

**ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова**

ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

Δόξα / ДОКСА

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ**

ВИП. 7

**Людина на межі
смішного і серйозного**

**Одеса
2005**

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 № 7 від 22 березня 2005 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) – <i>відповідальний секретар;</i>	докт. філол. наук, проф. Т. С. Мейзерська (Одеса);
докт. філос. наук, проф. М. В. Кашуба (Львів);	докт. філол. наук, проф. С. М. Черноіваненко (Одеса);
канд. філос. наук, доц. В. Л. Левченко (Одеса) – <i>головний редактор;</i>	докт. філол. наук, <i>проф. Н. М. Шляхова (Одеса) – науковий консультант.</i>
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@paso.net

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2005

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2005

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

Випуск 7 є черговим з щорічних видань, що присвячені проблемам сміху. Як і раніше, в цьому збірнику представлені різноманітні напрями дослідження сміхового виміру людського існування і мислення. Характерним для випуску цього року є увага до перебування людини саме на межі між смішним і несмішним, що дозволила засвідчити, що сміх часто виявляє свій дуже серйозний характер.

Розділ 1 “Межі смішного в бутті та пізнанні людини” розглядає різні буттєві та пізнавальні ситуації, що викликають до життя сміх і формують різне до нього ставлення: це й життя філософів, й кохання, й відношення панування, й християнський контекст, й циркове видовище, й текстова реальність – з чого стають очевидними, по-перше, невід’ємність сміхових елементів від усіх сфер людського життя, бо сміх – це обов’язковий поверхневий ефект та смислова межа об’єктивації, а по-друге, неможливість однозначно визначити природу сміху, бо в дійсності існує не сміх, а сміхи.

В розділі 2 “Форми сміху в мистецтві” представлені матеріали дослідження існування багатоманітних варіантів комічного в різних видах мистецтва від ранніх фольклорних форм до найсучасніших мистецьких досягнень.

Розділ 3 “Сміх і соціум” містить в собі низку статей, що аналізують дію сміху в різних вимірах соціального буття людини.

Частина з статей розглядає різні аспекти сміхової культури на матеріалі сучасних подій в нашій країні, доводячи актуальність проблематики сміху і спроможність людини через вивчення її сміхової поведінки відкрити важливі підстави не тільки індивідуального пізнання й існування, а й соціального буття суспільства.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

БАКТИБАСВА Аннель – канд. філол. наук, доцент, викладач кафедри російської філології для іноземців Казахського національного педагогічного університету ім. Абая (Алма-Ата).

ВИСОЦЬКИЙ Олександр – канд. іст. наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Дніпропетровського державного фінансово-економічного інституту.

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 Одеського державного медичного університету.

ГРИБКОВА Юлія – канд. філос. наук, асистент кафедри іноземних мов Львівського банківського інституту.

ЗОЛОТАРЬОВА Олена – старший викладач кафедри права Одеської філії Міжрегіональної Академії управління персоналом.

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

КАЗАНЕВСЬКИЙ Володимир – художник – карикатурист (Київ).

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

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

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

МАЛИШКІН Євген – канд. філос. наук, доцент кафедри естетики та етики Санкт-Петербурзького державного педагогічного університету ім. О. І. Герцена.

МАРКОВА Марина – редактор редакційно-видавничого відділу Саранського кооперативного інституту Центросоюзу РФ, здобувач кафедри російської літератури ХХ століття Нижегородського

державного університету ім. М. Лобачевського.

МИРОПОЛЬСЬКА Євгенія – викладач міського педагогічного університету ім. Б. Гринченка, здобувач Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН України (Київ).

МИХАЙЛЮК Олександр – канд. іст. наук, доцент кафедри історії, документознавства та інформаційної діяльності Національної металургічної академії України (Дніпропетровськ).

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

НАЛБАНТОВА Єлена – докт. філології, доцент кафедри історії болгарської літератури Велико-Тирновського університету ім. Св. Кирила і Мефодія (Болгарія)

ОДОХОВСЬКА Ірина – канд. філос. наук, доцент (Одеса).

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

ПАНКОВ Олександр – канд. соціол. наук, доцент кафедри соціології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПАНКОВА Людмила – аспірантка кафедри мистецтвознавства Інституту післядипломної освіти Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПОМОГАЄВ Микола – аспірант кафедри філософії Дніпропетровського національного університету.

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

ТКАЧЕНКО Руслана – аспірантка кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

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

ЦОФНАС Арнольд – докт. філос. наук, професор, зав. кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету (літ. псевдонім – К. О. Димський).

Розділ 1.

**МЕЖІ СМІШНОГО В БУТТІ ТА
ПІЗНАННІ ЛЮДИНИ**

Александр Афанасьев

СМЕХ КАК ОБЪЕКТ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Многие исследователи усматривают основную особенность гуманитарных дисциплин в их работе с текстом, который надо читать и понимать, иными словами, входить внутрь текста. Действительно, хотя гуманитарные науки, с одной стороны, имеет дело с реально существующим объектом, с другой стороны, они свой предмет конструируют, поскольку приписывают объекту некоторые смыслы, прочитывают его как некий текст. К такого рода объектам относятся смех и смешное, которые существуют как в телесной, физической форме, так и в виде повествований с некоторыми смыслами, заданными определенными авторами, а в более общей форме – соответствующей культурой. Хотя возможно и небесполезно изучение смеха как физиологического явления, его сущность вряд ли будет исчерпана подобным подходом.

Рассмотрение смеха как гуманитарной проблемы актуализируется уже тем, что смех даже как физическое и физиологическое явление существует в поле детерминирующих его социокультурных смыслов. Кроме того, успешная реализация идеи теоретиков структурализма и постструктурализма о текстуальности и нарративности форм культуры, очень быстро вылившаяся в происходящий на наших глазах нарративный поворот в научных исследованиях, вызывает искушение рассмотреть в этом контексте также и смех как феномен культуры. Поэтому **цель данной статьи - выявление текстуальных и нарративных способов социокультурной репрезентации и функционирования смеха.**

Смех – довольно сложное и многогранное социокультурное явление. Понятие «смех» охватывает не только соответствующую мимику, звуки, жесты и иные телесные реакции на смешное (хватание за живот, сгибание пополам своего тела, запрокидывание головы и др.), но и производство этого смешного, его восприятие, оценку, интерпретацию, понимание. То, что вызывает смех или улыбку, например, анекдот, остроту, шутку и т. п., можно назвать объектом смеха. Людей, участвующих в смеховом процессе, т. е. шутников, пытающихся вызвать смех, и их слушателей, принимающих или не принимающих шутки, – субъектами смеха. Субъекты смеха не обязательно должны видеть и слышать друг

друга, они могут быть разделены в пространстве и во времени, например, можно читать смешные истории, написанные в незапамятные времена в другой стране. В некоторых случаях объект и один из субъектов смеха могут совпадать, например, клоун, пытающийся вызвать смех над собой. Однако следует отметить, что полного совпадения объекта и субъекта смеха не бывает. Даже клоун в цирке, шут при короле или участник карнавала скорее создают некий образ, ситуацию, символ и т. п., подпадающие под норму смешного, для чего специально наряжаются и гримируются. Этим как бы подчеркивается, что не они сами по себе смешны, а то, что изображается или представляется, т. е. объект смеха. То же самое можно сказать и о человеке, который якобы смеется над собой. На самом деле он осмеивает какое-то свое свойство, которое считает не главным, случайным, отделенным от сути, что специально оговаривается. Иными словами, даже в случае смеющегося над собой человека четко прослеживается несовпадение субъекта и объекта смеха.

Можно предположить, что все объекты смеха являются, по сути, текстами с явно или неявно выраженными нарративными структурами: персонажами, сюжетом, целью повествования и др. Вообще, формы нарративной организации обнаруживаются внутри самой культуры, более того, по своей фундаментальной сюжетной линии они соответствуют литературным жанрам. Так, согласно теории канадского литературоведа Н. Фрая, существуют четыре базисные формы нарратива, укорененные в человеческом опыте. Это «родовые сюжетные структуры», «мифосы»: комедия, сатира, трагедия, роман. В случае анекдота, комедии или смешной истории их принадлежность к первым двум нарративным формам очевидна.

Но и в случае шута, клоуна, смешной повседневной ситуации или шутки возникающий образ, даже если он явно не представлен в виде рассказа, также прочитывается как текст, знаками которого являются соответствующая одежда, грим, мимика, модуляции голоса, знаковые слова и т. д. М. М. Бахтин писал: «Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный)» [1, с. 285]. Известно, что человеческие идеи, цели, замыслы воплощены не только в письменных источниках, т. е. текстах в буквальном смысле слова. Они существуют и в различных вещественных формах,

образующих материальную культуру. Для их описания, объяснения, понимания созданы разнообразные способы и научные дисциплины: исторические, психологические, культурологические, социологические и т. д. Причем среди них – не только гуманитарные. Например, определение возраста археологической находки невозможно без привлечения естественнонаучных и технических дисциплин, не предполагающих ее обязательное текстуальное прочтение. В то же время понять такие объекты можно также и «читая» их как тексты. В этом плане тексты не без оснований считают универсальным результатом различных видов мыслительной и практической деятельности человека.

Это касается не только объекта смеха, но и поведения субъекта смеха – смеющегося человека, смех которого «читается» окружающими. Более того, смеющийся человек часто подает свой смех так, чтобы его прочитали соответствующим образом.

Приветливыми улыбками и дружескими шутками дают понять, что встречают своего или чужого как своего. Напротив, насмешливыми улыбками и оскорбительными шутками встречают врагов или чужих, которым хотят подчеркнуть культурное различие, социальную дистанцию или просто несовпадение взглядов или интересов. Во все времена «верхи» зло смеялись над манерами простолюдинов, «низы» отнюдь не дружелюбно пародировали поведение знати, смехом разделяя своих и чужих и добиваясь взаимопонимания с единомышленниками.

Смех обычно связан с соответствующей мимикой и звуками, несущими определенную информацию, имеющими значение, смысл для субъектов коммуникации. В этом плане смех и производится, и воспринимается как текст. Причем, смеющийся человек может выражать свое эмоциональное состояние произвольно, не вкладывая специального смысла в свой смех. Однако другие субъекты коммуникации осмысливают, прочитывают его смех, присоединяясь или, наоборот, протестуя. Например, произвольный чистосердечный смех может демонстрировать невоспитанность или пренебрежительное отношение к окружающим. Носитель смеха в этом случае не считается с другими членами коммуникативного процесса, тем более, если они являются объектами смеха. Так весело смеялся Остап Бендер, когда увидел следы краски «Титаник» на голове

Воробьянинова [5, с. 54]. И напротив, смеющийся часто подчеркнуто выражает своим смехом собственное отношение к ситуации или собеседнику, не обязательно совпадающее с его эмоциональным состоянием, а порой и противоречащее ему. Таков язвительный или иронический смех, а иногда смех номинальный, провозглашенный: «это просто комедия!», «смех, да и только!», «очень смешно!», хотя провозглашающий смех человек при этом не смеется. Примером может служить реплика профессора Преображенского из булгаковского «Собачьего сердца»: «...Когда эти баритоны кричат «бей разруху!» – я смеюсь. (Лицо Филиппа Филипповича перекосило...). Клянусь вам, мне смешно!» [3, с. 172].

С другой стороны, субъекты смеха – участники смеховой коммуникации – обязательно «читают» не только объект смеха, но и смех смеющегося, в частности, через сопровождающие его знаки, наделяя его собственным смыслом, не обязательно совпадающим с носителем смеха. Смех как текст живет своей жизнью. В этом случае явно прослеживается несовпадение замысла «автора» смеха и его «читателей».

Знаками смеха, поддающимися прочтению, являются разные виды мимики, в частности, широкий диапазон улыбок от веселой и радостной до грустной и меланхоличной, или отсутствие улыбки в объективно смешной ситуации. Подобными знаками являются и звуки, выражающие смех, например, ха-ха-ха, хи-хи-хи, хо-хо-хо, хе-хе-хе, прысканье, фырганье и т. д.

Смех может специально подчеркивать более высокое социальное положение смеющегося, по сравнению с другими участниками коммуникации, или безразличие к ним. Это может быть и самооценка, выражающая некоторое превосходство над собственным прошлым или преодоленной слабостью смеющегося. В художественной литературе, где смех как текст помещен в литературный текст, такой смех часто обозначается авторами литературного произведения звуками «хо-хо-хо». В скобках заметим, что аналогичные звуки из словаря людоедки Элочки не противоречат данной классификации, поскольку Элочка произвольно приписала им универсальный смысл, выражающий «в зависимости от обстоятельств: иронию, удивление, восторг, ненависть, радость, презрение и удовлетворенность» [5, с. 180].

Смех, выражающийся звуками «хи-хи-хи», обычно называют хихиканьем. Он особым образом репрезентирует объект смеха – ситуацию, в которой преимущественно нет ничего смешного, и смеющегося, издающего подобные звуки, подсказывая как надо читать и понимать данное событие. Хихиканье часто не выражает смехопорождающего эмоционального состояния смеющегося, а адресовано в первую очередь читателям. В этом случае смеющийся (обычно с помощью описывающего ситуацию наблюдателя, которым может выступать автор литературного произведения) как бы выражает самооценку, символизирует свою неловкость, приниженность, раболепие, сознание своего ничтожества. Именно так, по типу «хи-хи-хи», у Чехова стал смеяться Тонкий, когда узнал, что встреченный им гимназический товарищ намного опередил его в карьере: «Я, ваше превосходительство... Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с! Хи-хи-с... Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал... Хи-хи-хи» [7, с. 64]. Существенно, что до этого, еще не зная о различии в чинах и искренне обрадованный встречей, Тонкий, вспоминая гимназические годы и иронизируя по поводу себя и Толстого, смеялся по типу «хо-хо-хо»: «Помнишь, как тебя дразнили? Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил. Хо-хо...» [7, с. 63]. Читатели, как и персонажи, читают хихикающий смех, прежде всего, как характеристику его носителя (глупец, чиновник, манерничавший, негодяй, пошляк), а не как оценку ситуации или объекта смеха. Замысел Тонкого как автора смеха и его прочтение Толстым не совпали: «Толстый хотел было возразить что-то, но на лице у тонкого было написано столько благоговения, сладости и почтительной кислоты, что тайного советника стошнило. Он отвернулся от тонкого...» [7, с. 64]. Зато замысел Чехова как автора произведения и читателей в принципе совпадают за счет одинакового прочтения понимания культурных смыслов хихиканья.

Смех, выражающийся звуками «ха-ха-ха», чаще всего знаменует искренний смех. Такой смех оценивает в первую очередь ситуацию, признанную смешной как участниками описываемой ситуации, так и автором описания, а носителя смеха характеризует

как независимого человека. Подобный характер смеха подчеркивает равенство участников коммуникации.

Смех может выразить скептическое, ироническое, презрительное отношение к собеседнику, являться свидетельством превосходства, причем в ситуации, которая не обязательно является смешной. Литераторы обозначают его звуками «хе-хе-хе». Примером может служить гневное обличение поэтом Иваном Бездомным своего собрата по перу Александра Рюхина в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова: «Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе...» [4, с. 440].

Описанные в вышеприведенных примерах смешные ситуации-истории взяты из литературных произведений, где их авторы, расставляя соответствующие знаки «хи-хи-хи», «хо-хо-хо», «ха-ха-ха», «хе-хе-хе», определенным образом конструируют реальность. Однако эти конструкции выражают не только замысел автора, но и определенные культурные смыслы, существующие в действительности и узнаваемые читателями. Поэтому рассказчик этих историй перестает быть Чеховым или Булгаковым и становится другим существом – нарратором, живущим в тексте и описывающим реальную ситуацию как бы объективно свершающуюся, а персонажи становятся конкретными выразителями соответствующих культурных смыслов с помощью указанных звуков-знаков. В этом смысле Р. Барт, характеризуя место нарратора в тексте, называет его и всех персонажей «бумажными существами» и подчеркивает, что автор как реальная личность не должен быть спутан с повествователем данного рассказа, а знаки рассказчика имманентны самому рассказу. «Тот, кто говорит, – это не тот, кто пишет, а тот, кто пишет, – это не тот, кто существует» [6, с. 221].

Иногда вместо понятия «текст» или вместе с ним употребляют понятие «дискурс». Под дискурсом подразумевают не просто текст или речь, а текст вместе с той социально-культурной практикой, к которой он принадлежит и которая определяет жизнь текста. 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, театральной или кинокомедии, 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.

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 имеют нарративную форму: свернутую в виде шутки или короткой реплики и развернутую в виде комедии или юмористического рассказа.

В обобщенном смысле «нарратив – это имя некоторого ансамбля лингвистических и психологических структур, передаваемых культурно-исторически, ограниченных уровнем мастерства каждого индивида и смесью его или ее социально-коммуникативных способностей с лингвистическим мастерством» [2, с. 30]. Любая известная человечеству культура была культурой, рассказывающей истории, в том числе и смешные истории. 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 собственный 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.

Способность быть носителем культуры неотделима от знания смыслов ключевых для данной культуры повествований. Степень социализации индивида также связывается с уровнем его языковой компетентности, ключевым фактором которой является способность индивида рассказывать и пересказывать истории, среди которых важное место принадлежит смешным историям. Иными словами, без нарратива, в том числе смехопорождающего, невозможно социальное взаимодействие, создание и трансляция социального знания, а также становление личности.

Смех как звуки, жесты или мимика существуют объективно. Но существует ли объективно смешная ситуация или смешная история, представленная в нарративе, то есть реален ли объект смеха? 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 рассказ. В этом смысле он не имеет референта в качестве объекта. Указание на некоторое реальное событие, которое действительно имело место, есть лишь наша наивно реалистическая интуиция. Но для описания, объяснения, понимания события как смешного она 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.

Объект смеха есть составная часть ценностной системы автора или субъекта 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, и эти же стихи, ставшие в одноименной опере Чайковского арией Ленского с явно выраженным трагическим оттенком.

Как отмечает известный философ и теоретик литературы Поль Рикер, нарратив взамен описания мира, предоставляет лишь пере-описание его с помощью сюжета. Сюжет является посредником между событиями и рассказываемой историей, объединяя хронологическое с не-хронологическим, трансформируя события в историю, «схватывая их вместе в акте рефлексии и направляя к заключению или цели» [8, 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» [2, 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 и сама наррация. Поэтому нарратив может выступать специфической формой связи между личностной реальностью и культурой. 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» [2, с. 37].

Репрезентативная функция смехопорождающего нарратива как представление реальности, по-видимому, может быть выделена лишь в абстракции или как простая констатация того, что нечто имело место. Но смысл смешного это нечто приобретает только в нарративе. Собственно 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 мира может представлять 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 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, Хамелеона или Тонкого были способами оценки и понимания социальной действительности для целых социальных групп и поколений.

В качестве **вывода** отметим, что смех и смешное могут анализироваться гуманитарными науками как нарративные способы организации соответствующих текстов, не только репрезентирующих, но и конструирующих социокультурную реальность в смешном виде. Объекты смеха и сам смех всегда читаются и интерпретируются как тексты в соответствии с социокультурными смыслами, которые акцентируются определенными нарративами. Смехопорождающие тексты являются неустранимой формой трансляции культурного опыта. Вписываясь в повседневную реальность, смехопорождающие тексты участвуют в создании индивидуальных и социальных моделей бытия.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М., 1979.
2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии.– М., 2000.– №3.
3. Булгаков М. А. Дьяволиада: Повести, рассказы, фельетоны, очерки.– Кишинев, 1989.
4. Булгаков М. А. Пьесы. Романы.– М., 1991.
5. Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок.– К., 1957.
6. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму.– М.: Прогресс, 2000.
7. Чехов А. П. Толстый и тонкий. Рассказы.– М., 1985.
8. Ricœur P. Hermeneutics and Human Science.– Cambridge university press, 1995.

Олег Мухутдинов

О СМЕШНОМ И СЕРЬЕЗНОМ В ЖИЗНИ И ФИЛОСОФИИ ДИОГЕНА ИЗ СИНОПА

И на вопрос: «Что, по-
твоему, представляет собой
Диоген?» – Платон ответил:
«Это безумствующий Сократ»
[5, с. 230].

Присутствие в истории греческой философии наряду с Гераклитом, Парменидом, Платоном и Аристотелем такой личности как Диоген из Синопа кажется недоразумением, в лучшем случае – удивительным фактом. Да и философом Диоген стал случайно. Рассказывают, что он был уличен в подделывании монеты (возможно, вследствие неправильного толкования совета оракула о переоценке ценностей) и бежал в Афины, где примкнул к философу Антисфену. Диоген не является самостоятельной фигурой и рассматривается в качестве представителя кинической школы. У кинического движения в целом – не у одного лишь Диогена – «теория», в привычном смысле этого слова, отсутствует. Теоретическому изложению кинизма мы обязаны, скорее, Гегелю. И все же античная доксография считает Диогена философом. Эта позиция уже является достаточным основанием, чтобы изменить взгляд на представление о природе философии в античности. Идея философии здесь определяется отнюдь не теоретической установкой.

