таким преимуществом» [1, с. 456]. И вместе с тем Сократ снова высказывает ироническое замечание относительно той манеры ведения рассуждения, которой придерживается его собеседник: «разговоры о поэзии всего более похожи на пирушки невзыскательных людей с улицы» [1, с. 459]. Неспособность Протагора вести разговор о самом предмете исследования и его постоянное стремление к бегству от мышления создает комическую ситуацию. Поэтому Сократ предпринимает еще одну попытку вернуться к теме диалога.

Вопрос формулируется теперь в общем виде следующим образом: что является основанием хорошей и плохой жизни? Таким основанием является знание, и Сократ обращается к Протагору с вопросом, считает ли тот, что «знание прекрасно и способно управлять человеком, так что того, кто познал хорошее и плохое, ничто уже не заставит поступать иначе, чем велит знание, и разум достаточно силен, чтобы помочь человеку» [1, с. 465]. Знание ведет к достойной жизни, причина же того, почему человек уступает всему тому, что ведет его к жизни недостойной, заключается в неведении, поскольку любое ошибочное действие осуществляется в силу недостатка знания. Если политическое искусство ставит своей целью достижение хорошей жизни, причем не для отдельного гражданина, но для всего государства в целом, то это искусство должно представлять собой некое знание, – как раз такое знание, которым обладает и Протагор, и прочие софисты. Самым удивительным результатом диалога становится то, что Сократ и Протагор меняются позициями: Сократ, утверждавший, что совершенство политического искусства не является предметом обучения, теперь заявляет, что политическое искусство есть некое знание, а Протагор, доказывавший, что политической премудрости можно обучить, настаивает, что добродетель «оказывается чем угодно, только не знанием, а следовательно, менее всего поддается изучению» [1, с. 476]. Вывод рассуждений обвиняет и высмеивает Сократа и Протагора [1, с. 475].

И все же этот вывод высмеивает в большей степени Протагора. Несмотря на то, что предметом диалога ближайшим образом является



проблема обучения добродетели, речь в нем идет о принципах различения философии и софистического искусства. Это различие затрагивает не только проблему философии как исследования бытия и проблему софистики как способа создания видимости, сколько вопрос о возможности существования самой философии. Ибо философия никогда не *есть*, т. е. не существует в качестве уже осуществленной системы знания. Фрагмент из песни Симонида в истолковании Сократа приобретает подчеркнуто метафизический смысл: поистине трудно достичь действительного философского знания, но даже если кому-то и удастся подступиться к самим явлениям, то удержаться в этом состоянии для него оказывается невозможно. Философия – это постоянная готовность к возобновлению исследования от самых его оснований. Поэтому для философского исследования принципиальным является «исследование вопроса, хотя может случиться, что при этом мы исследуем и того, кто спрашивает, и того, кто отвечает» [1, с. 445]. И если Протагор уподобляется в конечном счете вводящему в заблуждение Эпиметею, то Сократ стремится пользоваться помощью Прометея, так что даже в ситуации, где «все перевернуто вверх дном», у него не исчезает желание «разобраться в том, что такое добродетель» [1, с. 476].

И поэтому беспомощность Протагора, не разбирающегося в основаниях науки, которой он обещает научить, вызывает смех. Суть дела заключается в том, что Протагор не представляет себе ни подлинного предмета, с которым имеет дело искусство политического управления, ни понятий, определяющих структуру политической добродетели. В таком случае ложным оказывается и предмет софистической науки, и речь об этом предмете, и сам софист оказывается в конечном счете лжецом. Понимая это Сократ и заявляет в итоге, что все рассуждение велось «только в угоду красавцу Каллию» [1, с. 476].

1. Платон. Протагор // Платон. Сочинения в 4-х томах.– Т. 1.– М., 1990.
2. Платон. Теэтет // Платон. Сочинения в 4-х томах.– Т. 2.– М., 1993.
3. Aristoteles. De partibus animalium libri quattuor. Ex recognitione B. Langkavel. Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1868.
4. Aristoteles. Metaphysica. Recognovit W. Jaeger. Oxonii, 1963.
5. Heidegger M. Grundprobleme der Phänomenologie (WS 1919/20). GA, Bd. 58. Hrsg. von Hans-Helmuth Gander.– Frankfurt a. M., 1993.

*Светлана Быстрова*

**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
КОНЦЕПЦИЙ СМЕШНОГО В АНТИЧНОСТИ  
(ЦИЦЕРОН И АРИСТОТЕЛЬ)**

Цицерон был одним из тех философов, которые, кроме мыслей, мнений, философских вопросов и ответов на них, «собирали» и смех, и смех которых собирали другие люди. Современники и потомки писали о необыкновенной популярности цицероновского остроумия. Его шутки собирались и оформлялись в отдельные сборники наряду с философскими трактатами и политическими речами, становились достоянием римлян и распространялись за пределы Рима. Разработанная им «теория смеха» – одна из немногих подобных теорий, дошедших до нас из античных времен. В работах, посвященных истории развития эстетических категорий, Цицерон упоминается в качестве одного из авторитетов в области теории комического, наряду с Аристотелем.

Традиционно считается, что история изучения смеха проходит под влиянием авторитета Аристотеля [3, с. 12]. Именно он дал наиболее точное и емкое определение смеха в 1-й части трактата «Поэтика», и сотни других, более поздних определений, представляли собой лишь его вариации. При этом теоретики комизма очень часто говорят об утерянной 2-й части «Поэтики», в которой, по-видимому, содержались самые важные мысли Аристотеля о смехе. Ученые пытаются реконструировать эту книгу, опираясь на тексты учеников Аристотеля и тех античных мыслителей, которые в своих сочинениях так или иначе затрагивали тему смеха. Согласно версии Умберто Эко, изложенной в романе «Имя розы», 2-ю книгу «Поэтики» долгое время скрывал от посторонних глаз, а затем уничтожил монах Хорхе, так как решил, что она способна опровергнуть христианское представление о мире. С течением времени 2-я часть «Поэтики» стала своеобразным мифом – мифом о возможном раскрытии тайны смеха.

Однако, как до, так и после Аристотеля, философы, рассуждавшие на темы воспитания людей, их общения между собой, их отношения к государству, затрагивали и тему смешного. Они понимали, какой огромной силой обладает смех и как много зависит от того, кто им воспользуется и против кого он будет направлен. Некоторые древние философы, политики, ораторы, поэты, теоретики литературы и искусства (Демокрит, Аристофан, Платон и др.) выделяли вопросы смеха и комического в виде проблем философского и общественного характера. К сожалению, ни одно из древних произведений, специально посвященных этой теме, не дошло до нас. Мы располагаем лишь отрывочными или, в лучшем случае, более или менее систематическими

рассуждениями о смешном, включенными в философские труды. Богатый материал для различных теоретических обобщений о смешном дают также некоторые литературные произведения, философские диалоги, памятники судебного и политического красноречия, в котором особенно ценилось умение высмеять противника. В связи с этим уместнее всего вспомнить о Цицероне. Развернутую теорию смешного он излагает в трактате «Об ораторе», а отдельные ее аспекты развивает в трактате «Об обязанностях» и других своих сочинениях.

На наш взгляд, вклад Цицерона в развитие теории смешного – весьма интересная для исследования тема. Литературы, посвященной именно этому вопросу не так уж много. В то же время, нет недостатка в обобщающих работах по истории эстетики, эстетическим категориям, а также по истории драмы, ораторского искусства и литературы, где в связи с развитием теории смеха и комического всегда упоминается имя Цицерона [1; 6; 11; 12]. У авторов, специально анализирующих эстетические взгляды Цицерона (например у А. Ф. Лосева в его V-ом томе «Истории античной эстетики»), также имеются отдельные замечания относительно его трактовки смеха и комического [4]. Следует отметить статью Г. Грубе, в которой есть интересные мысли о теории смешного, выдвинутой Цицероном. Например, Г. Грубе полагает, что этот римский мыслитель и оратор не имел дела с утраченной 2-й книгой «Поэтики» Аристотеля или с трактатами его учеников, посвященными вопросам смеха. Разумнее допустить, что Цицерон находился под влиянием риториков эллинистической эпохи. Самостоятельность Цицерона в этой области философии подтверждается тем, что примеры, иллюстрирующие его теоретические положения, он берет, как правило, из римской ораторской практики и римской литературы [13]. М. Н. Чернявский в статье «Теория смешного в трактате Цицерона “Об ораторе”» также пытается обосновать определенную независимость Цицерона от Аристотеля, подчеркивая «богатую традицию римского остроумия» и наличие в теории Цицерона высоких этических критериев, введенных именно римскими мыслителями и «обусловленных определенным положением римской культуры середины I века до н. э.» [8, с. 184].

Цицерон создал свою теорию смешного, опираясь на опыт своих предшественников – философов, риториков, комедиографов, – но при этом весьма оригинально осмысливал категорию смеха. Интересно, что свои теоретические положения он иллюстрировал примерами национального римского остроумия; поэтому, благодаря Цицерону, у нас есть возможность узнать, как и над чем смеялись древние римляне времен заката Республики, а это немаловажно для понимания мировоззрения и культуры римлян и их эпохи.

Опираясь на авторитетные источники, среди которых, вероятнее

всего, были Аристотель, Теофраст и другие греческие философы, высказывавшие определенные суждения о смехе, а также привлекая богатую традицию греческого и римского остроумия, черпая материал из области искусства красноречия, поэзии и комедии, Цицерон в популярной, изящной, понятной и привлекательной форме изложил вполне законченную, целостную концепцию смешного. При этом Цицерон рассматривал смех и его отдельные разновидности в качестве эстетических категорий, которые не столько имеют самостоятельное значение, сколько могут и должны быть использованы в ораторской практике. С помощью конкретных примеров, иллюстрирующих теоретические положения, он показал, как следует применять орудие смеха, чтобы произвести должный эффект и добиться желаемой цели. Он не только дал определение смеха, но и ответил на те вопросы, которые традиционно считаются основными в теории смешного. Что составляет область смешного, и над чем люди смеются? Вслед за Аристотелем, Цицерон утверждал, что смех и комическое всегда прямо или косвенно связаны с человеком. Смеяться можно над человеком во всех его проявлениях. Исключение составляет – как об этом говорили Демокрит и Аристотель – только область человеческих страданий. Смешными могут оказаться вся внешность человека, его лицо, фигура и движения. Комическими могут быть суждения, в которых человек проявил недостаток ума. Особой областью насмешек является характер человека, его нравственная жизнь, его стремления, желания, притязания и цели. Смешной легко может оказаться речь человека, внезапно обнаруживающая те его отрицательные качества и недостатки, которые были незаметны, пока он молчал. Короче говоря, физическая, умственная и моральная жизнь человека могут стать объектами смеха. Однако, как полагал Цицерон, смешное надо уметь показать ярко, тонко и изящно, не нарушив при этом меры благопристойности. Для этого существуют определенные приемы, которые нужно изучать. Особые приемы, с помощью которых можно показать смешное в облике, мыслях или поступках человека, есть и в ораторском искусстве. Цицерон перечислил такие художественные приемы, с помощью которых оратор мог бы легко вызвать смех у аудитории. Причем каждый такой прием он старался проиллюстрировать конкретным примером (преимущественно из римской ораторской практики, реже – из римских поэтов или комедиографов).

Определяя область смешного, Цицерон, так же как и Аристотель, отнес к ней безобразное и непристойное. При этом из отдельных суждений Цицерона следует, что далеко не все безобразное бывает смешным. Безобразное либо противоположно прекрасному, либо является отклонением от него. Ничто истинно прекрасное не может быть

смешным; смешным может оказаться отклонение от него. В каждом человеческом обществе существуют определенные представления о должном, о том, что считается идеалом и нормой. Эти представления касаются как внешнего облика человека, так и норм его поведения в обществе, в моральной и общественно-политической жизни. Например, идеал телесной красоты в античном обществе в общем, по-видимому, определялся целесообразностью природы. Внешне прекрасным считался человек, сложенный пропорционально и гармонично, так, как это соответствует признакам человеческого здоровья – силе, быстроте, ловкости, способности к всесторонней деятельности. Смех же вызывают отклонения от нормы, недостатки, но только такие, наличие и вид которых не оскорбляют и не возмущают окружающих, а также не вызывают жалости и сочувствия. Например, не должны подвергаться осмеянию ни серьезные пороки и преступления, ни физические проявления болезней и старости.

При соблюдении определенных ограничений, правил и условий смешными можно представить не только нарушения биологического порядка, но и нарушения норм общественной и моральной жизни. У каждого народа существуют нормы общественно должного. В рамках определенного общественного уклада эти нормы приобретают форму неписаного морального кодекса, которому все следуют. Нарушения этого кодекса воспринимаются как нарушения неких жизненных норм и идеалов, как недостатки, и обнаружение таких недостатков вызывает смех.

Источниками смеха могут быть не только безобразные или неприглядные внешние черты человека, проявления его характера или поведение в обществе, но и бытовые формы жизни. В каждую эпоху у каждого народа имеются свои обычаи и нормы быта. Однако эти нормы меняются, причем иногда довольно быстро. Такие изменения сначала воспринимаются большинством как нарушения общепринятого и вызывают смех. В этом, например, кроется причина того, что объектом насмешек часто становится мода. Историю моды достаточно легко представить в комическом виде. Особенная одежда вызывает смех не столько своей необычностью, сколько тем, что она не соответствует существующим в обществе представлениям о том, что должен выражать тот или иной вид одежды.

Осмеянию может и должен подвергаться недостаток в человеке воли и ума. Глупость, неспособность делать правильные выводы, связывать причины и следствия, всегда вызывает смех. Люди часто говорят несуразные вещи и совершают глупые поступки. В первом случае мы имеем дело с неправильным ходом мыслей, выраженным в словах, и эти слова вызывают смех. Во втором случае неправильные умозаключения в словах не выражаются, но проявляются в поступках, которые и служат

причиной смеха. Иногда комическое в словах и поступках не обнаруживается явно, существует в скрытой форме и требует разоблачения. В таком случае смех возникает именно в момент такого разоблачения. Цицерон неоднократно подчеркивал, что насмешка над глупостью всегда остроумна и полезна. «Остроумно бывает также посмеяться над глупостью. Так, претор Сципион предлагал одному сицилийцу в защитники своего хозяина, человека знатного, но изрядно глупого, а сицилиец возразил: “Пожалуйста, претор, ты его дай в защитники моему противнику, а мне тогда можешь не давать никакого”» [10, с. 269].

Очень важным пунктом теории смешного Цицерона является положение о том, что в осмеянии следует придерживаться определенной меры. Об этом также говорил еще Аристотель. Определяя комедию как жанр, изображающий людей «худших, нежели ныне существующие» [2, с. 497], он полагал, что для создания комического характера требуется некоторое преувеличение какой-нибудь отрицательной черты человека. Любую такую черту можно представить в смешном виде, если ее преувеличить. Однако такое преувеличение требует известных границ, определенной меры. Отрицательные качества не должны доходить до уровня порочности и вызывать у аудитории чувство отвращения или омерзения, а также страданий (если речь идет о вызывании комического эффекта). Комичны лишь мелкие недостатки. Смешными могут быть глупцы и хвастуны, льстецы и скупцы, люди тщеславные и самонадеянные, мелкие плуты и молодящиеся старухи. Подобные недостатки комичны сами по себе. Однако в большинстве случаев недостатки скрыты и требуют разоблачения. Искусство осмеяния состоит в том, чтобы через внешние, физические недостатки человека показать его внутреннюю недостаточность. Видя дисгармонию, внешнее безобразие, человек невольно воспринимает их как показатель более глубоких и важных недостатков. Смех возникает в тот момент, когда открытие этой связи делается неожиданно и носит характер внезапного облегчения. Из всех приемов остроумия, перечисленных Цицероном, по его мнению, «нет ничего смешнее, чем неожиданность» [10, с. 276].

Лучшим доказательством того, что Цицерон может считаться авторитетом в вопросах смеха, служит его собственное остроумие. Он виртуозно владел приемами, с помощью которых теоретически возможно вызвать смех, и удачно применял их на практике. Он придавал огромное значение шутке и иронии в речи, считая, что возбуждение смеха полезно для оратора во многих смыслах. В частности, оно привлекает суд на сторону оратора и усиливает впечатление, производимое на аудиторию. Представление факта или лица в смешном виде снижает пафос выступления противной стороны и ослабляет ее доводы. Сам Цицерон

снискал славу великого оратора во многом благодаря своему остроумию. Многие восхищались этим его даром, а некоторые осуждали за злоупотребление своим талантом. Например, Плутарх в своем жизнеописании Цицерона пишет следующее: «...Когда Цицерон, честолюбивый от природы и подстрекаемый отцом и друзьями, посвятил себя делу судебной защиты, он выдвинулся на первое место, и притом не мало-помалу, а сразу же стал блистать славой и оставил далеко позади себя всех состязавшихся на форуме ораторов... Говорят, он не меньше Демосфена страдал недостатками в декламации, а потому усердно поучался как у комического актера Росция, так и трагического – Эзопа... Декламация же Цицерона немало содействовала убедительности его речей. Высмеивая ораторов, прибегавших к громкому крику, он говорил, что те по немощи своей выезжают на громогласности, подобно тому, как хромые садятся на лошадей. Тонкое остроумие, вкладываемое в такие шутки и насмешки, казалось уместным для адвоката и изящным приемом, но, пользуясь им слишком часто, Цицерон обижал многих и заслужил репутацию человека злого» [5, с. 525]. В доказательство своих слов Плутарх приводит множество шуток и остроумных замечаний Цицерона, среди которых действительно попадались очень злые и оскорбительные. «Можно признать, что применение колких шуток против врагов или тяжущейся стороны допустимо в качестве ораторского приема. Но Цицерону случалось обидно шутить над людьми просто ради смеха, и это часто навлекало на него ненависть...» [5, с. 544].

Впрочем, это вполне закономерно. Ведь целью смеха является исправление недостатков. Способный унижать, он должен производить на того, кто является его предметом, тягостное впечатление. Смех не достигал бы своей цели, если бы он носил на себе отпечаток лишь симпатии и доброжелательности. Чтобы вызвать должный эффект, смех должен обращаться к разуму и быть результатом определенных размышлений. Цицерон рассуждал об «интеллектуальном» смехе, смехе комическом, то есть смехе, вызванном чувством смешного, направленном на то, чтобы выявить безобразное и недостойное в человеке и, тем самым, возможно поспособствовать его исправлению. Он внес в понимание смеха важный философский момент, связав его с такими понятиями, как «подобное», «нравственно прекрасное», «уместное», а также наделил смех обязательными с его точки зрения эстетическими характеристиками: «тонкость», «изящество» и т. д. Многие мыслители последующих веков ценили его за это, не забывая, впрочем, и покритиковать. «Цицерон в погоне за остротами нередко впадал в шутовство и даже серьезные предметы, выступая на суде, высмеивал с выгодой для себя, но переходя при этом границы дозволенного», – отмечает Плутарх и приводит несколько примеров этому. «Рассказывают..., что, защищая в свое

консульство Мурену, привлеченного к суду Катонем, он, чтобы поддеть Катона, долго издевался над учением стоиков за нелепость так называемых “парадоксов”, и слушатели хохотали так заразительно, что даже судьи не выдержали, на что Катон, слегка улыбнувшись заметил: “До чего смешной у нас консул!” Любовь к смеху и шуткам, похоже, вообще была свойственна Цицерону, потому и лицо у него было всегда ясным и улыбающимся» [5, с. 566]

Итак, Цицерон придал концепции смеха вид классической эстетической теории. Мыслители, которые в последующие века затрагивали тему смеха и комического, вынуждены были наряду с Аристотелем, признать также и авторитет Цицерона в этой области. Многие из них испытали прямое или косвенное влияние Цицерона и, в частности, развивали отдельные положения разработанной им теории.

Таким образом, постепенно в античности складывались различные теории смешного. Нам неизвестно, чтобы кто-нибудь из древних мыслителей до Аристотеля пытался в более или менее систематической форме изложить свои взгляды на смех и категорию смешного. Тем не менее, разбросанные по разным сочинениям, порой отрывочные рассуждения и высказывания древнегреческих поэтов и философов о смехе и его значении представляли собой важный материал, на котором впоследствии строились целостные теории.

Созданная Аристотелем теория смешного, несмотря на трудность ее реконструкции в изначальном виде из-за отсутствия первоисточника, стала основой и образцом для большинства теорий комического в последующие века. Аристотель связал сферу смешного и комического со сферой безобразного. Источник и основа комического – несоответствие, противоречие. По определению Аристотеля, смешное относится к области безобразного, которое понимается не только физически, но и как нравственно безобразное. Оно связано с ошибкой, с несоответствием между ожидаемым и происходящим. И наконец, оно не связано со страданиями и не приносит серьезного ущерба людям. Ошибка или дефект, являющиеся причиной смеха, не являются ни ужасающими, ни губительными.

На связь комического с безобразным указывал и Цицерон. Он также разработал теорию смешного, поместив накопленный его предшественниками опыт в систематизации категорий смешного и комического в определенный контекст. Более того, замечательный, искрометный юмор Цицерона, составивший немалую долю его славы, позволяет поставить цicerоновскую концепцию смеха, наряду с аристотелевской, на центральное место среди античных представлений о смешном. Цицерон дал определение смешного, во многом аналогичное аристотелевскому, акцентируя внимание прежде всего на способе



выражения смешного как некоторой части безобразного. Для того чтобы сделать непристойное или безобразное смешным, необходима определенная эстетическая форма. Соответственно, Цицерон выделил различные роды смешного, к которым относятся остроумие, юмор, колкость и ирония. Главная мысль Цицерона состояла в том, что все они могут и должны применяться в *ораторской речи* как средства осмеяния. При этом он ответил на вопрос о том, *в какой мере* можно использовать осмеяние, а также, что очень важно, связал свою концепцию смешного и его разновидностей с категорией *подобающего*. Кроме того, Цицерон внес важный философский момент в понимание сущности комедии. По словам Цицерона, комедия есть подражание жизни, зеркало привычек, *отображение истины* [7, с. 74].

Итак, благодаря Аристотелю и Цицерону складывается эстетическая концепция смешного и комического, в которой основные проявления смеха объясняются, а также оправдываются или осуждаются с этической или какой-то другой точки зрения. В теориях этих мыслителей было сформулировано практически все, что касалось античной практики смеха в искусстве и литературе, в риторике и философии.

1. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.– М., 1967.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения.– Т. 4.– М., 1984.
3. Карасев Л. В. Философия смеха.– М., 1996.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм.– М., 1976.
5. Плутарх. Избранные жизнеописания.– М., 1987.
6. Поэтика древнеримской литературы.– М., 1989.
7. Цицерон. Диалоги.– М., 1994.
8. Цицерон. Сборник статей.– М., 1958.
9. Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве.– М., 1972.
10. Цицерон. Эстетика: Трактаты, Речи, Письма.– М., 1994.
11. Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования.– М., 1983.
12. Clark В. Theories of Drama.– L. 1960.
13. Grube G. M. A. Cicero: the education of orator // Grube G.M.A. The Greek and Roman Critics.– London, 1965.

*Инна Голубович*

## **СМЕХ ДЕМОКРИТА И СЛЕЗЫ ГЕРАКЛИТА. СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В АНТИЧНОЙ БИОГРАФИИ**

На мудрых вместо гнева находили:  
Слезы на Гераклита, смех – на Демокрита  
*Сотион у Стобея, III, 20, 53*

Гераклит всякий раз, как выходил на люди, плакал,  
А Демокрит смеялся: одному все, что мы делаем,  
казалось жалким, а другому – нелепым  
*Сенека. О спокойствии духа, XV, 2*

**Цель настоящего исследования** – выявить и проанализировать смеховое начало в античной биографии, продемонстрировать его историко-культурные основания и смыслы. **Теоретические основания** для разработки данной темы мы обнаруживаем в классических образцах биографического жанра античной эпохи – в трудах Плутарха, Диогена Лаэртского, Лукиана, Светония. Современную интерпретацию как античный биографический жанр, так и смеховая его компонента, получили в работах М. Бахтина, С. Аверинцева, М. Гаспарова.

Прежде чем непосредственно перейти к анализу смехового начала в античной биографистике, дадим общую характеристику жанра и выясним, откуда произрастает в нем это смеховое начало.

«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...», – эти строки А. Ахматовой в полной мере относятся к генезису такого уважаемого жанра европейской гуманитарной мысли, как биографический. По словам С. Аверинцева, он начинался со скандала и сплетни [1, с. 640–641]. Античная биография в эпоху своего зарождения мало соотносилась с духом эллинской классики и самосознанием гражданской общины, была жанром почти незаконнорожденным, маргинальным. Исследователи, обращаясь к истории этого периода, почти единодушно констатируют отсутствие интереса к индивидуальному. Оно в рамках монументальной историографии, образцы которой дали Геродот и Фукидид, могло воплотиться лишь в «деяниях» великих мужей, но отнюдь не в интересе к их «жизни», не говоря уже о приватной жизни обычных греков. Подмеченные, «подсмотренные» портретные черты и индивидуальные биографические особенности находили свое выражение лишь в языке комедии.

«Биографический интерес» смог достаточно громко заявить о себе только в переломный IV в. до н. э., «когда на смену эллинской классике приходит эллинизм» и «когда все попутные ветры истории дули в паруса монархических режимов» [1, с. 640]. На этом развороте истории и возникает скандал, в атмосфере которого рождается биографический жанр. Около 350 г. до н. э. аттический ритор Исократ составил похвальное

слово («энкомий») в честь царя Саламина на Кипре Эвагора. «Скандальность» этого публичного акта обнаруживается лишь на фоне норм античного полиса. Нарушая их, афинянин восхваляет не гражданские святыни родного города, а безудержно льстит чужеземному владыке, называя его «смертным божеством». Еще через 10 лет Ксенофонт Афинский создает такой же литературный памятник врагу своего отечества – спартанскому царю Агесилаю, который также пронизан неумеренной лелью и идеализацией героя. В «энкомиях» впервые, судя по дошедшим до нас источникам, отработана композиционная матрица, впоследствии характерная для биографии, – предки, события, образ жизни, черты характера. К этому перечню добавились потом «деяния» (но уже в ином смысле, нежели в эпоху античной классики) и «кончина». В первых образцах биографического жанра обнаруживается «привкус предательства», столь характерный для периодов исторических и культурных разломов, констатирует С. Аверинцев [1, с. 640].

Еще одно «низкое» начало биографического жанра – сплетня. Именно она создает особую атмосферу первого известного нам «чистого» образца биографического жанра (упомянутые речи Исократ и Ксенофонт Афинского Аверинцев предлагает в жанровом отношении оставить в области риторики). Речь идет о жизнеописаниях философов, флейтистов и трагических поэтов Аристоксена Тарентского конца IV в. до н. э. От своего учителя Аристотеля Аристоксен позаимствовал интерес к психологическим изысканиям, к выявлению «этоса» человека через мелкие частности его поведения. Описание обильно сдобрено сплетнями и неллицеприятными подробностями характера героев. Так, Сократ оказывается похотливым грубияном и сквернословом, не лучше и нрав Платона. Это вариант «псогоса» (поношения), в отличие от «энкомия» (хвалебной речи) – противоположный полюс биографического повествования.

Предательство в основе энкомия, сплетня у истоков псогоса. Не очень respectable начало. Может быть, поэтому оно не отложилось в привычной для последующих поколений историографии жанра, которую мы в обиходе склонны начинать с Плутарха. А между тем, «херонейский биограф» – отнюдь не продолжатель линии «Исократ-Ксенофонт» и традиционных образцов греко-римской биографистики, скорее он их «могильщик». Революцию жанра в I в. н. э. он совершил, заключив, по образному выражению С. Аверинцева, «счастливый брак биографического жанра и моральной философии» [1].