Если исходить из представления, согласно которому теория есть взаимосвязь истинных суждений, обоснованных неким принципом, любая попытка реконструкции учения Диогена должна расцениваться как безнадежная. В главе, посвященной Диогену из Синопа, другой Диоген – из Лаэрти – упоминает большое количество написанных Диогеном-киником книг, не только философских произведений, но и трагедий. Тем не менее, в тексте самой главы почти невозможно обнаружить даже малейшего намека на то, что является предметом обсуждения в этих книгах. Речь идет об описании повседневной жизни Диогена Синопского, это описание носит юмористически-повествовательный, а не теоретический историко-философский характер.

Но если в истории остается только существенное, то мы

можем предположить, что существенное философской позиции Диогена заключалось в его образе жизни. Это существенное можно попытаться зафиксировать двояким образом: прежде всего, обратившись к представлению Диогена из Синопа в контексте истории философии и, далее, приняв за основу исследования понятие конкретной фактической жизни. Такой метод работы позволяет провести четкое разграничение между традиционным отношением к Диогену в историко-философской науке и тем взглядом, согласно которому история философии не является исторической дисциплиной, чья задача заключалась бы исключительно в сборе и изложении некоторых теоретических и биографических сведений.

Фрагмент, определяющий положение Диогена в истории философии, мы обнаруживаем в «Лекциях по истории философии» Гегеля. Киническая школа рассматривается в рамках сократической философии, изложению сведений о Диогене и прочих представителях кинизма предшествует общее рассуждение о принципах кинического учения. Изучение истории философии совпадает для Гегеля с изучением самой философии, философия является исследованием истины в движении понятия. Это движение есть стремление к совершенству познания, – «ибо суть дела исчерпывается не своей *целью*, а своим *осуществлением*, и не *результат* есть *действительное* целое, а результат вместе со своим становлением; цель сама по себе есть безжизненное всеобщее, подобно тому как тенденция есть простое влечение, которое не претворилось еще в действительность; а голый результат есть труп, оставивший позади себя тенденцию» [4, с. 2]. Киническая школа представляет собой момент становления истины с точки зрения целого, говоря иначе, – с абсолютной точки зрения. Понятие кинической философии – это понятие свободного, равнодушного ко всякой единичности самосознания. Здесь обнаруживается основание кинического разрешения вопроса о том, чем сознание должно руководствоваться в отношении познания и поступков. Киники «выставляли руководящим основоположением для человека свободу и безразличие, как в мыслях, так и в действительной жизни, ко всякой внешней единичности, ко всем внешним целям, потребностям и удовольствиям, так что образование приводило у них не только к равнодушию ко всем

этим потребностям и удовольствиям и к внутренней независимости, как это имело место у киренаиков, а к явным лишениям и ограничению потребностей самым необходимым, тем, что непосредственно требуется природой» [3, с. 110]. Идея свободы в кинической философии является частным случаем понятия свободы греческого исторического мира; не человек, но лишь некоторые люди в действительности обладают свободой. Но эта свобода носит негативный характер и заключается в отказе от внешнего. Истинное же понятие свободы заключается в том, что «сознание при полной переплетенности со всякой действительностью все же стоит выше ее и остается свободным от нее» [3, с. 110]. Не только отсутствие теории, но и отсутствие положительного понятия свободы, приводит Гегеля к резкому заключению: «Научного значения киническая школа не имеет» [3, с. 110]. Вследствие этого «о киниках нельзя сказать ничего особенного, так как они не обладали большой философской культурой и не развили своих мыслей в научную систему» [3, с. 109].

Под общее понятие кинической школы подводится и Диоген. Диоген действительно является самым известным из киников, но своей известностью он обязан не образованности, а образу жизни, – «у него точно так же, как у позднейших киников, кинизм получил характер скорее образа жизни, чем философского учения» [3, с. 113]. Определения способа существования, избранного Диогеном, – это простота и естественность, ибо уменьшение количества потребностей приближает человека к божественному. Такой образ жизни «имеет вообще своим существенным условием умственную культуру» [3, с. 114]. Но в остальном «о Диогене можно рассказать лишь *анекдоты*» [3, с. 114]. И эти анекдоты Гегель вкратце пересказывает. Ситуация выглядит удивительно, но представление Диогена с точки зрения абсолютного знания у Гегеля не отличается от доксографического.

Предложенное Гегелем понятие кинической философии можно было бы считать исчерпывающим, если бы здесь не был выпущен из виду феномен самой фактической жизни, – образа жизни философов-киников. В дальнейшем будет предпринята попытка феноменологического анализа некоторых ситуативных моментов, приводимых Диогеном Лаэртским в анекдотической форме. Этому анализу предшествует формальное

феноменологическое обозначение идеи жизни.

Определение жизни как предметной области феноменологии должно включать в себя следующие моменты: 1) деятельность (мы говорим о жизни, употребляя, например, выражение «жить полной жизнью» – «жить чем», творительный падеж, т. е. жить посредством жизни, создавая собственную жизнь – животное не создает жизни). О том, кто не живет деятельной жизнью, говорят: он влачит существование. Но бездействовать может только такое существо, которое по природе способно действовать; 2) стремление, жизнь-для и жизнь-ради (тезис Ницше: «жизнь есть стремление к увеличению собственной мощи» является ярким подтверждением тому). Основанием стремления является воля, деятельность определена волей. Деятельность, руководствующаяся стремлением, носит телеологический характер. Поскольку жизнь является основанием исторического, история становится целеполагающей деятельностью. В случае кинической школы жизнь есть стремление к совершенству независимости; 3) «где?». Жизнь всегда определена некоторым «где», не как абстрактным пространственным определением, здесь предполагается совокупность обстоятельств, система значений, в которую жизнь включена и которая имеет значение, поскольку жизнь сама создает эту систему обстоятельств. Жизнь «где» указывает не только на обстоятельства, связанные с окружающей средой, но и на отношение жизни к другой жизни. Жизнь принципиально носит совместный характер. Противопоставление общественного и единичного ничего не меняет. Уединенным может быть только то существование, которое по природе является общественным. «Где» существования есть мир, феноменологически следует понимать мир как свет; 4) «когда?». Последняя характеристика не является абстрактным физическим определением, но указывает на эпоху, в которой «осуществляется» жизнь. «Когда» феноменологически является определением временности (*Zeitlichkeit*).

Жизнь, т. е. определенная характеристиками «где» и «когда» и руководствующаяся стремлением деятельность, есть действительное историческое событие. Однако подступ к исследованию жизни затрудняется тем, что она оказывается самодостаточной, замкнутой в себе самой сущностью. Как таковая, жизнь не может стать объектом. Объективация является

теоретическим способом исследования, жизнь же должна быть возведена в понятие в ее дотеоретическом существовании.

Образ жизни Диогена есть образ философии в ее дотеоретическом существовании. «*Zōnē* ist ein *Seinsbegriff*, “Leben” besagt eine *Weise des Seins*, und zwar *Sein-in-einer-Welt*. Ein Lebendes ist nicht einfach vorhanden, sondern ist in einer Welt, in der Weise, daß es seine Welt hat» [1, s. 18] – *Zōnē*, «жизнь», есть понятие бытия, «жизнь» означает способ бытия, а именно – бытия в мире. Живое не просто есть, но существует в мире, таким образом, что у живого есть мир. Задача исследования заключается теперь не в том, чтобы в анекдотических историях выделить теоретическую составляющую, но в том, чтобы попытаться в общих чертах реконструировать мир действительной жизни Диогена и тем самым создать основание для понимания сущности кинической философии.

Доксограф приводит историю, которая раскрывает идею философского учения для Диогена. «Гегесий просил почитать что-нибудь из его сочинений. “Дурак ты, Гегесий, – сказал Диоген, – нарисованным фигурам ты предпочитаешь настоящие, а живого урока не замечаешь и требуешь писанных правил”» [5, с. 229]. Философия есть отношение человека к миру, действительное отношение к действительности – и это отношение выражается в поступке, таким образом потребность в описаниях становится минимальной. Потому для опровержения рассуждений о невозможности движения достаточно встать и начать ходить, а софистические рассуждения разрушаются не логически, а посредством созерцания. Достоинство любого рассуждения можно проверить на практике: во время выступления ратора Анаксимена Диоген «стал показывать его слушателям соленую рыбу и этим отвлек их внимание; ритор возмутился, а Диоген сказал: “Трошковая соленая рыбка опрокинула рассуждения Анаксимена”» [5, с. 232]. Философская позиция кинизма имеет подчеркнута практическую направленность. Это не означает, что философы-кинники не пользовались совершенно никакими понятиями. «Существуют типично кинические философские понятия, но они не используются в какой-либо логической аргументации, а служат для обозначения конкретной позиции, касающейся жизненного выбора: аскеза, атараксия (невозмутимость), автаркия (независимость, самодостаточность),

усилие, приспособление к обстоятельствам, простота, или неприязнательность (atyphia), бесстыдство» [2, с. 123].

Но у приведенного анекдота есть и другая сторона: киническая философия – это философия воспитания. Речь не идет о воспитании, основанном на теории, скорее, это воспитание посредством постоянного упражнения. Существует несколько анекдотов, в которых рассказывается о продаже Диогена в рабство. Диоген тут же заявил своему хозяину, что тот должен его слушаться; Ксениад, который и купил Диогена, доверил тому свое хозяйство, сделал его воспитателем своих детей и, по свидетельству доксографа, всем рассказывал, что в его доме поселился добрый дух [5, с. 237].

Сущностью воспитания является образование. Идея образования включает в себя не только приобретение определенной суммы знаний, но и образование человека в качестве человека. Для последней цели подходят далеко не все науки, потому музыкой, геометрией, астрономией можно пренебречь. Внимания заслуживает лишь то, что позволяет достичь состояния полной независимости, самодостаточности, спокойствия, умения переносить любые трудности в любых обстоятельствах. Правда, воспитание не всегда достигает своей цели: если хороших детей можно встретить в Лакедемонне, то хороших людей не найти и во всей Греции.

Мы обнаруживаем здесь у Диогена традиционное для античной философии представление о различии будничного и философского способов существования. Человек является разумным существом, но действительность нередко не соответствует сущности. Большинство не имеет никакого интереса к серьезным вещам, но склонно придавать значения пустякам. Философские рассуждения не привлекают внимания, но стоило Диогену начать верещать по-птичьему, как вокруг него тут же собрался народ. Но «народ» и «люди» – не одно и то же. Доксограф приводит ряд показательных анекдотов: «Однажды он (Диоген) закричал: “Эй, люди!” – но, когда сбежался народ, напустился на него с палкой, приговаривая: “Я звал людей, а не мерзавцев”» [5, с. 224]. «Среди бела дня он бродил с фонарем в руках, объясняя: “Ищу человека”» [5, с. 227].

Последняя история – не свидетельство странного поведения.

Живое существо нуждается в свете, для того, чтобы ориентироваться в окружающем мире. Будничность довольствуется естественным светом, но, поскольку понятие человека превосходит понятие только лишь естественного существа, возникает потребность в свете разума. Впрочем, в некоторых случаях именно естественный свет является условием возможности отличить подлинное от мнимого: в легендарном рассказе о Диогене утверждается, что «когда он грелся на солнце в Крании, Александр, остановившись над ним, сказал: “Проси у меня, чего хочешь”; Диоген отвечал: “Не заслоняй мне солнца”» [5, с. 226]. Этот фрагмент можно сравнить с платоновским мифом о пещере: узник, который оказывается на свободе, видит источник света, солнце, отождествляемое с идеей блага. В сравнении с этой идеей все прочие «ценности» утрачивают значение.

Образ жизни Диогена является подтверждением того, что существование человека всегда является совместным существованием с другими людьми. Невозможно представить Диогена вне полемики с его вечным оппонентом Платоном. Диоген не принимал платоновского учения об идеях и утверждал, что можно видеть стол или чашу, но не «стольность» и «чашность», – на что Платон едко возразил, что для первого типа восприятия достаточно обладать зрением, но для второго необходим разум. Впрочем, Диоген не остался в долгу: «Когда Платон дал определение, имевшее большой успех: “Человек есть животное о двух ногах, лишенное перьев”, Диоген оцципал петуха и принес к нему в школу, объявив: “Вот платоновский человек!”» [5, с. 226]. Следует признать, что доксограф оказался в этом случае не вполне точен, ибо в приписываемых Платону «Определениях» речь идет о живом существе, обладающем, помимо указанных признаков, способностью к речи.

Но феномен сосуществования обнаруживается не только и даже не столько в философской полемике, сколько в самой повседневной жизни. Когда Диоген однажды стоял на улице под дождем, окружающие стали жалеть его, на что Платон резонно заметил: если вы его жалеете, лучше отойдите в сторону. Тщеславие Диогена есть выражение его отношения к миру совместного существования. Диоген отнюдь не является одиночкой-философом. «Киники вовсе не были пустынножителями, их сознание находилось

еще в тесной связи с другим сознанием. Антисфен и Диоген жили в Афинах, и лишь там они могли существовать» [3, с. 114]. Это подтверждается и отношением афинян к Диогену. Доксограф сообщает, что когда мальчишка разбил его бочку, афиняне дали Диогену новую бочку.

Для того чтобы довершить описание картины мира, в котором жил Диоген, остается показать, каким образом различные структуры этого мира – личный мир, мир сосуществования и окружающий мир – относятся друг к другу. Речь не идет о трех различных мирах, но о структуре одного и того же мира. Онтологический статус мира есть всемирность. Диоген отвечает на вопрос о происхождении: «Я – гражданин мира» [5, с. 233].

Таким образом, киническая школа является попыткой построения практической философии, осуществляемой посредством определенного образа жизни, философии, которая рассматривает мир как некое первоначальное единство и учит тому, каким образом следует в этом мире ориентироваться. Диоген понимает философию как готовность к любому повороту судьбы. Вместе с тем, философия выражает присущее человеческой природе стремление к совершенству, ибо философия – это забота о том, чтобы хорошо жить. Забота о хорошей жизни находит выражение в юмористическом отношении к действительности. Юмор и смех поэтому являются возможностями раскрытия кинического способа существования. Но в таком случае остается вопрос: не является ли «серьезное» прочтение историй о Диогене из Синопа несоразмерным сути дела методологическим приемом? Возможно, следует признать правоту Гегеля, оставить Диогена, как он есть, и рассказывать о нем лишь анекдоты?

1. Heidegger M. Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie (Sommersemester 1924) GA 18 // Hrsg. von Mark Michalski, Frankfurt a. M. 2002.
2. Адо П. Что такое античная философия?– М., 1999.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии.– Кн. 2.– СПб., 1994.
4. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа.– СПб., 1992.
5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.– М., 1986.

Евгений Малышкин

О САТИРАХ, КОЗЛАХ И УНИКАЛЬНОСТИ

Представление

Есть в истории философии потайные места. Такие, о которых всегда идет речь, и без которых развалится привычный способ выговаривания философских смыслов, но на которые не принято обращать внимания или же обращение внимания потребует дополнительного, расстраивающего сам дискурс усилия. Например, боги. И Платон, и Аристотель то и дело о них твердят, но рассуждать всерьез о богах не принято, да и не требуется. Например, классика: никто в точности не знает, что это, удача попыток определить, чем отличается классическое от неклассического чаще всего заключается в их отождествлении, и к тому же классик, как правило, несколько. В конце концов, речь всегда в подобных потайных местах идет об образцах: мы обращаемся к образцам прошлого, дабы напитать воздух настоящего, но результат никогда не предсказуем и не достоверен, поскольку в таком напитывании мы имеем дело с двумя ускользающими вещами: с атмосферой современности и с символическим. И то и другое – это забегание вперед, побрякка собственному рассуждению, дабы оно свершилось, поскольку мы уже заявили: вот, это современность, а так понимаем символы. Но современность, как и символ – это то, на что не может не быть времени, это предмет конституирования, а не исследования.

Само же конституирование не может обойтись без образцов созерцания и рассуждения, образцов отношения к вещам и людям. Мы обращаемся к образцам, полагаясь на образцы. Из этого круга мы обычно выбираемся благодаря опыту. Опыту, пусть смутному, восприятия классического, встречи, силы, вовлечения плоти и т. д.

В классических текстах, на которые мы уже всегда сориентированы, есть одно потайное место. Я имею в виду сатиров. Иногда – селенов. Часто – поющих козлов. Общим местом является указание на платоновский «Пир», где Сократ описывается как сатир. На панов, что сопровождают бога плодородия Диониса, да и на самого Диониса с его козлиной шкурой. На первый взгляд, сатирический характер прям и незамысловат: «они забияки, любят вино... задиристы, похотливы, влюбчивы, наглы, преследуют нимф

и менад» [1]. Большой соблазн есть в том, чтобы указать на козлиное как на само эротическое, фаллоцентрическое вообще и далее следовать намеченному. Но слишком разрозненное референтное поле у этого персонажа, слишком много коннотаций. Ведь Приап, этот трифалос – просто безобидный зверек по сравнению с паном, что пугает в полдень, с сатиром, что заставляет блуждать в лесу или с тем же паном, что, согласно известному рассказу, признался поймавшему его Мидасу, что лучшее для человека – вовсе не родиться, а второе – родившись, поскорее умереть. Да и с мифологическим бытием панов тоже (как и со всяким мифологическим) смутная история – то ли они мифологические, то ли взаправду существовали и последний был выловлен тогда-то и тогда-то.

Именную роль в излишнем этом коннотировании играет козел. Все дионисийские байки так или иначе апеллируют к нему, знакомому и запросто узнаваемому. Другими словами, есть образец, Дионис, а есть сам по себе опыт – козел, в котором нам требуется себя узнать. Но нет в козлах никакой энтелехии. Скачут, жуют, блеют, воняют. Размножаются и больше ни на что не способны. Как с козла молока. Одним словом, козлы. Они ничего не способны длить. Они заняты только чем-то своим, безымянным и непродолжительным, по сути ничтожным. Даже играть не умеют: не знают толка в игре, могут поиграть, а могут и зашибить. Придет пора – подерутся. Но как-то неубедительно, без азарта, без пафоса. С ними ни о чем нельзя говорить, они не вода, и не лес, и не бабочки. Но сами умеют увлекать и меры в том не знают. Козел – это пустой разрыв, нечто прерывистое само по себе, без толку скачущее. Они и не могут быть мифологическими персонажами, поскольку сами только и делают, что рассказывают сказки – веселятся.

Некоммуникабельность

Разговаривать с козлами – себе дороже, да и пустое это дело. Разговаривать они не умеют и не станут. Их действие никак не соотносится с речью окружающих, они преданы только самим себе. Они в этом смысле действительно «наглы», и наследниками их является «hybris» героя древнегреческой трагедии. Хюбрис, как

учит Аристотель – это род пренебрежения чужой судьбой. Нет еще в этом пренебрежении ни новоевропейской субъективности, ни личностного проекта, ни многонациональной долгой воли, хранящей собственную решимость (Я имею здесь в виду и немецкую долгую волю, и русскую упертость, и английскую принципиальность и т. п. Но важно не столько перечислить, сколько понять, а откуда берется столь похожее свойство у столь разных? Насколько оно для каждого из них свое и не является ли изначально чуждым? Насколько эта черта, которой принято исподволь гордиться у многих народов, вообще принадлежит человеческой природе?). Это именно невозможность разговора: беседа Эдипа и Тиресия. Вообще, невозможность сообщения, выстраивающая необходимую дистанцию зрителя (ибо он-то видит) – она чем-то вызвана, и это что-то должно быть простым и непременно узнаваемым. Козлы здесь похожи на кошек, они так же самоуверенно способны молчать. Но если кошки – существа нарциссические, умеют не замечать всего, что может разрушить их способность нежиться, то козлы глупее, что ли, им не хватит рефлексии, чтобы чего-то не замечать: они и вправду не видят, козлы. Не видят, что происходит, не видят, какие страдания причиняют своими рассказами и непомерным прыганьем. Они бы и вину чувствовали, но не узнают, как, в отношении кого, они и другого выслушают, но лишь гадость какую выкинут в ответ. Не всякую и не любую, поразмыслят, или как там это у них называется, но непременно выкинут. Прежде всего – того, кто намеревался воспользоваться естественным правом стать собеседником, козлы.

Эта упертость и роднит их с героями древнегреческих трагедий. Они ничего не видят так, как можно было бы увидеть их глазами, потому и на них смотреть бессмысленно: ничего не разглядеть. Они ни для кого не могут стать предметом наблюдения, сами же непрерывно только и видят и действуют и принимают меры. С запахом же все наоборот, они никого не услышат, но нельзя их присутствия не почуять – это та же самая неспособность быть воспринятым, вовлеченным (ср.: «Смрад от козла пошел. Пахкий, жёлтый смрад. Загозила старуха: “Ух, хорошо, люблю”» [1, с. 62]). Они *уже* всецело чему-то принадлежат, одержимы, и более нет места. Не так уж мало мы о них и знаем: они непослушны тому месту, где, и в то же время, они отсюда и боле нигде. Они

уже исполнены чем-то, но (или: поэтому) всецело открыты происходящему. Они, в отличие от нас, которые привыкли доверять осмысленности и разнозначности свершившихся событий, хранят одно-единственное время неисполненности: ничего не происходит, потому что все уже произошло, или же, что то же самое, все еще только свершится потому, что характер будущего узнаваем: он весел, он обещает праздник.

Сатирическое, которое, как мы видим, оказывается и в центре трагического, – это непроницаемая поверхность, короста одержимости. Это, впрочем, совсем не означает, что существо сатирического невозможно [ни с кем] разделить. Разделяемость, филийность, узнаваемость – *sine qua non* сатирического. Забияки сатиры вовсе не нарушители общего порядка, напротив, если бы они не знали, что могут рассчитывать на ответные чувства, то и не прыгали бы. Они хорошо осведомлены о злобности любви. Скорее даже о том, что Арго называл жестокостью: сатирическое способно, конечно, содержать в себе и сожаление, и снисхождение и «в твое положение» может войти, и даже благородство проявит, но здравомыслящий бежит этих фигур, как девушка грязных подвалов. Однако избежать их невозможно, ведь сатирическое не есть всего лишь насмешливое, оно и есть только тогда, когда ничего внешнего уже не осталось, когда ты способен понимать себя как уже здесь находящего себя: трагическое стояние, в котором любое, мельчайшее действие оказывается сверхзначимым.

Козлы прирожденные коммуникаторы. Они не могут не общаться, и в то же время прекрасно отдают себе отчет в необходимом усилии, что тратят на общение. Их легкость не исключает упорного труда. И результатом этого труда оказывается уникальность.

Как последняя возможна? Как милых узнают по походке? Вещи становятся уникальными всегда вдруг, и всегда становятся. Хороший пример когда-то придумал Лейбниц: заявил на одном из собраний высшего общества, что любое сущее неповторимо и уникально. И дамы с кавалерами в перерыве развлекали себя тем, что обрывали листики с деревьев и сравнивали. И находили отличия. Не замечая, что производят ту самую работу, которую Лейбниц, по сатирическому обыкновению, назвал «предустановленной

гармонией»: раз гармония предустановлена, то и труд по ее учреждению незаметен.

Уникальное восхищает: нечто как нечто, но это *как* все же учреждено: «как» такого нечто всегда восхищающе. Уникальное становится таковым, когда не мы уже на нечто смотрим, но нечто – на нас. Когда оно видит, само оставаясь невидимым и вне этого смотрения – ничтожным.

Заколка Иокасты

Итак, сатирическое порождает уникальное. Эдип выкалывает себе глаза заколкой Иокасты. Сам, избавляясь от боли смотреть на то, что прежде доставляло радость и довольство взору, а теперь невыносимо в своей резкости. Он надеется на перемену. Аристотель определяет перемену (перипетию) так: «Peripeteia, как сказано, есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом, как мы только что сказали, [перемена] вероятная или необходимая» (1452a 25). Например, пришедший убить, сам оказывается убит, или пришедший с надеждой обрадовать, приносит известие горестное. Эдип призывает перипетию к своим глазам:

*Вот вам! Вот вам! Не видеть вам отныне
Тех ужасов, что вынес я, – и тех,
Что сам свершил. Отсель в кромеином мраке
Пусть видятся вам те, чей вид запрещен,
А тех, кто вам нужны, – не узнавайте!* (1270) [2, с. 51].

Случилось ли то, о чем взывал Эдип, неизвестно. Известно, однако, что Эдип лишает себя зрения золотой заколкой Иокасты. Заколка – это то, на чем держится одежда. Нет наших множества пуговичек, крючочков и выточек, есть одна деталь. Кто владеет ею – владеет образом. Женщина, закалывая на плече платье, наделяет видом всякого на нее смотрящего. Теперь же, в трагическом стоянии, то, что образом наделяло, лишает всякой возможности воспринимать («узнавать») образы. В действие перипетии попадает не Эдип, но заколка – она прыгает ему в руку, он же просил о мече! Уникален в этом событии не Эдип, именно к его неуникальности апеллирует Фрейд, уникальна заколка. Не сам Эдип возвращается из небытия в порядок космического – ему

помогает уникальное. Софокл раскрывает карты сатиров, перебивая их в их мифологическом: она, заколка, была вовлечена в порядок перипетийного, она порождает аффективность трагического, ее черед быть так, как ничто другое.

Воспарение

Платон изгонял из своего полиса поэтов и риториков, поскольку не знают те эйдоса, а лишь подражают подражающим. Неизвестно, принял бы козлов, ибо труден вопрос об эйдосе ничтожного. Но сам не обходился без сатирических метафор. Эта-то способность разрывать длящиеся обстоятельства, не замечать того, что должно быть воспринято как важное и обязательное (эх, красивый ты парень, Алкивиад), всемогущее «хватит!» (сатиры предпочитают лексемы поотчетливее) – вот что позволяет существу, помнящему о своем, козлином, вспоминать эйдетическое пространство. Именно оно придает козлам столь восхитительные аэродинамические свойства в воспарении.

1. Паперная Э. Козлы. В подражание А. Ремизову // Парнас дыбом.– М., 1990.
2. Софокл. Драмы / Пер. Ф. Ф. Зелинского.– М., 1990.
3. Тахо-Годи А. А. Сатиры // Мифологический словарь.– М., 1992.

Виктор Окороков

**«ЭДИП» И ПРОСТРАНСТВО СМЫСЛОВ
(СМЕХ КАК СМЫСЛОВАЯ ГРАНИЦА
ОБЪЕКТИВАЦИИ)**

Появление субъекта обычно связывают с античной мудростью. Деструкция исторического сознания лишь обостряет историческое зрение. Но ни одна из известных методологий не позволяет увидеть незримую границу объективации человека. Субъект – это схема, машина, топологический механизм для выявления истины познания и самовыражения. Точнее, это «маска» живого человека, по которой проходит граница познания (познающего и познаваемого). В классической ретроспективе она представляет собой границу демаркации мира разума и мира вещей как двух зеркально отражающих друг друга сфер, в которой абсолютно отсутствует кривизна (искажения) зеркала. Р. Рорти в «Зеркале природы» приближает к нам («увеличивает») эту границу в масштабах «неклассических зеркальных линз».

В нелинейном формате мышления весь мир изменяется, трансформируется и система представлений о соответствии понятий и вещей. Субъект, который стремился быть истинным образцом «машины познания», утратил свои контуры, и «точная машина выражения истины» сломалась, расплылась в пространстве смыслов.

Этап замены не оправдавшей себя «машины познания» (субъекта) на другие «сущности познания» оказался сложным и по сути мало прогнозируемым. Начиная с трансцендентальных поправок Канта, субъект подвергался непрерывной обработке и доработке. К тому, чтобы «вылепить» по возможности более точный «механизм познания», оказались причастными немецкие идеалисты, романтики, представители философии жизни, герменевтики, прагматики, экзистенциалисты и феноменологи. Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Дильтей, Гуссерль, Хайдеггер, Витгенштейн и др. мыслители уточняли образ и границы применимости человека как «познающей машины». Они постоянно изменяли не только самого субъекта, но границы его познавательной деятельности. Так, на арене «борьбы за точность выражения мысли» появилось смысловое поле, которое хотя и было

открыто стойками (лектон) как поверхность различия сущности и существования, однако свое реальное наполнение получило только в XX в.

Однако в неклассической культуре с субъектом произошла странная метаморфоза. Он стал напоминать монстра, имеющего достаточно определенный центр, но постоянно расширяющиеся и изменяющиеся границы (что-то вроде взрывающейся звезды).

Одним из первых симптоматику таких перемен обнаружил З. Фрейд. Он понял, что вокруг центрального ядра субъекта (его *эго*) вертится множество кажущихся на первый взгляд бессмысленными смысловых протуберанцев, которые являются невытесненными смыслами «прошлого поведения человека».

Смыслы, навязанные поведением (по Фрейду, преимущественно сексуального порядка), не исчезают, и этим фрейдистский тип человека отличается от классического субъекта. Чуть позже учениками Фрейда и социологами были обнаружены коллективные бессознательные поправки к сознанию человека, которые окончательно запутали представление о смысловых границах его существования. Сложенный посредством таких поправок, окончательно расколотый субъект, а точнее, многофункциональный монстр, в которого превратился неклассический человек в области познания, нуждался в своем совмещении с реальным человеком, иными словами, за всеми многочисленными поправками к бытию субъекта необходимо было найти самого человека.

Фундаментальной мерой самовыражения человека, связанной с мерой его объективации, является смех. Поэтому анализ смеховой ситуации очень продуктивен при описании пограничных возможностей субъекта. «Сущностно оформленный субъект» и явился мерой восприятия смехового пространства. Человек, по сути, всегда смеется над собой в том или ином «субъективном обличье». Он смеется над своей маской и границами, которые всегда оформлены в виде смыслового пространства. «Любое познание мира – это его истолкование... наше понимание мира – это истолкование; наше понимание чужого мира – это истолкование истолкования» [4, с. 360]. На этой границе расхождения смыслов между своим миром и чужим, воспринятым как свой, и таится смысл смысла (смещение смысла), оборачивающийся смехом. Смех

(созданные под ту ситуацию анекдоты) является следствием сложной топологической структуры сознания, нарушение границ которой и приводит к нелинейным явлениям в поведении человека. Вот причина того, почему трансформации, которые произошли с «мыслящим субъектом» в классическом и неклассическом мышлении, оказали существенное влияние на выяснение природы смеха и смехового пространства.

Но смеяться может и общество в силу того, что оно имеет и «тело» и «разум». Смех общества – это наиболее сложный жест (событие) бытия разума.

В силу того, что одним из важнейших событий бытия общества является язык, один из способов локализации общества раскрывается в создании пространственно-временной среды, наделенной смыслами. И мир идей, и мир понятий были бы бессмысленны, если бы они в то же время не представлял собой систему смыслов.

Границей любого смыслового образования («тела») является поверхность, на которой локализуются его внутренние трансформации. На этой границе фиксируются трещины и складки общества, которые обнаруживаются только посредством особых поверхностных инструментов «разума» (общества или человека) и не видимы в сфере бытия самого разума. Смысл раскрывается только на границе или вне «тела». Смех как феномен изменения (и даже измерения) смыслов всегда связан с пространственными (или временными) трансформациями «разума». В определенном смысле смех является проявлением бытия и в то же время находится вне его локализаций. Бытие не улавливает смех, ибо он есть феномен его границы. Смысл, как и смех, феномен границы бытия.

Исследованию различных границ, связывающих определенные «персоналии», наделенные способностью «работы со смыслами», посвящены труды многих диалогистов XX в. И проблема смеха в их работах занимает видное место. Например, в той же плоскости, в которой происходит размежевание автора и героя (у Бахтина, Барта, Лотмана и др.), разворачивается смеховое событие, но вместо указанных «субъектов» возникают иные – «я» и «другой» (за «другого» говорит «смысловое тело»). Смех – явление поверхности, точнее, пересечения собственного «я» и поверхности смыслов. Человек смеется только над тем, что можно

назвать «смысловым телом». Это расхождение подлинности собственного «я» и «смыслового тела» («другого» или себя в том или ином виде) и вызывает смех.

Тем не менее, нелинейные эффекты диалогических и компаративных исторических сравнений проявились гораздо раньше. Еще в XVII–XIX в., когда нелинейность происходящих событий мышления позволила авторам обнаружить наличие чего-то третьего (поверхности) в литературе и философии, появились соответствующие произведения, «письмо» раскрылось как сложное явление. На этом пути обнаружилось поверхностное (нелинейное) мышление Руссо (при объективации общества) и Л. Кэрролла (когда он попытался объективировать сознание маленькой девочки Алисы). Однако это качество их произведений была замечено и проанализировано лишь деконструктивистами: нелинейность творчества Руссо показал Ж. Деррида, создавший на основе такого анализа новый образ письма и соответствующую науку (грамматологию), поверхностный стиль письма Кэрролла раскрыл Ж. Делез, разработавший соответствующую науку о смысле («логику смысла»).

При исследовании смысловых границ «Алисы...» он обнаружил важные закономерности бытия нелинейных субъектов познания. Одним из первых он попытался зафиксировать связь реального человека и его «тела» (субъекта или «топологического образа»). «Новый Вавилон», человек XX в. самодостаточен, так как он как «машина желания» сам генерирует на поверхности смыслы и сам же их поглощает. Поэтому иногда забытые смыслы могут при воспоминании вызывать улыбку (грустную и задумчивую или надрывную). Не всегда «смех без причины» есть следствие патологии.

Сложность взаимодействия объективаций человека стала путеводной нитью для открытий структуралистов. Их методология основывается на фиксации социальных и человеческих трансформаций. Поэтому и археология, и генеалогия несут на себе все недостатки объективации. «Там, где речь идет о событии, виновник уже не в силах ничего исправить, потому что это действие, поток, а не результат и форма». (Можно улучшить и дописать роман, но нельзя улыбнуться два раза по поводу одного события – закон Гераклита. Да и сам «...космос состоит не из виноватых, а из

событий, уже безличных, уже не индивидуальных...это законодательство мира» [3, с. 27]. Можно зафиксировать событие, и с таким слепком можно что-то делать, но невозможно распознать то, что не зафиксировано. Смех уже является следствием события, реакцией на него, он – поверхностное явление (следствие уже состоявшихся ранее событий, исторических объективаций).

Делез трансформирует проявление этих эффектов на язык, доступный для человеческого понимания. Психические действия, например, смех, связаны с природой смыслов. «Хотя смысл является результатом действий и страданий тел, это результат совершенно иной, чем они, природы, поскольку он – ни действие, ни страдание» [5]. С одной стороны, он (смысл) возникает на границе между сериями предложений и вещей (внутри самого предложения), с другой – связан с глубиной тела. Шизофрения – особый способ взаимодействия глубины и поверхности, связанный обратным эффектом раскрытия смысла. «Действие и страдание, результировавшие в смысл на поверхности тела, переживаемые в глубине этого же тела, разрушают поверхность и там остаются. Тело пульсирует, осуществляя вечный круговорот собственного эффекта, исключая поверхность. Шизофреник вечно осуществляет глубину. Его дело поглощение поверхности...» Делез подчеркивает, что «шиз реагирует не на смысл, а на слово, т. е. он реагирует не на эффект тела, а на то, что олицетворяет и воплощает этот эффект. Тогда шизофреник – это и есть механизм действия и страдания самих по себе... Он не болен, потому что не владеет смыслом, – он сам условие этого смысла. Он творец» [3, с. 28]. Шизофреник трансформирует смысл любого понятия, так как осуществляет собственную глубинную генерацию смыслов. Если он и смеется, то тем жутким смехом, который связан с процессами наложения смыслов. Таков зачастую смех гения и волевого человека.

Шизоаналитические и этические изменения психики характеризуют два принципиально разных способа трансформации человека. В этическом измерении происходят глубинные сдвиги психики: человек теперь не только желает, действует и страдает, но также начинает чувствовать себя виновным, что проявляется в обнаружении двух комплиментарных измерений: действия и вины, которые обнаруживают два способа стабилизации механизмов сознания: поверхность и спасение. Реакция человека на изменения

в первом преимущественно реализуется в смеховом пространстве, на изменения во втором – в сальвационном. Эти пространства практически не пересекаются.

Результатом работы первого механизма является выражение как голос поверхности (как средство выражения глубины бессознательного), результатом второго – трансценденция. И поскольку, согласно Делезу, объективация человека как «машины желаний» является следствием его эдипизации, в ней проявляется устойчивый механизм «машинного (механического) единства» социума. В таком закрытом механическом пространстве позитивную функцию выполняют этические начала и смех.

Смех – это операция сознания, обратная объективации и отчуждению. Он связан с попыткой личностного самовосстановления из плена «механизации в социуме», с преодолением ущемления личностной свободы на пути объективации (и субъективации), это бегство от истукана, навязанного общественными институциями. Смех – это осознанная реакция поверхностных эффектов сознания на глубинные механизмы объективации. Смех, по мысли Бергсона, есть реакция человека на косность общества [1]. Поэтому он исправляет. В смеховом пространстве человек исправляется, в сальвационном – исцеляется. Хотя бывает так, что и само общество, навязывающее человеку механизмы отчуждения и объективации, не терпит проявлений механистичности, косности и реагирует на них смехом. Закрытое (механистическое) общество, скованное (зомбированное) механизмом объективации и производством конкретной «машины желаний», в исторической перспективе обречено на вымирание. «Государственные машины желаний» (Левиафаны) недолговечны, потому что вступают в противоречие с глубинными внутренними реакциями человека. Общество и человек всегда находятся в оппозиции, дополняя друг друга. Когда общество смеется над человеком, последний плачет, но и когда человек смеется над обществом, последнему не до смеха.

Эта сложная изоморфная связь зиждется на том, что человек смеется не над человеком, а его маской, то же самое и с обществом: смех над обществом – это смех над его маской, над механистичностью, сковывающей нормальное функционирование. Парадоксально то общество, в котором не над чем смеяться. Люди

смеются друг над другом, но маска никогда не смеется. Как только общество по однотипному сценарию начинает плодить «механизмы-маски», открывается эра «массовых обществ». Глобальная проблема бытия любого общества состоит в том, что оно плодит «механизмы маски» по принципу своих нарушенных свобод. Общество не рождает свободных людей, наоборот, оно нарушает эту свободу, и воплощенные его образы и есть «люди с нарушенными степенями свободы» (люди-машины, объективанты). «Массовый человек» тоже свободен, тоже смеется, но не над тем, в чем проявляется его «масса» (не над своей ущемленностью). Изымаемая степень свободы никогда не дает повода для смеха. Инвалид не смешон, а печален.

Тонкую грань смешного и нарушенного в психике проводит Бергсон. «Элементы комического характера будут на сцене те же, что и в жизни» [6]. Следовательно, «маски» становятся смешными только тогда, когда над ними не висит никакой пресс (общественной или человеческой) ущемленности. «Машины-маски» комичны до той черты, пока они не начинают воспроизводить глубинные изъяны, нарушения и святые факторы человеческой психики. Ну кто позволит себе смеяться над Богом, этикой, нарушением свободы и т. д. Смех онтологичен, это «событие, а в этом ранге эффекта он не зависит от положения тел, от их действий и страданий: не важно, что вызывает смех, – написанное, сыгранное или произвольное» [3, с. 41]. Смех как однотипная реакция человека на соответствующее смещение смыслов проявляется практически одинаково для большинства людей. Это и есть причина написания анекдотов, юморесок, шуток и т. д., автор, фактически, знаком с ситуацией (маской), которая вызывает смех. С тем, что смех есть событие, согласны и Бергсон, и Бахтин, и Делез. Онтология смеха подразумевает наличие устойчивых «масок-образов» (символов), которые ассоциируются с расхождением смыслов в той или иной ситуации. Поэтому смех вызывает либо непосредственная ситуация, либо ее образ, запечатленный в маске или символе. «Весь мир театр, и люди в нем актеры», или наоборот, театр есть мир, и люди в нем реальны. Онтология смеха проявляется и в том, что он всегда непосредственен. Бергсон писал: «... у смеха нет более сильного врага, чем переживание» [1]. Переживание формирует коллапс смысла в глубинные слои психики, замыкает его в сознании и не

дает возможности реализоваться механизму смещения смысла, сознание замкнуто на операцию переживания смысла, и не позволяет другим смыслам производить операцию. Смех связан с операцией смещения смысла, которая закрыта при наличии переживания.

Онтологическим критерием смеха является его социальность. Смех – общественное событие. Одиночество не смешно и не смеется. Одинокая личность, как и в случае шизофренического синдрома, замыкает все трансформации смысла на внутренние глубинные орбиты сознания и закрывает механизм его реакции на внешние (поверхностные) смещения смыслов. «Смех – общественное явление, апофатическим образом проявляющее человека, который остается существовать не в ранге события, но в ранге тела» [1, с. 42]. Наличие «тела» («механизма-маски») – еще одна существенная особенность онтологической природы смеха. Но «тело» – продукт социальный, а не индивидуальный, для его создания нужен диалог, точнее, механизм редукции до универсального образа. «Тело» скрадывает или сужает сущность человека до определенных границ, эта операция связана с сужением (а, следовательно, изменением) смысла. Напряжение смехового зазора пропорционально метаморфозе «обесценивания» значимости человека до непривычных границ «тела».

Наряду с «машинами желаний» и «машинами воли к власти» могут быть и другие «испорченные машины» для реализации социальных проектов, но в этом случае и человека, и социум нужно рассматривать за границами психо- и шизоанализа. Доля любого государства преимущественно зависит от того, рождение какого типа «машин» заложено в его матрицах. Под таким выводом, я думаю, подписался бы и Делез.