Первыми героями биографий были монархи и мудрецы. Двуетное выражение этого – «Александр на своем троне и Диоген в своей бочке» [1, с. 639]. Интерес к жизни философов и жизни сильных мира сего питался прежде всего любопытством, а не спокойным почтением в духе

старозаветных классических гражданских идеалов. К такой «любопытствующей» установке более всего подходил биографический, а не историографический жанр. Он не пренебрегал «ни самой экзальтированной легендой, ни самой неуважительной сплетней». Речь шла о «знаменитых мужах», однако слово «знаменитый» не имело уважительного оценочного значения. Биография делает ставку не на «великого человека», но на «знаменитость» в смысле некоего курьеза. Это своего рода кунсткамера, где Пифагор или Александр Македонский могут стоять рядом с разбойниками, гетерами, чудаками. Становясь предметом биографического сочинения, «почтенная фигура» превращалась в «гротескную маску».

Такова была «знаменитология» древних, об исходных семантических основаниях мы забыли. Хотя именно в этой исходной своей форме она как раз созвучна нашему времени, времени «музея мадам Тюссо» и «Книги рекордов Гиннеса», времени, самонадеянно и взахлеб заявляющего о рождении новой науки – «знаменитологии».

По мнению С. Аверинцева, крайние полюса античного биографизма – хвалебный «энкомий» и «псогос», коллекционирующий отталкивающие мелочи, – были не так уж далеки друг от друга. В частности, в полубиографических «Филиппиках» Феопомпа соседствовало любопытство к закулисным подробностям жизни Филиппа и преклонение перед ним. Есть свидетельства, что перу этого автора принадлежали как похвальное слово Александру Македонскому, так и «Поношение Александра» [2, с. 380, 409].

Даже «революционер» жанра Плутарх не гнушается пересказом самых невероятных легенд, особенно там, где речь идет о почти мифических персонажах – Тесее и Ромуле. Правда, «херонейский биограф» осуществляет критический анализ подобных сведений, отбрасывая самые низкопробные из них, или просто резко обрывает, одергивает себя фразой: «но довольно об этом». И если даже Плутарху трудно было обойтись без «слухов», это свидетельствует о силе жанровой инерции античного биографизма и «оплетающей, опутывающей» силе сплетни. Последняя постоянно готова к реваншу и в синхронической, и в диахронической перспективе.

Такова общая характеристика жанра биографии в античную эпоху и «низких» ее оснований, дающих простор стихии смешного, комического. Далее обратимся к «псогосу». Именно от этой разновидности биографии неотделимо смеховое начало. Приверженцы такого типа «жизнеописания» выбирают из двух стратегий «смех Демокрита», а не «слезы Гераклита». Мы же в качестве примера выберем сатирические «жизнеописания» Лукиана из Самосаты (120–180 н. э.), прежде всего его «антижития» – «О смерти Перегринна» [7, с. 250–265] и «Александр,

или Лжепророк» [7, с. 225–250]. Их герои – философы и пророки Александр из Абонотиха и Перегрин (Протей) из Пария, судя по всему, современники Лукиана, чье реальное существование подтверждено исторически. Для Лукиана они – шарлатаны, «лжесвятые» и «лжефилософы», чьи «лжетеории» и «антиподвиги» должны быть разоблачены и посрамлены, причем именно «смехом Демокрита», смехом, присущим истинно мудрым.

Наиболее подходящей жанровой формой для такого разоблачения Лукиан посчитал не теоретический трактат, а жизнеописание. Будучи во многом приверженцем кинического стиля мышления, он усматривал концентрированное и последовательное выражение философских идей в «образе жизни» и «истории жизни». Опровергать исходные философские основания Лукиан в киническом духе также предпочитает аргументами от «образа жизни». Это он наглядно демонстрирует в своем программном диалоге «Гермотим, или О выборе философии» [7, с. 40–89]. Лукиан, выступающий здесь под именем Ликин, разоблачает философские учения через изобличение неблагоприятных поступков и образа жизни их творцов и последователей. Поэтому выбор биографического описания для осмеяния «лжефилософов» и «лжефилософий» представляется вполне оправданным. Тем более, что «антигерои» лукиановых жизнеописаний также являются приверженцами практической философии, открыто «манифестируя» свои идеи через искусственно созданный ими образ жизни учителей и пророков, вокруг которых – множество учеников и огромная толпа «легковерных» последователей. И если «низкие» начала своей натуры в создаваемых ими теориях и мифах о себе, «шарлатанам» удастся скрыть, то нелегко скрыть истину обнаруживаются в тех фактах биографии, которые лжепророки утаивают, либо называют сплетнями. Лукиан же «сплетнями» не гнушается, напротив, он использует их как самый убийственный аргумент в интеллектуальной полемике.

Основополагающим для Лукиана стал принцип «серьезно-смешного», разработанный в рамках осмеянной им школы киников, прежде всего Антисфеном и Диогеном. «Серьезно-смешное» находит свое выражение и в жанре диатрибы – соединяющем проповедь и живую беседу. К слову, С. Аверинцев, анализируя жанровые основания биографического дискурса в античную эпоху, обнаруживает его «диатрибные» корни [2]. М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» [3], анализируя жанры серьезно-смехового в античную эпоху как исходный пункт развития карнавальной линии романа, говорит о том, что они задают новое отношение к действительности, обращаясь к живой, злободневной современности. Впервые в античной литературе предмет серьезно-смехового изображения лишается всякой эпической или

трагической дистанции, дается не в абсолютном прошлом мифа, а в зоне непосредственного, грубого и фамильярного контакта с живыми современниками. С персонажами своих «псогосов» Лукиан живет в одну эпоху: Александр – его личный враг, о Перегрине он слышал и специально приходит «насладиться» зрелищем его самосожжения. Грубость и фамильярность по отношению к своим антигероям автор демонстрирует постоянно, иногда самым шокирующим образом. Так, он не целует протянутую ему руку «любимца толпы» Александра, а больно кусает ее, рискуя быть растерзанным поклонниками «лжепророка».

Обращение к «Александрю, или Лжепророку» снова заставляет нас вернуться к цитате: «когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...». Во вступлении к «антижитию», обращаясь к своему собеседнику, писателю Цельсу, Лукиан пишет: «Мне стыдно за нас обоих: за тебя – что ты просишь написать о нем (об Александре – *И. Г.*), сохранить память о трижды проклятом человеке, за себя – что я прилагаю старание описать дела обманщика... Если кто-нибудь станет меня за это винить, я смогу привести в пример Арриана, ученика Эпиктета, ... он оказался в подобном же положении и потому может быть нашим защитником. Ведь и он счел не унизительным для себя описать жизнь Тиллибора, разбойника...» [7, с. 236].

Здесь обнаруживается еще одно скрытое основание «псогоса» – стыд. Смех и скрывает это начало, и преодолевает его, и оправдывает. Наличие или отсутствие модуса «стыда», как нам представляется, позволяет отличить два морально амбивалентных варианта жизнеописания – поношение, к которому мы обращаемся, и «гипомнематический» (информационно-справочный) тип. Последний является педантичным, беспристрастным (или безучастным) коллекционированием любых, в том числе и самых неприглядных, сведений о жизни героя биографии, фактически в формате словаря. Здесь царит любознательность, а смех неуместен и стыд исключен. Такой тип представлен Светонием в «Жизни двенадцати цезарей» [5]. Как пишет М. Гаспаров, у биографа римских императоров мы обнаруживаем не последовательность событий и связность рассказа, а «россыпь фактов», где равнозначными оказываются походы Цезаря и обжорство Вителлия [6, с. 424].

У Светония по законам жанра жизнь разделена на рубрики: происхождение, рождение, государственные дела, образ жизни, характер, привычки, внешность и здоровье, род смерти. И лишь в жизнеописание «божественного Веспасиана» биограф вставляет рубрику «шутки». Лукиан заботливо собрал сохранившиеся шутки, колкости и непристойности этого «простонародного» императора, подробно описал его насмешки над своими неблагоприятными доходами и сарказм по поводу приближения собственной смерти. (Посланцы доложили Веспасиану о решении

возвести ему огромный памятник немалой цены, на что тот ответил, протянув ладонь: «Ставьте немедленно, вот постамент»... Даже страх смерти не остановил его шуток. Когда император почувствовал приближение конца, он промолвил: «Увы, кажется, я становлюсь богом») [5, с. 346]. Однако эта рубрика столь же ценностно и морально-нейтральна, как и все остальные. Регистрируя «смешное», Светоний не делает его способом оценки героя, а в обращении к занимательным мелочам, пустякам и безделкам из жизни «грошового побирушки» (так критики небезосновательно называли «божественного Веспасиана») он не видит ничего стыдного.

Иное дело – Лукиан. Ему и стыдно, и тяжело описывать «выдумки и проделки» «обманщика из Абонотиха», так же, как чистить Авгиевы конюшни, вынося «неизмеримое количество навоза» [7, с. 225]. Смех облегчает эту задачу. И не просто смех, а смех философа, смех Демокрита. В «Александр» это и смех Эпикура. Ведь только философу, обладающему твердым разумом и «без ошибки познавшему прекрасное», под силу разоблачить то, что другим кажется необъяснимым чудом. В частности, ловкий трюк Александра, с помощью которого из гусиного яйца якобы рождается бог Асклепий в образе змеи. Лукиан смеется над теми, кто следовал за «лжепророком», называя их «людьми, лишенными мозгов и рассудка, ...только по виду отличающимися от баранов» [7, с. 232]. Он даже оправдывает своего антигероя, который «счел позволительным глумиться над такими людишками». Они-то и создают гигантскую сцену («прорицалище»), где искусно разыгрывается действие, называемое жизнью Александра, его «трагедия» и «драма», как пишет об этом Лукиан. Из этого пространства по сценарию мистерий, придуманных Александром, в ходе специального ритуала изгоняются «все безбожники, христиане и эпикурейцы». Это те, кто «имел разум» и, «придя в себя, как будто от глубокого опьянения», восстали против обманщика, те, кто способен применить наиболее острое оружие – «смех Демокрита». А в том пространстве, откуда смех и разум изгнаны, Александр мог уже совершенно свободно практиковать присущий ему «образ жизни», придавая неприглядным и ранее скрываемым его сторонам сакральный характер. «Пользуясь человеческой глупостью в свое удовольствие, Александр невозбранно соблазнял женщин и жил с молодыми людьми. Каждому казалось приятным и желательным, если Александр удостоит взглядом его жену... Многие женщины хвалились, что от Александра имеют детей, и мужья удостоверили, что они говорят правду» [7, с. 242].

Вовсе не для этой толпы Лукиан со смехом, преодолевая стыд, пробирается сквозь дебри глубоко противной ему жизни, а ради того, чтобы отомстить за Эпикура, «мужа поистине святого, божественной природы, который...стал освободителем всех, имевших с ним общение»

[7, с. 249]. Смех Демокрита – это смех посвященных и для посвященных, причастных к истинной философии, а не ее суррогатам.

Род смерти – то, перед чем с трепетом останавливается обычный человек, для Лукиана наиболее благодатная тема для осмеяния. Он пишет о «низкой смерти» своих антигероев, с издевательским наслаждением смакуя ее подробности. Ведь именно в финале театрализованных действий, которые устраивают из своей жизни лжепророки, срываются все маски, обнажается правда. Тогда «голос» обретает страдающее тело «голых королей». У Александра «вся нога сгнила целиком до самого паха, и кишела червями. Тогда же заметили, что он плешив, так как страдания вынудили его предоставить врачам смачивать ему голову, чего нельзя было делать иначе, как снявши накладные волосы» [7, с. 248]. И все это – не повод для сострадания и сочувствия, а своеобразное «крещендо» псогоса, когда смех становится поистине гомерическим.

В «Александре» род смерти – лишь один из сюжетов жизненной эпопеи лжепророка, пусть даже наиболее яркий. В памфлете «О смерти Перегринна» Лукиан делает уход из жизни смысловым и сюжетным центром своего «антижитийного» повествования. Он сатирически интерпретирует зафиксированный историческими свидетельствами факт самосожжения проповедника Перегринна, взявшего имя Протей, во время Олимпиады 165 г. Сам Лукиан был современником и, судя по его словам, непосредственным свидетелем события. В сочинениях других авторов (Авл Гелий, Афиногор) создан положительный образ киника Перегринна, но для Лукиана он – персона, достойная лишь осмеяния. «Воображаю, как весело будешь ты смеяться над глупостью старикашки. Мне кажется, я слышу твои восклицания: “Что за нелепость, что за глупая погоня за славой!”» [7, с. 250]. Так обращается Лукиан к адресату своего сочинения, философу Кронию.

Лукиан считает главным жизненным мотивом Перегринна «одержимость жаждой славы», ради которой его герой старался быть всем, принимал самые разные обличия, в том числе философа, пророка и святого. Ради славы он, в конце концов, превратился в огонь на виду у толпы. Но действие началось еще до самосожжения, когда Перегрин объявил всем, что намерен «золотую жизнь закончить золотым венцом» и для этого скоро сожжет себя, чтобы «научить людей презирать смерть и мужественно переносить несчастье» (опять поступок провозглашается лучшим способом доказательства философского тезиса). Тогда-то и состоялся публичный спор между сторонниками и противниками философа, идущего на смерть, где столкнулись «слезы Гераклита и смех Демокрита».

Лукиан указывает на то, как мастерски Перегрин на протяжении своей жизни умел превращать ее в драму и трагедию, превзойдя в этом великих



Софокла и Эсхила, а в финале и самого себя, бросив жизнь на алтарь театрализованного представления. И философы, сошедшие в поединке по поводу жизни Перегрин, сравнивали ее с произведением искусства. Последователь Перегрин-Протея, киник Феаген, обливаясь слезами («слезами Гераклита»), заявил: «Жизнь видела два величайших произведения: Зевса Олимпийского и Протея: создали их художники: Зевса – Фидий, а Протея – Природа. Но это произведение искусства теперь удалится от людей к богам и оставит нас осиротелыми» [7, с. 252]. Он восхвалял достоинства своего учителя, говорил о нем, как о новом Сократе, который не побоялся умереть за свои идеи. Безымянный оппонент Феагена (скорее всего, это сам Лукиан) прежде чем начать речь, долго смеялся, а затем произнес: «Поскольку проклятый Феаген закончил свою нечестивую речь слезами Гераклита, то я, наоборот, начну смехом Демокрита». Далее он заявил о намерении рассказать правду о том, что за «произведение искусства намерено себя сжечь» и о праве на такой рассказ, поскольку давно наблюдал образ мысли Протея, исследовал его жизнь, когда она была еще «бесформенной глиной», собирал свидетельства людей, близко знавших героя.

В жизнеописании, предпринятом Лукианом, содержится два необходимых плана «истории жизни» – само ее проживание и превращение ее в рассказ и даже в эпос, как писал об этом Лакан. Без второго плана не может состояться смыслоконституирование жизни, без «био-графии» она не станет завершенной целостностью. Такое завершение задает сам факт смерти. И пусть даже для Лукиана Перегрин – антигерой, но в смысле создания собственного эпоса-мифа ему удалось обмануть судьбу и богов. Став режиссером своей смерти и исполнителем ее «танца», анонсировав ее, он обрел почти невозможную возможность уже при жизни заполучить собственную био-графию и в виде трагедии, и в виде комедии, в Гераклитовой и Демокритовой интерпретации.

Оратор – alter Ego Лукиана – в отличие от своего оппонента признает «первопорядковость» образа жизни перед теорией. Он не стесняется разоблачать самые неблагоприятные подробности жизни Протея, дабы посрамить его идеи и показать, что в основе их – одно лишь тщеславие. От рассказчика мы узнаем, как Перегрин прыгал с крыши в Армении с «редькой в заднице» – так наказывали уличенных в развращении юношей; а также о том, как будущий «святой» задушил своего отца, не в силах перенести, что тому исполнилось более шестидесяти лет. Правда, нам никогда не удастся узнать, были ли эти эпизоды «свидетельствами сограждан» лжепророка или банальными сплетнями о благочестивом муже.

Мы узнаем и о том, как Протей, вынужденный бежать из родного города после отцеубийства, во время своих скитаний познакомился с

«удивительным учением христиан». Если в «Алекサンドре» христиане – это те, кто в состоянии осмеять и разоблачить лжепророка и его лжемистерии, то в «Перегрине» они становятся предметом насмешки, правда, достаточно снисходительной. Перегрину удалось стать своим в христианской среде, «в скором времени он всех их обратил в младенцев, сам, сделавшись и пророком, и главой общины, и руководителем собраний – словом, один был всем» [7, с. 252]. Лукиан видел исходную слабость христиан в том, что они «еще и теперь почитают того великого человека, который был распят в Палестине». Над «распятим софистом», как называет наш автор Христа, он не смеется, а высмеивает его последователей, которых легко обманывает «мастер своего дела, умеющий использовать обстоятельства». Однако обман длится недолго, и вскоре Перегрин, замеченного в том, что он ест что-то запрещенное у христиан, изгоняют из общины.

Тем не менее, Перегрин продолжает жизнь странствующего философа и пророка, переживая славу и изгнание, пока, наконец, не решается на самосожжение во имя философской идеи (из-за одержимости жаждой славы отцеубийца и безбожник «хочет зажарить себя в Олимпии среди многолюдного празднества и чуть ли не на сцене», поправляет Лукиан). Чтобы окончательно разоблачить «род смерти» своего героя, Лукиан противопоставляет Перегрину индийским брахманам, которые практикуют самосожжение. Они не прыгают в огонь, а долго стоят неподвижно возле костра и только потом поднимаются к огню, сохраняя осанку и даже не шелохнувшись. «Лжепророк», по мнению, Лукиана, не достоин такой благородной кончины – он снял суму и рубище, оставшись «в очень грязном белье», «театрально» обратился на юг со словами: «Духи матери и отца, примите меня милостиво» и прыгнул в огонь.

Как и в случае с «Александром», именно в финальной точке Лукиан дает волю смеху и зовет разделить этот смех своего адресата: «Вновь вижу, как ты смеешься, добрейший Кроний, по поводу развязки драмы» [7, с. 262]. Здесь этот смех звучит еще громче и прямо на месте события. Лукиан пишет, что он сам был свидетелем самосожжения Перегрин, а после его кончины обратился к опечаленным киникам со словами: «Пойдемте прочь, чудачки, ведь неприятно смотреть, как зажаривается старикашка, и при этом нюхать скверный запах» [7, с. 262]. Опять, как и в «Алекサンドре», в финале в пользу разоблачительных доводов свидетельствует «смердящее тело». Другой вопрос, убеждает ли нас такое свидетельство в правоте Лукиана или заставляет содрогнуться от его цинизма. Зато правоту мысли Р. Барта о том, что тело образует смысловой предел, за которым кончатся знаки, данная ситуация, как нам кажется, демонстрирует.

По дороге с пепелища Лукиан тут же создает рассказ о кончине Перегрин, вернее, два совершенно разных рассказа. Когда попался человек «толковый» (в лукиановом смысле), он излагал событие

«правдиво», так же, как и Кронию. А для людей «простоватых и слушающих, развея уши», он сочинял на ходу небылицы о знаменьях, сопровождавших смерть Протея, наслаждаясь тем, как легко ему удалось создать миф и с какой быстротой толпа подхватила рассказ о землетрясении, о коршуне, вылетающем из огня со словами: «Покидаю юдоль, возношусь на Олимп!». А вскоре какой-то почтенный человек, пересказывая историю с коршуном, добавлял, что видел Протея, расхаживающим в белых одеждах в Семигласном портике в венке из священной маслины (явная насмешка над христианами).

Заканчивается жизнеописание апелляцией к «смеющемуся философу». «Что делал бы Демокрит, если бы это видел? Он по праву стал бы смеяться над этим человеком. Только откуда взялось бы у Демокрита достаточно смеха. Итак, смейся и ты, милейший...» [4, с. 265]. Это «приглашение на смех», неявно прозвучавшее в «Алексадре», здесь становится требованием. Вопрос «где взять столько смеха» оказывается призывом к созданию «сообщества смеющихся» и к заговору посвященных в «смех Демокрита».

1. Аверинцев С. С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х т.– М.: Наука, 1994.– Т. 1.– 704 с.
2. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография // Аверинцев С. С. Образ античности.– СПб: Азбука-классика, 2004.– С. 225–465.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.– М.: Художественная литература, 1972.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.– М., 1975.– С. 234–407.
5. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей.– СПб: Кристалл, 2000.– 638 с.
6. Гаспаров М. Л. Светоний и его книга // Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей.– СПб, 2000.– С. 419–449.
7. Лукиан. Избранная проза.– М.: Правда, 1991.– 720 с.

**Розділ 3.**

**КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ**

*Владимир Казаневский*

**ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ КАРИКАТУРЫ И  
ФИЛОСОФСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ**

Во все времена философские воззрения выдающихся мыслителей тем или иным образом находили свое отражение в произведениях искусства. И с другой стороны, произведения искусства также имели и имеют влияние на развитие и становление философской мысли. Характерным с этой точки зрения, например, является творчество французских экзистенциалистов: Ж.-П. Сартра и А. Камю, чьи произведения часто представляют собой своеобразный сплав литературы, философии, критики, публицистики. Не следует также забывать Ф. Достоевского, Ф. Кафку, Л. Селина многих других писателей, которые не являлись профессиональными философами, однако все их творчество буквально пронизано «философскими» идеями.

Можно ли говорить о том, что искусство карикатуры, как жанр, является отражением тех или иных философских доктрин? Можно ли проследить приверженность того или иного карикатуриста одной из философских идей? Попытаемся в данной статье ответить на эти вопросы, что позволит нам лучше понять глубинные основы творчества современных карикатуристов и оценить новые достижения в области графического остроумия.

Внимательный анализ смысловых содержаний, мотиваций тем творчества современных карикатуристов и их конкретных решений приводит нас к выводу, что мировоззрение свободомыслящих карикатуристов второй половины XX–начала XXI веков сродни воззрениям экзистенциалистов. Творчество таких художников как Ж.-А. Кардон, Р. Топор, К. Серре, М. Златковский, В. Забранский, С. Стейнберг и многих других можно условно отнести к области «философской карикатуры». Во-первых, они склонны к «абсурдному мышлению», характерному для творчества упомянутых выше философов, писателей, а также близких им по духу творцов театра абсурда, таких как Э. Ионеско, С. Беккет, Д. Хармс и других. С этой точки зрения произведения «карикатуристов-философов» можно было бы условно назвать «застывшими сценками театра абсурда». Во-вторых, сам «дух» творчества таких карикатуристов близок философским идеям С. Кьеркегора, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и других философов-экзистенциалистов.

Мы обратились к неклассическому мышлению, которое присуще «философии жизни» или экзистенциализму неспроста. Саму природу этого мышления «составляет символическая выразительность, особого рода мифотворчество, призванное выразить внутренние переживания личности и компенсировать утрату смысла в действительности. Кроме

того, многие построения этой философии противоречат логике, являясь непоследовательным мышлением, тем не менее, сохраняют свое значение в современном обществе» [6, с. 116]. Эти приметы мышления очевидны в творчестве карикатуристов.

Одной из самых популярных тем для карикатуристов современности является «одиноким человек на необитаемом острове». Известны тысячи карикатур, эксплуатирующих необитаемый крошечный островок, затерявшийся в безбрежном океане. Определенно, необитаемый островок является символом одиночества, убежищем от абсурдного окружающего мира. В своих теоретических изысканиях любой истинный экзистенциалист непременно оказывался на своем необитаемом островке, который мог служить исходной точкой для обретения личностной свободы, который являлся его идеальным миром, где борьба за существование могла быть единственной верой.

С подобной точки зрения характерным является еще один типичный пример темы, используемой карикатуристами. Одними из любимых героев графических острот карикатуристов являются заключенные в тюрьмах и птицы в клетках, эти остроты часто причисляют к «черному» юмору. С философской позиции в карикатурах, антуражем которых служат тюрьмы и клетки, главным «героем» представляется личностная свобода человека, как и в философских трактатах и литературных произведениях экзистенциалистов.

Едва ли найдется хоть один современный карикатурист, который не поддавался бы соблазну в своих графических остротах «засунуть» голову страуса не только в песок, но и еще бог весть куда. «Удобная» тема для создания комической ситуации? Возможно. Но не следует забывать, что данная тема предполагает еще и символ, который подразумевает подсознательное стремление человека укрыться от абсурдного окружающего мира. Или таким образом карикатуристы завуалировано критикуют это стремление убежать от реальной действительности, ответственности за свою судьбу? В любом случае вольно или невольно карикатуристы обращаются к образу, который мог бы служить символической иллюстрацией к философским трудам экзистенциалистов. Еще один пример общности искусства абсурда. Из карикатуры в карикатуру кочует бюрократ. При нем всегда имеются его неизменные атрибуты: очки, галстук, стол, телефон, портфель. Не тот ли это бюрократ, который незримо «впитал» в «абсурдистских» романах Ф. Кафки? Десятки тысяч карикатур с изображением нищих, выпрашивающих милостыню, мелькают на страницах газет, журналов, на веб-сайтах во всем мире. Нищий, человек, фактически отказавшийся от личностной свободы, от борьбы за существование, господином которого является Случай, может служить прекрасной мишенью для насмешек экзистенциалистов. Именно

такой персонаж может быть антигероем в произведениях искусства абсурда, если вообще можно говорить о том, что в таких произведениях могут быть антигерои. «Героем» в данном случае выступает современное общество, для которого весьма типичным является несправедливое распределение материальных ценностей. Существует ли надежда, что, в конце концов, материальные ценности распределяться будут справедливо? Об этом можно спросить философов-экзистенциалистов.

Обращаясь в своих рисунках к такому образу как «лабиринт», карикатуристы, как правило, подсознательно исходят из ощущения безысходности существования. И хотя сам символ «лабиринт» предполагает наличие надежды на «исход», карикатуристы подсознательно в первую очередь высмеивают этот «исход», тем самым отрицают его, отрешаются от надежды. Кроме того, «лабиринт» символизирует не только свободу выбора, но также и необходимость выбора пути. Еще одним символом экзистенциализма может служить неотвратно стремящаяся к своему падению Пизанская башня. Образ этого всемирно известного архитектурного сооружения нещадно эксплуатируют современные карикатуристы. Их маленькие рисованные человечки десятилетиями «вращаются» вокруг этого печального символа, лишённого надежды, а поэтому величественного и одинокого.

Рассмотрим один из самых убедительных примеров аналогии образов творений философов-экзистенциалистов и современных карикатуристов. Ярким героем многочисленных произведений карикатуристов является алчный разбойник Сизиф, сын царя Эола и Энареты, толкающий к вершине горы свой вечный камень, которым он придавливал убитых им путников. Подножие горы, огромный камень, одинокая фигура Сизифа, вершина горы – предполагают широкие возможности для создания графических острот. Однако не только богатая почва для «художественных размышлений» прельщает карикатуристов. В первую очередь их интересует трагичность судьбы героя, его самоутверждение в безысходности и отсюда – абсурдность, такая желанная для критически настроенных умов. Вот что писал А. Камю в своем трактате «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде»: «Его изможденное лицо едва отлито от камня. Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня» [2, с. 306]. Магическое тяготение карикатуристов всего мира к этому герою, возможно, объясняется тем, что судьба его в «карикатурном», абсурдном виде отражает судьбу современного человека. В силу особенностей жанра карикатуры, некоторой ограниченности его возможностей, художников

в первую очередь интересует не лицо Сизифа, не его тяжелая поступь. Их прельщает возможность создания символов трагической судьбы современного человека путем подмены мифологических образов на узнаваемые современные. Например, часто карикатуристы в своих творениях подменяют сизифов камень на привычный современному глазу предмет-символ.

Трагичность судьбы человека проявляется также в стремлении его возвыситься над себе подобными, вознестись на пьедестал, устремиться к мнимой свободе, которую дает власть. Недаром так часто карикатуристы-экзистенциалисты изображают всевозможные памятники, бюсты, пьедесталы. Главная тенденция таких карикатур – разрушение идолов, осмеяние надежды на вечную жизнь, пусть даже иллюзорную. Незамеченным карикатуристами не остался еще один яркий абсурдный литературный герой – Дон Кихот. Современных карикатуристов глубоко интересует неразделимая «экзистенциальная» пара: Дон Кихот – Ветряная мельница. Их извечное столкновение подразумевает борьбу человека с абсурдным окружающим миром, безысходность этой борьбы, что является одной из главных тем философских теорий экзистенциалистов.