Общество функционирует на бессознательном уровне, на этом же уровне осуществляется и смех, о чем писал еще Бергсон, но бессознательное, согласно его концепции, есть невидимое для самого персонажа комическое, которое хорошо заметно для всех остальных [1]. Для Делеза и Гваттари бессознательное сложнее, оно уже является единством желания и смерти, скрежет же испорченной машины желания как воплощения бессознательного будет смехом [3, с. 44]. Однако у Бергсона бессознательность смеха имеет вполне разумное объяснение: персонаж не знает, что он

смешон и комичен; такой смех ограничен локальными проявлениями общества (локальными группами, замкнутыми на конкретного человека). «Чем выше обезьяна лезет на дерево, тем дальше виден ее зад», – так один из современных романистов описывал портрет-маску Гитлера. Смех Делеза и Гваттари фундаментальнее и связан с механизмами бытия всего общества в целом. «Бесконечный синтез бессознательного, общество Эдипов – это смех машины над человеком, если бы последний еще оставался, чтобы этот смех услышать... Но его не слышат, а ощущают как вину... Вот трансформация в объективированном человеке, в человеко-машине, от смеха – к греху. «И смех, и грех» – всегда одновременно, всегда машина, работающая в испорченном виде, всегда желание смерти. Скабрешный смех автомата» [3, с. 44]. В таком случае человек, как искалеченная машина, которая пытается преодолеть свою вину, но не может – вина за пределами досягаемости разума (там, где она проявляется, человек уже ничего не различает), операция преодоления смещает смыслы – и это уже позволяет смеяться, но смех этот из глубины, смех в той области, где скорее слышится дыхание вины и смерти. Когда человек понимает свою «эдиповость» (или объективацию в целом), он смеется, но это смех над своей испорченностью, он грустный и печальный, а смех вызван стремлением облегчить вину. Разум пытается разорвать «машину желания», но доступ к ее механизмам закрыт – механизмы всегда за пределами (в обществе). Обвинять общество в своем грехе бессмысленно, это вызывает лишь грустную улыбку. Как у Поля Элюара: «И я вижу ее, и теряю ее, и скорблю, И скорбь моя подобна солнцу в холодной воде». Механизм «эдипизации» всегда социальный, тогда как вина всегда личная.

И «артист», и писатель «разрушают занавес» незримой односторонности событий и, обнаружив социальное пространство в его многоликости, вдруг начинают понимать, что вся проблема в них самих (что смеются, оказываются, над ними). А так как и «артист», и зритель – «машины желания», то именно критика со стороны (ведь не может же «машина» критиковать себя) заставляет «объективированного» человека задуматься о своих бессознательных мотивациях. Задумавшаяся о себе «машина желания» – это нонсенс, но именно в таком испорченном виде

«машина» начинает понимать свое «глубинное» естество, свое бессознательное начало. При этом происходит смещение смысла, которое фиксируется человеком и уже может быть им обнаружено. Бессознательное накладывается на сознательное и может вызвать смех, ибо эта ситуация уже аналогична той, в которой появляется естественный смех. Но «когда машина становится желающей, а желание машинным, смех больше не лечит и не калечит, он превращается в скрежет механизма» [3, с. 45]. Это удел объективированного человека. Ему грустно вспоминать над социумом. Смех застывает на пороге бессознательных мотиваций социума, так как для появления смеховой ситуации необходимы конечные, а значит видимые и осмысленные смещения смысла, при которых высвечивается поверхность «события» (смеются над «маской», «телом», а не над тем, что трудно локализовать). Смех «машины желания» над собой – это смех над своим уродством (безусловно негативный, так смеется старик над своей старостью).

Некоторые из мыслителей (например, Бахтин) настолько не доверяют социальным объективациям, что подмечают в любом грандиозном действии общества (в том числе и в революции) маскарад. Социум каждое свое действие вуалирует маской, а значит, создает повод для смеха. Однако «смех, вызываемый маскарадом, не внушает почтения к маскарам, а маски в данном случае – сексуальные ориентации и даже пол» [3, с. 44]. Последствия революции всегда печальны, потому что нарушив привычный ход «объективации», сместив маску общества и сдвинув поток желаний, они тем не менее социальны, а значит множат чувство вины. Смещения и изменения власти не изменяет лика социума, а потому рано или поздно ведут к разочарованиям. Маскарадное движение общества – его важнейшее свойство. Общество заканчивается там, где проявляется лик «живого человека».

Нам в данной статье важно было показать, что именно произведения Делеза, раскрывшего сложные глубинные механизмы нарушения объективаций человека, дает большой исследовательский материал для исследования природы смеха, так как смех есть операция человека над своим и чужими «объективациями». Шизоанализ – это теория наложения поверх психоаналитической оболочки более сложной поверхности пересечений «различных объективаций» человека. Эти

поверхностные трансформации калечат «машины желания» и задают в ней «трещины». Трещины и есть поле анализа для Делеза и Гваттари. Поэтому граница их деятельности – это глубинный слой между психоаналитическим ядром человека (исторически организованного общества) и поверхностью разума, на уровне которой появляется лик человека и проявляется смех. Смех, таким образом, хотя и является следствием поверхностных механизмов бытия человека, тем не менее, является уделом homo sapiens (человека разумного). Смех начинается там, где кончаются бессознательные желания и появляется реакция не возможные «объективации». Он проявляется в зазоре между человеком и различными «телами» (индивидуальными, социальными и т. д.), различными объективациями. Смех всегда апофеоз разума. Империя смеха – невидимая граница (зазор) между индивидуальным и социальным.

1. Бергсон А. Смех // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память.– Мн.: Харвест, 1999.– С. 1278–1404.
2. Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*.– М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998.– С.10–440.
3. Маковецкий Е. А. Социальная аналитика ритма. Жиль Делез или о спасении.– СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.
4. Ясперс К. Общая психопатология.– М.: Практика, 1997.

Николай Помогаев

**ЗАЩИТНАЯ ФУНКЦИЯ СМЕХА
(ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ)**

Среди многочисленных функций смеха и смешного исследователи давно выделили защитную [4, с. 148–154]. Смех служит средством защиты человека от неблагоприятных житейских обстоятельств. Часто происходит так, что мы «смеемся над тем, над чем, по идее, надо было бы заплакать», например, в нашей стране люди часто смеются над плохими экономическими условиями жизни или же над репрессивными действиями власти и пр. Некоторые люди отличаются ироничным отношением к собственным физическим недостаткам. Также в качестве примера можно привести феномен «черного юмора», тематика которого, как известно, связана со смертью – одной из самых трагических составляющих бытия человека в мире. Вовсе не случайно в истории мировой культуры трагическое и комическое, как правило, тесно переплетаются друг с другом, не случайным было становление жанра трагикомедии. Часто объектом смехового обыгрывания становятся табуированные, запретные темы, такие как секс и политика, о чем страшно говорить всерьез.

Психологический механизм подобных явлений достаточно ясен: т. к. в смешном всегда имеется оттенок аксиологического девальвирования, снижения уровня значимости, к смешному принято относиться как к «несерьезному», не имеющему высокой ценности; над по-настоящему «высокими материями» зачастую смеяться нельзя, отсюда становится вполне понятной способность смешного служить защитой от того, что нам неприятно. Ибо подвергнуть осмеянию то, чего мы опасаемся, – один из лучших способов снизить его значимость, превратить из чего-то жизненно важного, серьезного в не имеющее особой важности, сделать его своего рода ненастоящим, существующим «понарошку» – тогда становится не так страшно, возникает иллюзорное, ощущение спокойствия, безопасности. Способность превращать страшное в смешное есть мощный механизм психологической защиты, роль которого в нашей жизни воистину неопределима.

Защитная функция смеха, в качестве темы исследования, подымалась и ранее (4). Цель моей статьи заключается в попытке

рассмотрения данной темы сквозь призму феноменологической парадигмы в философии, истолковать ее посредством категорий феноменологической философии и социологии, в частности, разработанных Э. Гуссерлем и А. Шюцем категорий «жизненный мир» и «интерсубъективность». И это отнюдь не случайно. Ведь, как известно, феноменология в число своих наиболее актуальных проблем ставит проблему смысла. Проблематика образования смысла, течение конституирующих его актов сознания стала для Гуссерля, а также его многочисленных последователей одной из самых основных. При этом нетрудно заметить, что определение чего-то в качестве смешного или придание трагическому статуса смешного, о котором говорилось выше, связано с изменением прежнего смысла и формированием нового.

Итак, один из наиболее действенных способов защититься от страшного – изменить его смысл, трансформировать его в смешное, так каким же образом это происходит? Тут прежде всего возникает вопрос о природе смешного как такового: что, собственно говоря, вообще, заставляет нас смеяться. Конечно, проблема сущности смешного весьма сложна и многогранна, и я не могу претендовать на ее адекватное освещение в рамках данной статьи. Здесь я коснусь только лишь некоторых, наиболее общих, аспектов.

Уже при беглом рассмотрении употребления слова «смешно» в повседневном общении мы можем заметить, что оно часто становится синонимичным словам: «нелепо», «неразумно», «бессмысленно». Когда мы в порыве сильного эмоционального накала бросаем фразу: «Это просто смешно», то имеем в при этом в виду, что та или иная ситуация или же суждения собеседника весьма неразумны, противоречат здравому смыслу и логике. Словом, отмечаем некое нарушение привычной логики фактов, отступление от устойчивых смыслов, разделяемых всеми членами той или иной социальной группы. На мой взгляд, это то, что является для возникновения смешной ситуации совершенно необходимым, без выхода за пределы здравого смысла, пусть даже в незначительной степени, смеха не может возникнуть.

Мне уже приходилось писать о возникновении смешного посредством «регионального смещения», то есть перенесения предмета или явления, принадлежащих одному бытийному региону, в другой, за счет чего происходит неожиданное изменение его

привычного смысла и возникновение нового [5, с. 80–89]. При этом прежний смысл полностью не утрачивается, но остается как некий «задний фон», более того полагается актами сознания как реальный, наделенный бытийным статусом, новый же полагается как не соответствующий реальному, в модусе небытия. Или же наоборот – когда происходит неожиданное раскрытие подлинного смысла, а прежний осознается как нереальный (примечательно отметить, что здесь мы сталкиваемся еще с одним, весьма важным, компонентом сущности смешного, а именно смешного как манифестации небытия, но, опять-таки это тема для отдельного рассмотрения). Еще следует прибавить, что к региональному смещению нередко, примешиваются аксиологические аспекты, очень часто смеховой эффект создается за счет иерархического смещения, перестановки «верха» и «низа», когда обладающее высоким статусом в иерархии перемещается в регион более низкого и наоборот. Яркий тому пример – карнавальная смех, блестяще проанализированный в свое время М. М. Бахтиным [1]. Карнавал работает на уничтожение значимого, его главная цель – профанация Возвышенного, низведение его до статуса низменного: «Смех открывает в одном другое, не соответствующее ему: в высоком – низкое, в духовном – материальное, в торжественном – будничное, в обнадеживающем – разочаровывающее и т. д.» [4, с. 149].

Тут мы вплотную коснулись основной темы статьи, поскольку такая девальвирующая сила смешного напрямую связана с его защитной функцией, ибо направляется она в сторону того, что в том или ином сообществе обладает высоким статусом, занимает высокий уровень в социальной иерархии, а потому внушает страх, к нему принято относиться с неким благоговейным трепетом. Все эти рассуждения заставляют нас обратить внимание на первичный источник устойчивых смыслов социальной реальности и, вообще, всех привычных смыслов, которые мы придает тем или иным объектам. То есть обратиться к первичной «естественной установке сознания», к той сфере реальности, которая в поздних работах Гуссерля получила название жизненного мира. Жизненный мир – категория, означающая в феноменологии реальность нашего повседневного опыта, мир неких изначальных допредикативных смыслов, не прошедших обработку научной рефлексией [3]. При этом сознание индивида конституирует данные смыслы как некие

начальные очевидности, в качестве само собой разумеющегося. Сознание всегда интенционально, то есть направлено на что-либо, при этом различным сферам реальности присущи собственные способы данности. Об этом говорил А. Шюц, утверждая, что существует бесконечно много различных порядков реальности, каждый из которых обладает своим особым и обособленным стилем существования. Но среди всех бесчисленных порядков реальности существует одна, обладающая особым статусом, как говорили П. Бергер и Т. Лукман: «представляющая собой реальность *par excellence*» [2, с. 39], а именно реальность нашей повседневной жизни, в которой проводит большую часть времени взрослый бодрствующий человек. Привилегированное положение этой сферы реальности объясняется повышенным напряжением внимания сознания по отношению к ней, переключить внимание на другие сферы, подчас, бывает очень трудно: «Невозможно не заметить и трудно ослабить ее властное присутствие» [2, с. 42]. Повседневная жизнь конституируется моим сознанием как область, обладающая реальным существованием, весьма тяжело сомневаться в существовании того мира, в котором я живу, выполняю определенные действия, с которым связана возможность реализации моих намерений и т. д. Реальность повседневной жизни воспринимается мною как упорядоченная: «Внешний мир, к примеру, воспринимается в опыте не как нагромождение отдельных неповторимых объектов рассеянных в пространстве и времени, но как “горы”, “деревья”, “животные”, “люди”» [6, с. 11]. Также как само собою разумеющееся я принимаю интересубъективный характер реальности повседневной жизни, у меня не возникает никаких сомнений в том, что объекты, данные мне в моем повседневном опыте, так же даны другим людям, и в том, что смысл последних интерпретируется другими людьми таким же образом, как и мною: «важнее всего то, что я знаю, что существует постоянное соответствие между моими значениями и их значениями в этом мире, что у нас есть общее понимание этой реальности» [2, с. 36]. Словом, реальность повседневной жизни можно интерпретировать как реальность изначально данных сознанию смыслов, носящих всеобщий, интересубъективный характер, с которым во многом связана их устойчивость. Поскольку реальность естественной установки требует повышенного

внимания, весьма большой напряженности сознания, в феноменологической социологии, она получила названия «высшей реальности», над ней «возвышается» большое количество других реальностей, таких как: мир научной теории, реальность религиозного опыта, мир искусства, фантазии, сновидений и пр. Переключение внимание с реальности повседневной жизни на эти сферы, дается нелегко и переживается как некий «шок».

Но так ли эта реальность непроблематична, как, на первый взгляд может показаться? Ведь само по себе формирование конкретного смысла всегда связано с соотнесением его с противоположным. Так, например, для того, чтобы мы могли конституировать суждение $2+2=4$ как истинное, нам необходимо заранее иметь представление о ложных суждениях. Точно так же для осмысления определенной группы явлений как обязательно должных произойти, необходимых, мы уже должны иметь представление о случайных событиях, могущих как произойти, так и не произойти. Устойчивость многих социальных групп во многом держится за счет системы ценностей, разделяемой всеми ее участниками, но система ценностей также формируется за счет отталкивания от антиценностей, не случайно любая культура, ко всему прочему, еще и система запретов. Так, например, различного рода маргинальные сообщества, такие как преступные группировки и т. д., формируют свою систему ценностей, отталкиваясь от той, которая принята в обществе «честных людей», то есть господствующих ценностей общества, которому они противостоят. Формирование буржуазной морали в свое время происходило во многом за счет противостояния морали аристократии. Таких примеров можно было бы привести весьма много, но пойдем далее.

Мне представляется важным подчеркнуть, что те привычные и устойчивые смыслы, которые мы применяем для интерпретации реальности в рамках естественной установки, названные А. Шюцем «запасом наличного знания», с самого начала предполагают свою «оборотную сторону», определенный набор противоположностей. Более того, существование этого «набора» является необходимым условием формирования самого запаса наличного знания.

К сказанному необходимо прибавить и то, что планы, которые мы строим, а также действия, которые предпринимаем для их осуществления, во многом строятся на «типизациях» и

«идеализациях», на убежденности в том, что, если раньше нам удалось, что-то сделать, то при типически сходных обстоятельствах мы можем повторить действие, и результат будет тот же. Ясно, что это всего лишь упрощенная модель, которой в сфере эмпирии ничто полностью не соответствует и которая вовсе не дает гарантий от вторжения множества случайностей, непредвиденных обстоятельств, могущих радикально изменить ситуацию и разрушить все планы. Вовсе неспроста наше бытие в окружающем мире всегда связано с беспокойством, различными страхами, чувством тревоги. Как метко подметил Шюц: «...естественной установке свойственно принимать мир и его объекты как нечто само собой разумеющееся, пока это не опровергнуто» [6, с. 423]. Возможность опровержения всегда существует, но для наших практических нужд нам проще воздерживаться от ее рассмотрения. Для обозначения такого типа воздержания Шюц расширил феноменологическую категорию эпохе, ввел термин «эпохе естественной установки»: по его мысли, процедура эпохе, воздержания от суждения, свойственна не только специфически феноменологической установке, но также имеет место и на уровне обыденного сознания, но при этом характер ее в корне противоположный: «Феноменология дала нам понятие феноменологического эпохе, т. е. воздержания от веры в реальность мира, как средство, позволяющее преодолеть естественную установку путем радикализации картезианского метода философского сомнения. Осмелимся предположить, что человек в естественной установке тоже использует специфическое эпохе – разумеется, совершенно другое, нежели феноменолог. Он воздерживается не от веры в внешний мир и его объекты, а как раз наоборот: от сомнения в его существовании. Он заключает в скобки сомнение, что этот мир и его объекты могли бы быть другими, нежели те, какими они ему кажутся. Мы предлагаем назвать это эпохе «эпохе естественной установки» [6, с. 423]. Однако данное эпохе не позволяет нам полностью исключить из сферы рассмотрения указанную возможность, поскольку, как было сказано выше, она, собственно говоря, является необходимым условием формирования устойчивых смыслов привычной реальности. Конечно, вера в то, что существующий порядок в мире прочен и незыблем, весьма сильно укоренена в нашем сознании, иной раз,

только лишь очень нетипичная «шоковая» ситуация заставляет нас пересмотреть наши привычные представления, но: «Разумеется, эти шоковые переживания частенько подстерегают меня в самой гуще моей повседневной жизни; они свойственны самой ее реальности. Они показывают мне, что мир работы в стандартном времени – не единственная конечная область значения, а одна из многих, доступных мне в моей интенциональной жизни» [6, с. 425]. Хотя иные области значений мы и пытаемся всеми возможными способами исключить из сферы нашего актуального восприятия, но они все же даны ему в горизонте потенциального. Теневая сторона привычных смыслов повседневной реальности индивида и общества в целом всегда присутствует как некий «задний фон», как некая незримая угроза, которая в любой момент способна вторгнуться в пределы хорошо известного, освоенного мира и радикально нарушить привычное течение жизни, поставить под угрозу исполнение наших планов и свести на нет надежды, что, часто порождает в нас чувство страха, тревоги и неуверенности. Примеров тому можно привести очень много. Большой страх вызывают сумасшедшие, даже если они не проявляют явной агрессии, а ведут себе очень мирно. Однако, при встрече с такими людьми, мы обнаруживаем, что столкнулись с живущими в совсем ином мире, который не имеет ничего общего с нашим жизненным миром, к которому не приложимы его привычные категории, это невольно и вызывает страх: ведь я и сам могу стать таким. Очень часты проявления ксенофобии, опасливого отношения к людям другой национальности, представителям иных этнических групп, на представителей другой культуры принято смотреть как на потенциальных носителей агрессии. Но самым ярким показателем является страх перед смертью, ни у кого из нас нет опыта смерти, даже если не раз приходилось наблюдать смерть других людей, а потому мы не можем составить о ней никаких четких представлений. Страх перед смертью – страх перед неизвестным, тем, что совершенно не поддается истолкованию в пределах смысловых конструктов повседневности, к чему весь наш запас наличного знания абсолютно неприложим.

Теперь же вернемся снова к смеху. Итак, если «теневая сторона» жизненного мира не поддается окончательному вытеснению из сферы нашего внимания, если «шоковые

переживания», о которых говорил Шюц, подстерегают нас на каждом шагу, то рано или поздно возникает потребность интеграции феноменов «теневого стороны» в сферу привычного и знакомого. И тут как нельзя кстати приходит на помощь наша способность смеяться. Она позволяет нам существенно снизить бытийственную значимость феноменов, вызывающих дискомфорт, приписать им смысл не имеющего реального бытия, мнимого существования. С этим тесно связана обесценивающая функция смеха, один из надежных способов примирения с чуждой реальностью: придать ей низкое ценностное значение, отнести в разряд того, к чему не принято относиться уважительно, а напротив с презрением, тогда она оказывается частью привычного порядка, но при этом ее аксиологический статус чрезвычайно низок. Приведу в качестве примера анекдот из жанра «черного юмора».

Старый провизор, что-то внимательно разглядывает под микроскопом. Вбегает молодой коллега и кричит: Вы слышали новость – Рабинович умер. – Ха, умер-шумер, лишь бы был здоров.