Творчеству карикатуристов подвластны и другие темы, опирающиеся на узнаваемые символические образы, близкие по духу философам, такие как «роденовский мыслитель», «статуя Свободы», «Троянский конь», «путник, заблудившийся в пустыне», «самоубийца» и т. д. Очевидно, что мировоззрение современных карикатуристов в различных уголках планеты является сходным с воззрениями философов-экзистенциалистов. Возможно, критическое отношение к действительности, остроумие и наблюдательность, способность к обобщению невольно заставляют карикатуристов, так же как и философов, смотреть на мир под одним углом зрения.

Конечно, современное искусство карикатуры обогатилось не только философией экзистенциализма. Близкими современным карикатуристам по духу являются и другие направления философской мысли. Рассмотрим, например, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше. Ряд высказываний, приведенных в этом произведении, несут в себе идеи, фактически схожие с теми замыслами, которые являются основой некоторых современных карикатур. И хотя нет оснований сомневаться в «эвристичности» творчества художников, некоторые из рисунков являются как бы прямыми иллюстрациями к сочинению великого философа. Например, на рисунках 1 и 2 приведены карикатуры болгарского художника А. Христова и венгра Д. Йено соответственно. Эти карикатуры словно иллюстрируют восклицание Заратустры: «Нет пастуха, одно лишь стадо» [5, с. 12]. Существует еще множество подобных карикатур, которые, по сути, являются графическим отражением этого восклицания героя Ф. Ницше.



«Что такое человек? Клубок диких змей, они расползаются и ищут добычи в мире» [5, с. 28]. Это высказывание Заратустры словно имеет продолжение в рисунке итальянского карикатуриста Л. Трояно (рис. 3). Рисунок российского карикатуриста М. Златковского (рис. 4), можно сопоставить с замечанием Заратустры: «Из всего написанного люблю я только то, что пишется кровью» [5, с. 28]. Сходные идеи прослеживаются также в рисунке болгарского художника Л. Димитрова (рис. 5) и в возгласе Заратустры: «Убивают не гневом, а смехом» [5, с. 30]. Рисунок болгарина З. Йончева (рис. 6) словно является графическим отражением фразы Заратустры: «Ты стал выше их: но чем выше ты поднимаешься, тем меньшим кажешься ты в глазах зависти. Но больше всех ненавидят того, что летает» [5, с. 46]. На рисунках 7 и 8 приведены карикатуры македонца М. Стефановича и француза Р. Серре соответственно, в них ощутима тонкая связь со словами Заратустры: «Посмотрев в зеркало, я вскрикнул, и сердце мое содрогнулось: ибо не себя увидел я в нем, а рожу дьявола и язвительную усмешку его» [5, с. 58]. Македонский художник З. Крстески изобразил на своем рисунке падающую статую, в спину изваяния воткнул нож (рис. 9). Сходная мысль сквозит и в высказывании Заратустры: «Вы уважаете меня; но что будет, если когда-нибудь падет уважение ваше? Берегитесь, чтобы статуя не убила вас!» [5, с. 56]. «Поистине, вы не могли бы носить лучшей маски, вы, современники, чем ваши собственные лица, Кто мог бы вас узнать!» – так сказал Заратустра» [5, с. 86]. Французский карикатурист Р. Серре со свойственной ему тонкой иронией по-своему «высказал» подобную мысль (рис. 10). Схожую мысль отобразил в своей карикатуре румынский художник Т. Реми (рис. 11).

Немец Х. Раух (рис. 12), иранец В. Делзендех (рис. 13), литовец Й. Варнас (рис. на обложке), болгаре М. Михатов (рис. 14) и Р. Гелев (рис. 15) и многие другие карикатуристы из разных стран мира в своих рисунках словно отображали слова Заратустры: «...Об ином хотелось бы даже умолчать: например, о людях, которым недостает всего, кроме избытка их, – о людях, которые не что иное, как один большой глаз, или один большой рот, или одно большое брюхо, или вообще одно что-нибудь большое, – калеками наизнанку называю я их... И когда я шел из своего уединения и впервые проходил по этому мосту, я не верил своим глазам, непрерывно смотрел и наконец сказал: «Это ухо! Ухо величиной с человека!» Я посмотрел еще пристальнее: и действительно, за ухом двигалось еще нечто, до жалости маленькое, убогое и слабое. И поистине, чудовищное ухо сидело на маленьком, тонком стебле – и этим стеблем был человек!» [5, с. 100].

Под влиянием технических достижений человечества, новых философских воззрений, появлению психоанализа, новаторских идей в искусстве, самой жизни, которая явила нескончаемую цепь абсурдных ситуа-

ций, наметились значительные смещения в смысловых содержаниях карикатур. В рисунках карикатуристов появился некий «экзистенциальный» подтекст, в них стала прослеживаться «трагическая», или «сократовская» ирония. В отличие от «романтической» иронии, главным героем которой является человек, способный смеяться над всеми и всем, критикующий общество, способный переделать мир по своему усмотрению, притворный, не принимающий жизнь всерьез, «трагическая» ирония, по смысловому содержанию во многом опирающаяся на некоторые положения философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, других философов, имеет «антиромантическую» направленность. Такую иронию можно назвать «романтической иронией наоборот»: уже не субъект иронизирует, глядя на мир с пика творческой вседозволенности, а жизнь делает все цели и усилия индивидуума фиктивными, призрачными, рождая трагическое отсутствие всякого смысла. «Трагическая ирония дает своеобразное обоснование жизненной позиции: полное недоверие обществу, культуре, вообще сомнение в разуме, который не смог поправить несовершенный мир» [3, с. 110–112].

До сих пор, говоря о связях творчества с философией, мы опирались на смысловые содержания карикатур. Однако достижения философской мысли, новые открытия в изобразительном искусстве, литературе, театре на протяжении первой половины XX века повлияли также и на графический образ искусства карикатуры. В первую очередь в карикатурах изменилось графическое воплощение образа человека.

Научно-технический прогресс, сопутствующая ему унификация информации неотвратимо повлекли за собой процесс обезличивания человека, что нашло отражение в философских воззрениях мыслителей Запада. Так, Ф. Ницше писал: «...Совершается чудовищный физиологический процесс, развивающийся все более и более,— процесс взаимоуподобления европейцев, их возрастающее освобождение от условий, среди которых возникают расы, связанные климатом и условиями, их увеличивающаяся независимость от всякой определенной среды, которая в течение целых столетий с одинаковыми требованиями стремится запечатлеться в душе и плоти человека,— стало быть, совершается медленное возникновение по существу своему сверхнационального и кочевого вида человека, отличительной чертой которого, говоря физиологически, является *maximum* искусства и силы приспособления... В общем совершается уравнение людей и приведение их к посредственности, т. е. возникновение полезного, трудолюбивого, на много пригодного и ловкого стадного животного «человек» [4, с. 361–362]. В то же время, А. Шопенгауэр полагал, что вся история человечества представляется как мир, где «постоянно являются одни и те же лица с одинаковыми замыслами и одинаковой судьбой» [7, с. 189].

В таком мире, как замечал М. Хайдеггер, «каждый другой становится подобен другому... пребывание друг возле друга полностью растворяет собственное существование в способе бытия «других» именно таким образом, что другие еще более меркнут в своем различии и определенности» [8, с. 126].

Этот процесс нивелировки личности нашел свое многократное отражение в различных жанрах искусства, прежде всего в «искусстве абсурда», одним из приемов которого является обезличивание человека. Довольно часто прием этот реализуется нарочито формальными средствами. Например, в некоторых произведениях, близких «искусству абсурда», героям присваиваются одни и те же имена. Так, в рассказе Д. Хармса «Упадение» (1940 г.) обе героини, одна в платье, другая голая, имеют одно и то же имя – Ида Марковна. В пьесе Э. Ионеско «Лысая певица» (1949 г.) умерший, его вдова, их дети, двоюродный брат умершего, за которого хочет выйти замуж вдова, имеют одно имя – Бобби Уотсон. В пьесе этого же драматурга «Жак, или подчиненные» (1950 г.) обе героини настолько обезличены, что по указанию автора их должна играть одна актриса, и имена их подобные: Роберта 1 и Роберта 2. В ряде других произведений, отвечающих духу «искусства абсурда», герои вообще лишены имен. Например, в романе С. Беккета «Незнаемые» (1958 г.) имена героев просто не приводятся. Все шесть старух в рассказе Д. Хармса «Вываливающиеся старухи» (1937 г.) абсолютно безлики. В заключительной главе романа Ф. Кафки «Процесс» (1925 г.) за главным героем К. приходят «два господина в сюртуках, бледные, одутловатые, в цилиндрах, словно приросших к голове». А в пьесе Э. Ионеско «Стулья» (1925 г.) все высокопоставленные гости представлены в виде одинаковых стульев. Есть еще множество других примеров обезличивания героев в различных жанрах искусства в первой половине двадцатого века.

Обезличивание человека в обществе нашло свое отражение и в искусстве карикатуры. Следует сразу оговориться, что мы вновь будем обращаться к современной карикатуре «без слов». Наши рассуждения не будут касаться «иллюстративной» карикатуры прошлого и настоящего, а также политической карикатуры, для которых характерным является шаржирование персон.

Внимательный анализ графических острот, созданных во второй половине XX века, показывает, что в этот период времени произошла «трансформация» мышления карикатуристов. Практически во всех карикатурах, созданных художниками в XIX столетии, герои были наделены персональными чертами. По сути карикатуры являлись отражением мира реальных людей. Целая армия сатирических художников, этих добросовестных историков культуры, «графических летописцев» на все лады «комментировали» каждое существенное

событие дня. Так, персонажи графических листов О. Домье имели всегда ярко выраженные индивидуальные черты. Причем, следует заметить, что, как правило, изображаемые художником герои не являлись широко известными личностями своего времени, они представляли собой обобщенные, «собираательные» образы современников, которые нас интересуют в первую очередь. На рис. 16 представлены фрагменты из ряда карикатур этого мастера, которые были созданы в разные годы на протяжении творческой карьеры художника. На фрагментах изображены различные герои карикатур, имеющие яркие персональные характеристики, т. е. О. Домье в своем творчестве подходил к изображению персонажей с позиции индивидуализации людей. Он как бы отражал гротескные образы «карнавального» мира. Французский писатель Ф. Рабле «собрал мудрость в народной стихии старинных провинциальных наречий, поговорок, пословиц, школьных фарсов, из уст дураков и шутов» [1, с. 14]. Подобно этому писателю, О. Домье находил свои образы на улицах и площадях, создавал атмосферу человеческой глупости, «карнавальной» пародии. Эта пародия «была очень далека от чисто отрицательной, и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет» [1, с. 14]. Так же как О. Домье, практически все художники XIX века в своих карикатурах отражали реальный мир окружающих людей.

Совсем иначе к героям своих произведений относятся современные карикатуристы. Карикатуристы все чаще стали прибегать к стилизации образов, использовать приемы примитивизма. Герои карикатур превратились в примитивных маленьких человечков толпы, условных «знаков» абсурдного мира, «стадных животных «человек», «близнецов», путешествующих из одной карикатуры в другую. Герои карикатур как бы пришли не из реального мира, а «выскользнули» из подсознания художника, чтобы жить своей «абсурдной» жизнью в обезличенном абсурдном мире. В качестве примера обезличивания героев приведем творчество французского карикатуриста Ж.-Ж. Семпе. На рис. 17 приведены фрагменты из двадцати различных карикатур художника, которые были созданы в разные годы. И хотя героями этих карикатур являются люди различных профессий: банкир, ученый, актер, заключенный, просто обыватель и т. д., и, естественно, имеющие индивидуальные различные черты, все они изображены художником как тождественные человечки, внешне разительно похожие друг на друга. Подобно Ж.-Ж. Семпе, практически все современные карикатуристы изображают людей как своих персональных маленьких очень похожих друг на друга человечков.

Но особенно убедительно процесс обезличивания человека в произведениях современных карикатуристов отразился в изображении

ими толпы. Снова обратимся к сравнению искусства карикатуры XIX и XX веков. Такие французские художники как Ж. Травье, Ж. Гранвиль, Э. Форэ, Робидо и многие другие отображали скопления людей, наделенных индивидуальными чертами. Толпа представлялась как скопление реальных индивидуумов, каждый из которых был наделен своими психологическими и другими особенностями. Карикатуристы словно изображали карнавал. Однако он не «был художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле» [1, с. 14]. Принципиально иначе изображают толпу современные карикатуристы. Французские художники XX века Р. Топора, Р. Серла, Ж.-Ж. Семпе, Сине, К. Серре, Кардона и многие другие изображали толпу как массу подобных человечков, будто бы имеющих «коллективную» душу, которые уже не являются самими собой, ставших «безвольными автоматами», с «низведенным» интеллектом. Современные карикатуристы стремятся отразить при этом «лицо психологической массы», образ «высшего многоклеточного организма».

Таким образом, мы видим, что в XX веке произошли глубокие принципиальные изменения как в смысловых содержаниях, так и в графических образах, или, говоря языком З. Фрейда, «фасадных образованиях» карикатур. Искусство карикатуры постепенно превратилось из второстепенного «иллюстративного» жанра искусства в самостоятельный жанр, который «впитал» в себя все лучшие достижения философской мысли, особенно философии экзистенциализма, психологии, литературы, театра, изобразительного искусства XX века.

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле.– М.: Худож. литература, 1965.
2. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов.– М., Политиздат, 1990.
3. Мирская Л. Трагическая ирония в философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.– Кишинев: Штица, 1989.
4. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч.: в 2 т.– Т. 2.– М.: Мысль, 1990.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: в 2 т.– Т. 2. М.: Мысль, 1990.
6. Цигулевский В. Символ, пародия и парадокс в неклассической философии.– Кишинев: Штица, 1989.
7. Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений в 4 т.– Т. 1.– М., 1900.
8. Heidegger M. Sein und Zeit.– Tübingen, 1950.

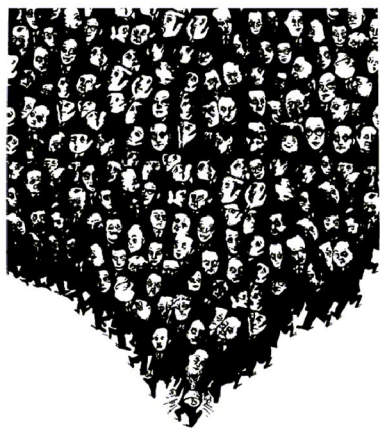


Рис. 1

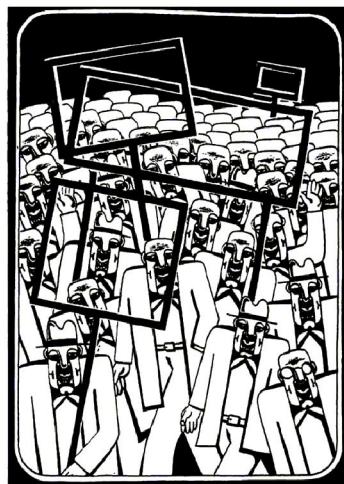


Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

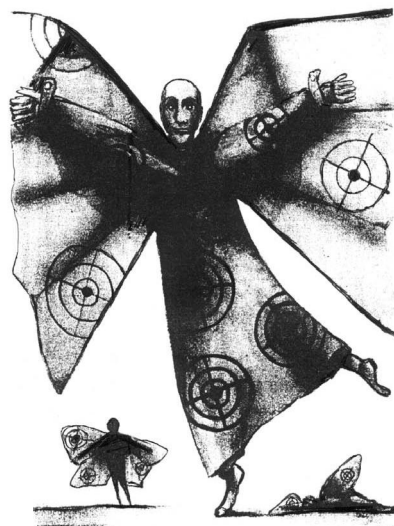


Рис. 6

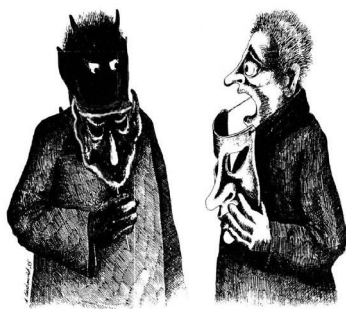


Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9

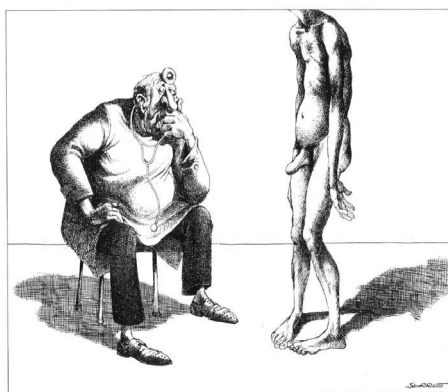


Рис. 10



Рис. 11





Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14

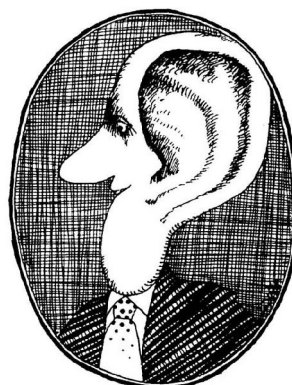


Рис. 15



Рис 17

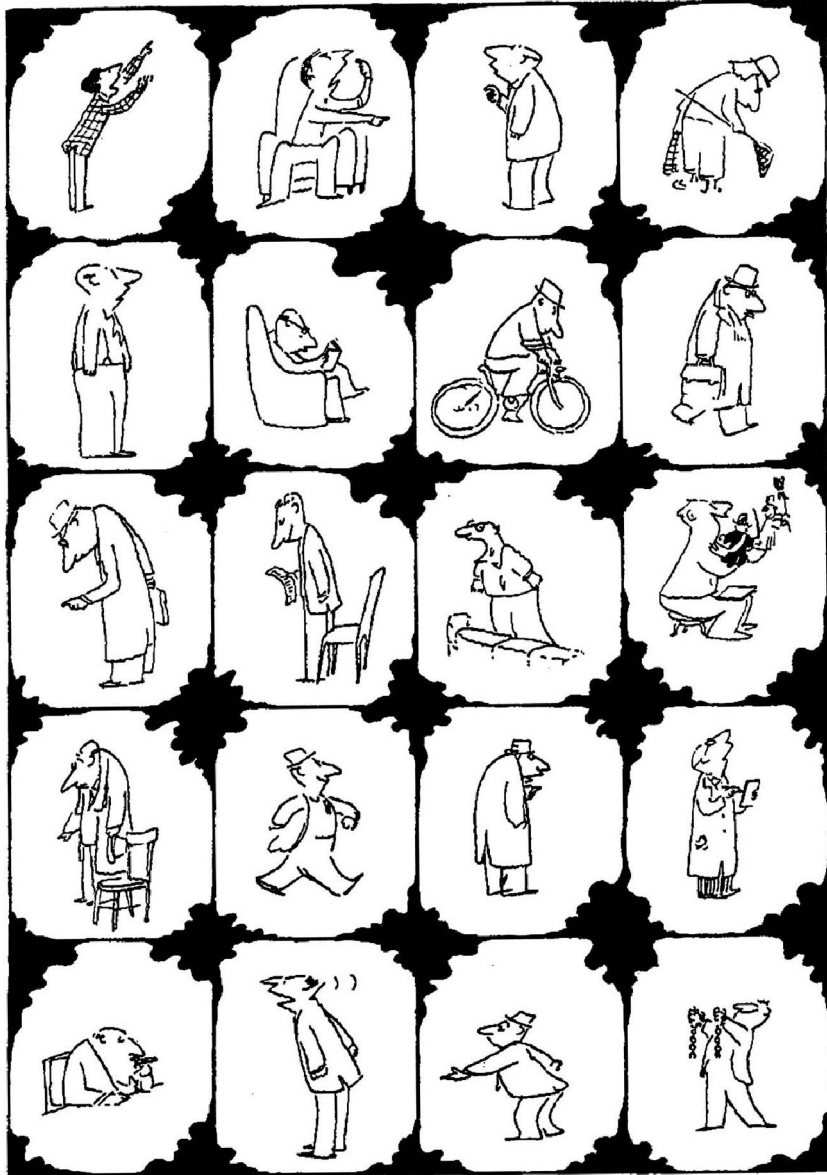


Рис 17

*Марія Кашуба*

## **ІВАН ФРАНКО – ДОСЛІДНИК ЖАРТІВЛИВИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ**

Тема ця ще не знайшла відображення у франкознавстві, хоча побіжно її зачіпали літературо- й мовознавці (М. Яценко, Г. Клочек, С. Єрмоленко та ін.), дослідники фольклору (К. Квітка, О. Дай та ін.), і вона заслуговує на увагу з двох, принаймні, мотивів. По-перше, І. Франко серйозно, сумлінно, по-науковому цікавився пам'ятками української духовної культури, збирав і публікував апокрифи, пісні, казки й легенди. По-друге, усна народна творчість розцінювалась ним як один із засобів, за якими можна пізнати джерела поетичної творчості. Проблема зацікавлень Івана Франка усною народною творчістю потребує глибокого аналізу, тут обмежимося лише висвітленням невеличкого питання, які саме жартівливі народні пісні збирав і записував Каменяр під час своїх мандрів Карпатами, відпочинку серед гуцулів і бойків. Особливу увагу звертаємо на жартівливі й танцювальні пісні та приспівки, що зібрані в окреме видання [1].

Аналіз самих пісень потребує ознайомлення з думкою І. Франка про їх джерела.

У європейській культурі відомі два підходи до розуміння джерела творчості й творчого процесу. Один має своє коріння у східному менталітеті і розвинутий Платоном: джерелом творчості є натхнення, осяяння, у термінології Платона – *mania entusiasmus* – стан одержимості й осяяння. Сам собою цей феномен незбагнений, не піддається раціональному аналізу, має чисто ірраціональний характер. Зате творчість має сильний вплив на людину: Платон уявляє творчий процес як своєрідний “магнетизм”, де магніт – сам творець, ближче до нього кільце – виконавець твору, а подальші кільця – слухачі чи читачі, якщо йдеться про поезію.

Другий підхід сягає своїми витокami вчення Демокріта про походження усіх здатностей людини, спрямованих на задоволення потреб. Нужда змусила людину наслідувати тварин, тому всі мистецтва мають у своїй основі наслідування природи, навіть музика і спів. Розвиваючи вчення Демокріта, Арістотель ствердив, що в основі будь-якого мистецтва лежить людська діяльність, однак в процесі свого практичного життя людина творить щось принципово нове – те, чого немає в природі. Творчу діяльність людини як особливий вид діяльності Арістотель назвав поезією (*poiesis*), але вона у його розумінні цілком свідомо, ґрунтується на раціональних засадах. Творчий процес – це наслідування (*mimesis*), але не сліпе копіювання речей природи, чи відтворення її процесів. Тут присутня творча уява і художній вимисел автора-митця. У трактуванні Арістотеля творчість є інтелектуальний акт. Його можна контролювати.

Мислитель пробує виробити певні правила чи норми для керівництва творчим процесом, вважаючи, що здатність творити набувається через враження, вимагає вчитися не лише мистецтва, а й естетичного судження.

Концепція Арістотеля мала значно більше прихильників, ніж вчення Платона, популярне в середні віки та в епоху Романтизму. До трактування творчого процесу як наслідування схилилися мислителі Відродження, визнаючи за людиною свободу творчості й самотворчості. Особливо популярною була концепція творчості як наслідування в епоху Просвітництва. Мистецтво, творчий процес у цю епоху підпорядковані суворій регламентації розуму, а творчий потенціал людини служить суспільству, державі, правителіві.

Франко добре обізнаний у наявності двох напрямків розуміння джерела творчості, що демонструє його фундаментальна розвідка “Із секретів поетичної творчості” (1898–1899). Як видно зі змісту, автор намагається збагнути і психічні, і естетичні основи творчості, тому ґрунтовно вивчив наявну на той час спеціальну літературу. Щодо психічних основ, які Франко називає психологічними, то у тогочасних європейських авторів він спостерігає схильність до визнання несвідомого як джерела творчості. Початки цієї теорії сягають сивої давнини, коли вважали, що поетами-творцями керує певна вища сила, що вони виступають лише знаряддям, “медіумом” Божого одкровення. Таке переконання Франко знаходить у стародавніх греків – у Гомера, Платона, навіть Арістотеля, вважаючи, що Стагірит визначав поезію як “свідоме перетворення міфів” [2, т. 31, с. 56], тобто як мистецьку техніку “без властивої творчості”. Авторитет Арістотелівської концепції, відшліфованої класицизмом, похитнули романтики, – Франко наводить ряд свідчень авторів (Гете, Віланда, Міцкевича, Шевченка і ін.), що в епоху Романтизму переважає концепція Божого натхнення, навіть божевілля, невідомого, ірраціонального начала творчості, зокрема поезії. Досить прихильно ставиться І. Франко до досліджень тогочасних психологів, зокрема Макса Дессуара, який задекларував подвійність свідомості – вона має верхній, так би мовити повсякденний, пласт, і нижній, прихований, де накопичуються різні враження, почуття й емоції. Вони проявляються в моменти великих зворушень, важкої хвороби, неординарних обставин, – це “гніздо “пересудів” і “упереджень”, неясних поривів, симпатій і антипатій” [2, т. 21, с. 62]. Подібне “гніздо” є у кожної людини, де ховаються враження й емоції цілого життя, але не кожний може ними користуватися. «Та є люди, – пише Франко, – котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні креси і копачі захованих скарбів – се й є наші поети” [2, т. 31, с. 62–63]. І знову натикаємось на несвідоме, загадкове явище, яке називається “еруптивність” свідомості, тобто творчий злет,

вибух нижнього пласта, раціонально пояснити який принципово неможливо. Однак оформлення цього “вибуху”, зміст і композиція поетичного твору повинні бути “обдумані, розважені й розмірені” – Франко переконаний, що жодна геніальність недостатня для досконалого твору, якщо він не є “ділом розуму”: “Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гейне і небагато інших” [2, т. 31, с. 65]. Очевидно, що І. Франко схильний поєднувати ірраціональне та раціональне пояснення джерела творчості, хоча іноді явно проступають симпатії до його раціонального пояснення.

Обидва напрямки розуміння джерела творчості й творчого процесу мають в основі визнання, що творчість – це не лише особлива діяльність людини, а перш за все – спосіб її життя. На таких засадах вибудовує своє розуміння цього найзагадковішого феномена молодий І. Франко – дослідник фольклору, що видно у праці “Як виникають народні пісні?” (1887 р.). Романтичне захоплення збирачів фольклору у багатьох країнах Європи Франко пояснює тим, що “це доба аматорства й еклетизму: збирачі шукають в народній пісні лише форми, яка б обновила застарілі й закостенілі в псевдокласицизмі форми сучасної їм літератури – шукають безпосередній вираз природи, виклад простих, але сильних почуттів” [2, т. 27, с. 58]. Незважаючи на те, що перші опубліковані тоді збірки є еклектичними, пісні у них підбираються тенденційно. І. Франко оцінює роботу таких збирачів позитивно, адже вони дають початок етнографії – тій галузі історії культури, яка досліджує самотність традиційного світогляду певного народу. Розміркування Франка у цій статті призводять його до постановки вагомого, найважливішого для науки етнографії питання: як виникають і звідки походять народні пісні? Уже перші їх публікації відкрили перед дослідниками “цілий світ таємних духовних зв’язків, вікових течій і взаємних стосунків”, де на “якийсь окремих народ... цілі століття найрізноманітніших впливів і зв’язків залишили свої відбитки і що це є скоріше великий геологічний шар, де упереміш знаходяться чи то збережені в цілості, чи то до невпізнання зруйновані і твори місцевого життя, і тисячі мандруючих пам’яток...” [2, т. 27, с. 60–61].

Констатуючи, що дослідження такого виду необхідне в усіх народів, оскільки лише спільними зусиллями можливо розгадати таємницю народної творчості, І. Франко робить спробу пояснити певні нюанси щодо походження українського фольклору: “Український народ пояснює походження українських пісень міфологічно. Авторами народних пісень є морські люди, що співають їх, плаваючи по хвилях. Чумаки, що працюють біля моря, добуваючи сіль, підслухують ці пісні і приносять їх

на Україну” [2, т. 27, с. 61]. Аналізуючи пісню, де йдеться про те, що “співаночки” ліричний герой збирав у лісах і борах, а розсіває їх у полі, Франко переконаний, що “оповідання й пісня вказують тут на одне з джерел поетичної творчості взагалі, на запас вражень, які знаходить людина в природі (над морем, в горах, лісах і т. д.)” [2, т. 27, с. 61–62]. Але залишається нерозгаданою таємницею, як саме із таких вражень виникають пісні, що впливає на те, що саме такі “співані” враження стають народними.

Цікаво, що відповідь на поставлене запитання І. Франко шукає в контексті епохи Просвітництва, коли все можна було раціонально пояснити. Він виходить із ситуації, як творить сучасний йому митець-поет. Такий автор “свідомо” створює поетичний твір, “відбирає” предмет, який найбільше відповідний його поетичній вдачі, характерові його таланту, намагається глибоко вивчити цей предмет, опанувати його “вдумуючись” і вслухаючись у нього, щоб згодом “заповнити його рамки, так би мовити, скристалізованим змістом свого власного «Я»” [2, т. 27, с. 62]. Отже, напрашується висновок, що кожна “професійна поезія” тим досконаліша, чим детальніше відображає свою добу і обставини виникнення, також погляди, цінності, ідеали самого її творця. Такі міркування цілком співпадають з вимогами теорії класицизму – панівної в епоху Просвітництва. У кожному зразковому творі помітна індивідуальність митця.

Щодо народних пісень, то така теорія, на думку Франка, взагалі неприйнятна. Детальніше знайомство з фольклором переконує, що там досить складно віднайти риси епохи чи індивідуальності авторства. Народні пісні – колективна творчість, – переконаний І. Франко: “Народний поет творить свою пісню з того емоційного та ідейного матеріалізму, яким живе вся маса його земляків... Його пісня є, отже, певним виразом думки, вражень та прагнень цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою” [2, т. 27, с. 62].

Народні пісні, отже, постають під впливом сильних переживань, вражень від оточення, викликаних незвичним фактом чи явищем. Джерелом первісних епічних мотивів є “відсутність межі між сприйняттям і дією, та надзвичайна живість і різкість проявів почуття”, а не багатство фантазії первісної людини, що живе у безпосередньому зв’язку з природою. Фантазія у первісної людини вельми убога, оскільки в неї недостатньо розмаїтих вражень. Отже, не фантазія, а “всякий незвичайний факт, незвичайне явище збуджує розум до найвищого ступеня, виявляється в криках, рухах, стрибках, жестах і звертаннях які, посилюючись завдяки своїй масовості, переходять у пісню” [2, т. 27, с. 63]. З цього джерела, вважає Франко, випливали і первісні релігії, і обряди, і пісні. Первісна поезія була, на його думку, колективним вибухом почуттів,

збірною імпровізацією, яку одночасно і співали і танцювали, і мімікою й жестами зображали. Свідченням цього є розповсюджені обрядові пісні, у них змішано оповідання, лірику й драму, вони відтворюють усі загальні прояви “святого шалу”. І. Франко переконаний, що з плином часу остигали почуття і залишався лише зміст, який перейшов у пісню: лірично-епічно-драматична імпровізація стає піснею, потім епічною повістю. З цього кореня розвинулась не тільки наступна народна поезія, але й поезія артистична: епопея, лірика та драма, а також міфологія. «Отож епіка...переважно йде слідами реальних фактів» [2, т. 27, с. 64]. Цікаво, що Франко заперечує цілий напрямок досліджень школи етнографів, які виводили поезію з міфа. Він переконаний, що саме народний епос став джерелом міфології. Мотиви народних пісень набували нових форм, змішуючись з іншими мотивами інших народів, “шліфувалися” в “артистичній” поезії, але “протягом сторіч виробилася скарбниця понять, уявлень і форм, значною мірою спільна для всіх народів нашої раси, в сфері якої обертається кожний народний поет, з якої найбільші поети-художники всіх часів і народів видобували метал, що, переплетений у їхніх геніальних умовах, робив шедеврами людського духу...” [2, т. 27, с. 64].

Наведені роздуми Івана Франка про джерела народної творчості та його намагання збагнути глибинну природу народних пісень допомагають зрозуміти вибір тих, які мислитель сам записав, вважаючи, очевидно, їх красномовним свідченням своїх припущень-роздумів про їх походження та сутність. О. Дей, впорядковуючи записані І. Франком народні пісні, умовно поділив їх на різні групи, як от: “Обрядові ігри та пісні”, серед яких виділив колядки та щедрівки, пародії на церковні коляди, весільні пісні й ладканки; у розділі “Родинно-побутові пісні” знаходимо багато пісень про кохання, про родинне життя, про долю, колискові пісні. Окремо виділені “Балади, співанки-хроніки”, “Історичні та соціально-побутові пісні”, де є пісні солдатські та наймитські. Самі жартівливі й танцювальні пісні зібрані у невеликому розділі, доповнені численними “танцювальними приспіваними”, які подібні до коломийок. Вони сповнені сороміцьких натяків, влучних дотепів, двозначностей, які дозволяють зарахувати такі найчастіше чотирирядкові вірші до жартівливого жанру. Серед них трапляються й дворядкові вірші. Окремі пісні жартівливого змісту знаходимо серед виділених О. Деєм як “родинно-побутові”, оскільки їх тематика співвідноситься зі стосунками у сім’ї.

Щодо жартівливих тем, які привертали увагу І. Франка, то найчастіше зустрічаємо тему жіночої легковажності, зради чоловіка-нелюба, старого чоловіка, за якого дівчину віддали силоміць. Хитра жіночка знаходить численні способи обдурювати недолугого чоловіка, щоб зустрітися з коханцем:



Ой йди старий, бородатий, калину ламати,  
Бо я слаба, що й не можу голови підняти.  
Пішов старий, бородатий, калину ламати,  
А вна мене за рученьку, ввела мя до хати [1, с. 127].

Жіноча винахідливість і кмітливість рятує ситуацію в найбільш небезпечних випадках, навіть у безвиході. І. Франко записав пісню “Пішов газда й у дорогу, а газдиня вдома”, де ця тема розкрита захоплююче й мальовничо: Раптове повернення чоловіка змусило господиню заховати коханця під корито, де він сидів, поки вона чоловіка нагодувала вечерєю, заманила в ліжку, там ласками приспала, аж після того випустила коханця, змусивши чоловіка бідкатися зранку, що злодії вкрали корито з мукою, яке звечора стояло побіч столу:

Ой мій любий господарю, новина ся стала  
Якась біда муку вкрала й двері повтворюла [1, с. 128].

У всіх жартівливих побутових піснях, записаних Франком, жінка виглядає мудрою, хитрою, винахідливою й кмітливою на тлі дурнуватою, тупуватою й лінивого чоловіка, який досить часто є ще й гірким п'яницею.

Жіночі жарти у піснях іноді виступають як жорстокі, негуманні, злобні, відтіняючи знову ж таки недолугість чоловіка. І. Франко записав аж два варіанти пісні про те, як коханка підмовила чоловіка-Якима вбити свою жінку перед тим, як залицятися до неї, а коли він вчинив цей злочин, вона відверто з нього знущалася й висміювала:

Ой я, вдова молоденька, люблю жартувати,  
Мав-ес жінку, як зозульку, було шанувати [1, с. 166].

Темі перелюбу, подружньої зради та зваблення дівчини присвячені майже всі пісні, віднесені видавцем під рубрику жартівливих. У таких піснях жінка завжди є винагородженою, а чоловік – постраждалим. Хоча є два варіанти пісні, де жінці доводиться розплачуватися за свою зухвалість. І. Франко записав лише два скорочені варіанти, хоча їх побутує кілька зі значно розширеним сюжетом. У цій пісні підступність жінки обертається проти неї. Катерина – лірична героїня – намовила чоловіка продати воли і купити їй коштовні прикраси. Коли настала черга Івася-чоловіка їхати в ліс “по дубину”, то замість волів йому довелося впрягати “пишную Катерину”:

Із гори їде, сам на возик сідає,  
Догори їде, бичиком підтикає [1, с. 228].

Записав І. Франко кілька пародій на церковні коляди, серед яких “Предвічний з дуба покотився”, “Їхала Хима до Русалима” та ін., що виглядають просто розважальними жартами з римуванням випадкових слів, які є звичайним каламбуром. Багато жартівливих пісень висміюють жадібних попа й попадю, але найбільше – дяка, який залицяється до дівчат, зваблює їх і покидає. Йому мстить чоловік, заставши біля жінки, що

заманила дяка “пиріженьками зі сира свіжого”:

Святий боже, святий кріпкий, – а ти, дяче, відки?  
Що ти сидиш кінець стола коло меї жінки?  
Святий боже, святий кріпкий та святий безсмертний –  
Так смаровіз дяка вбложив, трохи не до смерти [1, с. 130].

Найбільше танцювальних пісень і пританцьовок-коломийок записав І. Франко на побутові теми – кохання, зради, лінощів, рекрутчини, фігурує тут бідність, голодне існування тощо. Теми людської екзистенції підіймаються не лише з метою їх осмислення, а й з метою засвідчити прагнення “вдарити лихом об землю”, у таких коротких римованих приспівках відчувається вічний оптимізм і бадьорість духу, яких народ ніколи не втрачає:

Вчора сабаш, нині кучки,  
Нема хліба ані пучки,  
Ані муки, ні оброку,  
Ні дівчини коло боку [1, с. 236].  
Або така пісенька:  
Куди йду, туди йду,  
Все збираю лободу.  
А я свому муженькові  
За наймичку не буду [1, с. 245].

Серед жартівливих пританцьовок можна знайти різні сюжети, але зміст їх засвідчує незгасний оптимізм, немає тут горя й розпачу, безнадії й відчаю. І. Франко своїми записами народних пісень підтвердив те, що він зауважив і осмислив як науковець і етнограф, критик-літературознавець, мовознавець і філософ: народна пісня є виразом народного духу, а жартівлива пісня відображає його незгасний оптимізм.

1. Народні пісні в записах Івана Франка. Вид. друге, доп. і переробл.– К.: Музична Україна, 1981.– 335 с.
2. Франко І. Зібрання творів у 50-ти т.– К.: Наукова думка, 1980–1986.

*Аслан Жаксалыков, Аннель Бактыбаева*  
**СУФИЙСКИЙ СМЕХ В КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Замечательная восточная традиция – передача духовных знаний в юмористических притчах – сохранилась и в казахской духовной культуре. В ней раскрываются глубокие тайны суфизма.

Суфизм – мистическое учение, в котором соединились учения йогов, брахманов, кабаллистов, христианских герметиков. Казахи очень высоко ценили культуру суфизма. Для кочевников это была своего рода религиозная вариация ислама. «При дворе первых царей Казахского ханства всегда находились духовные лидеры суфийских братств. Дервиши этих братств бродили по всем просторам казахских степей» [5, с. 170].

По мнению И. Шаха, только в суфизме нашлось место аллегорическому, комическому, парадоксальному смеху [4, с. 37]. Цель нашей статьи – выявить проекции суфийского смеха в казахской литературе, потому что религиозное сознание из века в век воссоздает с помощью смеха «вторую правду о мире» и утверждает идею приятия бытия, как «благожелательность комического», сохраняя при этом мудрость добра в неизбежно катастрофическом, но всегда прекрасном мире.

Один из постоянных героев великого множества забавных и мудрых суфийских историй и притч – Молла Насреддин<sup>1</sup>. Короткие притчи о Молле Насреддине принадлежат к особой школе суфизма. У народов Востока существует традиция: тот, кто произносит имя Моллы, должен рассказать семь историй, а в ответ на это каждый слушатель также рассказывает семь историй. Считается, что семь насреддиновских историй, изложенных в определенной последовательности, способны привести человека к озарению и мгновенному постижению истины...

Суфизм придает притчам большое значение как чрезвычайно полезному для развития мышления упражнению. В суфизме подчеркивается, что притчи с элементами юмора часто применяются в качестве средства косвенного указания. Если прямые советы или приказы не могут повлиять на свободную волю человека и наставление необходимо, то использование таких притч является наиболее целесообразным, потому что внимательное и чуткое сердце сможет понять скрытое значение их смысла и принять правильное решение в сложных жизненных ситуациях.

«Насреддин пригоршнями разбрасывал хлеб вокруг своего дома. Кто-то спросил его: «Что ты делаешь?» «Отгоняю тигров». «Но вокруг нет никаких тигров!» «Вот именно. Эффективно, не правда ли?» [4, с. 47].

Каждая притча – выражение духовного опыта многих жизней, она – шифр духа. Литературная подача суфийского юмора – это так называемый прием «волшебство фокуса». Люди часто скрывают под маской разумности ограниченность своих взглядов и свои недостатки. С помощью такого

камуфляжа они побуждают людей принимать их убеждения и им, как правило, недоступны глубокие чувства. Способ отпугнуть их – проверить с помощью «фокуса», могут ли они выдерживать юмор. Это одна из причин, почему суфии используют юмор.

«Насреддин ежедневно переводил через границу своего осла, нагруженного корзинами с соломой. Так как все знали, что он промышляет контрабандой, пограничники обыскивали его с ног до головы каждый раз, когда он возвращался домой. Они обыскивали самого Насреддина, осматривали солому, погружали ее в воду, время от времени даже сжигали ее, а сам Насреддин жил все лучше и лучше.

В конце концов, он отошел от дел и перебрался на жительство в другую страну. Много лет спустя его встретил один из таможенников. Он сказал: «Теперь тебе нечего скрывать, Насреддин. Расскажи мне, что ты перевозил через границу, когда мы никак не могли поймать тебя?» «Ослов», – ответил Насреддин» [4, с. 39].

Образу Моллы Насреддина можно найти параллель из казахской сатирической сказки – Алдар-Косе. Странствующий суфий стал героем казахского устного народного творчества. Кто не знает казахских сатирических сказок, в которых главный герой – «безбородый обманщик»? Вот, например, одна из них гласит: «Однажды Алдар-Косе вместе с чертом засеял поле пшеницы. Осенью урожаем убрали. Алдар-Косе спрашивает шайтана: «Что ты выбираешь: то, чего много, или то, чего мало?» Черт согласился только на большую часть урожая. И получил гору соломы. А Алдару-Косе пришлось довольствоваться лишь горкой зерна» [1, с. 23].

Солома, по постулатам суфизма, означает потребительские вещи, зерно же – духовные ценности. Известно, что человек, стараясь получить как можно больше, дальше от Бога, но ближе к сатане. Какими бы вещами ни окружил себя человек, невзирая на их большую ценность, они все равно что солома, потому что их ценность преходяща и зависит от сегодняшних потребностей.

Духовные ценности – это, как правило, малая часть из того, что создано человеком. Но именно они обладают живительной силой и способностью прожить многие века.

Для казахов-кочевников суфизм, как вид мистицизма, был более приемлем – видимо, потому, что постижение истины здесь не зависит от логических умозаключений. Для эзотерика линия, соединяющая две точки, не всегда прямая, а иногда и линия заблуждения, потому что «суфии относят рассудок к функции мозга, а разум к функции сердца. Интеллектуальная формула для суфиев лишь тогда достоверна, если задана она и завершена в рамках духовных критериев. Вот почему обученному по европейским стандартам человеку ход мысли и изречения суфиев представляются отвлеченными, неконкретными и даже абсурдными» [5, с. 175].

Как-то по зимнему пути выехал навстречу Алдару-Косе бай на санях и в новой шубе. Глянул он на шагавшего в драном тулупе Безбородого обманщика и говорит: «Эй, путник, ужасный ветер! Я весь продрог от холода. Мороз, небось, тебя совсем заморозил в твоём рваньё». «Э нет, – отвечал Алдар-Косе. – Мне не холодно. Мороз как в одну дыру влетает, так тут же из другой и вылетает». Замерзший бай сразу же предложил поменяться одеждой. Что они и сделали. Через некоторое время так и не согревшийся в дырявой шубе бай кричит вдогонку Алдару-Косе: «Эй, путник тебе не слишком жарко в моей шубе?» «Нет, – отвечал, уходя, Алдар-Косе, – как же мне будет жарко в твоей шубе, если она не на мне, а на тебе?» [1, с. 25].

В этой сказке заключена одна из основных суфийских аксиом: внутренний мир человека не зависит от состояния окружающего его внешнего мира. На первый взгляд, человеку для счастья нужно не так уж много – сытная еда, любящие люди, дорогие вещи, но не всегда они приносят ему истинное счастье. И наоборот.

«Насреддин решил искупаться в турецких банях. Так как он был одет в лохмотья, банщики дали ему старый таз и огрызок мыла. Уходя, Насреддин вручил изумленным банщикам золотую монету. На следующий день великолепно одетый Насреддин снова появился в бане, где ему оказали, разумеется, самый лучший прием.

После купания он дал банщикам самую мелкую монету и сказал: «Это за прошлый раз, а золото за сегодня вы получили вчера» [4, с. 38].

Между образом Мола Насреддина и Алдаром-Косе есть много общего. Во-первых, их роднит сдержанная иносказательность Востока, воплощенная в юмористических притчах. Во-вторых, в основе их сближения лежит древняя восточная теория о многомерности и цикличности бытия и концепция мироздания как триединства Плотного, Тонкого и Огненного Миров и рассматривает человека как связующее звено между этими Мирами. В-третьих, их сближает учение, представленное методами обучения, направленное на всестороннее развитие мышления, интуиции, внутренней и внешней дисциплины, чувства красоты, соизмеримости, находчивости, наблюдательности, чуткости, причем наряду с четкими указаниями и разъяснениями широко применяются методы косвенного воздействия, одним из которых и являются притчи с элементами юмора.

Казахская литература тоже полна таких элементов суфийского юмора.

Продолжателем этих традиций в казахской литературе стал, в частности, Г. Караш. Творчество Гумара Караша (1875–1921), поэта, просветителя, журналиста преемственно связано с наследием Абая, Махамбета. Недолгая жизнь поэта, погибшего от рук белобандитов, полностью прошла в творческом горении, служении народу на ниве педагогики, журналистики, литературно-публицистического творчества. Солидная теологическая об-

разованность, знание основ коранической экзегетики, догматики, обрядовости, полилингвизм обусловили его критический настрой и являются своего рода отличительными чертами его творчества. Новыми в жанровом отношении выглядят в его книге «Бала тулпар» притчевые, орнаментированные произведения «Про то, как в прошлом некий старик, казах, в Бухаре побывал», «Сырым батыр». В этих сюжетных произведениях, напоминающих притчи, басни Саади и Д. Руми («Бустон» и «Месневи»), пародируются образы ханжествующих святош Бухары и Хивы. В притчах Г. Караша нередко воспроизводится народный юмор, для чего умело используются средства народной смеховой культуры: жаргон, просторечные характеристики, ситуации нарочитого непонимания, комические ситуации нелепости и нарочитой алогичности. Сюжеты же по форме предельно просты. В первой притче комическая ситуация строится на базе незнания и непонимания аульным простаком назначения исламских обрядов, – старик-казах, въехавший в восточный город и услышавший вопли с вершины высоченного минарета – призывы муэдзина к утренней молитве, внезапно вспоминает, что видел этого самого служителя год назад, когда выезжал из города в степь, – по этому поводу нет предела его удивлению, как же умудрился муэдзин целый год проторчать на макушке башни с воздетыми руками и призывами помочь ему слезть. Однако, посетовав, что выручать чудака недосуг, пообещав помочь ему в следующий приезд через год, караванщик в сердцах удаляется к себе в степь восвояси. Прием психологического остранения – эстетического снижения ситуации и пародийного снятия налета значительности, обыгрывание мотива нарочитого непонимания героем действий муэдзина позволяют добиться яркого смехового эффекта. Если абстрагироваться от семантики ритуала, войдя в переживания героя, как бы впервые увидевшего минарет и муэдзина наверху, то нельзя не оценить как комичность изображаемого, так и эффект самой эстетической ситуации остранения. Нарочитая простоватость, наивность героя в этом произведении представляют прием, обнажающий окружающих героя явлений. В другой притче – «Сырым батыр» – коллизия строится на иначе интерпретированной встрече представителей разных культурных миров – казаха, степняка, и горожанина, хивинца.

Художественный эффект здесь достигается за счет ситуации «введения» иной точки зрения в стереотипные отношения горожанина и аульчанина и обнажения значимых смыслов в ракурсе характерного взаимного непонимания субъектов диалога. При этом, как изображает автор, Сырым батыр сам явно провоцирует муллу на полемически заостренные вопросы, как бы приглашая окружающих вникнуть в суть диалога. Первая коллизия: на пятничную молитву в мечеть батыр приходит в шубе, вывернутой наизнанку, мехом наружу. На возмущенные вопросы муллы батыр отвечает примерно так: «Разве ты усомнился в

мудрости аллаха, сотворившего овцу в таком одеянии и опустившего ее с неба спасенному Исмаилу» (кораническая сцена жертвоприношения.– А. Ж., А. Б.) [2, с. 115].

Вторая ситуация – во время молитвы батыр поднимает руки вверх, не высывая ладони из рукавов, в то время как другие воздевали оголенные руки. На возмущенную реакцию муллы батыр отвечает так: «Разве ты усомнился в милосердии аллаха, если его благоволение прошло через стены мечети и попало в ваши руки, то не думаешь ли ты, что оно не пройдет через ткань моей рубашки?» [2, с. 115]. Ответ привел муллу в замешательство. Третья ситуация – батыр предстал перед хивинским ханом. Разгневанный хан принялся обвинять героя в многословии. На что кочевник отвечает: «Многословен Коран. Попробуй остановить (речь) Корана. Если я не прав, то ты правомочен остановить меня» [2, с. 115]. Улемы, возмущенные еретическими ответами Сырым батыра, потребовали его казни. Батыр и на помосте продемонстрировал свое духовное превосходство, он потребовал поднести ему чашу с ядом. Со словами: «Лучше собственными усилиями покинуть сей грешный мир, чем позволить убить себя неисправимым глупцам» – герой выпивает яд [2, с. 117].

Здесь налицо остроумное воспроизведение своеобразного айтыса между муллами, догматиками, и диалектически мыслящим героем. В процессе этого айтыса остролова с ханжами выявляется омертвелое, закостенелое восприятие муллами и улемами обрядово-ритуальной стороны религии, полное непонимание ими ее философии и метафизики. Далекий от обрядов и догм простодушный кочевник, мыслящий категориями и принципами философии жизни, обнаруживает более глубокое понимание метафизики религии, нежели ее официальные служители. Соответственно, с точки зрения автора, герой ближе к истине (Богу), чем ханжи, подвигающиеся на служении. Данное произведение в жанровом отношении скорее выглядит сатирическим, нежели юмористическим. Налицо также неожиданная новеллистическая концовка, на полемическом фоне выявляющая глупость глупцов.

Орнаментальная повествовательность в жанровом отношении – это наиболее гибкая, многополюсная универсальная форма, открывающая возможности для синтеза любых философских, тематических акцентов и смыслов, смеховых, гротескных, драматических, патетических, религиозных и т. д. Однако казахская художественная традиция конца 19–начала 20 века сложилась таким образом, что в орнаментальной повествовательности возобладали элементы народной смеховой культуры: юмор, ирония, сатира, сарказм, физиологический фарс в сочетании с приемами пародирования и профанирования героя, контролируемой глупости, нарочитого остранения, обыгрывания алогичных, нелепых ситуаций. Наиболее наглядно это представлено в творчестве Ж. Копеева. В его притче

«Жарты нан хикаясы», напоминающей сюжеты народной сказовой традиции, повествуется о некоем бедняке, нашедшем на обочине дороги дорогой сундучок. Надеясь найти драгоценности, бедняк открывает сундучок, хватая то, что показалось ему золотом, но к его ужасу металл тотчас превращается в дракона. Дракон обвивает кольцами бедолагу и угрожает проглотить его, но ставит условие спасения – найти человека, который сможет освободить его. Жертва чудовища с мольбой обращается к тридцати путникам, проходящим мимо, но те со страхом быстро уходят. Такой же была реакция других пяти путников. В минуту, когда змей был готов проглотить жертву, показался одинокий путник. Тот спасает несчастного, хитрой уловкой загоня дракона опять в сундучок. Затем следуют вопросы и ответы, которые приоткрывают смысл внутреннего плана произведения. На вопросы бедняка путник поясняет, что чудовище – это дьявол, имя которому – жадность, стяжательство, 30 путников – это тридцать дней поста, уrazy, 5 путников – это пять ежедневных намазов. На вопрос, кто же ты сам такой, путник отвечает: «Единственный случай твоего милосердия, когда ты подал полхлеба нищему» [3, с. 138]. Далее следует формулировка морали, из которой ясно, что дракон, кроме того, – необдуманное слово героя, что в мире превыше всего милосердие.

Из всего сказанного следует, что в казахских сказках и творчестве казахских писателей смеховое слово сохраняет свою функцию – восстанавливать утраченное единство мира и возрождать для новых поколений важнейшие нравственные ценности. Эти произведения и их герои наследуют суфийскую традицию, которую сохранили в веках и обогатили индивидуальным духовным опытом писатели, наделенные редким даром юмористического мировосприятия. И снова мудрый, бесстрашный, знающий все грехи человека и все-таки верящий в него суфийский юмор утверждает идеи свободы и самооценности личности, вечный приоритет жизни и величие культуры.

#### Примечания

<sup>1</sup> В истории мировой смеховой культуры можно найти ему комические параллели, такие как русский Балда, арабский Джуха, итальянский Бертольдо. Однако, как отмечают исследователи, оригинальность и смысл нареддиновских историй превосходят выше указанные комические эквиваленты.

1. Казахские народные сказки.– Алматы: Гылым, 1999.
2. Караш Замана.– Алматы: Гылым, 1994.
3. Копеев М. Ж. Притчи // Поэты пяти веков.– Алматы: Гылым, 1993.
4. Шах Идрис. Суфизм.– М., 1996.
5. Шахимарден. Казахский суфизм в мудрости Алдара-кесе // Нива.– 2001.– № 4.



*Лариса Бурчак*

**КОМИЧЕСКОЕ В ГРУЗИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX ВЕКА (ИЛЬЯ ЧАВЧАВАДЗЕ)**

Феномен комического в развитии грузинской литературы XIX века предстает как фактор ускорения ее эволюции. Склонность грузин к юмору, шутке, смешному, которая находит свое выражение и в фольклоре, и в произведениях далеких предшественников эстетического типа литературы, теперь трансформируется в крайне напряженных исторических обстоятельствах социально-политического перелома. С уходом в прошлое феодального уклада происходят изменения в самом национальном сознании и культуре. Поэтическое мышление с ускоренной сменяемостью классицистической и романтической фаз овладевает реализмом, а «факты, принадлежащие в русской литературной жизни двум разным эпохам, в грузинском восприятии оказываются рядом и обнаруживают свою общность» [10, с. 179]. Поэтому литература в Грузии середины XIX в. отмечена как «новизной интонаций» (Тынянов), так и сочетанием противоположных тенденций, что вообще ей свойственно издавна, но теперь сопряжено с творческой динамикой столь короткого временного отрезка. Новая грузинская литература продолжает свои национальные традиции, критика, чаще всего формирующаяся в писательском опыте, погружается, порой неоднократно, в глубины интерпретации уже известного, но еще не сполна осознанного.

Так, Илья Чавчавадзе не раз обращается к толкованиям знаменитой книги «Мудрость вымысла» автора XVII века Сулхан-Саба Орбелиани, пытаясь постичь заявленную в «странном» заголовке соединимость несовместимого. Полижанровость этого произведения развертывается баснями, новеллами, элементами сказа, а структурируется оно как повесть. Беспощадность разоблачительного пафоса с использованием аллегорий, юмористических зарисовок, народно-разговорной лексики Чавчавадзе ассоциативно проецирует на очевидные пороки власти и нравов своего времени. Голос мудрого сатирика на огромной исторической дистанции приближает молодого грузинского поэта к самым злободневным вопросам эпохи – новой концепции человека и мира, гражданственности и народности, – поэтому «вымысел» он соотносит только с поэтикой, «оболочкой» авторской мысли.