Первое, что можно здесь выделить – переосмысление самого феномена смерти, попытка ее представить не как явление из ряда вон выходящее, а как некое совершенно банальное событие, в рамках привычной рутины повседневности (фраза: «Ха, умер-шумер»). Смерть Рабиновича полагается как явление, ничего не значащее, как что-то привычное, рутинное. Также обращает на себя внимание фраза: «лишь бы был здоров». Если он уже умер, то как он может быть здоров? То есть смерть здесь мыслится как нереальная, это смерть «понарошку». Кроме того, здесь напрочь отсутствует чувство трагизма смерти, напротив, смерть Рабиновича не вызывает никакой скорби, отношение к ней достаточно наплевательское. Отсюда можно сделать вывод о намеренно чрезвычайно низком аксиологическом статусе смерти в этом анекдоте.

Часто бывает и так, что объектом насмешки становится сама реальность естественной установки, когда привычные смыслы знакомого нам мира вдруг предстают как нечто абсурдное, как то, чего, в принципе, быть не должно. В таком случае имеет место мысленная операция, сродни феноменологической редукции, когда ослабляется напряженность внимания к повседневности, когда мы временно готовы воздержаться от безусловной веры в ее реальность,

заклЮчить ее в скобки. Это тоже один из аспектов защитной функции смеха, когда он становится средством психологической защиты от косности и автоматизма мира привычной рутины. Отсюда вытекает созидательная роль смеха, умеющего своей способностью вносить динамику, разнообразие в монотонный ритм будничной жизни, являться мощным движущим фактором исторического процесса. Особенно ярко это проявляется в переходные периоды истории, не могу не вспомнить часто цитируемую фразу Маркса о том, что человечество смеясь расстается со своим прошлым. Действительно, роль смехового начала в культуре повышается в периоды кризиса, когда в обществе возникает сомнение в базовых ценностях: например, в период так называемого «застоя» получили широкое распространение политические анекдоты. Тут роль смеха становится двойкой: с одной стороны, реализуется его защитная функция, он становится средством защиты от репрессивности наличного порядка, с другой же, он становится освобождающей силой, позволяющей расчистить путь к созиданию нового.

Основным выводом данной статьи становится заключение, что роль защитной функции смеха по отношению к реальности мира повседневности двойственна: с одной стороны, она позволяет утвердить базовые смыслы последнего, нейтрализовать угрозу со стороны других сфер значений, но в тоже время она способна поставить под сомнение утвердившиеся стереотипа, очищая дорогу к творчеству, созиданию нового.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М., 1990.
2. Бергер П. и Лукман Т. Социальное конструирование реальности.– М., 1995.
3. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология.– СПб., 2004.
4. Левченко В. Защитная функция смеха // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студия «Негоциант», 2003.
5. Помогаев Н. Феноменологическое рассмотрение абсурдного юмора // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 4. Логос та праксис сміху.– Одеса: ОНУ, 2004.
6. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. – М., 2004.

Сергій Пролеєв

СМІХ І ПАНУВАННЯ

Трохи ніяково говорити про сміх серйозно. Але робити з його обговорення забаву – теж доволі безглуздо. Від самого початку впевнюєшся: значно простіше у *сміху* перебувати, аніж *про нього* мислити. Передусім виникає питання методологічного гатунку: що, власне, досягається осмисленням і аналізом сміху? Зрозуміло місце досліджень сміху як особливої емоційної реакції у психології. Так само не викликає сумніву розгляд сміху як культурного явища – його роль у конституюванні культурних диспозицій та оцінок, картини світу, людських взаємин є вочевидь вагомою. Має своє предметне поле і осмислену мету естетичний аналіз комічного: розмаїття жанрів комічного, художніх засобів, покликаних провокувати сміх; мистецьких цілей, що досягаються через сміх тощо. Не менш чітко сміх представлений як етичний феномен: є проблема його моральної виправданості, етичного навантаження і оцінки, ролі у самоусвідомленні та етосі особистості тощо.

Але який сенс має сміх як такий? Що може принести загальне дослідження його природи? Чи не є подібне дослідження доволі безглуздою, а тому смішною справою? Що ми маємо у вигляді щорічних конференцій, присвячених сміху – чи то намагання вченого розуму якось і собі прилаштуватися до всенародного свята, чи, все ж таки, вирішення завдання, що є актуальним та інтелектуально значущим незалежно від того – сьогодні 1 квітня чи будь-який інший день. Я буду йти від визначення сутнісних властивостей сміху до висновку щодо його природи. Причому кожне визначення розглядатиму як виявлення можливості розуміння, евристичний потенціал якої ще треба оцінити.

Визначення перше: універсальність сміху

Про сміх важко сказати щось особливе, оскільки його природа універсальна. Він не є чітко специфікованою реакцією, виразом одного емоційного настрою. Ані двох, ані п'яти чи десяти. Сміх – це мова і реакція *для всього*. Він здатен виражати не тільки різні, але й протилежні стани людини. Сміхом людина радіє, ним вона жалкує. Сміхом промовляє захоплення, страх, полегшення, розпач, горе. Ним висловлює себе задоволення і невдоволення, приниження

і гордість, рішучість і запопадливість, доброзичливість і злостивість. Зупинимо перерахування – нема такого людського стану, ситуації або дії, виразом яких не міг стати сміх. Справа лише в його якості, особливій інтонації і масці – мімічній гримасі сміху. Це доводить, що значення сміху справді універсальне. Він, як міфічний Протей, може постати у будь-якому вигляді і завжди бути до місця. Сміх не можна однозначно зафіксувати. Натомість, він отримує будь-яке значення і відтак є всеозначувальним.

Визначення друге: спонтанність, або позацілераціональність сміху

Але ця універсальність сміху викликає питання: чи насправді *людина сміється*? Чи є сміх самовиявом людини, як є її самовиявом будь-яка дія, вчинок. Кожна дія спрямована певною метою. Одна мета дезавує іншу, визначає специфічний напрямок і сенс дії. Своєю метою дія локалізована і відокремлена від інших дій. Але якщо сміх здатен на все, якщо він спроможний супроводжувати будь-яку ситуацію людини, то в чому ж його мета? В чому полягає ціль сміху, відмінна від інших цілей?

Звичайно, на це питання можна запропонувати безліч версій відповідей. Але будемо виходити з логіки ситуацій. Якщо сміх є природним для всього, то він не може мати якоїсь окремої, особливої мети. Тобто сміх не є *цілеспрямованим*. Не людина вчиняє дію своїм сміхом, а – доводиться припустити – людина *потрапляє у сміх*. Інакше кажучи: не людина сміється, а *смій бере собі людину*, він її *захоплює*. Не людина *чинить* сміх, а сміх *трапляється* з людиною. Він не є виявом людської волі, а – з'являючись і оволодіваючи людиною – нав'язує їй свою волю.

Доходимо висновку: не людина сама *здійснює* сміх, а *потрапляє у владу* сміху. Сміх панує над людиною, як цілком автономна і вільна від людської особистості сила. Якщо так, то сміх є цілком онтологічним феноменом. Ним промовляє саме буття. Людина – лише медіатор і носій сміху, його *виконавець*.

Цей висновок підтверджується тим, що людина *має власну волю* щодо сміху. Хтось хоче сміятися, а хтось – ні. Інколи сміх бажаний для нас, а інколи – ганебний. Якщо є налаштованість і добрий гумор, ми охоче віддаємо себе радісному, веселому або щасливому сміху. Ми його шукаємо. Натомість, воля намагається

стримати переляканий або ж недоречний сміх, яким чиниться глум чи принижується наша гідність. Воля не байдужа щодо сміху – прагнучи його чи його уникати; але далеко не завжди їй вдається впоратися зі сміхом. Засміятися, коли хочеться; стриматись, коли потрібно.

Як і щодо інших зовнішніх сил – воля має щодо сміху обмежену дієвість. Це доводить спонтанність сміху, його неконтрольованість. Відтак сміх – або зовнішня щодо людини сила, або – не підпорядкований свідомості вияв людської природи.

Визначення третє: звук чи вібрація? Спорідненість з жахом

Ми казали про всезначність сміху. Але емпірично він має єдність у фізіологічному плані – як реакція збудження; та в акустичному плані – як певна звукова гама. Це пов'язує сміх з тілесністю. Він укорінений в людському тілі. Існує помилкове уявлення, що сміх обов'язково *лунає*. Сміх і звук ототожнюються. Вважається очевидним, що сміх можна почути. Але насправді звучання для сміху не головне. В своїй сутності сміх завжди є *мовчазним*. Звук лише його виявляє. Він *існує* у здриганні та тремтінні тіла. Сміх є судомою плоті. Ним порушується рівновага. Сміхом виривається з людини неспокій, чи, навпаки, вдирається у неї. Сміх, що постав вібрацією тіла, виявляє свою спорідненість з тим, що помилково вважають його протилежністю – жахом. Протиставлення сміху і жаху нав'язна протиставленням ігрового (як позбавленого життєвої відповідальності) і серйозного (як безумовно значущого для буття). Серйозне – сама дійсність. Те, з чим не грають і стосовно чого „шутки неуместны”. Натомість, в ігровому нема нічого зобов'язуючого. Гра завжди – лише імітація. Вона існує у модусі „начебто реальність...”, але ніколи не досягає статусу „самої дійсності”.

Жах – апофеоз серйозності. У грі людина за визначенням вільна. Вона сама приймає умовне існування, яке ніколи не позначиться „на справжньому житті”. У цьому сенсі гра нагадує сон. Щоб у ньому не відбулося, пробудження повертає нас у ту саму точку буття, з якої ми пірнули у сон. Натомість, жах є субстанцією буття як такого. Адже все, що належить до буття, впливає на інше й відображається у ньому. Ніщо не минає, не

полишивши сліду. Розуміння того, що кожен твій рух має наслідок для буття, й означає *серйозність*.

В ній від початку оселяється жах. Адже жах – це те, що налякало. Він – саме буття. Бо належати до буття неможливо інакше, ніж відкриваючи і переживаючи свою конечність. Вона означає не те, що все має кінець. Найближче свідчення конечності – незворотність будь-якої дії чи руху. Нею в людині присутнє небуття. Тому той, хто існує, завжди дотичний до небуття. Цей дотик і є жах. Він нездоланно присутній й у тому, хто не лякається. Щоб знаходитись у жаху, достатньо просто бути.

Образно кажучи, жах – це судома небуття, від якої весь час здригається живе. Бо власна конечність, а відтак й небуття – це єдине, чого воно не здатне уникнути. В цій вібрації живого тіла, якою засвідчується таїна буття, сміх і жах не протилежні, а *співпадають*. Жах так часто висловлює себе сміхом, що інколи здається; саме він виключно й викликає сміх. Сміх і жах є не протилежностями, а взаємодоповнювальними іпостасями єдиного. Не сміх і жах протистоять один одному, а їм разом протистоять *незворушність*. І ось за цією дійсно фундаментальною протилежністю вібрації живого з одного боку, і незворушності з іншого, постає глибинна відмінність живого і мертвого; а може, навпаки – плінного і вічного.

Щоправда, у своїх міркуваннях для оприявлення зв'язку між двома протилежними субстанціями людського життя ми припустилися логічного дрейфу значень. Власне з *поняттям* (не станом) жаху кореспондує *поняття* не сміху, а радості. Поняттю ж сміху семантично відповідає *поняття* *плачу*. Як, продовжуючи це співвіднесення у естетичній площині, комічному – трагічне. Якщо вдатися до гегелівської мови, то сміх та радість виступають як своє інше плачу та жаху. Тобто в своїй основі вони є одне. Їх розводить і локалізує лише плін життя. Сміх і плач відокремлені не субстанційно, а лише подієво, ситуативно. Це доводять ситуації сміху до сліз і ридань, які переозвучуються на сміх.

Визначення четверте: втілення свободи

Виходячи з протилежності серйозного та ігрового можна пов'язати сміх з модусом вивільнення з відповідальності. Сміється той, хто вільний від визначень ситуації, що викликає сміх. Сміх –

ознака емансипованості від властивостей самого буття, втілення свободи. Тоді як плач є ознакою неспростовної залученості у саму дійсність. Але якщо навіть погодитись з такою загальною диспозицією, залишається амбівалентність сміху як втілення свободи. Адже поруч зі звільненням як *подоланням* ситуації стоїть *втеча* з неї. Сміх-розпач, сміх-гіркота, сміх-страх, сміх-приреченість є саме спробами втечі, а не впевненого подолання. Сміх-поразка лунає чи не рідше, ніж сміх-перемога. Однак як в тому, так і в тому випадку сміхом встановлюється дистанція, долається тотожність, здійснюється відокремлення. Сміхом людина констатує невідповідність чогось визнаному, узвичаєному стану речей, і сміхом також здійснює своє відсторонення від наявного, піддає його деструкції.

Отже, через сміх людина панує над смислом і значенням. Сміхом вона виривається з означуваного у простір нічим не визначеного. Стає зрозумілим, чому Євангелії ніде не кажуть про сміх Христа. Бог, який прийняв на себе тягар світу цього, мав на меті поєднатися з творінням, а не відокремитися від нього.

Висновок: сміху немає. Є *сміхи*

Якщо попередні міркування виправдані, то необхідно зробити висновок про відсутність субстанційної єдності сміху. Не можна зрозуміти сміх як вияв певного стану чи настрою, скажімо радості. Сміх не є чимось одним. Щонайбільше він має єдність горизонту, який ми назвали вивільненням, свободою. Це означає, що сміху як такого немає. Є лише *сміхи*. Сміх не тільки диференційований у самому собі та має безліч різновидів. Він існує лише у множині, як сутнісно відмінні ситуації буття. Різні сміхи об'єднує хіба що інтенція до звільнення, подолання зобов'язуючої сили буття.

Зі сказаного випливає, що в аналізі сміху доречно зосередитися не на загальному, а на відмінному. Сміх вирізняє. Ним виокремлюються різні особистості і культури. Інколи теоретична свідомість використовує ознаку сміху для визначення особливості людської природи. Стверджують, що людина є єдина тварина, котра сміється. Але не тільки винятковість цієї здатності як виключно людської викликає сумнів. Ще важливіше, що сміхами людина не стільки оприявнює спільність своєї природи, скільки засвідчує радикальні відмінності в собі. Можна сформулювати

парадокс: якщо сміх дійсно є сутнісною ознакою людської природи, то він засвідчує *відсутність* єдиної природи людини.

Апробація висновку: демонстраційний екран мистецтва

Виникає питання: на чому можна пересвідчитись у розмаїтті *онтологій* сміху? Адже для цього явно недостатньо ситуацій, в якій одна людина сміється, а інша залишається незворушною. Хто знає: може, в неї щось болить, їй не до сміху; а може просто тупа і не має почуття гумору. Онтологічну реальність сміхів, тобто різницю *культур сміху*, а не просто сміхової реактивності (почуття гумору), найліпше і переконливо виявляє мистецтво. Типологічна відмінність у побудові комічного художнього твору засвідчує різницю культур сміху. Спробуємо з'ясувати, чи існує така різниця, звернувшись до найбільш наочного з мистецтв – кіно.

Я розгляну три кінокартини – бельгійську, бразильську і фінську, здійснивши мікродосвід аналізу, який оприявнює різницю культур сміху та властивих їм сміхових практик.

Перший – бразильський фільм „Містерія про Заступницю”, що отримав гран-прі національного кінофестивалю 2000 року. За сюжетом це типовий шахрайський роман, в якому постає повсякденність в усьому своєму спектрі (від представників влади, господарів, робітників до священників, коханців та бандитів; яка ж то, дійсно, латиноамериканська країна без останніх?). Вся низка різноманітних повсякденних ситуацій просякнута витівками шахрая, які й стають джерелом комічного у фільмі. Аж до кульмінаційної витівки, коли головні персонажі захоплені бандитами і приречені на смерть, але завдяки шахраю ватажок бандитів сам себе страчує. Наприкінці фільму ми бачимо своєрідний бразильський лубок – Суд Божий, де диявол виставлений на посміховище, виказана Божа милість чорношкірого Христа, всім надано по заслугах.

У цьому фільмі лунає *традиційний сміх*. Він не індивідуалізований, а вписаний у диспозиції усталених культурних персонажів – шахрая, розбійника, диявола. Комічне у стрічці народжується з використання традиційних культурних кодів. Тут сміх найбільш наближений до народної сміхової культури. Фактично люди спілкуються не від власної особи, а виходячи в

задані культурні ситуації. Перед нами типові фольклорні персонажі. І низка таких само класичних ситуацій – осоромлення корисливого священика (з приводу хрещення собаки), штучна загибель шахрая, якою він вводить в оману ватажка банди і спричиняє його справжню смерть тощо. Це подібно до явища карнавалу, коли у визначений час, у визначених формах відбувається свято невимушеності. Традиційний сміх фактично імперсональний. Ним сміються не особистості, а персонажі культури, її маски. Тут сміх лунає на перетинанні площин профанного і сакрального. І завжди залишаються під знаком підозри, як порушення порядку речей, зсуву їх усталених смислів. Не випадково у фільмі Бог виправдовує всіх, окрім джерела сміху – шахрая. Того вже готовий забрати диявол і лише заступництво Матері Божої його рятує. Більш того – його єдиного повертають на землю для спокутування гріхів.

Зовсім інший сміх лунає у бельгійській комедії „Усіх уславлено” (була номінована на європейського „Оскара” в 2000 році). Фабула фільму: батько пухленької незграбної дівчини, яка мріє стати співачкою, викрадає співачку-зірку і завдяки шантажу прокладає шлях доньці на естраду. Тут комічне виникає, коли звичайне життя раптом перетворюється на пригоду. Сміх з’являється, коли звична впорядкованість існування раптом ламається. Її збуває спонтанний вияв людських бажань, почуттів, прагнень. Здоровий глузд, прийняті норми, звичайний порядок диктують одне, а герої чинять насупротив ним, кінець-кінцем безглуздо. Це стосується і викрадачів співачки, і самої співачки, і її продюсера, і нової зірки. Авантюра на місці розміреного та впорядкованого життя все перегортає догори ногами і породжує сміх. У ньому з грудей виривається відчуття полегшення – що все так добре скінчилося: пісню прийняли, співачка (й навіть її собака) у безпеці, поліція не стріляє, нова виконавиця не провалилася. Все щасливо минулося і хай ризику підіб’є сміх полегшення.

У фінському фільмі („По дорозі в Емаус”) сміх інший. Він від того, що все життя позбавляється статусу серйозності і набуває відвертої умовності. Це підкреслюється відкритими заявами акторів про виконання ними сценарних рішень. Сюжет простий: чоловік з Гельсінкі приїздить додому у село, щоб продати батьківський дім; весь фільм – це шлях і зустрічі, незрозуміло навіть, чи доходить таки герой до свого дому, чи ні. Начебто перед

нами люди, за якими стежимо на екрані, а насправді – лише лицедії, носії ролей, котрі відверто *зображують* життя. Тут комізм дійсності, перетвореної на акторську гру. Тим більше іронічність підсилюється чотирма планами реальності – біблійним, ігровим, зображувальним, і нарешті – самим життям знімальної групи. Адже фільм є, по-перше, алюзією біблійного сюжету; по-друге, картинкою сучасного життя; по-третє, картинкою, яку зображують – про що у кадрі свідчать самі актори; по-четверте, всі учасники зйомок з'являються на екрані без своїх сценарних оболонок. Перетин і перемішування цих реальностей створюють комізм фінського фільму, породжують іронічний сміх. Коли у фінальній сцені виконавці йдуть від глядача, безпосередньо звертаючись до нас у кінозалі і піднімаючи келихи за наше здоров'я, так і залишається незрозумілим до кінця, хто пішов – алюзії біблійних героїв, персонажі фільму чи актори.

Підсумок: розмаїття сміхів

Розглянуті фільми засвідчили розмаїття сміхових культур, їх глибоку відмінність і, можливо, навіть неперекладність. В кожному випадку сміх, образно кажучи, виготовляється з різної речовини, його створюють різні положення персонажів. Серед багатьох відмінностей, стрічки демонструють важливу різницю сміхових культур. У європейському кіно сміх є позитивною силою. Натомість, у більш архаїчних культурах він стоїть під знаком підозри. У бразильській стрічці Бог виправдовує всіх, окрім шахрая, котрий є основним джерелом сміху. Це пов'язано з уявленням про сміх як символічну дію, що перегортає порядок світу і, отже, може розглядатися як повстання проти природи творіння.

Не хочу використовувати залучені художні приклади для далекосяжних висновків. Вони мають переважно демонстраційний характер. Своїми міркуваннями я хотів звернути увагу на теоретичні втрати, які виникають при спробі мислити сміх як єдину сутність, що схарактеризовує людську природу. Натомість, головна інтелектуальна пропозиція статті полягає у стратегії осмислення сміху як онтологічно відмінних сміхів, тобто сміхових дискурсів, кожен з яких створює автономний світ значень і смислових диспозицій. Це стратегія дослідження сміху не як єдиного феномену, а сміху у його протистоянні і протиставленні сміху ж.