Но пришла пора, и Илья Чавчавадзе своим наследием побуждает гуманитариев задумываться над неожиданными ракурсами решаемой им проблемы личности в современном обществе. Исследователи обнаружат и у него те же контрапункты и антитезы, которые помогают усложнить художнический перцептивный арсенал для многогранного изображения действительности, среди которых значительное место отведено комическому. Сама идейно-эстетическая категория комического по своей специфике вариативна, открыта требованиям информационно интенсивней насыщаемой эпохи,

чему и адекватно мировоззрение и дарование Ильи Чавчавадзе.

В процессе обновления художественного слова с появлением множества структур и оттенков текста, когда пока и жанры не определимы, становится особенно важной «нужная связь» (Тынянов). Связь у Чавчавадзе с национальным опытом литературы и гражданскими задачами дает энергетическое наполнение его сатире на психологической основе.

«Чем сложнее субъективная и объективная ситуация, тем острее, глубже и более конфликтно выглядят антиномные реакции. Отсюда творчество великих художников-психологов исключительно богато антиномными столкновениями, суждениями и переключениями» [7, с. 122], – пишет А. Зурабашвили, придавая особое значение наследию Ильи Чавчавадзе как родоначальника «синтетического направления в изучении целостного человека (*totus homo*)», опирающегося на «симбиоз научной психологии и художественной литературы» [7, с. 120]. Философ М. Мамардашвили сознание в целом считает «парадоксальностью», к которой невозможно привыкнуть. Но сознание художника как «парадоксальность», способное постоянно концентрироваться на парадоксальности жизненных реалий, в сатирическом аспекте раскрывается с особым аналитизмом и обобщенностью. Чем убедительней он проникает в конкретные противоречия, выводя их на уровень общечеловеческих универсалий, тем дольше его произведения вызывают интерес у читателей. Психологи отмечают, что вообще люди в обыденной обстановке стараются не замечать и даже сглаживать противоречия. Писатель их видит, и, если осознанные им противоречия влекут к решению неосознанных, то его произведение является подлинно художественным (Аллахвердиев). Становление критического реализма в грузинской литературе отмечено богатством художественных средств, отвечающих конфликтам переходного исторического этапа. Неприятие крепостничества, идеи национального освобождения и социального преобразования объединяют таких мастеров пера, как А. Церетели, Г. Церетели, К. Николадзе, Д. Чонкадзе, К. Лордкипанидзе, Л. Ардизиани, С. Месхи, среди которых Илья Чавчавадзе был «властителем дум».

Комическое в широком смысле, особенности жанровых разновидностей произведений Чавчавадзе с компонентами смеха и юмора, иронии и сатиры выяснены не столь подробно и тщательно, как гражданские мотивы в его замыслах. Но, являясь органичными для него, они сохраняют и свое самостоятельное значение: в них отражены черты редкостной силы таланта художника и литературы нового типа в связи с его ролью в ней. «Его могучий дух раскрылся до конца в непримиримом художественно-критическом мышлении. Мощь этого пронизательного поэтического мышления чувствуется в его сатирических произведениях и памфлетах, в строках, проникнутых публицистическим пафосом и обличающих социальную несправедливость» [12, с. 271], – так воспринимает Чавчавадзе поэт XX века

С. Чиковани, который выделяет у писателя «ритмически-напряженный и экспрессивный» текст в поэтическом отрицании безобразного.

Творческая лаборатория грузинского поэта примечательна продуктивной регенеративностью идей и тем, проблем и даже образов, а нередко – и автохтонных символов (Аазань, Арагва, Кура, Терек, Казбек, Мерани и др.), благодаря чему идейно-эстетическая направленность его сатирических замыслов сохраняется в разных формах. Актуальные проблемы находят у него художническую разработку в стихах, поэмах, повестях, хронологически позволяющих судить о нарастающем протесте Ильи Чавчавадзе против тех, кто не спасает грузинскую нацию от застоя и деградации.

Стихи «Голос из могилы» (1857), «Не пора ли понять» (1858), «Колыбельная» (1859), «Как поступали, или история Грузии XIX века» (1871), «Загадки» (1871), «Еще загадки» (1871), «Ответ на ответ» (1872), поэма «Видение» (1859–1872), повесть «Человек ли он?!» (1858–1963) отмечены ранней зрелостью двадцатилетнего поэта-сатирика и в дальнейшем – постоянным углублением в известные противоречия, контаминациями, сближающими его поэзию и прозу как на основании идей, так и поэтики. А какой накат эмоций прорывается в один и тот же день написания двух стихотворений, датированных «7 декабря 1871»!

Перед читателем в стихах «Загадки» и «Еще загадки» выстраивается ряд сначала из восьми портретов, а потом еще – из пяти. Автор надеется, что читателю удастся «распознать людские лица»: льстеца-«гнома», мастака «двуличного», фата «криводушного», «патриота», равнодушного ко всему, «мудреца» «с умом коротким», «выскочку-нахала». Он осмеивает и драматическую амбивалентность персонажей: «*Ни добра, ни зла не сделал В жизни этот человек*» [11, с. 70], другой «*Любишь нацию свою*», но «*На страну свою плюет*» [11, с. 72]. Писатель саркастически замечает и такое: «*Был передовым, а ныне Пресмыкающийся гад*» [11, с. 71].

Галерея аксиологически очерченных лиц во втором стихе «Еще...» расширяется с более детальным описанием их роли. Здесь и:

*Скоморох, фигляр болтливый,  
Скрытый, с лисьей хитрецою.  
Торговать ему на рынке,  
А ведь правит он страну... [11, с. 73].*

Затем – тот, кто

*...гримасы не строив,  
Ни одной не скажет речи...  
...Далеко от нас он занял  
Пост большой... [11, с. 73].*

За ним следует «Обалдуй какой-то мрачный», который «*послал за “наградные”*»

*Многих по миру, на муки.*

*Проклиная негодяя,  
Не одна рыдает мать...* [11, с. 74].

Портретистика Ильи Чавчавадзе конкретизирует штрихами и внешний облик изображаемых с преднамерением узнавания в них реальных соотечественников, прототипов: «*один мал больно ростом, кряжистый, широкоплечий*» [11, с. 73], другой «*Точно сыч большеголовый, Гладко выбритые щеки*» [11, с. 73], а «*Вот четвертый господин Кланяется неуклюже, Словно проглотил аршин*» [11, с. 70].

Ассоциативны и лаконично-атрибутивные мазки – «сероглазый», «худощавый», «надутый», «длинноусый», «облысевший». Это усиливало негодование известных лиц, возникшее еще после стихов в августе 1871 года «Как поступали...», названных обвинительным актом против старого дворянства (Гольцев). Чавчавадзе знает о впечатлениях от своих строк у определенных слоев общества, но высказывает надежду на понимание вдумчивого читателя: «*Вы твердить не торопитесь: Этот, мол, поэт – наш враг!*» [11, с. 72]. Поэт уверен, что он «должное воздает» ради истины.

Все три стихотворения объединены идеей патриотизма по отношению к Грузии, что включает в себя историческую память и поиск способов для ее развития. Общественно-политические настроения русской творческой интеллигенции того времени, опыт Жуковского, Пушкина, Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина находил отзвук у грузинских шестидесятников, в национальном преломлении показывающих предпосылки общих, эпохальных перемен.

Эпические стихи Ильи Чавчавадзе «Как поступили...» напоминают открытостью иронией Некрасова, нарративностью композиции они похожи на «Бородино» Лермонтова. Диалогическая речь по мере поступления вопросов, задаваемых молодым мифическим героем «деду», вплетает все больше прямых ответов по поводу причин бедствий, «когда иссякли Судьбы Грузии единой» [11, с. 63]. Современные русские «богатыри» и грузинские «витязи» окончательно развенчивают псевдоромантические представления в двух национальных литературах об официальном патриотизме и совершенстве государственного устройства имперской России второй трети XIX столетия. Илья Чавчавадзе, восхваляя славные подвиги предков, «всячески предостерегал от идеализации прошлого... Во имя будущего Грузии он призывал учитывать не только положительный, но и отрицательный опыт предшествующих поколений» [5, с. 152].

1837 – год смерти Пушкина, когда эта трагедия родила и стихотворный вызов верхушке общества Лермонтова, и его же «Бородино» в народно-исторической тенденции. Есть определенная символика в том, что 1837 – это год рождения Ильи Чавчавадзе, которому с детства предстоит приобщаться к выстраданному русской литературой слову в защиту

национальных ценностей, порабощенного крестьянства, свободы. Будущему писателю рано становятся известны многие аналогичные факты в общественно-литературной ситуации тогдашней Грузии, которую тоже постигают потрясения с уходом из жизни двух титанов ее культуры – в 1845-м умирает Николоз Бараташвили и в 1846-м – Александр Чавчавадзе. Когда Илья Чавчавадзе будет в пушкинском возрасте, его протестный пафос как уже многолетняя неизбывная потребность «воздать должное» «ради истины», ради социальной справедливости, предстанет в интертекстуальном синтезе преемственности традиций своих предшественников на новом уровне сатирической художественной мысли.

Комическое в повести «Человек ли он?!» демонстрирует взаимозависимость социально-политической системы страны и застойного существования на всех ее участках, нравственную картину деградации грузин. Национально-характерологический подход Ильи Чавчавадзе к решению идеи грузинства обуславливает структуру произведения с центрированием фигур супругов Таткаридзе на фоне быта разоряющегося поместного дворянства. Планомерный обзор вяло текущего бытия в детально, по-гоголевски описанной обстановке усадебного хозяйствования сокращает хронотоп развития действия в повести, но дает автору возможность углубления по вертикали. Психологическая выразительность эпизодов, мизансцен, драматургически построенных фрагментов обостряют чувство утрат. «В этом космосе камня, – пишет Г. Гачев, имея в виду кавказский ландшафт, – единственно трепетное, живое – это человек» [4, с. 419]. Историко-софские размышления о Грузии приводят к выводам о приоритете для нее не воинских, а нравственно-этических ценностей; ей «извечно даны: ее земля, горы... ей не расширяться, а сохраняться надо, расти не в ширь геополитическую, а в глубь экзистенциальную. Такова... “энтелехия” народа, целевая причина, его призвание» [4, с. 419].

Достоевский считал, что категория трагического обязательна для настоящей сатиры, и у Чавчавадзе она вносится в повествование без резких переключений, но предусматривает катарсис. В первую очередь это обличение писателем бездействия, которое губительно для самих господ и понимается как омертвление души, угасание интеллекта, потеря трудоспособности. Высмеивание им низвержения Луарсаба и Дареджан Таткаридзе до зоологической ступени программируется уже семантикой заглавия произведения.

Перечень занятий, обыденных хлопот у супругов сведен к поучениям слуг, меню, примитивным забавам, вроде споров о количестве сидящих на стене мух. Серьезное же намерение обрести родительское счастье, затрудненное по состоянию здоровья Дареджан, смешит невежеством, суеверием, нелепостью используемых средств. И если обманчивость

надежд в начале, еще во время сватовства и свадьбы, когда на смотринах невесты и под венцом Луарсабу пришлось увидеть не одно и то же женское лицо, постепенно растворяется в привычно рутинной жизни, то теперь попытки его жены стать матерью показаны автором как абсурд. Так, последовательно в символической значимости распада рода, а потому и нации, драматизируется Ильей Чавчавадзе сатирический замысел «Человек ли он?!». В повести нет ни светлых зарисовок, ни образов, ни портретов. Изломы времени прочерчены в ней на реалиях биографий героев, которые отражают напластования жалких усилий сохранить внешний вид благородства и величия. Характеристика изворотливой корыстолюбивой Хорешан, благодаря которой и состоялся брак Луарсаба и Дареджан, суммирует социально-нравственные проявления грузинского общества в момент его спада. Это подчеркивается самим ее прозвищем «горе-княгини», или – «лжекнягини» из-за отсутствия у нее рефугации, документа, подтверждающего княжеский титул, которого тщетно добивался ее покойный муж.

Противоречия различного содержания охватывают широкий диапазон наблюдений над провинциальной жизнью Грузии, они определяют особенности поэтики произведения как сатирически целостного текста. Например, имя супруги Луарсаба преднамеренно вносится автором в повествование как насмешливая переключка с именем прекрасной руставелевской героини «Витязя в тигровой шкуре» Нестан-Дареджан. Оним-архетип и углубляет художественно-психологическую антитезу, и напоминает об утрате национальных традиций. Поэтому заботы и переживания Таткаридзе не вызывают сочувствия; повествование в целом не навеивает элегических эмоций, не вызывает симпатии к персонажам, как «Старосветские помещики» Гоголя, с которыми критики не раз сопоставляли произведение Чавчавадзе. Его скорее следует противопоставлять – на тонком следовании грузинского прозаика гоголевскому опыту, предсказавшему ему схематически-сюжетное подобие. Фабульное движение текста в «Человек ли он?!» не удерживает теплой волны жизнелюбия, гуманистической латентности подтекста, которые бы оставили у читателя след сострадания. Луарсаб и Дареджан уходят, «ничего не прибавивши миру своей жизнью и ничего не отнявши смертью» [11, с. 193].

Ощущение безысходности усугубляется проникновением Чавчавадзе в истоки бытия своего горского края. «Идея *бесконечности* чужда здешнему Космо-Психо-Логосу... Тогда как на Руси вечный ток в даль, от-сюда куда-то. Психокосмос от-*бытия*. “Не-присебейность”. А в Грузии – самодостаточность» [4, с. 420–421]. В гоголевской «птице-тройке» окрыляют оптимизм перспективности, вера в прорыв, выход из оцепенелости «мертвых душ», чего нет в повести грузинского сатирика.

Лирические отступления Ильи Чавчавадзе не передают стихии российского раздолья. Они обращены к читателю с просьбой понять прямому автору, извинить его за жесткость правдивых слов, вникнуть в суть происходящего. Это – «любезный читатель», «рассердившийся», «опечалившийся», «заскучавший», но все же «любимый грузин», «мой читатель» для писателя, которому он с надеждой доверяет свои душевные боли из-за погибельного состояния общества. Психологические наблюдения как над эндогенными его проявлениями, так и над фактами в контексте кавказско-европейской истории у Чавчавадзе уточняют и проясняют «самоназвание» грузин, «определенные представления о себе... как возникают эти представления... из каких блоков и элементов состоят» [9, ф. 31–38]. Писатель основные причины саморазрушения нации видит в отсутствии труда и безволии господ, в нищете, эксплуатации и угнетении народа, о чем с горькой иронией будет сообщать и в свой последующий период творчества (стихотворение «Счастливая нация» (1871)).

Рутинная, воссозданная художником в повести, исключает рутинность, невыразительность его письма, поскольку извлекает из обывательского мрака те противоречия, которые настораживают признаками катастрофизма. Доносимые Ильей Чавчавадзе с философским осмыслением вечного, они напоминают о том, что «кружение мира произвело много всяких перемен на лоне земли» [11, с. 192], но, прежде всего, что от самого человека, сознающего свою ответственность перед Богом и людьми, зависит, каковы эти перемены.

Драматизация сатирических жанров у поэта и прозаика Чавчавадзе предопределена диалектической сложностью его мировидения. Он убежден, когда сердце «сострадает несчастным и сбившимся с пути, тогда смешное чаще должно исторгать из себя слезы» [11, с. 195]. Природа комического у одного из ярчайших гуманистов своей эпохи такова, – в ней слиты художественные системы и непосредственные логические суждения с высоким гражданским мужеством.

1. Аллахвердиев В. М. Психология искусства.– СПб. 2001.
2. Асатиани Г. Литературно-критические статьи.– М., 1985.
3. Асатиани Г. Классики и современники.– Тб., 1978.
4. Гачев Г. Национальные образы мира.– М., 1988.
5. Гольцев В. Из трех книг.– Тб., 1970.
6. Жгенти Б. Сильна единством.– М., 1984.
7. Зурабашвили А. Д. Персонологические искания.– Тб., 1977.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий.– М., 2001.
9. Налчаджян А. А. Этнопсихология.– СПб., 2004.
10. Хихадзе Л. Д. Из истории восприятия русской литературы в Грузии.– Тб., 1978.
11. Чавчавадзе И. Собр. соч. в 2-х тт.– Т. 1.– Тб., 1978.
12. Чиковани С. Мысли. Впечатления. Воспоминания.– М., 1968.

*Лиана Кришевская*

**МЕЖДУ СМЕХОМ И ТРАГЕДИЕЙ  
(ПОЭТИКА РОМАНА БОРИСА ВИАНА «ПЕНА ДНЕЙ»)**

Существенную часть поэтики романа «Пена дней» французского писателя Бориса Виана [1] составляет та совокупность приемов, порой весьма разнородных, которые относятся к смеховой области. В этом отношении Виана справедливо соотносят и сопоставляют с «пародийными энциклопедистами», традиции которых восходят еще к творчеству Ф. Рабле.

С другой стороны, эта особенность литературного языка Виана находит свои предпосылки в современных ему художественных явлениях, оказывается созвучной передовым тенденциям не только искусства слова, но и культурного процесса в целом. Написанный весной 1946 года, роман является современным тем стилистическим процессам двадцатого века, в основе которых лежало обращение к языку прошлых эпох, смешение приемов и средств различных художественных направлений. Безусловно, то многообразие стилей, которое обозначается при помощи приставки «нео», не предполагает необходимой и безусловной связи со смеховыми приемами. Однако в них содержится методологическое условие, принципиально важное для «смеховой поэтики». В семиотической терминологии оно обозначается как «текст в тексте». Именно эта ситуация содержит в себе возможность дистанцирования от различных элементов текста, отстранения, которое осуществляется также и через смех.

Однако поэтику Виана было бы слишком опрометчиво однозначно оценивать в рамках пародийно-смеховой культуры – это могло бы привести к значительному сужению специфики его языка. Поэтика Виана, как представляется, парадоксальна по своей имманентной природе, поскольку язык, наиболее зримыми структурами которого являются структуры смеховые, рисует мир трагический.

Но не сталкиваемся ли мы здесь с неким противоречием – языковые структуры, «опознаваемые» и воспринимаемые как принадлежащие к смеховой или иронично-смеховой традиции, в общем контексте художественного произведения интерпретируются в прямо противоположном значении? В поисках ответа на этот вопрос проследим, каким образом функционируют структуры, имеющие решающее значение в процессе понимания.

Необходимое для этого выделение, дифференциация значимых семантических структур возможна только при особом условии, а именно при создании «семиотической ситуации» (Лотман). Элементы текста, имеющие различную природу, различное «происхождение», различный исток, необходимо для этого логически выделить из единого «художественного целого», обозначить те составные, которые, взаимодействуя, организуют художественное произведение. В результате



такого структурного (или семиотического) анализа обозначатся уровни, которые имеют знаковый характер, и являются составляющими уже не столько художественного произведения, сколько художественного текста.

Подобное упорядочивание возможно благодаря своеобразной «локализации», фиксации контекстуальной подвижности, которая и приводит к действию смысла. В такой структурно-фиксированной позиции варианты возникающих смыслов станут нагляднее в обозначенной «контекстуальной перспективе», и то качество структурных элементов, которые, например, Рикер обозначает как «семантическая потенциальность» приобретает здесь более отчетливый аналитический характер.

Такое выделение семантически значимых уровней может иметь различную степень конкретизации. Мы будем ориентированы на «обобщенные», «укрупненные» уровни, связанные с устоявшимися формами какой-либо художественной и, шире, культурной деятельности.

В качестве основы для построения данного художественного текста, основы для изящной языковой игры Вианом избрана весьма сентиментальная фабула – романтические отношения влюбленной пары. Идиллия, однако, не долговечна – героиня умирает на руках искренне безутешного друга от легочного заболевания. Словом, фабула, не редко встречающаяся в художественной практике, и не только в произведениях, связанных с искусством слова (вспомним, к примеру, «Богему» Джакомо Пуччини).

В целостном интерпретационном процессе, если помыслить его как одну из форм мышления, подобно другим, имеющую трехчастную форму – объект, действие и результат, эта структура занимает позицию «интерпретируемого объекта». В соотношении с другими, она, практически лишь пунктирно обозначенная, приобретает полноту, дополнительные коннотации и получает свою смысловую конкретизацию. Структурное многообразие текста, создающее целостный контекст с его множественными связями, аллюзиями, сопоставлениями, создающее ситуацию «прироста смысла», в данном случае может играть роль «интерпретирующего действия».

Контекстуальное и дискурсивное развитие интерпретируемого уровня происходит уже с момента создания образов. Кажется, сама интерпретируемая основа здесь не слишком развернута, с первых же строк романа функционирование контекста заявляет о себе в полной мере – практически, уже с момента выбора имен действующих лиц.

Имя главного героя – Колен – являлось традиционным именем пастушков во французских пасторальных XVIII века. Такую же «окраску» имеет имя Хлоя – это имя носит героиня знаменитого пасторального романа «Дафнис и Хлоя», принадлежащего греческому писателю конца II–начала III в. н. э. Лонгу. Выбирая эти имена, Виан утверждает, подчеркивает тему пасторальной идиллии, герои которой, однако, по всей видимости, являются современниками автора, увлекаются джазовой

музыкой и искушены в тонкостях инженерной мысли.

Кстати, джазовая музыка, в различных ее стилевых проявлениях, которая, очевидно, является одним из пристрастий самого автора, постоянно присутствуя на страницах романа, становится еще одним существенным структурно-семантическим уровнем произведения<sup>1</sup>. Сама по себе она неоднородна и позволяет говорить о различных способах своего функционирования. С одной стороны, она является своеобразным звуковым фоном романа (кстати, фоном, который вполне поддается реконструкции, реальному воспроизведению). И этот фон не всегда отстранен, отграничен от главного действия, но прорывается в условную реальность произведения, в ситуации языковой игры нарушая дистанцию, вступая с действием в контакт, который иногда имеет шуточный оттенок. Так, имя главной героини «Хлоя» является также названием блюза в аранжировке Дюка Эллингтона – лейттемы романа, а исполнение мелодий на пианококтейле в стиле hot иногда приводит к нарушению рецептуры ожидаемого напитка.

С другой, она создает также своеобразную музыкальную топографию действия – город, в котором происходит действие, буквально наполнен улицами, площадями и бульварами, названными по имени джазовых композиторов и исполнителей, (есть здесь даже мастерская Гершвина – мастерская по ремонту дверей). В отношении этой структурной линии можно говорить о создании своеобразного пространственного эффекта, или своеобразной пространственной перспективы. Правда, отчетливо выраженного смехового элемента этот уровень не имеет. В отличие от линии, связанной с философией.

Наряду с музыкальной линией, она относится к ведущим, сквозным структурам романа. Но если музыкальная линия представляет собой своеобразный фон к действию, который не трудно представить обособлено, то философская, напротив, самым непосредственным образом связана с развитием действия. Более того, само действие (вернее, та его часть, которая связана с судьбой двух героев второго плана) почти полностью развивается в ее рамках, подчиняется логике ее развития.

Как раз здесь ведущим приемом развития является пародирование, хотя объектом смехового пародирования здесь становится скорее «мода на экзистенциализм», нежели деятельность и творчество конкретного философа, имя которого легко просматривается за достаточно прозрачным намеком – Жан-Соль Партр, страстное увлечение одного из героев романа.

Название одного из произведений Сартра «Тошнота» становится в романе основным источником пародийных названий: «Проблема выбора при тошноте», томик «Блевотины», изящно переплетенный в кожу вонючки – маленькая жемчужина коллекции Шика. В заглавии «Он и неон» (в оригинале «La Lettre et le Neon») пародируется название книги Сартра «Бытие и ничто» («L'Être et le Néant»), в «Мертвецах без

потребления» с комментариями Кьеркегора – подразумевается пьеса Сартра «Мертвые без погребения», которая, безусловно, не могла быть издана с пояснениями датского философа первой половины XIX века. Но то, что он оказал значительное влияние на философию экзистенциализма, послужило основой для использования Вианом подобного анахронизма.

Пародируется и сам образ философа – он появляется на своей лекции верхом на слоне, окруженный стрелками, жадно пьет воду прямо из кувшина и «строчит» свои произведения (в данном случае это «Энциклопедия блевотины»), сидя за столиком в кафе<sup>2</sup>.

Как было уже указано, этот структурно-семантический уровень полностью основан на приемах, внешне напоминающих или близких к пародированию, и этот «поэтический тон» выдержан здесь последовательно от начала до самого конца. Но хотя он основан на использовании тех языковых приемов, которые могут рассматриваться в рамках карнавально-смеховых (в данном случае это приемы, близкие по смыслу к профанации), однако окончательного осмеяния, тотального развенчивания – необходимого финала смеховой игры, здесь не наступает. Более того, результат действия всей пародирующей сферы прямо противоположен ожидаемому. Ее кульминацией оказывается трагическая развязка судеб героев, с ней связанных.

С какого-то момента весь мир романа, в котором мыши играют солнечными зайчиками, наполняется обреченностью. Это уже мир сюрреалистической фантазмагии, построенный на искаленных обломках реальности и пугающих фантазмах, близкий образам живописи Дали. И хотя у Виана, возможно, нет его масштабности, ощущение надломленности и трагической предрешенности не становится менее острым.

Но что позволяет сфере, поначалу практически построенной и «опознаваемой» как обобщенный, иронично-насмешливый образ, с определенного момента действия восприниматься как неотвратимо зловещее начало?

Границы этого перелома весьма подвижны и едва ли фиксируемы. Очевидно, условно их можно связывать с драматургическим переломом романа – известием о смертельной болезни главной героини. Но этот раздел едва ли имеет непосредственное отношение к границе, здесь нас интересующей – той границе, того рубежа, за которым смеховое перерождается в зловеще-трагическое. Возможно, о ней Пропп говорит как о логически не определяемой, ощущение которой возможно только лишь «нравственным путем» (см.: [3, с. 13–16]). Но действительно ли различие между функционированием этих фигур в кардинально противоположных сферах «логически не определяемо» и не может быть описано языком точных определений и понятий?

Как представляется, в качестве промежуточного, но существенного

этапа анализа здесь могли бы быть полезными те методы, которые разработаны в области структурализма. Эта методологическая позиция, которая в языковых процессах видит систему, понимаемую как «автономную сущность внутренних зависимостей» (Емслев) (цит. по: [4, с. 127]), как раз и позволяет выделять текстовые элементы и таким образом делать их пригодными для аналитических операций. Этот подход исключает индивидуальную принадлежность слова, его свободное использование, видит в нем правила, определенный набор свойств, между которым осуществляется выбор, составляющий комбинации дискурса.

Даже теоретически возможно представить себе ситуацию, при которой будет описана некая часть значимых языковых структур виановского романа, их формы и отношения. Важным моментом здесь было бы описание и сравнение возникающих дискурсов, которые понимаются как осуществление выбора, в котором избираются одни значения и отвергаются другие. В процессе их сравнения различия в использовании одних и тех же языковых структур были бы наглядны и очевидны (хотя, не исключается также и вероятность того, что структуры, о которых идет речь, при более пристальном анализе окажутся принадлежащими к различным областям, иметь различную природу и совпадать лишь внешне). Такая работа, однако, требует масштабов, значительно превышающих объем статьи, в которой по этому вопросу можно ограничиться лишь беглыми замечаниями, либо кратким указанием на особенности элементов, лежащих на поверхности.

Различие в функционировании смеховых элементов, относящееся к наиболее крупным структурам, связано с целостным контекстом. В первой части романа основные акценты контекста соотнесены со сферой идиллически-пасторальной, хотя, как было выше указано, и трансформированной определенным образом. Во втором же разделе она сменяется атмосферой трагической и, по всей видимости, это обстоятельство вызывает и смену соотношения между «философской» структурно-семантической линией и линиями героев. Главное изменение здесь связано с нарушением и устранением дистанции, установленной поначалу и очень четко соблюдаемой. «Философская» структура оттеняется, дополняется другими линиями, в любом случае, она не является единственной сферой, характеризующей героев второго плана, и, тем более, не является здесь ведущей. С момента перелома эта линия вытесняет все другие. Она не является более соотносимой с линией героев, в том смысле, в котором соотношение подразумевает также и некоторую степень дистанцированности. Она нарушает дистанцию и подчиняет линию героев, включает ее в себя.