Олександр Кирилюк

**ПРО ОДНУ КУМЕДНУ ТЕЛЕВІЗІЙНУ ЗАСТАВКУ,
АБО ЧОМУ ХРИСТОС НІКОЛИ НЕ СМІЯВСЯ
(ДЕКОНСТРУКЦІЯ МЕТАТЕКСТУ
ГЕГЕЛЬ – КОЖЕВ – БАТАЙ)**

В одній недавній телепередачі про цирк показували двох акробатів, один з яких, лежачи на спині, ногами жонглював іншим. Після виконання трюку ведучий розпитував верхнього гімнаста, наскільки важко йому виконувати цей номер. Головну проблему артист вбачав тут в тому, щоб при сальто не ударитися пахом об ногу партнера. Ця відповідь насмішила всю студійну аудиторію, і я думаю, що посмішка з'явилась і на обличчях багатьох телеглядачів. Проте навряд чи хтось при цьому ледь посміхнувся би, якби мова йшла про травму голови, плеча або ноги. На подібну сміхову реакцію глядачів розраховано, якщо вже мова пішла про телевізію, і відома логотипова телезаставка передачі „Джентльмен-шоу”, де дві руки раптово знімають трусики, відкриваючи більярдні шари. Чому це так? Що лежить в основі подібних жартів?

Здається, що такі несолідні явища взагалі немає смислу пояснювати, списавши їх на невихованість, моральну нестриманість чи просто баловство. Проте погодившись з таким твердженням, ми тим самим визнаємо, що деякі вкрай стійки стереотипи, скажемо так, „масової свідомості”, не варті уваги, через що вони просто залишаються поза межами більш-менш серйозного обговорення. Безсумнівно, в цих формах виклику сміху не можна ігнорувати очевидної в більшості сучасних випадків похабщини. Втім жарти такого ґатунку є надто узвичаєними та поширеними, щоб вважати їх чимось таким, що не відноситься до людської природи. А хто, як не філософи, повинні до сутності цієї природи докопуватися, хай вона інколи проявляється як явне виродження чогось важливого та суттєвого?

Серед варіантів пояснень сміху, що його викликають оголені геніталії, є й такий, де його розцінюють як прояв щасливої життєрадісності – інтегральної емоції, викликаній сильним почуттям насолоди, котра явно пов'язана з цими органами. З. Фройд писав, що одна з форм кохання – статєва любов – дала нам

прообраз наших прагнень до щастя, залучивши нас до вкрай сильного досвіду насолоди, що потрясає [6, с. 93]. Окрім насолоди, органи репродукції забезпечують подовження життя та реальне досягнення родового безсмертя, і це не може не радувати. О. М. Фрейденберг писала з цього приводу, що сміх, який викликано сферою статевого, рятує від смерті й недуг, зціляє, лікує, посмішка повертає життя. У семантику такого сміху вводиться й новий елемент, фалічний та оргіастичний. Пізніше жіночий та чоловічий органи продуктивності стають основною й самостійною діючою особою обряду й міфу. Фалос народить Афродіту, Ромула й багатьох інших богів і героїв, саме його несуть на чолі багатьох ритуальних процесій. Створюються спеціальні обряди, в яких жінки піднімають спідниці й оголюють свої сховані частини. У складі обрядів плодючості показується орган, що народжує, і це супроводжується дійством сміху. Згодом, однак, починає здаватися, що смішним цей орган є сам по собі. [7, с. 92, 93, 100].

Оголення статевих органів має місце і в багатьох інших обрядах. В одній нашій новорічній грі „коваль”, якого грав один з колядників, при великому зібранні молоді жаргівливо шукав по хаті “старого”, якого він обіцяв “перекувати”, тобто, знову зробити молодим та повним життєвих сил. Для цього він стукав присутніх „старих” дерев’яним обушком. При кожному ударі в нього щоразу падали штани і на радість всіх дівчат оголялися статеві органи. Оголюють геніталії і в обрядах провідів Русалок, травневого дерева, на купальські свята, навіть в еротичних іграх біля покійників у поховальних обрядах. На новорічну ніч ще нещодавно в наших селах дівчата, щоб узнати про свою долю, йшли до клуні, де, піднявши спідниці, прислуховуються, хто і як доторкнеться до їхнього „чорного трикутника” між ногами, якщо вживати образ Ж. Батая, і з цього робили висновки про свого майбутнього судженого. Відверті фалічні ознаки мають опудала всіх обрядів плодючості.

Отже, не тільки широке розповсюдження, але й праісторична укоріненість в архаїці культур оголення органів відтворення не викликають сумнівів у необхідності знайти відповіді на означене вище питання. Але чого „коваль” у грі застосовує явно агресивні дії, стукаючи присутніх? Для цього слід вказати ще на одну важливу особливість „безсоромних” обрядів. Вона полягає в тому, що статеві

органи не тільки демонстративно виставляються, їх у багатьох випадках ще й знищують. Подібна жертва викликає вже не сміх, а ридання, хоча їхнє співвідношення може бути й протилежним: спочатку оскоплення Адоніса чи Купали викликає плач та лемент жінок, що беруть участь в обряді, а відновлення цього органу супроводжується їхнім нестриманим веселим сміхом. І ось перед нами постала, як примара в бліду повномісячну ніч, Тінь сміху – смерть через жертвопринесення.

Важко знайти явище, котре настільки парадоксальним чином поєднувало в собі антитетичні реакції. Якщо репродуктивні органи долають смерть, приносячи радість від усвідомлення факту подовження роду, то чому у всіх без винятку культурних регіонах ця форма подолання смерті піддається запереченню? Можливо, відповідь полягає в тому, що оголені геніталії в одних ситуаціях викликають у нас посмішку, а в інших – почуття ніяковості, в основі якої лежить прагнення дистанціюватися від цього явища, відштовхнутися від нього, крайнім проявом чого є відраза, що може доходити до огидливих епітетів, якими, наприклад, наділяє статеві органи Ж. Батай. У будь-якому випадку йдеться про очевидне неприйняття занадтих відвертостей.

Але чи настільки вже протилежними є насмішка та відраза? Можливо, тут криється дещо таке, що їх поєднує, або, принаймні, зближує? Відраза-відштовхування є, певним чином, запереченням певного з'явиська. Цю ж саму рису має й сміх. Сміх в цьому випадку – це сміх-відштовхування, сміх-відраза, сміх-заперечення, і заперечується тут не просто статевий орган, якого нищать, а людина в цілому. Сказане підтверджується відомою фольклорною паралеллю „людина=фалос”, коли оскоплення дорівнювалося обезголовленню. Ж. Деррида, рефлектуючи над думками Ж. Батая, зазначав, що сміх лунає лише в мить негативності, абсолютним проявом якої є смерть. Вона відкриває людині її природне, тваринне буття, але негайно, як воно помирає, зникає й буття людське. Щоб людина відкрила собі саму себе, їй слід померти, але зробити це слід за життя, споглядаючи власне помирання. Так буває, коли удаються до виверту. [4, с. 142, 144]. Саме про „виверт” говорив Ж. Батай, твердячи, що пізнання смерті не може обійтись без виверту – видовища. Немає нічого менш тваринного, пише він, ніж видовище, віддалене від реальності смерті. Людина живе в

нав'язливій магії видовищ, комічних та трагічних, в яких, принаймні, в трагедії, ми ототожнюємо себе із героєм, що помирає, і тоді вважаємо, що помираємо самі, хоча продовжуємо жити. Негативність смерті тією мірою, якою людина бере її на себе, обертає людську тварину на людину" [2, с. 258–260]. Це і є реальним втіленням згаданого вище „відсторонення” людини від самої себе, коли, власно, і нам з'являється людська сутність.

Така „відстороненість” людини не тільки від світу, але від самої себе, складає, за М. Шелером, головну ознаку її „метафізичного” положення в Космосі. Він відмічав, що людина як центр актів опредметнення світу, свого тіла й душі сама не може бути «частиною» цього світу, тобто не може мати певного „де” або „коли” – вона може знаходитися лише у вищій основі самого буття. Таким чином, людина – це істота, яка перевершує світ і саму себе. Як така, вона **здатна на іронію та гумор**, які завжди містять в собі піднесення над власним існуванням [8]. Ось де відкрилась нам прихована таємниця збігу насмішки з оголення статевих органів з одночасним принесенням їх у жертву через оскоплення – в сутнісній відстороненості людини від світу, коли через здатність до іронії та гумору, вона виявляє свою причетність до вищих основ буття, стаючи понад „світом”, виходячи з його „де-коли”, тобто просторових і часових параметрів. Це кепкування з геніталій і ця їхня жертва є насмішкою людини із своєї тілесності та жертвою цієї тілесності в цілому.

Тлумачачи інтерпретацію О. Кожевим поглядів Гегеля на людину в лекціях 1805–1806 рр., де останній казав, що людина є ніччю, пустим ніщо, Ж. Батай говорить, що завдяки тому, що людина – це ніщо, негачія, вона через діяльність руйнує та одночасно створює природу, світ [2, с. 247–248]. Але ж ця негачія стосується й природних підстав буття людині в світі, і через розуміння сміху як заперечення можна зрозуміти сміх з оголеності, в якій найбільшою мірою проявлена тілесність існування людини. Оскільки головними ознаками тіла є статеві ознаки [8, с. 8], то саме вони й піддаються запереченню в першу чергу, проте це знакове заперечення частини є негачією тіла як такого. Недарма високий політ духу неоплатоніків поєднувався із осоромою від того, що вони мають тіло (Ямвліх): сором'язливість та відраза з цього приводу є, як вже говорилося, зворотнім боком насмішки.

Є, щоправда, й інша стратегія життя, яка полягає в нестримній гонитві за тілесними задоволеннями, але це теж саме прагнення вийти за свої межі. Як невічні істоти, люди приречені, писав Ж. Батай, залишатися на границі самих себе, коли спустошення задоволення спонукає нас біжати за свої межі, у відсутність [1, с. 172]. Цієї хтивої відсутності парадоксальним чином відповідає негація, заперечення, в тому числі – власного тіла.

Паралельно із самодостатньою хтивістю життя продовжується через розумно розраховану сексуальну діяльність, завдяки якій народжуються діти. Проте що в цьому смішного або жахливого? Чому ми маємо сміятись над тим, що є органом відтворення життя роду людей? Чому так огидливо ставимося до тієї рідини, що є джерелом життя і де зосереджено генетичну пам'ять про мільйони років нашої еволюції? Всі ці явища виходять за межі розумного розрахунку і відносяться до дещо іншої сфери нашої репродуктивної поведінки, вірніше, того, що є чимось паралельно-протилежним до неї – еротизму.

Подовження роду через розумний розрахунок – це, за Ж. Батаєм, засіб. Що ж є метою? Даючи відповідь на це питання, він пише, що метою тут є відгук на еротичну жадоху. Корисна сексуальна діяльність відрізняється від еротизму тому, що еротизм є метою нашого життя. Зачаття, зроблене з розрахунком, за своєю нудністю нагадує роботу пилки і ризикує звестися до жалюгідної механіки [3, с. 272].

Отож, в еротизмі як області, де збігаються сміх та ридання, де, вочевидь, тільки й можливе несмішливе ставлення до репродуктивних органів як засобу їхнього заперечення, разом із запереченням тіла в його найважливіших, статевих ознаках, відбувається також і заперечення розуму. Як це розуміти? Заперечення культурною людиною всіх проявів тілесності, котрі настирливо нагадують їй її „низьке”, тваринне походження, виглядає достатньо зрозумілим. Але при чому тут заперечення й ознаки „вищості” людини, котра підносить її над власною тваринною основою, розуму?

Відмова на це питання, ймовірно, знайдеться тоді, коли ми з'ясуємо протилежність еротизму та простої („механічно-плунжерної”) репродуктивної поведінки та зв'язок еротизму із усвідомленням смерті. Саме в цьому напрямку рухається Ж. Батай,

промовляючи про достатньо відому, чи навіть банальну думку про близькість еротизму (оргазму) та смерті. Він визначає, що відповідність першого до потужних імпульсів вітальності, що в даному випадку постає як екстремальний прояв життєвих сил в еротизмі та його фінальній фазі – розпусти як такої, стає можливим лише через усвідомлення скінченності, смерті. Отже, з одного боку, еротизм є ствердженням життя, але це ствердження є індивідуальним, а не родовим, оскільки воно не є, а якщо є, то лише побіжно, формою подовження роду. Скоріше тут діють механізми екстремальної мобілізації індивідуальних життєвих сил, і ця дія тим сильніша, чим яснішим є усвідомлення особою власної скінченності. З іншого боку, таке стимулювання продуктивних життєвих сил завдяки усвідомленню власної смертності постає і як прояв навмисного самозаперечення, де учасники оргії в еротичному екстазі, будучи в його кульмінаційній фазі позбавленим розуму, втрачають й почуття собітотожності та самоідентичності, через що їхнє окремішне, неповторне „Я” розчинюється в ірраціональній чуттєвості. Таке заперечення індивідуальності рівносильне добровільному позбавленню особою життя у всіх його людських проявах, звідки відома постмодерністська теза – „Кохання – це самогубство”. Більш того, якщо взяти за приклад суто „механічну роботу” пилки чи плунжера, де хтивість та похоть не присутні через навмисне їхнє усування, подібне подвійне значення статевого акту, де ствердження життя поєднується із його запереченням, також зберігається. Зачинаючи нових людей, чоловік та жінка забезпечують родову безсмертя людства, яке можливо лише за умови зміни поколінь. Ця заміна старого покоління новим передбачає, що нове покоління має посісти місце старого, тоді як старе має піти. Отже, роблячи нових людей, пара стверджує своє родову безсмертя, водночас намічаючи місце для поховання власного індивідуального буття. Так жага до життя обертається його погребінням.

Сміх у цих випадках теж може мати подвійну природу. В одному випадку, коли йдеться про еротизм та про пов’язані з ним органи як про засіб ствердження індивідуального життя, однаково, чи індивідуального, чи родового, сміх постає як позитивно-емоційне, радісне супроводження індивідуального акту подовження життя в його найбільш яскравому та сильному прояві повноти

насолоди цим життям. Ці органи радують не тільки тому, що вони дають кульмінацією чуттєвих насолод. Завдяки їм людина відчуває, що з її власним кінцем життя не скінчиться, і органами, що сприяють подовженню життя є саме статеві органи. Тому вони і тіло в цілому тут не заперечуються, а, навпаки, культивуються, впритул до пестування всіх тілесних рудиментів на мистецько-індустріальній основі, а секс починає розумітися в термінах повноти життя та здоров'я.

У другому випадку тінь смерті, що невідступно супроводжує цю швидкоплинну радість, наполегливо нагадуючи про себе в її кульмінаційній точці, змушує людину поглянути на весь цей процес як на те, що не уводить її *від* смерті, а, навпроти, наближає *до* неї. Через це ті органи, котрі дають людині можливість відчути невблаганну неминучість останньої, органи, які покликані відтворити істот, подібних до батьків, але водночас і сприяти усуненню їх з життя, можуть стати предметом заперечення через насмішку. Провідний силогізм у цій притчі може бути таким: „Я, породивши нащад, заперечив себе. Цьому самозапереченню сприяли ось ці органи. Але я, індивідуальний та неповторний, не можу назавсідги зникнути. То ж хай йдуть геть оці органи, смішні та несуразні, я і без них є сущим”.

У цьому подвійному значенні можна розуміти й ритуальне оголення геніталіїв у ситуаціях смерті. Перший з розглянутих вище випадків стверджує життя на противагу наочно представленій смерті через демонстрацію органів, що подовжують життя, і сміх тут постає як емоційне супроводження радості життя. Другий випадок обертає відношення „геніталії–смерть” на зворотне відношення „смерть–геніталії”. Перше відношення є таким, де репродуктивні органи внаслідок породження нових генерацій нагадують необхідність старому поколінню, що їм рано чи пізно слід поступитися місцем на цій землі. Друге ж відношення має таке смислове навантаження оголених статевих органів, яке покликане продемонструвати смерті, що їхні функції до смерті не призводять, що ті, хто їх має, подовжують жити в щасті раювань.

Адже, все не так просто: заперечуючи смерть через заперечення тіла, людина в такий спосіб стверджує свій Дух, але водночас вона приходиться до жахаючого усвідомлення своєї смертності. Внаслідок цього заперечення тіла за допомогою сміху

не врятовує: смерть не тільки остаточно не заперечується, навпаки, вона виниряє в іншому, відмінному від природи, жахливому своєму прояві, і тому поряд із сміхом завжди чути ридання. Проте чиї ці ридання? Ридання (сльози) Еросу стають зрозумілими, якщо зважити саме на Ерос як на останню надію в спробі здолати смерть, але вже не через заперечення тіла та його найбільш природних проявів, а через протилежну дію – за допомогою повної екстатичної віддачі себе в обійми природного, що видно з оргіастичних вакханалій з їхнім повним усуненням розсудкового компонента.

Не будучи в змозі подолати смерть через заперечення тіла в насмішливому ставленні до нього, людина відкидає таке заперечення, цілком віддаючись потужному кличеві Природи. Марево нової, вже не природної, „нормальної”, смерті, усвідомлення індивідуальної духовної скінченності, до якої прийшла людина завдяки власній розсудковій Негативності, змушує людину похливно кинутися у зворотній бік, в бік визнання та ствердження домінантності тіла.

Здавалось би, що вакхічні обряди і є предметним проявом обумовленої страхом смерті відмови від заперечення тіла. Деструкція розсудковості в ритуальних оргіях та власно в будь-якому нормальному статевому акті в першому наближенні до їхньої суті в першу чергу примушує почути стогін, який начебто свідчить, що в основі їх лежить смутне бажання „Я не хочу знати, що я помру”. Так, вочевидь, можна висловити вербальною мовою ті темні звуки, що вириваються в людини, яка на цю мить хоча і не стала твариною, але вже, судячи з усього, цілком скорилася владі природного, усунувши будь-яке рефлексивне, а тим більше іронічне ставлення до свого заняття: гумор, як відомо, вбиває секс.

Привнесення рефлексивного моменту (дискурсу) не тільки плюндрує задоволення, воно ще й заважає тому, щоб „мудрець досягнув суверенності”. „Звичайний дискурс має дати відповідь на запитання, що торкається смислу, якого кожна річ повинна мати в собі в плані корисності” [2, с. 265]. Але в інший спосіб ми не можемо дістатись до смислу, хоча Батай тут під смислом розуміє корисність. Проте не тільки через „корисний”, але й і через будь-який пошук сенсу за допомогою дискурсу ми не досягнемо його там, де він навмисно елімінований самим учасником жертвопринесення чи оргії. Ми можемо лише в загальних рисах

феноменологічно описати ті смисли, які впливають із загальних принципів світовідношення людини до світу як Людини, у всій повноті описаних Батаєм способів долання нею в собі тваринності, навіть через підкреслену відмову від розсудкової складової цього світовідношення з нарочито-наочним (на перший, поверхневий погляд) культивуванням тваринності у вигляді імпульсивного оргіазму чи спонтанного потягу до вмертвіння жертви. Адже навряд чи архаїчні люди в ті часи, коли вони вперше інтуїтивно збагнули небезпеку своєї розумності (прокляття людини, за Е. Фроммом), приймали свідоме рішення: „А ось наш розум нам дошкуляє, мучить нас та розриває навпіл. То ж давайте, повернімося до стану, коли ми ще були несвідомі як люде”.

Інша справа, що при виникненні цього інтуїтивно-імпульсивного прагнення повернутися „до витоків” у запасі в людини виявився для цього досить обмежений арсенал засобів, якого прислужливо підсунула йому все та ж, начебто здолана вже Природа: секс, агресія та їжа, смисли яких досить очевидні і без феноменологічної, і без ейдетичної редукції.

Оргіастична культивация тіла та його найважливіших функцій – сексу та живлення, постає вже не природним, а протиприродним ставленням до нього, коли така тілесна функція, як секс, доводиться до крайньої межі, стає граничною, і через це постає як розбещення, а споживання їжі та вина перетворюється на обжерство. Протиприродне „використання” тілесних функцій стає одним із проявів іманентного заперечення, негачії тілесної природи. Подібна надмірна (неприродна) реалізація природної тілесної функції веде до того, що людина знову відчуває в собі присутність розсудкової Негативності, і тоді вона через відстороненість знову стає схильною до самоіронії, знову прагне дистанціюватися від своєї тілесної тваринності через насмішку. Недарма жодна поза статевого акту не викликає такого сміху, як згадка, до речі або ні, про позу „a posteriori”, органічна фізіологічність якої пояснюється саме її найбільшою близькістю до власно тваринності.