Но, возвращаясь теперь к языковой природе структурно-семантического уровня, учитывая рассмотренные его качества в их

динамике, зададимся вопросом – действительно ли прием, использованный в данном случае, является пародированием или, во всяком случае, только лишь пародированием ограничивается?

В своей работе «Проблемы комизма и смеха» В. Пропп определяет пародирование как средство раскрытия внутренней несостоятельности того предмета, на который пародирование направлено: «Пародирование состоит в имитации внешних признаков любого жизненного явления, чем совершенно затмевает или отрицает внутренний смысл того, что подвергается пародированию» [3, с. 62]. Но в отношении «философской» линии виановского романа это свойство проявляется и действует лишь отчасти. Возможно, ее природа ближе к травестии, которая, по мнению Проппа, в некоторой мере может быть с пародированием соотносима, но, тем не менее, от него отлична. Под травестией Пропп подразумевает использование «готовой литературной формы в иных целях, чем те, которые имел в виду автор» [3, с. 65]. Об использовании «готовой литературной формы» в рамках описываемой структурно-семантической линии говорить не приходится. Однако вопрос о заимствовании и употреблении уже устоявшихся, форм, четко фиксируемых сознанием и соотносимых с определенной сферой, ставить, как представляется, возможно. И именно языковые приемы, связанные с выражением смехового или иронично-смехового смысла могут быть здесь рассмотрены в качестве таких заимствованных структур.

Логике развития, аналогичную описанной выше, имеет линия, связанная с пародированием церковных обрядов. Пожалуй, именно здесь специфика языка Виана наиболее близка к поэтике карнавализованных жанров. Здесь можно указать на использование практически всех особенностей карнавализованной поэтики, сформулированных М. Бахтиным. В обряде парадоксальным образом смешиваются элементы светских раутов, массовых аттракционов, концертов симфонической и джазовой музыки. Участники действия ведут себя самым фамильярным образом, снижая и развенчивая смысл происходящего – подпрыгивают и танцуют, торгуются о стоимости ритуала, тексты молитв выкрикивают, толкаются или спят. Однако и здесь, подобно особенностям структуры, связанной с философской темой, смеховой подтекст оборачивается трагедийностью, при, во всяком случае, внешне сохраненных языковых приемах. Две обширные «религиозные» сцены в романе являются своеобразной замкнутой цепью, в которой вторая сцена не только пародирует похоронный обряд, но и является своеобразной инверсией первого (свадебного) эпизода и в котором в противоположность профанирующему комическому смыслу доминирует трагедийность.

Здесь были обозначены только некоторые, наиболее показательные структурно-семантические линии. Этот ряд, безусловно, можно

продолжать, а при использовании метода, намеченного здесь, продолжать следует с существенно большей степенью подробности, приближаясь к тому уровню существования элементарных языковых структур, где их особенности и способы функционирования становятся очевидными и наглядными.

Но не грозит ли движение в этом направлении уходом от принципиально важного уровня – того уровня, на котором осуществляется понимание художественного замысла? Не довлеют ли, в этом случае, частности над целым, делая процесс понимания затруднительным, если вообще возможным? Иными словами и выражаясь более точными понятиями, вопрос можно сформулировать следующим образом – в какой мере соотносимы структурный анализ и интерпретация?

Действительно, эти два подхода демонстрируют движение в противоположных направлениях, подобно несовпадению пути анализа и пути синтеза. И различия, существующие между ними, имеют скорее эпистемологический характер. Структурный анализ выявляет элементы, за многообразием и самодостаточностью которых теряется значимость целого, но в которых проявляются способы функционирования даже элементарных текстовых компонентов. Путь интерпретации – это путь выбора, но также и синтеза, в котором направляющей оказывается функция означивания, где структурные элементы текста в их единстве обретают смысл, сливаясь в неделимое целое – художественное произведение.

Однако эти подходы не являются взаимоисключающими. Сама интерпретация, как существенный компонент, как основу включает в себя структурный анализ, двигаясь, таким образом, от «наивного созерцания к зрелому пониманию» [4, с. 42], существуя на «стыке лингвистического и нелингвистического» [4, с. 89], осуществляясь на грани языка и жизненного опыта.

#### Примечания

<sup>1</sup> Здесь сразу вспоминаются произведения Х. Кортасара, которые также практически наполнены звучанием джазовой музыки.

<sup>2</sup> Здесь очевиден намек на излюбленное место времяпровождения приверженцев экзистенциализма – кафе и ресторанчики в парижском квартале Сен-Жермен-де-Пре.

1. Виан Б. Пена дней. Предисловие Г. Косикова.– М.: Художественная литература, 1983.
2. Лотман Ю. М. Об искусстве.– СПб.: Искусство, 1998.
3. Пропп В. Проблемы комизма и смеха.– М.: Лабиринт, 2002.
4. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.– М: Academia-Центр, Медиум, 1995.

**Розділ 4.**

**ПЕРЕКЛАДИ**

*Теодор В. Адорно*

**ЖАРГОН ПОДЛИННОСТИ.  
К НЕМЕЦКОЙ ИДЕОЛОГИИ<sup>1</sup>**

*(перевод с немецкого Евгения Борисова)*

Тотальность иллюзии непосредственного, апогей которой – интерьерность, ставшая голым экземпляром, делает чрезвычайно трудным распознавание жаргона для тех, кого он обрабатывает. В его подержанной изначальности они и в самом деле находят нечто вроде контакта – подобно тому, как состряпанная национал-социализмом «народная общность» породила чувство, будто о каждом из сотоварищей по виду кто-то заботится, никто не забыт: перманентная метафизическая «зимняя помощь». Общественный базис этого явления состоит в том, что многочисленные промежуточные инстанции рыночной экономики, прежде поддерживавшие сознание чуждости, при переходе к плановому хозяйству были устранены; дистанция между целым и атомизированными субъектами сократилась настолько, что возникает иллюзия близости. Параллельно прогрессирует техника средств коммуникации. Последние, особенно радио и телевидение, обращаются к населению так, что оно не замечает бесчисленных опосредующих устройств: голос диктора звучит в доме так, как если бы он был прямо здесь и со всеми знаком. Их психотехнически выверенный искусственный язык – образцом может служить отвратительно-интимное «до новых встреч в эфире» (Auf Wiederhören) – того же поля ягода, что и жаргон подлинности. Ключевое слово здесь – «встреча»: «Обсуждаемая здесь книга об Иисусе – совершенно особого рода. Ее цель не в том, чтобы дать “биографию”, “жизнь Иисуса”, но – подвести к экзистенциальной встрече с Иисусом» [6]. Готфрид Келлер, на лирику которого апостолы расположенности смотрят сверху вниз (ср.: [14, S. 189 ff., 200 f.]), озаглавил этим словом стихотворение, исполненное потрясающей беспомощностью. Поэт неожиданно встречает в лесу ту, «Что лишь одна желанна сердцу. / Под белою накидкой, / В сиянье золотом, она / Была одна, но я не смог / Сказать ей «здравствуй», проходя: / Я никогда ее не видел / Такой прекрасной и безмолвной». Здесь приглушенный свет – это свет печали, и именно он дает силу слову «встреча». Но оно могло вобрать в себя это мощное, не допускающее непосредственного выражения чувство прощания лишь потому, что не означает ничего помимо своего точного значения: того обстоятельства, что два человека неожиданно встретились. То, что жаргон учинил над словом «встреча» и что уже невозможно исправить, уродует стихотворение Келлера похлеще, чем какая-нибудь фабрика – окружающий ландшафт. «Встреча» отчуждена от того обстоятельства,



которое является его буквальным значением, и, благодаря идеализации последнего, может быть практически утилизирована. В обществе, в котором даже возможность случайного знакомства людей – то, что некогда называлось просто жизнью, – тает на глазах, а там, где еще сохраняется, оказывается чем-то, что терпят и, как терпимое, планируют, – в таком обществе едва ли случаются встречи в смысле Келлера: о встречах договариваются по телефону. Язык разукрашивает встречу и покрывает организованные контакты фосфорисцирующей краской именно потому, что свет померк. При этом язык – на манер диктаторов – словно бы заглядывает вам в глаза. Кто пытливо заглядывает вам в глаза, тот хочет вас загипнотизировать, получить над вами власть, с самого начала угрожающую: верен ли ты мне? не предатель ли ты? не окажешься ли Иудой? Психологическая интерпретация могла бы открыть в этом жесте жаргонного языка бессознательный гомосексуальный перенос и тем самым пролить свет на пылкое неприятие психоанализа патриархами жаргона. Маниакальный взгляд в глаза сродни расовому бреду: он подразумевает круговую поруку, как бы говорит: «мы с тобой – одной крови»; утверждает эндогамию. Даже стремление очистить слово «встреча» от скверны и восстановить его строгое употребление оказалась бы – в силу неизбежной апелляции к чистоте и изначальности – частью того самого жаргона, от которого оно желало бы избавиться. – То, что было сделано с «встречей», удовлетворяет одну специфическую потребность. Встречи, которые, будучи организованными, отрицают сами себя, которые постоянно инициирует безмятежно благая воля, жажда деятельности и властолюбивая хитрость, – эти встречи суть эрзац ставших невозможными спонтанных действий. Люди утешают себя – или их утешают – тем что нечто якобы происходит уже тогда, когда они сообщают о своих напастях. Из средства достижения ясности относительно того или иного предмета разговор превращается в самоцель и подменяет собой то, что по его смыслу должно за ним последовать. Смысловой избыток слова «встреча» – внушаемое им представление, будто уже в одной только беседе созданных свершается что-то существенное, – имеет в основе своей ту же иллюзию, что и спекуляция на помощи в слове «стремление»<sup>2</sup>. Некогда оно означало болезнь. Жаргон возвращается к этому значению: как будто интерес человека – это его беда. Она выклянчивает *caritas*<sup>3</sup>, но тут же – ради собственной человеческой сущности – учиняет террор. Нужно допустить некую трансцендентную силу, которая потребовала бы от человека, чтобы тот – опять же на жаргоне – «принял» свое стремление. Архаическое суеверие, на которое нажимает формула «В надежде, что просьба моя не напрасна...», в жаргоне принимает экзистенциальный размах, он словно бы выжимает вспомоществование из самого бытия. Противоположность этому – форма

коммуникации в Америке, на которую подлинно единодушно ополчились. Там «being cooperative»<sup>4</sup> означает идеал, согласно которому следует безвозмездно оказывать другому услуги, по меньшей мере, уделять ему время, имея в виду пусть даже расплывчатое предположение, что, коль скоро все нуждаются во всех, рано или поздно эти затраты будут возмещены. Немецкое же «стремление» было порождено капиталистическим принципом обмена на той его стадии, когда при сохранении его господства либеральная мера эквивалентности уже оказалась разрушена. Жаргон вообще имеет динамичный языковой характер: отвратительным делается в нем то, что ни в коей мере не было таковым от века<sup>5</sup>. На встречах, на которых и о которых болтает жаргон, он принимает сторону того самого управляемого мира, о котором сокрушается в слове «встреча». Он приспосабливается к этому миру посредством ритуала неприспособления. Даже гитлеровская диктатура домогалась одобрения, по которому проверяла свою поддержку в массах. Тем более – администрация в условиях формальной демократии: обретя самостоятельность, она постоянно стремится убедить всех в том, что существует исключительно только ради вверенного ей целого. Поэтому она и заигрывает с жаргоном, как и жаргон с ней, находя в ней уже ставший иррациональным, самодовлеющий авторитет. Жаргон исправно действует как часть негативного духа времени, выполняя общественно полезную работу в рамках тенденции, отмеченной уже Максом Вебером: управление всегда распространяется на то, что затем рассматривается как ведомство культуры. Чиновники администраций, прошедшие юридическую или организаторскую выучку, все чаще сталкиваются с необходимостью как бы содержательно высказываться насчет искусства, науки и философии. Они избегают скучной сухости и желают продемонстрировать свою связь с духом, в свою очередь столь же специализированным, но так, чтобы их деятельность и опыт не вошли в чересчур тесный контакт с ним. Когда какой-нибудь оберштадтдиректор приветствует философский конгресс – мероприятие, по существу уже не менее административное, чем титул оберштадтдиректора, – ему приходится обходиться доступной начинкой культуры, т.е. жаргоном. Жаргон защищает его от неприятной необходимости всерьез высказываться о вещах, о которых он не имеет ни малейшего представления, и позволяет ему изобразить в случае нужды некоторое надпредметное отношение к предмету. Жаргон столь эффективен в этом деле, потому что он всегда не только создает видимость присутствующей конкретности, но и облагораживает ее. Если бы не функциональная нужда в не терпящем функциональности жаргоне, едва ли он стал бы вторым языком – языком глухих и безъязыких. Не неся никакой ответственности перед разумом, возвысившись только благодаря своему

стандартизированному тону, жаргон удваивает то реальное принуждение, что исходит от администрации, дополняя его принуждением в сфере духа. Его можно было бы описать как идеологичекий слепок с той гнетущей ведомственной атмосферы, ужас перед которой передает будничныи язык Кафки – полная противоположность жаргона. Общественная власть весьма отчетливо ощущается там, где человеку приходится обращаться к административному чиновнику – говорящему, но глухому – с просьбой. Жаргон говорит с людьми в той же чиновничьей манере: обращаясь к ним прямо, он не допускает возражений, но и не забывает дать понять, что лицо за окошком – это действительно человек, что с недавних пор удостоверяет табличка с именем. Подспудно целительные формулы жаргона суть формулы власти, заимствованные у иерархизированных инстанций. Но приправленный подлинностью административныи язык – это не просто вырожденная форма соответствующего философского языка: свое первичное оформление он получил в весьма почтенных философских текстах. Хайдеггеровское излюбленное «прежде всего» (zunächst), в основе которого могут лежать как дидактические приемы, так и картезианское «сперва – затем», опекает мысль в духе философской систематики, откладывая все неудобное на потом посредством формулы, напоминающей повестку дня: «но прежде чем мы... следует еще основательно исследовать...»: «Глава, берущая на себя экспликацию бытия-в как такового, т.е. бытия Вот, распадается на две части: А. Экзистенциальная конституция Вот. В. Повседневное бытие Вот и падение вот-бытия» [11, S. 133; 3, с. 133]. Эта педантичность, придающая якобы-радикальному философскому осмыслению привкус добротной научности, окупается еще и тем, что позволяет так и не дойти до того, что обещает философия. Эта манера восходит к Гуссерлю, за необъятными предваряющими рассуждениями которого читатель легко забывает главную задачу; но критическая рефлексия прежде всего настигнет ту философему, что толкает перед собой тележку [научной] основательности. Даже признание незначительности полученного результата, имеющее почтенную предысторию в немецком идеализме, не лишено стратегического расчета. Подобным образом кафкианские инстанции увиливают от решения, которое затем внезапно настигает свою жертву. Quid pro quo<sup>6</sup> персонального и аперсонального в жаргоне; иллюзорное очеловечивание вещественного, реальное овеществление человеческого – точная копия ситуации административной власти: когда за любым решением, принятым якобы тет-а-тет, скрывается абстрактное право и объективный процедурный порядок. Незабываемое воспоминание из ранней гитлеровской империи: воины штурмовых отрядов, являющие собой зримый синтез административной власти и террора: сверху папка для бумаг, внизу сапоги с отворотами. Что-то от

этой картины сохраняет и жаргон подлинности в словах типа «поручения», в которых нарочито размывается различие между подчиненностью справедливым или несправедливым инстанциям и абсолютной подвластностью, между авторитетом и сентиментом. Инкорпорацию слова «поручение» в жаргон могла инспирировать первая Дуинская элегия Рильке, одного из учредителей жаргона, – опус, толкование которого одно время считалось обязательным упражнением для всякого уважающего себя приват-доцента: «Всегда и во всем порученье таилось» [13, S. 8; 2, с. 508]. Этот стих высказывает смутное чувство, что нечто невыразимое, присутствуя в опыте, чего-то ждет от субъекта, как об этом же говорится и в стихотворении об архаическом торсе Аполлона (ср.: [12, S. 1; 2, с. 399]); «и звезды надеялись тоже, что ты почувствуешь их» [13, S. 7; 2, с. 399]. Вместе с тем здесь говорится о необязательности и бесплодности этого чувства, которые, впрочем, связаны с незрелостью самого лирического героя: «справился ли ты?» [13, S. 8]. Под защитой эстетической иллюзии Рильке абсолютизирует слово «поручение» и в дальнейшем сам ограничивает заявленное его пафосом притязание. Жаргону же остается лишь незаметно вычеркнуть поправку на сомнительное поэтизирование и принять абсолютизированное слово без каких-либо оговорок. Однако то обстоятельство, что неоромантическая лирика временами ведет себя как жаргон, или, по меньшей мере, робко его подготавливает, не означает, что его порок следует искать в одной только форме. Он коренится отнюдь не только в смещении поэзии и прозы, как это выглядит с одной чересчур невинной точки зрения. Равенство делает их равно неистинными. В поэзии порочно уже наделение слов теологическим обертоном, который опровергается положением говорящего – одинокого и секулярного субъекта: религия как орнамент. Когда подобные слова и фразы встречаются у Гельдерлина – образца для тайного подражания, – они еще свободны от жаргонных вибраций, хотя его распорядители кивают на этого неоцененного гения совершенно свободно. В лирике, как и в философии, жаргон определяется тем, что он, презентуя подразумеваемое бытие так, словно между ним и субъектом нет никакого напряжения, тем самым скрывает его истину; в силу этого жаргон становится ложью уже прежде всякого дискурсивного суждения. Выражение оказывается самодостаточным. Оно отбрасывает прочь – как лишнюю обузу – обязанность выразить нечто отличное от него вместе с самим этим отличием: все отличное от выражения – ничто, и, к счастью, это Ничто становится Высшим. Язык Рильке еще находится на водоразделе – как и многие иррационалистические явления предфашистской эпохи. Он не только затемняет вещи, но и регистрирует то подсознательное, что уклоняется от вещной рациональности, – и тем

самым протестует против последней. Таково то чувство затронутости, что оживляет слово «поручение» в упомянутой элегии. Оно становится совершенно невыносимым лишь когда опредмечивается, когда именно в своей иррациональности выдает себя за нечто определенное и однозначное: от послушного и внемлющего мышления Хайдеггера до всех тех призывов и воззваний, которые, как мелкую монету, разбрасывают низшие чины жаргона. Тот факт, что Рильке совершенно простодушно признает в упомянутом стихотворении многозначность «поручения», вроде бы должен ее оправдывать. Но вместе с тем он говорит о поручении без того, кто поручает, что уже в духе жаргона, и тем самым формирует соответствующее жаргону представление о бытии вообще. Это, в свою очередь, смыкается с кустарной религиозностью раннего Рильке, который, особенно в «Часослове», использует теологическую фразеологию, чтобы подвергнуть психологическое своего рода облагораживающей обработке; лирику, позволяющую себе любую метафору, даже – на правах иносказания – совершенно неметафорические выражения, не смущает ни вопрос об объективности того, что якобы нашептывает субъекту его движения, ни вопрос о том, покрывают ли почерпнутые из книг слова хоть сколько-нибудь тот опыт, в объективации которого и состоит ее идея. Лирика, утратившая чувствительность к истине и точности слов, – а даже самое расплывчатое можно определить как расплывчатое, но нельзя выдавать за определенное, – порочна даже в качестве лирики, несмотря на всю свою виртуозность; проблематика того содержания, до которого она якобы воспаряет, – это и проблематика формы, которая внушает, будто она владеет трансцендентным, и тем самым становится иллюзией еще более губительного характера, нежели иллюзия эстетическая. Дурная истина, скрывающаяся за этой иллюзией, – это именно союз поручения и власти, по поручению власти отрицаемой. Такого рода слова подобны актовым грифам или печатям или тому «дело о...» канцелярского языка, в маскировке которого и состоит поручение жаргона. Избирательное внимание к отдельным словам, как они обсуждались во времена дохайдеггеровской феноменологии-в-картинках, было предвестником инвентаризации лексических фондов. Тот, кто вычленял значения, – акушер чистой лексики нынешнего языка – всякий раз действовал насильственно, не взирая на святыни сущностной философии. Метод, осуждающий малейшее смешение смежных слов, действовал, говоря объективно, как мелкий клерк, который строго следит за тем, чтобы всякая вещь оставалась в своей категории, как и он сам остается на своем уровне благосостояния. Смерть тоже рассматривается «по путеводной нити» – в эсэсовских предписаниях и в экзистенциальных философиях: рабочая каурка, на которой гарцуют как на Пегасе, in extremis<sup>7</sup> – как на апокалиптическом коне. В жаргоне солнце, горящее в

его груди, освещает темную тайну метода как образа действий, заступающего на место того, к чему стремится мысль. Жаргон действует так всегда. Будучи индифферентен к сути дела, он может применяться к любой порученной задаче – в противоположность тому, как некогда в великой философии язык необходимым образом проистекал из сути дела. Эта индифферентность речи превратилась в метафизику языка: язык, который по своей форме воспаряет, как кажется, над тем, с чем соотносится, тем самым полагает себя как нечто высшее. Чем меньше теоретическая возможность философской системы, которую Ницше назвал недобросовестной, тем более то, что может иметь значение лишь в рамках системы, превращается в голое заверение. Место распавшейся строгости системы наследует эффектное пустословие. Впрочем, оно, подобно никчемному мероприятию, постоянно слетает с катушек и сбивается на чистый вздор.

В вульгарном жаргоне подлинности поручение присваивает себе не допускающий сомнения авторитет. То, что он не является непогрешимым, затушевывается абсолютизацией слова. Поскольку инстанции или персоны, дающие поручение, не принимаются во внимание, оно превращается в обиталище тоталитарных постановлений, исключая рациональную постановку вопроса о праве тех, кто приписывает себе харизму вождей. Стыдливая теология идет рука об руку с мирским бесстыдством. Жаргон подлинности перекликается со старыми школьными фразами, вроде той, которую подметил однажды Тухольский: «Здесь это делается так». Или с теми военными командами, в которых императив облачается в мундир повествовательного предложения, – трюк, придающий приказу особую силу, поскольку он выглядит не как чья-то воля, но как то, что фактически уже происходит: «Участники пробега памяти героев собираются в Люнебурге». Так и Хайдеггер щелкает бичом, когда в предложении «Смерть есть» выделяет глагол разрядкой (ср.: [11, S. 259; 3, с. 259]). Грамматическая трансформация императива в предикацию делает его категорическим; он не терпит какого бы то ни было уклонения, поскольку уже отнюдь не принуждает, как некогда у Канта, но описывает повинование как свершившийся факт, отсекая возможное сопротивление уже одной только логической формой. Протест разума изгоняется за пределы общественно мыслимого вообще. Впрочем, такая иррациональность – иррациональность того, что, пустив в обращение миф, тем не менее продолжает называть себя мышлением, – сопровождала, как тень, уже кантовское просвещение, которое любезно уверяет, что для того, чтобы действовать правильно, человеку необязательно знать категорический императив, – тогда как императив, если он действительно должен быть един с принципом разума, предполагает разум в каждом действующем

субъекте, и если этот разум ничем не ограничен, он есть философский разум.

Христиан Шютце опубликовал сатиру «Типовая торжественная речь», в которой жаргон остроумно выведен как синдром:

*Высокочитимый господин Президент, господа министры, бургомистры, секретари, референты и ассистенты, многоуважаемые деятели культуры, науки, хозяйства, представители среднего сословия, благородное собрание, дамы и господа!*

*Весьма не случайно собрались мы здесь, чтобы вместе провести этот знаменательный день! Ибо именно в такие дни, как ныне, когда подлинные человеческие ценности более, чем когда-либо должны стать целью наших глубочайших, сокровеннейших стремлений, наше слово особенно весомо. Я не знаю патентованного средства от всех проблем; я хочу лишь предложить к обсуждению несколько животрепещущих вопросов, ибо они назрели. Ведь то, что нам сейчас нужно, это отнюдь не готовые суждения, что затрагивают только слух, но не дух; то, что нам нужно, – это действительный диалог, способный взволновать все наше человеческое существо. Невозможно переоценить значение коммуникации в формировании сферы межчеловеческих отношений, и именно это привело нас сюда. В этой сфере есть вещи, которые стоят многого. Нет нужды говорить Вам, что я имею в виду. Вы все в особом и высоком смысле имеете дело с людьми, и Вы, конечно, меня понимаете.*

*В такое время, как наше – я уже упомянул об этом, – когда сплошь и рядом вещи видятся словно бы в искаженной перспективе, роль личности, знающей суть вещей не понаслышке – вещей как таковых, в их подлинности, – приобретает беспрецедентное значение. Нам нужны незашоренные люди, способные к такому знанию. Кто же эти люди, – спросите Вы, – и я отвечу: Вы! Собравшись здесь, Вы доказали на деле, а не на словах, свою готовность к энергичному усилию. Я хочу сказать Вам слова благодарности за это, как и за то, что Вы, поддерживая благое, тем самым решительно противопоставите потоку материализма, грозящему захлестнуть все вокруг.*

*Скажу сразу: Вы пришли сюда, чтобы получить наставления, чтобы слушать. Вы ожидаете, что эта встреча на межчеловеческом уровне будет способствовать восстановлению нормального человеческого микроклимата, той человеческой теплоты, которой катастрофически не хватает в нашем индустриальном обществе...*

*Но что означает это для нас в нашей конкретной ситуации, здесь и теперь? Высказать вопрос – значит поставить его. Но и много больше: это значит предстать перед вопросом, открыться ему. Нам нельзя забывать об этом. Нынешний человек забывает об этом в спешке и суете сиюминутных дел чересчур легко. Но Вы – Вы, тихие на земле, помните*

*об этом. Ведь наши проблемы вырастают на той почве, которую мы призваны возделывать. И то благотворное волнение, что мы испытываем перед лицом этого факта, раскрывает для нас перспективы, которые мы не можем игнорировать, от которых мы не можем со скучающим видом отвернуться. Мы должны думать сердцем, мы должны, так сказать, настроить антенны человеческой души на одну волну. Ныне никто не знает лучше, чем Человек, что в конечном счете важно, а что нет [15].*

Здесь собрано все: цель сокровеннейших стремлений, действительный диалог, вещи в их подлинности (смутная реминисценция из Хайдеггера), встреча на межчеловеческом уровне, вопрос ради самого вопроса и даже несколько анахроническая резервная армия тихих на земле. Пространное вступление, перечисляющее функции собравшихся персон, с самого начала ставит все последующее в зависимость от ускользающего административного повода. И если цель говорящего не ясна, то ее выдает жаргон. Цель стремлений – микроклимат производства. Обращение к слушателям как к тем, кто «в особом и высоком смысле имеет дело с людьми», позволяет видеть, что речь идет об управлении того типа, для которого люди суть именно предмет управления. Этому в точности соответствует всеокрушающая фраза о «потоке материализма», который полнокровные шефы крупного бизнеса так ненавидят в своих подчиненных. В этом состоит бытийное основание высшего в жаргоне. В своих оговорках он выдает, что его сущность – управление. В «межчеловеческом уровне», имеющем способствовать «восстановлению нормального человеческого микроклимата», слово «уровень» помещено рядом с «межчеловеческим», со столь же социальной, сколь и интимной связью Я и Ты; однако уровни – земельный, федеральный – суть уровни административно-правовой компетенции. Оратор призывает мыслить сердцем – людям от бизнеса паскалевская формула «que les grandes pensées proviennent du cœur»<sup>8</sup> ласкала слух всегда, – и тут же, на одном дыхании, «настраивает антенны человеческой души на одну волну». В целом текст представляет собой несусветную чушь: предложения типа «Высказать вопрос – значит поставить его», или «Ныне никто не знает лучше, чем Человек, что в конечном счете важно, а что нет». Но вся эта ахиня по-своему хитроумна, ибо призвана скрыть манипулирование и его цель; поэтому здесь, как принято говорить на административном немецком, какое бы то ни было содержание исключено (ausgeklammert), однако от видимости содержания речь все-таки не отказывается, чтобы слушатели – на том же немецком – повиновались (spüren). Намерение, интенция речи исчезает в деклассированном безынтенциональном языке, что отвечает объективной сущности самого жаргона, который не содержит в себе ничего, кроме упаковки.