Але чому тоді оргії супроводжуються сміхом? І чи зовсім в них усунуто будь-яку присутність розсудовості та визначеної нею відстороненості? Щоб знайти відповіді на ці питання, поставимо ще одне: чи є оргія „природним” явищем. На перший погляд, за умов реабілітації табуйованих культурою статевих стосунків

людина тут знов стає твариною. Це вірно лише в одному смислі – твариною, яка свою тваринність робить настільки гіперболізованою, що жодна справжня тварина витворити щось подібне ніколи не „здогадається”. Відбувається дещо таке, що можна зрозуміти як заперечення тілесно-природного через цілковиту віддачу силі його поклику. Людина потурає собі в своїх плотолюбних потягах, проте рухає нею не любов, а ненависть до плоті, до тіла, яке загрожує їй стражданнями, постійно нагадує про її смертну природу [6, с. 93], з якої вона, зрештою, насміхається.

Ось чому в оргіях та обрядах лунає сміх, а рефлексивна розсудковість, хоча і прихована в запереченні тваринності тіла через його демонстративно над-тваринне функціонування, знаходить вияв у іманентній формулі відстороненої присутності розсудкового „Я” щодо власного тіла, котра може виглядати як „*Coito ergo sum*”. В давні часи це знаходило прояв в еротичних елементах різноманітних обрядів, а в сучасних проявах цим пояснюється невикорінність візуального порно, вуайеризм як патологія та як норма у вигляді підглядання за самими собою через спеціально розставлені дзеркала в спальнях чи просто через відсторонене спостереження за собою учасниками самого цього інтимного процесу.

Як не парадоксально, але потурання людини собі в плотолюбних потягах є одночасно потуранням смерті. Ж. Батай пише, що, за Гегелем, якби людина не помирала, то не було б ні свободи, ні історичності, ні індивідуальності, з якими наша традиція пов’язує сутність людини. Це значить, що лише смерть підтверджує існування „духовного” буття. Інакше кажучи, якщо людина потурає тому, що її жахає (тобто, смерті), то тільки тоді людина є воістину Людиною: вона відокремлюється від тварини. В чому ж полягає це потакання? Вочевидь, у культивуванні смерті, в її культурі, який бере початок вже з перших поховань людьми своїх померлих. З початком пробудження духовності смерть не відсувається на периферію культурного, навпаки, вона залучається до культури такою мірою, що часто стає її основною ідеєю [2, с. 250].

Ці думки Ж. Батая співзвучні міркуванням Гайдеггера відносно Ніщо, яке „ніщовіє”. „Ніщовіння” – це, на мій погляд, антонім „існуванню”, щось таке, що перебуває в процесуальності (а можливо, і в часі), але як не-сущє. Не-сущість людини і вказує її автентичну сутність. Існуючи через негачію як духовна істота,

людина в такому статусі на відміну від тварин усвідомлює себе як тілесну істоту, піддану усім примхам дій об'єктивних законів матеріального світу. Щоправда, остання форма ототожнення „я” та тіла, а також дріб'язкове пестування залишків природної істоти, на базі якої виникла духовна людина, у вигляді „доцентів перукарства” та „кафедр педикюру”, явно виказує прив'язаність людини до такого самоусвідомлення. Проте і тут історично визначені стереотипи самоусвідомлення гостро заперечується, через що ейдетичне втілення історично обмеженого усвідомлення сутності людини в характерних смішних „конвульсивних” позах тіла [9, с. 4–82], одязі, головних уборах, силуеті та моді взагалі визнається, поки воно ще не стало символом минулої або прийдешньої епохи, смішним. Так, мода смішна на своєму початку та наприкінці, але ніколи не є смішною взагалі, оскільки через „новомодне” і відбувається заперечення застарілого образу тілесності, хай і у вигляді „силуету”. Ніщовіючи, людина заперечує природну рутинну собітотожність, притаманну тваринам, перетворюючи негативність на спосіб свого буття в світі. Цим вона заперечує ніщо, тобто, смерть як заперечення життя, але через це подвійне заперечення вона її і стверджує.

Обернута на себе, ця особливість людини виказує глибинні метафізичні витoki самоствердження людини через її самозаперечення у вигляді негативного (несмішливого) ставлення до всього, що репрезентує її тілесну природу. Зрозуміло, що найбільш наполегливо вона негативує ту природу, яка приносить нам найбільш сильну та найбільш оманливу втіху, яку інколи, можливо, зовсім не помилково ототожнюють з „радістю життя”, звідки і йде, можливою, відоме ототожнення „секс=смерть”.

Надалі Ж. Батай розглядає „трагіко-комічний аспект божественності людини”, оскільки Мудрець (Гегель), який вважав, що він дістався абсолютного знання, через що в ньому історія закінчилась, виглядає комічно. Це так, тому що замість переходу до людяності, яка принижувалась божественною величчю, відбувся перехід до людяності обоженного суверенного Мудреця, переповненого величчю, що замішана на марнославстві людини. Християнський міф передбачив гегелівське „абсолютне знання”, наставлявши на тому, що ніщо божественне (священне) неможливе, якщо воно не буде кінцевим. Але „переживання смерті не лічить

божественному ліку” [2, с. 251], тоді як людина переймається цією проблемою настільки, що майже цілком поглинається нею. І Бог, всемогутній та нескінчений Бог, який переживає смертну тугу, вже не є абсолютом, а це нонсенс – додає Ж. Батай.

Але в Гетсиманському саду страждав Христос, а не Його Батько, і саме до Батька в передсмертній тузі звертався Син, на якого було покладено відповідальність за навічне здолання смерті через смерть. Якщо божественній тотальності й властива Негативність, то саме в цій грандіозного значення події, коли смерть тіла не призвела до остаточної смерті втіленого в нього Духа. Христу було потрібно не негативувати людське тіло, в яке він олюднився, а, навпаки, всіляко стверджувати, покласти його. Саме через це Христос ніколи не сміявся взагалі, і над тілесним „низом” – тим більше. У першому випадку він піддав би негачії створений Богом світ взагалі, а в другому – людське тіло. Йому, нескінченному та абсолютному, в принципі, не важко було б щонайменше іронічно поставитися до того скінченого, смертного, земного, із всім його земними проявами, тіла, в яке він за Батьківським провидінням тимчасово втілювався, але ця негачія-насмішка над людським тілом була б зрадою Месією тієї місії, що вона на нього була покладена Отцем, – врятувати людей, які інакше, ніж через тіло, в цьому світі існувати не можуть. Насмішка над власним тілом – це суто людська прерогатива, через реалізацію якого вони проголошують пріоритет Духа над тілом і свій власний суверенітет. В цьому смислі Христос не міг сміятися над тілом ще з однієї причини – Він сам був уособленням цього пріоритету і абсолютної суверенності. Для Нього було зайвим також у такий спосіб звеличувати Дух, бо Він і є Ним.

Втім, це є лише спробою раціонального пояснення розглянутої проблеми. Насправді після всього сказаного залишається лише „глибокодумне нерозуміння”, чого це люди себе так поведуть – злягають безладно, вбивають власних дітей та ще й їдять їх наостанок.

1. Батай Ж. Аллилуйя. Катехизис Диануса // Трактаты о любви.– М., 1994.– С. 158–172.
2. Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатография Эроса.– СПб., 1994.– С. 245–267.
3. Батай Ж. Из „Слез Эроса” // Танатография эроса.– М., 1994.– С. 271–308.

4. Деррида Ж. Невоздержанное гегельянство // Танатография Эроса.– СПб., 1994.– С. 133–175.
5. Кон И. С. Мужское тело в истории культуры.– М., 2003.
6. Фрейд З. Недовольство в культуре // Философские науки.– М., 1989.– № 1.– С. 92–101).
7. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра.– М., 1997.
8. Шелер М. Положення людини в космосі // Читанка з історії філософії. У 6-ти книгах.– Кн. 6.– Зарубіжна філософія ХХ століття.– Київ: Довіра.– 1993.– С. 146–152).
9. Ямпольский М. Демон и Лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис) // Новое литературное обозрение. Научное приложение.– М., 1996.

Александр Голозубов

**ФРАНЦИСКАНСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К
РАДОСТИ, СМЕХУ И ГЛУПОСТИ В КОНТЕКСТЕ
ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ ЗАПАДНОЙ
ХРИСТИАНСКОЙ МЫСЛИ**

В средневековом обществе комизм, смех и юмор представлены на разных уровнях и в разных формах культурной жизни, включая маргиналии на полях средневековых книг (*exempla*), средневековые анекдоты, забавные истории и многое другое. Вопрос о смехе в народной средневековой культуре ставился М. М. Бахтиным, Д. С. Лихачевым, В. П. Даркевичем, Ж. Ле Гоффом и др. Церковь и священство в этом контексте во многом являются объектом смеха. Однако смех, ирония и другие проявления комического духа в самой монастырской жизни и монастырской литературе стали специальным предметом изучения и интерпретации только в последнее время¹.

Данная статья ставит цель рассмотреть некоторые аспекты францисканской традиции, основатель которой именовался Шут Господень, а его глупость и его радость были тесно связаны с печалью и страданием. Это отчасти отражает, с одной стороны, парадоксальную природу западного мышления, которое порождает «танец смерти» и «черный юмор», а с другой, уникальность личности самого св. Франциска.

Вопрос радости и смеха для средневекового сознания в то же время неизбежный вопрос о боли, страдании и смерти. В средневековом мировосприятии насилие для невинного и смерть для каждого отнесены в настоящее, а насилие и страдание для грешников и радость для праведников в будущее, в апокалиптическое время. Для Франциска страдание концентрируется в настоящем. Будущее приближается к человеку, радость будущего приближается к человеку, радость будет не в апокалиптическом будущем, а здесь и сейчас, но через страдание. Франциск страдает без насилия над самим собой, но он достигает отождествления с Христом в момент его величайшего страдания и унижения. Это действительно тема смерти без самой смерти, опасная и провоцирующая тема.

Мученик – провокатор темы смерти. Но мученик вообще не подражает, подражает святой, святой декларирует свою вторичность, подражательность по отношению к Иисусу Христу, но мало в каком святом присутствует такое органичное сочетание темы смерти, страдания и любви.

Раннее христианство обходит тему могилы, смерти, делая акцент на жизни после смерти, воскресении. Если смерть и почитание могилы наделяются сакральным значением, то прежде всего в случае, если речь идет о мученике, избранном, праведнике, но не простом мирянине. В то же время это была радость от созерцания того, что уже было мертво, но при этом не подвержено тлению и являлось исключительно важным для тех, кто оставался жить. Позднее радость еще более идентифицировалась со страданием и умиранием Христа, подражанием ему. Св. Антоний ожидает приближающуюся смерть с радостью, как будто возвращение из чужого города в родные пенаты [8, р. 79]. Неизбежно возникает образ, в котором темы жизни и смерти, временного и вечного, конца и начала соединяются.

Тема смерти и соотносительности ее с жизнью, апология смерти и даже ее карнавализация отчасти являются эхом страданий израненного тела Христова.

Тайна креста ведет к тайне божественной любви, так же как к пониманию динамизма духовного пути к Богу. «Если есть слово, которое полностью выражает суть францисканской теологии и духовности, это слово «христоцентризм»... Центральным пунктом веры и святости св. Франциска была его любовь и подражание Христу» [2, р. 1].

Но Христос не проповедовал птицам и не пел песни. Св. Франциск подготовил перемену в традиционных представлениях о христианском святом и святости, которая через несколько столетий привела к радикальным новшествам в образе самого Христа. К концу средних веков отождествление святости и мученичества осталось в прошлом [11, р. 417]. Трансформация мученичества в святую глупость и первенство темы радости способствовали этой перемене. Среди всех течений западной теологии радость получила, возможно, наиболее полное воплощение во францисканской традиции.

Христоцентрическое видение францисканской школы и

доктрины абсолютного приоритета образа Христа было сформулировано и развито францисканскими теологами Александром Галльским и Дунсом Скоттом. Еще один францисканский теолог XIII в. Яков Миланский в предисловии к своему трактату *Stimulus Amoris* писал: «Каждому следует устремлять свои мысли к страданию Христа. Это размышление очень полезно» [11, р. 99]. Трактат о любви и о сердце как средоточии этой любви начинается с упоминания о страдании. Далее следует настоящая апология страдания: «О возделенное страдание и восхитительная смерть! Что может восхитительней смерти, творящей жизнь, ран, дарующих исцеление, очищающей крови, боли, приносящей нам столько сладости, и открытости, соединяющей сердца. Его руки, пригвожденные к кресту, делают нас свободными; его ноги, скрепленные гвоздями, заставляют нас бежать, и, испуская дух, он вдыхает в нас жизнь; умирая на кресте, он пробуждает в нас стремление к божественному» [11, р. 101]. Радость проистекает из страдания и небытия, как любая форма происходит из бесформенности. Страдание не является благом само по себе. Но оно необходимо и неизбежно на пути к благу и знанию. Об этом, в частности, говорит францисканец Петер Джон Оливи в своем «Письме сыновьям Карла II».

Полное подражание Христу невозможно не только потому, что его физические страдания и нравственные терзания были безмерны, и невозможно их пережить вновь. При попытке сделать это страдания перестают быть таковыми, показывая невозможность для человека преодолеть свою собственную природу, соприкоснувшись с божественной сферой и обрести в этом радость и блаженство. Но страдания Христа были абсолютно лишены какой-либо подражательности, аффектации и сладостности. В случае мученика и даже более в случае святого дурака аффектация и традиция соединяются. Отчасти они имитировали Христа, отчасти сам Христос воспринимался в контексте существующих культурных типов. Упоминание насмешек над Христом является общим местом во францисканской теологии.

Таким образом, радость может стать способом перехода от человеческого к божественному, чтобы превратить даже страдание в наслаждение. Аффектация смерти и страдания заменяется ощущением полного слияния с Христом и затем экзальгированным

переживанием радости и счастья. Вопрос не в том, почему человек не хочет разделить страдания Христа, а почему он не хочет разделить радость, порожденную этим страданием, радость, которая нередко получает эмоциональную, чувственную и даже эротическую окраску. «Если плоть может испытывать такую сладость, почему вы не верите, что душа, которая через раны Христа присоединяется к его телу, будет наполнена еще большей сладостью? Конечно, я не могу выразить ее вам, но переживите это сами, и вы будете знать» [11, p. 105].

Другой францисканский теолог Петер Джон Оливи писал о Христе: «Он показал человеческую слабость через страдание и смерть» [11, p. 121]. Мы можем предложить ему наше сердце, самих себя и все наши добрые дела, мы можем посвятить ему даже нашу смерть или мученичество.

Таким образом, основные идеи св. Франциска были развиты, систематизированы и прокомментированы в дальнейшей францисканской традиции. Понятие радости стало одним из ключевых концептов, или даже важнейшим из них, объединившим целый комплекс идей и понятий. Хотя св. Франциск искал поддержки папы и стремился к легитимизации ордена, произведения таких францисканских теологов как П. Дж. Оливи, Уильям Оккам и др. рассматривались специальными комиссиями и многие их положения были осуждены как еретические, особенно в вопросе о бедности. В действительности, тема радости, смеха и глупости в проповеди и жизни св. Франциска была намного более новой и плодотворной. Он соединил оптимистическое, радостное восприятие жизни во всей ее целостности, включая страдание и боль, практический характер доктрины и исключительную духовность и мистицизм.

Он всегда стремился умереть как мученик [9, p. 48]. Тем не менее, св. Франциск не был мучеником, он даже не имитировал Христа, но следовал ему, образу его жизни и смерти вплоть до принятия стигматов, и это не содержало для него никакой провокации. Византийские юродивые, стремившиеся сокрыть свою подлинную природу от тех, кто случайно или намеренно был свидетелем проявлений их святости, кажутся более циничными и непоследовательными, потому что весь образ их жизни являлся провокацией. Мученик также гораздо более театрален и

провокационен. Св. Франциск как никто другой имитировал жизнь, страдание и саму религиозную идею Христа, дополнив его образ тем, что стало неотъемлемой и особенной частью его собственной личности и то, что сделало возможным называть его Шутом Господним. Св. Франциск провозгласил однажды, что ученый муж, вступающий в Орден, должен обнажить себя перед Христом [9, р. 54], сбросить бремя разума и научного знания.

Византийский юродивый провоцирует окружающих на побои и насмешки. Он надевает на себя маску глупости для того, чтобы спасти чужую душу [1]. Он «дурак ради Христа», но св. Франциск – не дурак ради Христа, но ради людей, в нем нет провокации, но есть форма смелого и честного религиозного опыта. Никто не ставит вопрос действительной глупости св. Франциска. Он может быть назван дураком только в смысле детскости, открытости, искренности и парадоксальности.

Византийский юродивый Симеон Стилит «так сильно любил боль, что истязал себя до смерти» [3, р. 24]. Франциск не любил боль, но принимал ее. Он любил людей и мир, но он понимал всю силу жертвенной любви, с которой Иисус Христос принял на себя страдание и смерть. Он принял неизбежность боли как того, через что страдание единит его с миром, с одной стороны, и Христом, с другой.

В личности св. Франциска подражание Христу становится, возможно, самым полным и естественным. В то же время образ святого концентрирует в себе трагизм и величие распятия через стигматы и насмешки, которым подвергся Христос, через трансформацию в сакральное шутовство.

Насилие и боль – не одно и то же. Симеон Дурак совершает насилие над собой. Св. Франциск страдает без насилия. Стигматы не являются принесением в жертву своего тела. Это тот предел, до которого доходит имитация страданий Христа, отождествление с ним, без обращения в патологический феномен.

Отличительной особенностью мистицизма св. Франциска является отождествление с Христом, особенно в его страданиях, подражание Христу в его радости и страдании. Он чувствует особую радость во время праздника Рождества, но, как и в других случаях, эта радость неотделима от печали. Как сказано в *Historia Septem Tribulationum* Angelo Celano, «в то время как эмоциональный

и религиозный порыв увлекал флагеллантов одного за другим по улицам городов, а толпы детей в жертву голода и истощения в средиземноморских портах на их пути крестоносцев, францисканцы продолжали петь о любви, которая сжигает и вызывает к страданию, и о радости, которая неразделима с болью». [9, p. 399]. *The official life of St. Francis* описывает, как, получая стигматы, «сердце Франциска было преисполнено радости и печали» [8, p. 498].

Францисканские писатели и мистики фокусируют внимание на том факте, что понимание человеческой природы Христа помогает постигнуть Бога более глубоко, делает это чувство более интенсивным.

Франциск и Доминик не мученики, но святые. Хотя их пафос, убеждение и внутренняя сила не уступали, а скорее, превосходили то же у других мучеников. Они не стали изгоями, они основали значительные не просто религиозные, а социальные институты в рамках иерархии католической церкви. Хотя их проповедь и метод убеждения и поведения могли быть не менее театральными, чем у византийских юродивых святых, они не отличались такой степенью провокационности и двусмысленной профанации. В восточной христианской традиции тема юродства, шутовства и карнавала святого больше выпячена, хотя многое остается за текстом. В католицизме эта тема присутствует в большей степени латентно, но там, где она присутствует, переживается с куда большим драматизмом или даже трагизмом. Тем не менее, если не откровенная буффонада, то ирония и самоирония вполне свойственны католическим святым. Житие, которое изображает святого рассказывающим грубые шутки, может звучать гораздо более убедительно, чем повествование, представляющее его только лишь серьезным. В византийских святых подражание является провокацией и способом подчеркивания человеческой незначительности. В св. Франциске подражание стало отождествлением и слиянием, но при этом потенциально содержащим в себе те смыслы и возможности, которые юродивые демонстрировали публично и которые превращали их поведение в провокацию. В то же время византийское юродство осталось не более чем культурно-историческим феноменом.

В XII веке в святом все чаще видели модель для подражания и провокатора. Преподобный святой вызывал в своих последователях

восхищение и уверенность, новый святой более личное чувство вины и стыда. Св. Франциск был новым святым. Всегда и везде он должен был показывать пример праведного поведения. Для него не было противоречия между ролью святого и ролью лидера, идеалом святости и требованиями церкви. Св. Франциск почитался как простой, добрый человек, который считался с чувствами своих братьев и брал радость от жизни. Friedrich Heer говорит о св. Франциске, что «он создал новый род аскетизма, новое восприятие мира, новый вид радости: искренний друг святой бедности, он свободно жил и наслаждался любовью своих собратьев без сокрытия или подавления собственной личности» [6, p. 183].

Жак Ле Гофф является автором специальной книги о св. Франциске Ассизском [4]. Это говорит о том, какое значение ведущий французский медиавелист придавал личности этого святого. По словам Жака Ле Гоффа, св. Франциск сыграл решающую роль в росте новых нищенствующих орденов, распространяющих апостольское учение для нового христианского общества, обогатил христианскую духовность чувством симпатии и родства с природой, моделировал новый тип святости. Св. Франциск является одним из самых впечатляющих персонажей своего времени и до настоящего времени в христианской истории [4, p. 7]. Вопросы средневекового смеха поставлены Ле Гоффом в специальной статье в *Анналах*. «Скажи мне, смеешься ли ты, как ты смеешься, почему ты смеешься, с кем ты смеешься, и я тебе скажу, кем ты являешься» [5, p. 449]. Ле Гофф различает две больших разновидности смеха – хороший и плохой, смех, выражающий радость, и смех безудержный, отрицательный, злой, противостоящий, насмешливый. Это фундаментальное различие для западной культуры [5, p. 452]. Монашеские уставы оставляют незначительное место «хорошему» смеху, направляя свои атаки против «плохого» смеха. Смех становится прерогативой дьявола. В раннем средневековье дьявол скорее отождествлен с шутком, дураком, но именно в высоком средневековье и в эпоху Ренессанса его фигура становится, с одной стороны, все более мрачной и зловещей, а с другой стороны, дьявол сам становится субъектом смеха и иронии. В то же время мотив святой глупости с периферии религиозной картины мира оказывается в центре жизни и личности величайшего христианского святого.