Жаргон задним числом приспособливается к потребности философии, бывшей в ходу примерно в 1925 г., конкретизировать опыт, мысль и действие в рамках некой целостной конституции, которая реально подчинена абстрактному – обмену. Ведь и жаргон не способен, да и не желает, конкретизировать то, что обрекает на абстрактность. Он ходит по кругу, желая быть конкретным непосредственно, не опускаясь до голой фактичности, – и с неизбежностью превращается в тайную абстракцию, мало-помалу вырождаясь в тот самый формализм, по поводу которого собственная школа Хайдеггера – феноменологическая философия – метала некогда грома и молнии. Теоретическая критика может обнаружить это обстоятельство в экзистенциальной онтологии, прежде всего в понятийной паре «подлинность – неподлинность» из «Бытия и времени». Уже там устремленность к конкретности породилась с «Не тронь меня!» Хайдеггер говорит словно из некой глубины, которая была бы обеспечена, представ в качестве какого-либо содержания, – и тем не менее она желает быть содержательной, содержание желает высказать себя. Его оборонительная техника ухода в вечное разворачивается на той «чистой и отвратительной высоте» [9, S. 43], о которой говорит Гегель в полемике с Рейнгольдом; как и последний, Хайдеггер не может насытиться ритуальными прелиминариями к «вступлению во храм»; разве что никто уже не решится привязывать колокольчик к кошачьему хвосту. Хайдеггер вовсе не является непонятым, как гласят красные пометки позитивистов на полях его сочинений, – но он налагает табу на их понимание, как если бы всякое понимание тотчас исказало бы смысл. Невосстановимость того, что это мышление пытается спасти, благоразумно превращается в его собственную стихию. Оно отвергает всякое содержание, против которого можно было бы аргументировать; метафизика точно так же бьет мимо цели, как и перевод в онтические утверждения, которые, впрочем, будучи «делом» частных наук, рассматриваются не без благосклонности<sup>9</sup>. С подлинностью и неподлинностью Хайдеггер тоже поначалу обращается довольно осторожно. Он остерегается упреков в черно-белой живописи. Он-де не выносит философских вердиктов, но вводит дескриптивные, нейтральные термины в духе того, что в ранней феноменологии именовалось исследованием, а в веберовской трактовке не признаваемой Хайдеггером социологии – свободой от оценки. «Оба бытийных модуса подлинности и неподлинности – эти выражения избраны терминологически в строгом смысле слова – коренятся в том, что вот-бытие вообще определяется через принадлежность-мне. Неподлинность вот-бытия не означает, однако, какое-то «меньше» или «низшую» ступень бытия. Напротив, неподлинность может обусловить полнейшую конкретность вот-бытия в его деловитости, активности,

заинтересованности, жизнерадостности» [11, S. 43; 3, 43]. В одном из последующих параграфов «Бытия и времени», посвященном относящейся к неподлинности категории «Некто», Хайдеггер говорит, «что интерпретация имеет чисто онтологическое назначение и далека от морализирующей критики повседневного вот-бытия и от «культурфилософских» устремлений». Даже «слово «молва» не будет здесь применяться в «уничжительном» значении» [11, S. 167; 3, 167]. Кавычки у слова «уничжительном»<sup>10</sup> – перчатки жеманной метафизики. Методологические мероприятия по образцу гуссерлевских заверений в научной чистоте сулят немалую выгоду. Философия подлинности нуждается в специальных оговорках, чтобы при случае отговориться тем, что она отнюдь не является таковой. Престиж научной объективности увеличивает ее авторитет и вместе с тем отдает решение коллизии подлинного и неподлинного бытия во власть произвола, который – не так уж это и далеко от «ценности» у Макса Вебера – свободен от суждения разума. Этот кульбит проходит столь элегантно потому, что значения «терминологически избранных» слов не исчерпываются субъективным произволом их применения, но – как представитель философии языка, Хайдеггер должен был бы признать это первым – сами по себе, объективно, содержат те нормы, от которых Хайдеггер их отграничивает. Номиналисты видели это лучше, нежели лингвистический мистик нашего времени. Уже Гоббс, продолжая бэконовское учение об идолах, замечает, «что люди имеют обыкновение выражать в словах также и собственные аффекты, стало быть, слова уже содержат в себе некоторое суждение о вещи» (цит. по: [7, S. 86]. См. об этом также: Thomas Hobbes. Leviathan. Ср. 4 и 5 [1, с. 21–37]). При всей тривиальности этого наблюдения о нем можно напомнить, когда оно просто-напросто игнорируется. Когда Хайдеггер, как внепартийный созерцатель сущности, допускает, что неподлинность может «обусловить полнейшую конкретность вот-бытия», эпитеты, которыми он наделяет этот бытийный модус, с самого начала звучат враждебно. Такие характеристики, как деловитость и заинтересованность, присущи миру обмена и товара и подобны ему. Деловит тот, кто делает дело ради самого дела, кто смешивает цель и средства; заинтересован в точном смысле тот, кто либо чересчур – с точки зрения буржуазных правил игры – простодушно принимает собственную выгоду, либо же выдает за целесообразное то, что всего лишь этой выгоде способствует. В этом же ряду фигурирует жизнерадостность. Мелкому буржуа привычно объяснять уродства, причиняемые людям миром выгоды, человеческой алчностью, как будто люди сами виноваты в том, что были лишены собственной субъективности. Между тем, с культурфилософией, в которой подобные вопросы могли бы быть подняты, хайдеггерская философия не желает иметь ничего общего.

Что ж, понятие культурфилософии и в самом деле выглядит столь же нелепо, как и понятие социальной философии; ограничение философии определенной предметной областью несовместимо с ее задачей – рефлексировать и объяснять институциональные границы, вновь распознавать целое в том, что по необходимости разделено. Из-за скромности своих притязаний культурфилософия попадает в зависимость от распределения феноменов по предметным областям, а то и от их ранжирования. Поскольку же в системе якобы имеющих место феноменальных уровней культура почти неизбежно имеет статус чего-то производного, то и философия, предающаяся утонченным культурным развлечениям, ограничивается тем, чему госслужащие покровительствуют как «эссеистике», и обходит стороной то, что традиционно называется конституционной проблематикой, которую она в своей ограниченности может только игнорировать. Хайдеггер, который хорошо знаком как с гуссерлевской схемой философски-эйдетических дисциплин, так и с культурфилософской схемой предметно-ориентированных дисциплин, и который сплавляет их с идеалистической критикой овеществления, имеет все это в виду. Но в его устах слово «культурфилософский» приобретает отчетливый обертона презрения к тому, что цепляется за вторичное, словно бы паразитируя на уже существующем живом организме. Его раздражает посредничество, в том числе в области духа, который сам по существу является опосредованием. Такое отношение к культурфилософии расцветает в том академическом микроклимате, в котором еврея Георга Зиммеля могли покровительственно хлопнуть по плечу, потому что он погрузился – или, по меньшей мере, желал погрузиться – в конкретность, которую системы всегда только обещали, и дерзнул нарушить табу традиционной философии, имеющей дело если не с главными темами западной метафизики, то, во всяком случае, с вопросом об их возможности. Критика ограниченной культурфилософии сама ограничена весьма вероломным образом. Химически чистая философия как вопрошание об еще не изуродованной сущности, скрывающейся под тем, что установлено или сделано человеком, ничем не лучше культурфилософии. Предметная область чистого не имеет никакого преимущества перед культурой: ни в качестве истинно философской области, ни даже в качестве объясняющего или несущего основания. Как и культура, эта область является рефлексивным определением. Если специализированная культурфилософия абсолютизирует облик ставшего вопреки тому, что питает ее жизнь, то фундаментальная онтология, отшатываясь от опредмеченного вещественностью духа, закрывает глаза на собственное культурное опосредование. Как бы ни обстояло дело с возможностью натурфилософии сегодня, та изначальность, что занимает в философском

атласе место, которое когда-то занимала природа, точно так же является частью презренной для нее культуры, как и наоборот. Даже материальный базис общества, в котором укоренены человеческий труд и человеческая мысль, благодаря которой труд впервые становится общественным, – даже этот базис есть культура, что ни в коей мере не смягчает контраст между ним и надстройкой. Философская природа должна рассматриваться как история, история – как природа. Уже противоположность изначальных переживаний и переживаний оформления, изобретенная Гундольфом *ad hoc*<sup>11</sup> применительно к Георге, была, как локализованная в надстройке, идеологией, имеющей целью затемнить противоположность надстройки и подосновы. Категории, которые он популяризировал, – среди них и снискавшее затем больший успех божественное Бытие (ср.: [8, S. 269]) – продавались как субстанциальные, хотя именно в неоромантизме – модерне – культурное опосредование проступает наиболее ярко; Блох по праву иронизировал, имея в виду Гундольфа, над «изначальными переживаниями» наших дней. Затем Хайдеггер, с благословения общественного мнения, сделал эти переживания – фрагмент разогретого экспрессионизма – долговременным достоянием философии. То, что ему претит в исследовании культуры, которая, к слову сказать, в свою очередь склонна к философскому распутству, – опыт производного как отправной пункт – следует осознать, а не игнорировать. В тотально опосредованном мире предмет любого первичного опыта имеет культурную предоформленность. Тот, кто стремится к чему-то иному, должен исходить из имманентности культуры, чтобы пройти сквозь нее. Фундаментальная же онтология намеренно избегает этого, делая вид, будто ее отправной пункт находится вовне. И тем самым она попадает в еще более явную зависимость от культурных опосредований: они возвращаются в нее как социальные моменты ее собственной чистоты. Философия тем глубже погрязает в общественном, чем более ревностно она, будучи озабочена самой собой, дистанцируется от общества и его объективного духа. Такая философия намертво прилипает к обществу, слепой фатум которого, в хайдеггеровской терминологии, «бросает» индивида на данное определенное, и никакое иное, место. Это соответствовало фашизму. С падением рыночного либерализма отношения господства выступили на поверхность. Откровенность повеления – подлинный закон «скудного времени» – легко принять за изначальное. Поэтому в третьем рейхе – при невероятной концентрации индустриального капитала – оказалось возможным без смеха вещать о крови и почве. Жаргон подлинности продолжает эту тенденцию, не столь откровенно и безнаказанно: ибо в те времена социальные различия, – например, между назначенным на место ординариуса учителем народной

школы и карьерным профессором, между официальным оптимизмом смертоносной военной машины и философически наморщенным лбом мыслителя, чересчур самовластно захваченного бытием к смерти, – порой порождали трения.

Хайдеггеровские обвинения в адрес культурфилософии имели в онтологии подлинности роковые последствия: изгнав ее сперва в сферу культурного опосредования, она затем низвергает ее в преисподнюю. С которой, впрочем, мир, погруженный в мутный поток болтовни как упадочной формы языка, весьма схож. Карл Краус зафиксировал это в тезисе, гласящем, что в наши дни фраза порождает действительность – прежде всего ту действительность, что возникла после катастрофы под именем «культура». Она – подобно политике в определении Валери – в значительной мере существует лишь для того, чтобы оградить людей от того, что имеет для них хоть какое-то значение. В один голос с Краусом, но не упоминая его, Хайдеггер говорит в «Бытии и времени»: «Слышание и понимание заранее привязаны к произносимому как таковому» [11, S. 168; 3, с. 168]. Так коммуникативная машинерия с ее формулами втискивается между субъектом и предметом и делает субъекта слепым именно по отношению к тому, о чем идет болтовня. «Проговоренное как таковое описывает все более широкие круги и принимает авторитарный характер. Дело обстоит так, потому что так говорят» [11, S. 168; 3, с. 168]. Но Хайдеггер направляет критический потенциал этого факта на негативную онтологическую расположенность, на «повседневное бытие Вот», которое в действительности имеет историческую сущность: срастание духа и сферы обращения в той фазе, когда экономическая утилизация обволакивает объективный дух, словно плесень, удушающая само качество духовности. Эта не-сущность<sup>12</sup> возникла, и ее следует устранить, а не сетовать на нее как на сущность вот-бытия, оставляя все как есть. Хайдеггер верно усматривает абстрактность болтовни «как таковой», которая отчуждает от себя всякое отношение к предмету; но из пафосной абстрактности болтовни он выводит ее – пусть даже сколь угодно сомнительную – метафизическую инвариантность. Болтовня уже пошла бы на убыль, если бы в сфере разумного хозяйства исчезли затраты на рекламу. Ее навязывает людям общественное устройство, отрицающее их как субъектов, и это началось задолго до появления газетных концернов. Хайдеггеровская же критика становится идеологической, поскольку она, не проводя должных различий, схватывает эмансипированный дух как то, во что он превращается в своих в высшей степени реальных оковах. Он осуждает молву, но не ту brutальность, в союзе с которой состоит действительная вина молвы, которая сама по себе куда более невинна. Когда Хайдеггер пытается остановить молву в пользу молчания, его речь бряцает оружием: «Чтобы суметь молчать, вот-

бытие должно иметь что сказать, т.е. располагать подлинной и богатой разомкнутостью самого себя. Тогда умолчание делает очевидным и сокрушает “молву”» [11, S. 165; 3, с. 165]. «Сокрушает» – одно из редких словечек, в которых его язык говорит как таковой – как язык насилия. А то, что цель его стремлений едина с тем, на что он сетует, подтвердилось в гитлеровском рейхе. Когда господствует «Некто», – говорит Хайдеггер, – никто ни за что не отвечает: «Некто вездесуще, однако так, что отовсюду, где вот-бытие пробивается к решению, оно всегда уже ускользнуло. Но поскольку Некто предписывает любое суждение и решение, оно всякий раз снимает с вот-бытия ответственность. Некто, так сказать, может позволить, чтобы «все» (man) и всегда к нему апеллировали. Оно с крайней легкостью может отвечать за все, потому что оно никогда не есть тот, кто берется что-либо отстоять. Некто всегда «было» таковым, и все же можно сказать, что им не был никто. В повседневности вот-бытия почти все делает тот, о ком мы должны сказать, что им не был никто» [11, S. 127; 3, с. 127]. Именно это и воплотилось при национал-социализме – как всеобщая подчиненность, которой теперь отговариваются палачи. – Но более всего хайдеггеровский эскиз Некто приближается к тому, что оно есть, – к отношениям обмена – там, где речь идет об усредненности: «Некто тоже имеет свой способ бытия. Упомянутая тенденция со-бытия, которую мы назвали дистанцированностью, коренится в том, что бытие друг с другом как таковое озабочено усредненностью. Последняя представляет собой экзистенциальную характеристику Некто. Для Некто в его бытии дело идет по существу именно о ней. Поэтому оно фактически держится в усредненности того, что подобает, что допускается, а что нет, что приветствуется как успех, а что отвергается. Эта усредненность в предписывании того, на что можно и должно отважиться, бдительно следит за всяким выдающимся исключением. Все, что имеет какое-либо превосходство, бесшумно подавляется. Все оригинальное тут же сглаживается и выдается за давно известное. Все отвоеванное становится ручным. Всякая тайна теряет свою силу. Забота усредненности разоблачает еще одну сущностную тенденцию вот-бытия, которую мы называем уравниванием всех бытийных возможностей» [11, S. 127; 3, с. 127]. Нивелирование, описанное – на манер элиты, выдающей себе патент на это самое «превосходство», – как насилие, которое элита же и желает осуществлять, – это то самое, что происходит с обмениваемой вещью в силу ее неизбежного низведения до формы эквивалентности; критика политической экономии усматривает меновую стоимость в усредненно функционирующем общественном рабочем времени. Ополчаясь на негативно онтологизированное «Некто», протест против капиталистической анонимности намеренно закрывает глаза на

действующий закон стоимости: страдание, не желающее иметь слово для того, от чего оно страдает. Тем, что эта анонимность, общественное происхождение которой вполне ясно, толкуется как возможность бытия, с общества, опустошающего и вместе с тем детерминирующего отношения своих членов, снимается всякая вина.

Конечно, мобильность слов с самого начала содержала в себе их принижение. В бесхребетных словах обман, заложенный в самом принципе обмена, берет дух в оборот; поскольку же дух невозможен без идеи истины, в нем становится очевидным то, что в материальной практике окопалось в тылу свободного и справедливого обмена благ. Но без мобильности не было бы возможно то отношение языка к предмету, по которому Хайдеггер судит язык коммуникации. Философия языка должна была бы исследовать, как в этом языке количество переходит в качество болтовни, или точнее, как ограничены оба эти аспекта, – вместо того, чтобы самовластно разводиться овец духа языка налево, а козлий направо. Мышление никогда не может достигнуть еще-не-помысленного без толики той безответственности, на которую ополчается Хайдеггер; этим сказанное слово отличается от аутентично написанного, и даже в этом последнем позитивисты легко могут заклеить то, что выходит за рамки имеющего место, как проявление безответственности. Незрелость и чувство досады ничуть не возвышаются над молвой. Даже та объективность языковых формулировок, которая предполагает самое бдительное неприятие фразеологии, тоже имеет условием возможности подвижность выражения, как бы она ни подавлялась: образованность. Тот, кто сам не является литератором, никогда не сможет писать без фразеологии и по существу; после уничтожения евреев защита литератора была бы самой насущной задачей. Похоже, даже Краус презирал нелитераторов еще больше, чем литераторов. С другой же стороны, итоговое суждение о молве, допускающее ее в онтологически негативном смысле, вместе с тем допускает и оправдание фразы как судьбы. Если уж молва представляет собой расположенность, то не стоит смущаться, когда и подлинность становится молвой. Сегодня с этим столкнулся собственный эпос Хайдеггера. Возьмем пассаж из сочинения Эрнста Анриха «Идея немецкого университета и реформа немецких университетов»: «Это не вмешательство (имеется в виду академическая автономия) когда из ясного понимания того, что сегодня ни одна философия не может быть поставлена в центр университета, чтобы поддерживать осознание его сущности и ответственности перед целокупной действительностью, – когда из этой клятвы Гиппократова вытекает требование, чтобы каждый инкорпорированный в университете ученый развивал свою науку под знаком последнего вопроса о бытийном основании и бытии в целом, чтобы эти проблемы вновь и вновь

обсуждались совместно в рамках корпорации, достоинство которой именно этим и определяется. Если правомерно требовать от студента, чтобы сущность его учебы не была забыта, чтобы он, отталкиваясь от своего предмета, научился видеть бытие и понимать свою ответственность перед целокупностью бытия, то от профессора следует потребовать, чтобы его лекции ясно показывали, каким образом его собственные исследования движимы в конечном счете борьбой вокруг этого вопроса, мы вправе ожидать от него, чтобы каждый его курс призывал и пробуждал также и в этом смысле» [5, S. 114]. В организационном, предельно онтическом контексте жаргон подлинности используется в точности так, как это описывает Хайдеггер в «Бытии и времени», характеризуя молву. Но авторитет, на который жаргон при этом опирается, – это не что иное, сама хайдеггеровская философия. Упрямое повторение риторического «Это не вмешательство» в процитированной главе призвано скрыть именно вмешательство: клятву – Анрих сам употребляет это мифическое слово – верности так называемому вопросу о бытии, хотя на одном дыхании автор признает, что ни одна философия на может быть поставлена в центр университета, как будто одиозный вопрос о бытии – по ту сторону критики. По-видимому, того, кто небезосновательно отвергает этот вопрос, а тем паче болтовню о нем, следовало бы отчислить. Анрих искусно использует то обстоятельство, что для простодушного читателя в формулах типа «вопрос о бытийном основании» звучит сопротивление бездуховной машинерии наук о духе. Человеческое право студентов, их стремление к существенному, сливается в жаргоне с хайдеггеровской мифологией сущности бытия. Дух, которого они лишены в университетах, втихомолку отдается в монопольное владение доктрине, предающей дух – в облике разума – анафеме.

Как и в понятии молвы, в понятии сочувственно описываемой подручности (Zuhandenheit), этой философской прародительницы защищенности, опыт страдания перетолковывается в его противоположность. На некоторых стадиях истории земледелия и в примитивном товарном хозяйстве производство еще не было радикально подчинено обмену, сохраняло близость к производителю и потребителю, и их отношения были еще не вполне овеществленными. Идея неискаженного, которое еще должно быть осуществлено, едва ли могла бы возникнуть без воспоминания об этих состояниях, хотя от них, по всей вероятности, люди терпели больше зла, нежели на протяжении долгих веков от капитализма. Как бы то ни было, вышколенное обменом отождествляющее мышление, подводящее различное под равенство понятия, уже раздробило невинное тождество. Но Хайдеггер толкует то, что молодые Гегель и Маркс осуждали как отчуждение и овеществление, и против чего нынче все объединились в ни к чему не обязывающий



союз, онтологически: неисторически и вместе с тем – в качестве бытийного модуса вот-бытия – как нечто вещественное. Идеология подручности, как и ее антипод, обнажаются, например, в практике тех сторонников молодежного движения в музыке, что свято верят, будто всякий скрипач только сам может смастерить себе подходящую скрипку. Поскольку техника преодолевает кустарные промыслы и делает их излишними, присущая им некогда близость оказывается столь же никчемной, как и «Do it yourself»<sup>13</sup>. Нефункциональное самобытие вещей, их освобождение от тождества, к которому принуждает господствующий дух, – не более чем утопия. Такое освобождение предполагает трансформацию целого. Но в розовом свете онтологии всеохватная функциональная взаимосвязь предстает как остаток так называемой подручности. Ради нее жаргон подлинности говорит так, словно он – голос людей и вещей, существующих ради самих себя. И этот маневр тем более превращает его в апологию иного: планомерно регулируемой и педагогически приукрашенной системы эффектов. Уже вагнеровский рекламный слоган «Быть немцем – значит делать дело ради самого дела» способствовал экспорту немецкого духа, который под лейблом «это не товар» оказался способен к успешной конкуренции с высокоразвитым товарным мышлением Запада. Это делает ясным кустарно-промысловый элемент жаргона. В нем находит пристанище затертая максима, согласно которой искусство следует вернуть в жизнь, в которой оно – больше, чем искусство, но равным образом и больше, чем используемая вещь. Он практикует ремесло в тени индустрии, насколько изысканное, настолько же и дешевое, коллекционирует репродукции безвкусных позывов реформировать жизнь, которые практика уже похоронила, и оберегает их от бесперспективного испытания реализацией. Вместо этого жаргонный язык закатывает рукава и дает понять, что нужное действие на нужном месте полезнее, чем рефлексия. Созерцательная позиция, лишенная какого бы то ни было понимания изменяющейся практики, питает тем большую симпатию к здесь-и-теперь, к служению насущным задачам в рамках данного.

#### Примечания

<sup>1</sup> Данная публикация представляет собой перевод фрагмента сочинения 1964 г. по изданию: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Bd. VI. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt/M., 1990. Адорно задумал «Жаргон подлинности» как часть «Негативной диалектики». Однако позднее автор выделил его текст в качестве самостоятельного сочинения по двум причинам: во-первых, его объем оказался непропорционален остальным частям «Негативной диалектики», во-вторых, как писал сам Адорно, «элементы языковой физиогномики и

социологии уже не укладывались в план книги». Смысл «Жаргона подлинности» Адорно видел в следующем: «... текст «Жаргона» содержит достаточно примеров – из поистине неисчерпаемого источника, – подтверждающих, что <...> великие демонстрируют ту самую манеру письма, которую они, чтобы подтвердить собственное превосходство, презируют у малых. Их философы показывают, чем питается жаргон и умолчание чего составляет один из эффектов его суггестивной силы. Если в амбициозных проектах немецкой философии второй половины двадцатых годов оформилось и артикулировалось то, к чему тогда влекло объективный дух, оставшийся тем, что он есть, и о чем жаргон продолжает говорить по сей день, – то лишь через критику этих проектов можно объективно определить ту неистину, что звучит в лживости вульгарного жаргона. Физиогномика последнего восходит к тому, что становится явным на примере Хайдеггера». Редколлегия сборника благодарит за любезно предоставленную возможность опубликовать данный текст его переводчика Евгения Борисова и издательство «Феноменология – герменевтика» (г. Москва, Россия), где данное сочинение Т. В. Адорно планируется к полной публикации. – *Прим. редакторов.*

<sup>2</sup> *Das Anliegen*: это слово означает *стремление, желание, задачу*, но также и *просьбу, ходатайство* (особенно в канцелярском языке), – отсюда его смысловая связь с «помощью». – *Прим. переводчика.*

<sup>3</sup> любовь к ближнему (лат.). – *Прим. переводчика.*

<sup>4</sup> сотрудничество (англ.). – *Прим. переводчика.*

<sup>5</sup> С функциональной динамикой автор столкнулся в собственной работе. В «Философии новой музыки», написанной в Америке, «стремление» еще казалось ему вполне безобидным, только немецкая критика показала ему ханжеский характер этого слова. Даже тот, кто чурается жаргона, не застрахован от инфекции: тем более необходимо быть осторожным.

<sup>6</sup> одно вместо другого (лат.). – *Прим. переводчика.*

<sup>7</sup> в пределе (лат.). – *Прим. переводчика.*

<sup>8</sup> что великие мысли исходят из сердца (фр.). – *Прим. переводчика.*

<sup>9</sup> В трактате о тождестве и различии Хайдеггер неосмотрительно позволяет на мгновение заглянуть в свои карты: «Предположим, однако, что различие и в самом деле есть некая прибавка, порожденная нашим рассудком; тогда встает вопрос: прибавка к чему? Нам отвечают: к сущему. Хорошо. Но что это значит: «сущее»? Что же иное, как не что-то, что есть? Так мы находим этой мнимой добавке, представлению различия, место – место бытия. Но «бытие» само означает: бытие, которое есть сущее. Там, куда мы впервые должны привести различие как предполагаемую прибавку, мы всегда уже встречаем сущее и бытие в их различии. Здесь – словно в сказке братьев Гримм о зайце и еже: “Я

уже здесь”» [10, S. 60; 4, с. 48]. То, что здесь – при помощи совершенно примитивного гипостазирования копулы – сказано о так называемом онтологическом различии с целью поместить онтологический примат этого различия в само бытие, на самом деле представляет собой формулу его метода. Он защищается от возможных возражений, предвосхищая их как моменты, которые якобы в защищаемом тезисе уже учтены; ошибочные умозаключения, на которые мог бы указать первый встречный логик, проецируются в объективную структуру того, к чему клонит мысль, и тем самым оправданы.

<sup>10</sup> Адорно цитирует третье издание *Бытия и времени* (1931). Начиная с пятого издания (1953) кавычки в этом месте отсутствуют.– Прим. переводчика.

<sup>11</sup> для данного случая (лат.).– Прим. переводчика.

<sup>12</sup> *Unwesen*: в повседневном языке означает *преступные действия* (*бесчинство, безобразие, темные делишки и т.п.*). Очевидно, в данном контексте под *Unwesen* подразумевается *бесчеловечный (противоречащий сущности человека) общественный порядок*. Видимо, это слово можно перевести и как *противо-сущность*.– Прим. переводчика.

<sup>13</sup> *сделай сам* (англ.).– Прим. переводчика.

1. Гоббс Т. Левиафан // Гоббс Т. Сочинения в двух томах.– Т. 2.– М., 1991.
2. Рильке Р. М. Избранные сочинения.– М., 1998.
3. Хайдеггер М. Бытие и время.– М., 1997.
4. Хайдеггер М. Тожество и различие.– М., 1997.
5. Anrich E. Die Idee der deutschen Universität und die Reform der deutschen Universitäten.– Darmstadt, 1960.
6. Archiv für Liturgiewissenschaft 1960, об «Иисусе» Рудольфа Бультмана.
7. Eucken R. Geschichte der philosophischen Terminologie.– Leipzig, 1879.
8. Gundolf F. George. 3. Aufl.– Berlin, 1930.
9. Hegel G. W. F. Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems // Hegel G. W. F. WW I, ed. Glockner.– Stuttgart, 1958.
10. Heidegger. Identität und Differenz.– Pfullingen, 1957.
11. Heidegger, Sein und Zeit.– Halle, 1931.
12. Rilke R. M. Der neuen Gedichte anderer Teil.– Leipzig, 1919.
13. Rilke R. M. Duineser Elegien.– N. Y., 1919.
14. Russ B. Das Problem des Todes in der Lyrik Gottfried Kellers. Inaugural-Dissertation.– Frankfurt am Main, 1959.
15. Schütze C. Gestanzte Festansprache, in: Stuttgarter Zeitung, 2. Dezember 1962. Цит. в: Der Monat, Januar 1963, Heft 160, S. 63.

*Мирко Вишке*

**«ВОПЛОЩЕНИЕ» ОЩУЩЕНИЙ В ЯЗЫКЕ.  
ГЕГЕЛЬ О ГОЛОСЕ И СМЕХЕ**  
*(перевод с немецкого Ольги Корольковой)*

В праистории философии, так, как об этом рассказывает Аристотель, происходит едва ли лестная для философии встреча со смехом. Смешное зрелище представляет собой замечтавшийся Фалес, когда, изумленный привидевшимся ему, он падает в яму на глазах у девушки. Из «Лекций по истории философии» Гегеля мы узнаем, что этот смех вызван насмешкой: народ издевательски высмеивает Фалеса, который хотел «познать то, что происходит на небе, когда он даже не видит того, что у него под ногами» [3, с. 203]<sup>1</sup>. Издевательский смех является в лекциях Гегеля выражением специфической «степени образованности индивидуумов», поскольку, согласно Гегелю, «несдержанный, громкий смех» вообще «никогда или только весьма редко» присущ «человеку рефлексии» [5, с. 123]. Значит, девушка смеется над Фалесом, поскольку она не образованна? Исключают ли друг друга смех и образованность?

То, насколько серьезен Гегель в своем утверждении, что смех соответствует слабо развитой образованности, демонстрирует и его следующая посылка: «частый смех справедливо считают доказательством пошлости и вздорности ума, глухого ко всем великим, истинно субстанциальным интересам и рассматривающего их как для него внешние и чуждые» [5, с. 123]. Впрочем, существуют различные формы смеха, «от обычного раскатистого громкого смеха какого-нибудь пустого и грубого человека до нежной улыбки благородной души – улыбки сквозь слезы – целый ряд многообразных ступеней, на которых он все более освобождается от своей природности, покуда в улыбке не превращается в *жест*, следовательно, в нечто исходящее из свободной воли» [5, с. 123]. Из этого для Гегеля следует, что различные виды смеха являются характеристиками соответствующего образовательного уровня смеющейся личности. Смех не совместим с образованным человеком. Так, Перикл, став важной государственной персоной, больше никогда не смеялся, а лишь улыбался.

Оставив в стороне вопрос о том, что имел в виду Гегель под субстанциальными интересами, невосприимчивыми к смеху, обратим внимание на упрощенную трактовку Гегелем рассказанного Аристотелем анекдота. Вопрос состоит в том, действительно ли насмешка и смех настолько неразличимы, как это кажется Гегелю? Может быть, насмешка выражается скорее в высмеивании, то есть в устной, артикулированной форме насмешки, делающей кого-либо посмешищем с помощью голоса (и соответствующей интонации). Но эти рассуждения не могут служить серьезным возражением. Чтобы сформулировать обоснованное возражение, следует

не выяснять, каким образом можно дифференцировать насмешку и смех, а выявить те соображения, которые заставляют Гегеля считать, что насмешка и смех исходят из одного источника. Эти соображения невозможно реконструировать до тех пор, пока не станет ясно, как могут быть систематизированы феноменологические и антропологические аспекты гегелевской характеристики смеха.

Из процитированных фрагментов «Лекций по истории философии» невозможно узнать, что же именно Гегель понимает под смехом, но зато в специальном обзоре в его «Энциклопедии» указывается, что слезы и смех, также как голос и речь, образуются «из души»: процесс, который Гегель характеризует как «проявление душевных движений вовне» [5, с. 122]. В смехе «воплощается субъективность, достигшая бемятежного наслаждения самой собою,— эта чистая самость, этот духовный свет — в виде разливающегося по лицу сияния,— и в то же время тот духовный акт, посредством которого душа отталкивает от себя смешное, находит себе телесное выражение в шумном, прерывистом дыхании» [5, с. 123]. Для нашей постановки вопроса не представляет интереса внешнее описание того, как смех проявляется в активности человеческой мимики. Несравненно важнее то, как Гегель описывает присущие смеху телесные выражения: как разделенное интервалами выталкивание дыхания, а конкретнее — как насильственно прерывающееся выталкивание. Происходящее в смехе Гегель определяет как отчуждение одного из специфических душевных состояний, а именно смешного. Это форма, в которой смешное пролагает путь от душевного состояния к возбужденному, предавшемуся смеху человеку. Именно на этом я сконцентрирую свое внимание в дальнейшем.

Гегелевское утверждение, что смех не может быть произвольно остановлен, когда тело сотрясается силой дыхательных движений, не позволяет ни достаточно точно понять, ни соответственно описать, каким же образом смех приобретает власть над телом. Насколько велика власть смеха над телом видно по тому, что побежденный смехом субъект уже не контролирует движения тела тогда, когда смех «отчуждается» в порывистых выталкиваниях воздуха. Тому, кто смеется, тело диктует его позу и движения, достаточно лишь вспомнить о людях, корчащихся от смеха.

Гегель не заходит так далеко, как Гельмут Плеснер, чтобы представить смех как жест, в котором потеря контроля над собственным телом приобретает некое особое значение. Гегель указывает на «значительную трудность», с которой приходится сталкиваться, разбираясь в связи физиологических явлений с «соответствующими им движениями души». Рассматривая смех с точки зрения «духовной стороны данного явления», Гегель утверждает, что он порождается «противоречием, непосредственно обнаруживающимся вследствие того, что нечто сразу превращается в свою противоположность» [5, с. 122]. В этом Гегель близок тезису Плеснера,

согласно которому источником смеха является ситуация, исключаяющая ясный и однозначный ответ [7, s. 149]. Подобную ситуацию Плеснер называет пограничной: оказавшись на границе возможности предумышленного действия, смех реагирует на «парализацию поведения неуравновешенной многозначностью» ([7, s. 165]; см.: [2]). Разнообразные, противоположные возможности реакции превышают способности субъекта принимать решения. Так, например, нередко случается, когда люди смущены, т. е. не знают как себя вести, – смех компенсирует такое смущение.

Согласно этим рассуждениям, приступ смеха есть не только то, что человек вынужден лишь претерпевать, как, например, в случаях, когда он краснеет, бледнеет, кашляет или его рвет. С т. зр. Плеснера, смех представляет собою и то, что непосредственно случается с человеком (Гегель добавил бы – по причине недостаточного образования или просто незнания), но и то, что может быть названо осмысленной реакцией, т. е. осмысленной реакцией тела посредством смеха на ситуацию, в которой индивидуум натывается на границы своих возможных действий.

Напротив, интерес Гегеля к смеху не связан с разрешением проблемы источника и причинной обусловленности смеха, он не является для него в первую очередь антропологическим феноменом. Гегелевское указание на обернувшуюся своей противоположностью ситуацию, которая может вызвать смех, не исключает связи с разнообразием возможных реакций, на которое обращает наше внимание и Плеснер, но они относятся не только к повышенным коммуникативным требованиям, компенсируемым смехом. В примере Гегеля перевернутой ситуации, вызывающей смех, это выглядит так: «Если, например, какой-либо гордо выступающий человек падает, то это может вызвать смех, ибо человек этот на своей особе испытывает ту простую диалектику, что с ним происходит нечто противоположное тому, что он ставил себе целью» [5, с. 122].

В феномене смеха Гегеля интересует именно тот процесс, который кажется непосредственно предшествующим телесным реакциям, та фаза смеха, которая вызывает и высвобождает в нас душевные состояния, моменты комического, смешного или даже злорадства еще до того, как начнутся характерные для смеха вдохи и выталкивания воздуха. Гегель называет эту фазу отчуждением: понятие, которое, с одной стороны, объясняет, что душевные состояния прокладывают себе путь изнутри наружу, например, в виде смеха или плача; с другой стороны, становится ясно, что эти душевные состояния исчезают в процессе своего отчуждения. Гегель называет этот процесс отчуждения *высвобождением*, угасанием внутренних ощущений. Над одной и той же шуткой не смеются дважды, лишь по прошествии некоторого времени можно вновь смеяться над уже услышанным.

Остановимся на этом месте и вспомним об исходной проблеме

различия или неразличия смеха и голоса, которая возникла из-за неясности гегелевских понятий насмешки и смеха. Позволяет ли все вышеизложенное получить первый ответ на данный вопрос? Может ли гегелевское понятие избавления служить основанием для выяснения проблематичной взаимосвязи насмешки и смеха?

Из «Энциклопедии» можно узнать, что в смехе проявляется «овнешняяющее воплощение внутреннего», как и вообще в звуке «голоса еще до того, как он приобретает артикуляцию, еще до его превращения в язык» [5, с. 122]. На вопрос, как Гегель приходит к такому предположению, можно получить первый ответ у Аристотеля, который называет голос, в отличие от вдыхаемого воздуха, звуком, который что-то обозначает [1, 421 а]. Под голосом Гегель понимает «простое содрогание животного организма», которая «находится в тесной связи также с органами дыхания и окончательно образуется при помощи рта»; посредством рта совершается «происходящее в голосе объективирование субъективности» [5, с. 125–126].

В отличие от речи, смех есть неразвернутая форма субъективного проявления. Его значение амбивалентно, оно нуждается в интерпретации; в представлении Гегеля, смех, главным образом, есть выражение отсутствия самообладания, то есть неспособности достичь мыслительной ясности по поводу увиденного, воспринятого. Если звук речи так принципиально отличен от звучания смеха, возникает вопрос, в какой же мере звуку может быть присуще значение? Что следует понимать под значением, свойственным звуку и тем самым отличным от выглатываний воздуха при смехе? Что же придает звуку значение? Как звук может получить значение – значение, которое остается даже тогда, когда отзвучал артикулированный звук?

По Гегелю, голос тогда становится таким значащим звуком, когда он обозначает «полноценное воплощение и в то же время упразднение внутренних переживаний». В отличие от смеха, речь формируется не «наличным внешним», под которым может пониматься, например, комичная ситуация, такая, как падение Фалеса на глазах у девушки. Смехом производится некая «идеальная, так сказать, бестелесная телесность, следовательно, такого рода материальное, в котором внутреннее существо субъекта безусловно сохраняет этот характер внутреннего»; голос же получает «внешнюю реальность», которая снимается «непосредственно при самом же своем возникновении» [5, с. 124]. В тот момент, когда голос воспроизводится в звуке, он тут же затухает в отзвуках тонов и звуков.

На близко лежащий вопрос, каким же образом голос должен стать чем-то внешним, гегелевская «Энциклопедия» не дает гносеологического ответа, однако мы можем найти его в лекциях по «Феноменологии

духа». В «Феноменологии» Гегель констатирует несовпадение понятия и увиденной вещи, которые образуют две различные самодовлеющие сферы, на что он обращал внимание уже в своих ранних работах (см.: [8; 9]). Поскольку бытие и речь не совпадают, то в конечном итоге «невозможно, чтобы мы когда-либо могли высказать какое-либо чувственное бытие, которое мы *подразумеваем*» [4, с. 53]. Возникшая из противопоставления понятия и видимого положения вещей проблемная конstellляция, которая казалась Гегелю в его ранних сочинениях почти неразрешимой, разрешается в «Феноменологии» в той мере, в какой Гегель отказывается от представления о предметности, независимой от знания: понятие – это то, что создает объект и придает ему форму. Гегель не только согласен с Кантом в том, что понятия создают собственную действительность; в «Феноменологии духа» он радикализирует это мнение, предполагая, что непосредственное бытие не может быть выражено языковыми средствами, ведь понятие существует в чем-то другом, чем чувственная действительность [4, с. 53].

Об этом гносеологическом аспекте из «Энциклопедии» можно узнать лишь немного. Беглость тона, в котором Гегель начинает рассмотрение проблемы языка, сама схожа с отголосками. Голос отзвучал в звуке, как в гегелевских словах: «распространение звука» – это «одновременно и его исчезновение». Из этого указания непонятно, что же волнует Гегеля в феномене голоса. Ведь затухание голоса в звуке есть, в конце концов, лишь *одно* обстоятельство. То, что при этом должно быть помыслено – это уже обстоятельство следующее. Посредством голоса «ощущение получает такое воплощение, в котором оно замирает с не меньшей скоростью, чем находит свое выражение» [5, с. 124]. Но даже если голос затухает в отзвуках тонов, то прозвучавшее в нем не является преходящим в такой же степени, поскольку прозвучавшее адресовано другим, которые слышат и узнают о тех ощущениях, которые воплощает голос. Беглые ощущения находят в голосе свою преходящую «плоть» и сохраняются в нем. Таким образом, в языке сохраняется то, что прозвучало с помощью голоса. Это сохранение создает непрерывность знания в слове: слово есть медиум непрерывности, в которой знание субъективно обогащается и продолжает образовываться intersубъективно.

Является ли понятие воплощения ответом на вопрос, что отличает звук голоса от звучания смеха? Ответ Гегеля отнюдь не ясен. Сила голоса на уровне «абстрактной телесности голоса» есть непреходящий «знак для других», так мы можем узнать, насколько эти другие опознают его. Но с точки зрения «природной души» «голос не есть еще знак, порожденный свободной волей, не есть еще членораздельный язык, созданный энергией интеллигенции и воли, но только непосредственное ощущение вызванное звучание» [5, с. 125]. Гегель проводит различие между «этим



животным способом выражения своей внутренней природы» и *артикулированной* речью, благодаря «которой внутренние ощущения находят свое выражение в *словах*, проявляются во всей своей определенности, становятся для субъекта предметными и в то же время для него внешними и ему чуждыми» [5, с. 125]. Вывод Гегеля о том, что артикулированная речь есть высший способ, каким человек может высвободить свои внутренние ощущения, игнорирует сложные гносеологические взаимоотношения между словом и бытием или вещью. Это перемещает внимание на конкретный аспект – на то, что озвучивание ощущений или превращение их в язык с помощью слов может быть во много раз более дифференцированным, чем это доступно смеху.

Рассмотрев все вышеизложенное, мы, тем не менее, едва ли найдем удовлетворительный ответ на вопрос, что же это дает нам для прояснения проблемы, которую Гегель поднял в своем толковании анекдота о Фалесе. Мы по-прежнему не знаем ни того, как Гегель обосновывает совпадение насмешки и смеха, ни того, почему девушке отказано в возможности выразить свои ощущения при виде падающего философа посредством языковой артикуляции. Может быть, из этих умозаключений следует, что с помощью смеха девушка выражает ощущения, которые не могут быть ни адекватно отражены, ни адекватно воспроизведены с помощью слов? Во всяком случае, на это указывают немногочисленные гносеологические соображения, которые мы находили в «Феноменологии», но не в гегелевском представлении воплощенного выражения внутренних ощущений в «Энциклопедии».

От внимания Гегеля не ускользает то обстоятельство, что выражение внутренних ощущений не может рассматриваться вне сравнительной связи с тем, чем эти ощущения непосредственно вызваны. Смех может быть вызван самыми разнообразными причинами, но в нем всегда содержится определенный момент сравнения, ставящий смех и вызвавший его объект в отношения соответствия или несоответствия. Так, как мы уже наблюдали, падение гордо шагавшего человека может стать причиной смеха, поскольку подобное падение несовместимо с образом воплощенной гордости. Несомненно, что такое несоответствие есть причина и смеха девушки, о котором рассказывает Аристотель. Поскольку «*определенные сопоставления*» приобретают посредством языка символические формы, например в *символизации* цветов, звуков и запахов [5, с. 115], то и ощущения комического, смешного и забавного, возникшие у девушки при виде падающего Фалеса, вызваны, по Гегелю, не только ситуацией падения, но и самим типом личности, которая падает: личности, которая хочет познать самые высокие небесные явления, не видя того, что находится у нее под ногами. Это насмешка практичного и деятельного человека, которая символически воплощена

в смехе девушки над теоретизирующим, то есть внешне совершенно непрактичным мыслителем.

В связи с этим, как мне кажется, следует вновь вернуться к гегелевскому указанию на способность языка к символизированию. Как можно прочесть в «Энциклопедии», именно в «членораздельной речи» «внутренние ощущения находят свое выражение в *словах*» [5, с. 125]. С учетом гегелевских соображений в «Феноменологии» нужно добавить, что язык символизирует исключительно устойчивое и однообразное, но не артикулирует в слове того, что стремится быть выпаженным в *единичных* ощущениях.

Шкала смеха, которую Гегель подчиняет в «Энциклопедии» уровню образованности, оказывается недостаточной, поскольку нельзя исключить, что не может быть другого соответствующего звукового выражения комизма ситуации падающего Фалеса, кроме как с помощью смеха. Является ли эффект смеха переживанием необычной ситуации, для которой нет слов? Когда девушка начинает раздумывать, она уже смеется, притом что возможность выразить увиденное в виде звучащей речи у нее пока еще отсутствует. «Членораздельная речь» есть «высший способ, каким человек овнешняет свои внутренние ощущения» [5, с. 125]. Но что делать с ощущениями, для противоречивости которых почти или вовсе нет слов?

Объективирующая себя в голосе субъективность, согласно Гегелю, ограничена в своих возможностях неспособностью языка действительно выражать единичные вещи. В непонятном для девушки поведении Фалеса Гегель видит симптом удивления, которое Аристотель называет началом философской воли к познанию. Удивление девушки по поводу эксцентрического философа остается для Гегеля непонятным, поскольку его представление о языке как о способе проявления субъективного сознания мешает ему признать познавательную силу слова в диалогичном языке.

Принимая интерпретацию, которая сводит смех девушки к темной необразованности, Гегель упускает из виду, что даже «интуитивное» мировоззрение зависимо от языка. Вопреки мнению Гегеля, язык не полагает границ объективированию человеческой субъективности, ведь посредством языка мы воспроизводим свой опыт для других, чтобы сделать его понятным и объяснимым для самих себя. Гегелевское учение о языке игнорирует версию, что слово сообщает не то, что уже произведено и есть в наличии (см.: [6]).

В процессе восприятия слухом звучащего слова мы обнаруживаем в голосе некое «рациональное содержание», которое может быть понято лишь собственными мыслительными усилиями. Осуществленное понимание представленных смысловых связей не есть акт одинокого мышления, оно разворачивается в речи, главной характеристикой которой является диалог, то есть обмен вопросами и ответами с другим. Это и

есть осуществление речи в диалоге, который ограничен, но упразднен подчеркнутой Гегелем тенденцией языка к обобщению.

В самом начале я отметил, что формулирование главного упрека Гегелю предполагает понимание причин, заставивших Гегеля считать, что насмешка и смех имеют общее происхождение. Только на первый взгляд ответом на этот вопрос может казаться гегелевское указание на образованность. Смех девушки преодолевает разрыв между голосом (phone) и языком (logos), поскольку понятие образования раскрывается лишь в перспективе гегелевской теории языка. Этот разрыв возникает потому, что из-за своей обобщающей тенденции язык не в состоянии действительно артикулировать наши внутренние движения в процессе смеха, и передача их другим становится задачей голоса. Недостаточность языка заключается в его неспособности адекватно реагировать на ситуации комического или смешного, находящие свое разрешение в смехе. И когда голос девушки отказывается от насмешки и лишь смеется, то он реагирует на ситуацию, не переводимую на язык слова.

#### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из работ Аристотеля, Гегеля, М. Вишке приводятся из существующих русскоязычных изданий, указанных в библиографическом списке (прим. ред.).

1. Аристотель. О душе // Аристотель. Соч. в 4-х томах.– Т. 1.– М.: Мысль, 1975.– С. 369–448.
2. Вишке М. Между антропологией и философией истории. Адорно о смехе и деструктивности человеческой спонтанности // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса, 2003.– С. 106–119.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Книга первая.– СПб.: Наука, 1993.– 350 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа.– СПб.: Наука, 1992.– 444 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук.– Т. 3. Философия духа.– М.: Мысль, 1977.– 471 с.
6. Кассирер Э. Философия символических форм.– Т. 1. Язык.– М.; СПб.: Университетская книга, 2002.– 272 с.
7. Plessner H. Philosophische Anthropologie.– Frankfurt/M., 1970.
8. Wischke M. Die Grundsätze der Moral und die Leblosgigkeit ihrer Begriffe: Über erkenntnistheoretische Aspekte der Religionskritik in Hegels frühen Schriften // Hegel-Jahrbuch, Dritter Teil: Glauben und Wissen.– Berlin, 2005.– S. 84–89.
9. Wischke, Mirko. Jenseits der Reflexion? Zu Hegels ursprünglich ethischer Fragestellung und ihrer Revision in der PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES // Hegel-Jahrbuch.– Berlin, 2002.–S. 232–238.

## З М І С Т

### Розділ 1. СМІХОВА КУЛЬТУРА ВІД ВИТОКІВ ДО НАШОГО ЧАСУ

<b>Кирилюк О.</b> “Ha-ha” said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна) .....	8
<b>Троицкий С.</b> Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» .....	18
<b>Рейдерман И.</b> Смех как утверждение бытия .....	28
<b>Золотарьова О.</b> Формула щасливого сміху .....	36
<b>Голозубов А.</b> Смеховые традиции в английской социально-философской фантастике .....	43
<b>Помогаев Н.</b> Смех как проявление группового снобизма .....	53
<b>Красиков М.</b> Обрядово-зрелищные формы смеховой культуры современного украинского студенчества (к постановке проблемы) .....	61

### Розділ 2. СЕМАНТИКА І ГЕРМЕНЕВТИКА СМІХУ

<b>Окороков В.</b> Лик и складки социума (трансгрессии смеха) .....	71
<b>Афанасьев А., Василенко И.</b> Нарративные основания смешного .....	79
<b>Скиданова В.</b> Шутка как объект смехового творчества .....	87
<b>Даренский В.</b> Смех в диалоге: феномен семантического коллапса .....	94
<b>Колесник О.</b> Комічне в перекладі .....	103
<b>Менжулін В.</b> Смішне, пусте та сумне в сучасній філософії .....	111
<b>Барковский П.</b> Герменевтическая интерпретация смеха как миметического поведения .....	119
<b>Иванова-Георгиевская Н.</b> Апофеоз как опыт несмеяния .....	127
<b>Левченко В.</b> Смех как различение .....	137
<b>Ярош Л.</b> Уроки посмеяния .....	143
<b>Мухутдинов О.</b> О предполагаемом, смешном и сущем в диалоге Платона «Протагор» .....	149
<b>Быстрова С.</b> Эстетический характер концепций смешного в античности (Цицерон и Аристотель) .....	154
<b>Голубович И.</b> Смех Демокрита и слезы Гераклита. Смеховое начало в античной биографии .....	162

### Розділ 3. КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ

<b>Казаневский В.</b> Искусство современной карикатуры и философские воззрения .....	173
--	-----

<b>Кашуба М.</b> Іван Франко – дослідник жартівливих народних пісень .....	188
<b>Жаксалыков А., Бактыбаева А.</b> Суфийский смех в казахской литературе .....	195
<b>Бурчак Л.</b> Комическое в грузинской литературе XIX века (Илья Чавчавадзе) .....	201
<b>Кришевская Л.</b> Между смехом и трагедией (поэтика романа Бориса Виана «Пена дней») .....	208

#### **Розділ 4. ПЕРЕКЛАДИ**

<b>Адорно Т. В.</b> Жаргон подлинности. К немецкой идеологии (Фрагмент) (пер. с нем. <i>Е. Борисова</i> ) .....	216
<b>Вишке М.</b> «Воплощение» ощущений в языке. Гегель о голосе и смехе (пер. с нем. <i>О. Корольковой</i> ) .....	236

## CONTENTS

### Section 1. THE LAUGHTER CULTURE FROM THE BEGINNING TILL THE PRESENT TIME

<b>Kiriliuk O.</b> “Ha-ha” Said the Clown: Buffoon as Beast, Totem, King, Slave and Victim (Universal-Cultural Stage Analysis of the Circus Clown Image) .....	8
<b>Troitskiy S.</b> Fools and Buffoons as Representatives of “Sources of Laughter” .....	18
<b>Reiderman I.</b> Laughter as Identification of Being .....	28
<b>Zolotariova O.</b> The Formula of Happy Laughter .....	36
<b>Golozubov A.</b> Laughter Traditions in English Social-Philosophical Fiction .....	43
<b>Pomogayev N.</b> Laughter as Representation of Group’s Snobbism .....	53
<b>Krasikov M.</b> Ritual-Festival Forms of Laughter Culture of Contemporary Ukrainian Students (Setting the Problem) .....	61

### Section 2. SEMANTICS AND HERMENEUTICS OF LAUGHTER

<b>Okorokov V.</b> Face and Folds of Society (Transgressions of Laughter) .....	71
<b>Afanasyev A., Vasilenko I.</b> Narrative Foundations of Laughter’s Objects .....	79
<b>Skidanova V.</b> Joke as the Object of Laughter’s Creativity .....	87
<b>Darenskiy V.</b> Laughter in a Dialogue: Phenomenon of Semantic Collapse .....	94
<b>Kolesnik O.</b> The Comic in Translation .....	103
<b>Menzhulin V.</b> Funny, Empty and Sorrowful in Contemporary Philosophy .....	111
<b>Barkovskiy P.</b> Hermeneutical Interpretation of Laughter as Imitative Behavior .....	119
<b>Ivanova-Georgiyevskaya N.</b> Apotheosis as Representation of Non-laughing .....	127
<b>Levchenko V.</b> Laughter as Differentiation .....	137
<b>Yarosh L.</b> Lessons of Laughing .....	143
<b>Mukhutdinov O.</b> Suppositional, Laughing and Being in Plato’s Dialogue “Protagoras” .....	149
<b>Bystrova S.</b> Aesthetical Character of Antique Conceptions of Laughing (Cicero and Aristotle) .....	154
<b>Golubovich I.</b> Democritus’ Laughter and Heraclitus’ Tears. Laughing Origins in Antique Biography .....	162

### Section 3. COMICAL IN ART

<b>Kazanevskiy V.</b> Contemporary caricature and philosophical conceptions .....	173
<b>Kashuba M.</b> Ivan Franko as an investigator of funny folk songs .....	188
<b>Zhaksalykov A., Baktybayeva A.</b> Sufian Laughter in Kazakh Literature .....	195
<b>Burchak L.</b> Comical in 19th Century Georgian Literature (Ilya Chavchavadze) .....	201
<b>Krishevskaya L.</b> Between Laughter and Tragedy (Poetics of Boris Vian Novel “Days Foam”) .....	208

### Section 3. TRANSLATIONS

<b>Adorno T. W.</b> Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie (translated from German by <i>E. Borisov</i> ) .....	216
<b>Wischke M.</b> Die «Verleiblichung» der Empfindungen in der Sprache. Hegel über die Stimme und das Lachen (translated from German by <i>O. Korolkova</i> ) .....	236

## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 9. *Семантичні й герменевтичні виміри сміху*. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. – 248 с.

Це видання – дев'ятий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемі сміху і сміхової культури. В статтях розглядаються філософські, логічні, 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. 9. *Semantical and Hermeneutical Measures of Laughing*. – Odessa: ONU, 2006. – 248 p.

This edition is the ninth issue of the collected articles on the philosophy and the philology devoted to the problem of the laughter and its features. The articles consider the philosophical, logical, 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 використаний малюнок Й. Варнаса

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 26.04.2006 р.  
Формат 60\*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 25,5.  
Наклад 300 прим.

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