В первой версии жизни св. Франциска Челано пишет, что тот до 25 лет был искушен во всех родах глупости. Он вызывал восхищение у всех и стремился превзойти остальных в тщеславных деяниях, шутках, чудачествах, невнятных и бесполезных разговорах, песнях, даже представляя себя глупцом, из-за этого люди сторонились его.

Франциск и другие святые могли быть фактически субъектами карнавала, карнавальная стихия, петь, танцевать, но в других это порождает священную радость. Это почти юродство, но подлинное юродство это не карнавал, это провокация. Здесь братья пели и радовались вместе с Франциском [7, р. 74]. Тем не менее, в это время главным занятием странствующих монахов являлись призывы к покаянию, и сам Франциск сыграл в этом активную роль. Эффект этих страстных проповедей был потрясающий. Челано, который, вероятно, слышал проповедь Франциска, говорит о страстных жестах и движениях святого и об известном случае, когда тот, проповедуя перед папой, начал танцевать, и кардинал Уголино, устроитель этой встречи, ужаснулся, что святая конгрегация осмеет Франциска. Но никто не смеялся, когда Франциск проповедовал, скорее люди готовы были заплакать, как они плакали в Ассизи в день, когда он проповедовал, сбросив одежду, о наготе Христа и красоте бедности.

Тем не менее, в начале своей религиозной деятельности Франциск прошел через осмеяние и унижение, поэтому, может быть, в восприятии Христа во францисканской традиции важен именно этот момент. В *passion narrative* из размышлений псевдо-Бонавентуры о жизни Христа (конец 13 в.) несколько раз подчеркивается, что «Христос был осмеян, презираем и осужден, его вертели во все стороны и трясли, подобно дураку или идиоту» [7, р. 78]. Это редко встречающееся в христианской литературе уподобление самого Христа, а не подражающего ему святого дураку, глупцу. Во многом именно в этом качестве св. Франциск подражает Христу. Ирод также воспринимает Христа как шута [7, р. 78]. Каждый считал его не только преступником, но слабоумным; однако он выносил все терпеливо. Следует заметить, что никто из мучеников не воспринимался как шут, а больше как раз как преступник. Шут – притворная смерть, игра, для преступника все по-настоящему. Но именно это делает смерть мученика

окончательной. В случае же с Христом это лишь начало всеобщей истории. Подчеркивается несколько раз нагота и незащитность Христа. Для юродивого нагота – символ не незащитности, а двусмысленной освобожденности от социальных условностей. Христу нет надобности что-то доказывать, показывать или имитировать своей наготой, это лишь еще более обостряет ощущение трагизма и напряженного драматизма происходящего, описание тех мучений, которым это тело подвергается, для юродивого же это добавляет скорее не трагический, а комический или фарсовый элемент. Они не знают о божественной природе Христа, они насмеяются над ним как над человеком, над дураком; дурак не может быть Богом, а Бог не может быть незащитным и обнаженным перед смертным человеком. Псевдо-Бонавентура призывает посмотреть на Христа именно как на человека, причем это является более глубоким религиозным переживанием, соединившим радость и страдание.

Мученичество, как и аскеза, должно быть интимным делом. Но фактически смерть мученика публична, это усиливает ее эффект, и в этом есть некий момент театральности и даже фальши. Козел отпущения – это чистая жертва, которая изгоняется за пределы общины, чтобы насилие не обратилось против самой общины. В случае же мученичества насилие в его концентрированной форме обрушивается на мученика, который нередко сам стремится сделать свою смерть как можно более театральной и запоминающейся. Этот момент публичности и театральности и сближает мученика с шутом, и в этом залог присутствия некоего трагизма и двойственности в облике самого шута. Однако шут в большей степени включен в событийно-смысловой ряд жизни общины и всего универсума, его присутствие постоянно, и потому семантика смерти в его словах и действиях вполне органична, потому как отношение к смерти как звену в цепочке возрождение – умирание, старость – молодость, дряхлость – цветение и т. п. всегда было двойственным, ритуализированным, мифологизированным, балансировало на грани плача и ритуального смеха. Мученик – фигура более редкая и исключительная, наоборот, он не хочет стать изгоем, «козлом отпущения», принять медленную или быструю смерть в уединении, отдалении, одиночестве. Мученик – фигура публичная. Он идет против бессознательного желания общины, и

тогда община превращается в толпу, карающую, наказывающую, насмехающуюся и только через некоторое время признающую свою вину и ошибку и, подобно братьям – отцеубийцам из фрейдовского мифа, искупающим свою вину, окружающую память о замученном и умерщвленном собрате ореолом мученичества. Первоначально Христос был воспринят римскими стражниками как шут, издевательски увенчан терновым венцом, заменившим шутовской колпак, но очень быстро становится понятно, что он готов к смерти и ожидает ее, смерти публичной и жертвенной, что в этом смысле он мученик.

До XX века история Христа, его чудесных деяний, искушений, мученической смерти оставалась моделью для конструирования образов в длинном ряду христианской агиографии. Сама ироничность повествования и ирония скрытых соотнесенных смыслов жизнеописаний Христа и святых имеет своим источником библейский текст. Эти жизнеописания добавляли все новые черты в облик Спасителя, сохраняя его в своей основе, тем не менее, уже сформированным и осмысленным в рамках христианской теологии. Но в прошлом столетии те особенности поведения и характера святых, которые нередко озадачивали исследователей и заставляли проводить не всегда однозначные параллели с евангельским рассказом, теперь напрямую были атрибутированы Христу, прежде всего связь с карнавальностью, театральностью, шутовством. Сами христианские мученики были поставлены в один ряд с шутами и дураками [10].

В силу своей неканоничности францисканская традиция осталась в чем-то на периферии, а католическая традиция оказалась открыта другим прочтениям темы смерти, в том числе поэтизации зла, авангардизму, секуляризму, тому, что получило название «религиозный постмодернизм» или «христианство без Христа» и другие направления радикальной теологии. Маргинальность – это и шутовство, и глупость, и бедность, и св. Франциск соединяет в себе это все.

В современном культурном и информационном пространстве св. Франциск все более выходит из тени, его образ даже становится фрагментом Интернет-пространства и массовой культуры, но францисканская традиция во многом остается маргинальным явлением в силу того, что вытесняется радикальными

направлениями христианской теологии. Среди них фундаментальная теология – «попытка вложить новый опыт в слова, дать сочувственное, но критическое выражение новым невыразимым настроениям и превратить их в открытие для жизни церкви и общества».

Шут переходит социальные границы, чтобы стать ближе людям, социальной группе. Св. Франциск переходит границы человеческого, чтобы стать ближе к божественному. Но для св. Франциска божественное – это прежде всего образ Иисуса Христа, в его человеческой природе и человеческом страдании. Юродивые являются социальными изгоями. Для францисканской традиции, по крайней мере в некоторые периоды, больше присуща теологическая маргинальность, хотя она касается вопроса бедности, который может быть рассмотрен в социальном контексте.

В современном западном обществе почти нет границ, которые превращали бы шута в изгоя. Намного труднее стало стать изгоем. Многие явления, которые некоторое время назад считались маргинальными и недопустимыми, становятся божественными, а затем популярными и модными.

Францисканская традиция была феноменом во многом маргинальным по отношению к ортодоксии. Но ее маргинальность была связана не с пониманием радости и глупости, но с вопросом о бедности. Св. Франциск не говорил прямо о смехе и не проповедовал его. В постмодерном дискурсе именно францисканская концепция радости вышла на передний план. Но эта концепция, преломленная в зеркале постмодерна, провоцирует тему смеха. Во францисканской традиции темы смеха, смерти и маргинальности соединились, и это именно то, что интересует современную культуру. В православном христианстве концепт радости остался самодостаточным. Католицизм гораздо больше соприкоснулся с темой смерти и страдания на протяжении всей своей истории. Вот почему тема смеха как теологическая тема оказалась здесь более органичной. Только этот смех, отраженный через иронию, карнавал и гротеск, оказался адекватен для современного и постмодерного восприятия.

Примечания

¹ См., например: *Risus mediavelis. Laughter in medieval literature and art*

[Ed. by Herman Braet, Guido Latre, Werner Verbene].– Leuven: Leuven University Press, 2003; Coletti T. Naming the rose: Eco, medieval signs, and modern theory.– Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990; Bakhtin and medieval voices [ed. by Thomas J. Farrell.– Gainesville, Fl.: University Press of Florida, 1995.

1. Иванов С. А. Византийское юродство.– М., 1994.
2. Franciscan theology: selected texts, translations and introductory essays / ed. by Damian McElrath.– St. Bonaventure, N.Y.: Franciscan Institute, St. Bonaventure University, 1994.
3. Glücklich A. Sacred pain: hurting the body for the sake of the soul.– Oxford: Oxford University Press, 2001.
4. Goff Jacques Le. François d'Assise.– Paris: Gallimard, 1999.
5. Goff Jacques Le. Le rire. Une enquête sur le Rire //Annales.– mai-juin 1997, n. 3.– P. 449–455.
6. Heer F. The Medieval World: Europe from 1100–1350.– London: Weidenfeld & Nicolson, 1990.
7. Medieval popular religion, 1000–1500: a reader / ed. by John Shinnners.– Peterborough, Ont., Canada: Broadview press, 1997.
8. Medieval Saints: a reader. Ed. by Mary-Ann Stouck.– Broadview press, 1999.
9. Moorman J. A History of the Franciscan order from it origins to the year 1517.– Oxford: Clarendon press, 1968.
10. Smith Lacey Baldwin. Fools, martyrs, traitors. The story of Martyrdom in the Western World.– Northwestern University press, 1997.
11. Vauchez A. Sainthood in the later Middle Ages.– Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Ірина Одоховська

**УСМІШКА (СМІХ) ЯК ОЦІНКА І ЕМОЦІЙНА
СКЛАДОВА КОХАННЯ**

“Кохання завжди усміхнене”, “кохання без усмішки – як сонце за хмарами”, – ці висловлювання фіксують зв’язок і взаємодоповненість даних феноменів. Кохання як “стан душі”, як складний комплекс емоційно-духовних і безпосередніх інтимних почуттів та стосунків жінки і чоловіка є атрибутом людського буття, проявом його повноти і безперервності, однією з найвищих цінностей. Це завжди перехрестя тілесного і духовного, природного і соціокультурного, всесвітнього і особистісного.

В українській мові розрізняються поняття кохання і статевої любові. Існують різні підходи до тлумачення їх відмінностей, або отождоження. За М. Томенком, любов більш буденна, не має стану поетичної закоханості, але характеризує міцні сталі почуття, що зазвичай реалізуються в шлюбі. Тобто, на мою думку, це етап кохання з певними соціопсихологічними змінами. Як писала Л. Костенко, “стільки років кохаю, а закохуюсь в тебе щодня” [3, с. 312]. “Тож ідеалом українського кохання-любові є прагнення здобути любов, не втративши кохання” [7, с. 25]. В даній розвідці мова йтиме саме про кохання.

В історії культури існує чимало типологій, за різними критеріями, не тільки любові, як більш широкого поняття, але і кохання. Наприклад: кохання-пристрасть, кохання-дар, еротичне кохання, романтичне тощо. І усмішка, сміх – зазвичай їх емоційні прояви. Усмішка, як і сміх, в своєму глибинному значенні є виявлення самості людини, її внутрішнього світу, забарвленості почуттів і настрою. Вони, як дія, є природнім актом, що супроводжується певними соматичними рухами і змінами, а за змістом, за наповненістю – це соціокультурне явище. Можна виділити кілька рівнів прояву усмішки (сміху). По перше, – це фізіологічна реакція на подразнення, наприклад, лоскотання. Другий рівень – психико-соматичний: посмішка (сміх) як наслідок нервового збудження, як реалізація захисного чи іншого інстинкту, вітальних потреб. На третьому рівні посмішка – це плід вищих емоцій: радості, ніжності, гордості, здивування тощо. Четвертий

рівень – чуттєво-інтелектуальний. Як приклад – усмішка дружньої симпатії, любові до ближнього, самооцінки, успішного (чи навпаки) пізнання. Усмішка на всіх рівнях, звичайно, соціолізована, але на третьому і четвертому – вона обов'язково ціннісно орієнтована, відбувається в певному культурному контексті безпосередньо, а не опосередковано. В усмішці закоханих реалізуються всі названі рівні, як сукупність єдиного цілого.

За своїми змістовними витоками і спрямованістю усмішка може бути внутрішньо і зовнішньо орієнтованою. В першому випадку вона виникає без зовнішніх, на момент її появи, причин і подразників, із глибини свого “я”. Це усмішка спогадів, самооцінки, відтворення почуттів. Вона в собі і замкнена на себе. Другий тип усмішки – наслідок впливів зовнішніх безпосередніх поточних чинників, орієнтований на зовнішні явища, події, на інших людей, тобто виходить за межі самості, за межі “я”. При цьому можливі варіанти пасивного, споглядального і активного сприйняття зовнішнього. До першого належить, наприклад, усмішка естетичної і етичної спрямованості: від захоплення красою якогось природнього явища, насолоди від музики, милування дитячим спілкуванням або від схвалювання певних вчинків дорослих. Активна зовнішньоорієнтована усмішка супроводжує безпосередню участь особи в подіях, має певний вплив на оточення, спонукає до відповідних реакцій інших людей. Наприклад, усмішка, що викликає зустрічу, чи сприяє налагодженню стосунків, або руйнує стереотипи мислення і поведінки.

Усмішка, адресована іншим, виконує комунікативну функцію, як запрошення до діалогу, як вираз відкритості, довіри, симпатії. Вона долає відчуження, сприяє порозумінню і зближенню людей. Разом з тим, буває, що усмішка (сміх), навпаки, з певною метою приховує сутнісні характеристики, думки, емоції, наміри людини. Це удаваний, облудний, іноді підступний, сміх, псевдопосмішка-маска. Особи з такою посмішкою зачиняються в собі, відсторонюються від інших, або, навіть, маніпулюють ними, а їх нещирість часто-густо стає зрозумілою оточуючим. Особливим драматичним різновидом такої удаваності є посмішка (сміх) при нещасливому коханні, або при складностях, що виникають у закоханих, чи при згасанні почуттів. Всі інші перелічені типи і варіанти усмішки (сміху) також притаманні коханню.

Усмішка, сміх – невід’ємні емоційні складові кохання на різних етапах: зародження, палкої жаги і пристрастей, до більш спокійного, “занурення в переживання єдності” (Е. Фромм) і взаємної ніжності і, навіть, у випадках його згасання. Перефразуючи слова відомої дитячої пісні, цілком слушно можна сказати: “кохання починається з усмішки”. Принаймні так буває дуже часто. Усмішка – це певний знак, сигнал, який знаходить відгук у серці, настроює на спільну хвилю. В цьому багато ірраціонального, загадкового. Чому з багатьох незнайомих усміхнених облич впадає в око і хвилює одне? Чому ви самі посміхаєтесь у відповідь і відчуваєте якісь імпульси, токи, якийсь зв’язок, що виникає між вами?

Для пояснення подібних фактів можна шукати містичні підґрунтя, або занурюватись в глибини фізіології, психології, підсвідомого та інш., але як наслідок, на поверхні – усмішка, і вона – головний чинник цього дива. І немає значення саме обличчя жінки (чоловіка); навіть некрасиве, воно розквітає, стає привабливим від посмішки, яку можуть доповнювати погляд, голос, жест руки і т. д. “Кохання завжди народжується у світлі. Погляд, усмішка, голос, жест, порух – межа між тілесним і безтілесним, місце, де присутні знаки взаємності. Світло закоханого погляду переходить на губи. Усмішка – це не судомо, а саяиво. Неможливо розрізнити, де погляд, а де усмішка, – усе лише світло. Відблиск неповторності...” [10, с. 70]. Інколи усмішка народжується, як передчуття кохання, здійснення мрій. Вона може бути і відвертим заклик до взаємності, або натяком на нові принади і задоволення. Тобто усмішка – поштовх, початок розвитку почуттів, які, в свою чергу, народжують усмішку.

Взаємність кохання викликає піднесення, радість, переповнення ними, що виплескується в усмішку, сміх. Повнота радості виникає від одного споглядання, дотику, тілесної близькості, духовного взаємопроникнення і порозуміння без слів. Не менше радісних посмішок від повторювання заповітних слів. Закохані посміхаються один одному, іншим людям, деревам, квітам, всьому зовнішньому і виплеканому в собі світові. Вони випромінюють позитивну цілющу енергію, а посмішка дарує іншим людям тепло, покращує настрій, заряджає добром, додає надій і сили.

Радість робить більш гнучкими і їх тіла, гарнішою поставу, буває в погляді і в щасливій посмішці, в сміхові, який невтаємниченим може здаватись недоречним, але викликає зустрічну посмішку – щиру, інколи заздрісну. Коли полум'я кохання стає більш рівним, все відчутніше заявляють про себе почуття відповідальності, прихильності, ніжності. Остання породжує посмішку – світлу, лагідну і, звичайно ж, ніжну, ласкаву. Закохані люблять кепкувати один з одного, жартувати, посміхаються в комічних (і не дуже) ситуаціях, перед несподіваними викликами.

В коханні не завжди суцільна гармонія. Виникають непорозуміння, незгоди, можливі дрібні тимчасові сварки, які долаються і не впливають на почуття, а інколи навіть зміцнюють їх, або стосунки під їх тиском поступово руйнуються. Відповідно до динаміки емоцій і настроїв, змінюється посмішка. Вона втрачає світло, може бути сумною, гнівною, холодною, болісною, змученою, розчарованою, тощо. Частий супутник кохання – ревності. Амплітуда і сила їх вияву різна, залежить від багатьох факторів. Якщо це почуття надто загострене, не піддається самоконтролю, то виникають ускладнення у взаєминах, конфлікти, розрив стосунків під відлуння божевільного сміху ревнивця (ці).

Окремо слід сказати про кохання без взаємності. Воно переживається тяжко, часто є драматичним, викликає спектр різнопланових емоцій від негативних, в основному, до позитивнозabarвлених, в залежності від ситуацій і ціннісних орієнтацій особистостей. Усмішка, сміх в таких випадках можуть відверто відтворювати стан душі людини, або бути прикриттям, що приховує почуття (різновид удаваних посмішок, сміху). В них біль і розпач, страждання, сум і т. інш. Про такий “сміх скрізь сльози” йдеться у Рабіндраната Тагора, герой якого грає своїм стражданням і зводить таємницю до жартів під сміховою машкарою. У О. Кобилянської закохана дівчина безтурботно сміялася, тільки ледь помітне тремтіння губ видавало її внутрішній розпач. У багатьох авторів існують, навіть, назви-стереотипи: усмішка-біль, усмішка-туга, сміх-плач. Особливим емоційним проявом нерозділеного кохання є усмішка світлої журби, турботи, шанування, радості (за коханого) тощо. Про подібні відчуття читаємо, наприклад, у Л. Костенко. [4, с. 130].

Я думаю про Вас. Я знаю, що Ви є.

Моя душа й від цього вже світає.

В одному з вічних сюжетів про кохання без взаємності героїня живе спогадами і мріями про людину, що була до неї байдужою і давно виїхала з міста. В душі дівчини почуття не згасало. Коханий (фантом) молодий гарний існує в її уяві. Тому обличчя героїні усміхнене, радісне, вона гарнішає. Коли ж, нарешті, герой повертається – гладкий, лисий з оченятами, що бігають, і масною посмішкою, – то викликає у закоханої огиду. Мрія згасає, надії не залишається. А дівчина, вже гірко посміхаючись, починає швидко старітись. А ось усмішку-благословіння коханий, яка не мала взаємного почуття, проніс через все життя поет і перекладач Едуард Гольдернесс.

В розмаїтті посмішок можна виявити як однаково привабливі для обох статей, так і принадливі саме для жінок, або для чоловіків. Можна закохатись в ширу, чуйну приязну, веселу усмішку як чоловіка, так і жінки. Але чоловіча мудра, стримана, сувора, впевнена, мужня посмішка вабить жінок. Для чоловіків серед спокусливих жіночих посмішок – загадкові, наївні, кокетливі, сором'язливі, лукаві, ніжні, химерні, чарівні, беззахисні і т. інш. І дивно було б, якби жінок приваблювала кокетлива (уявімо таке), або лукава посмішка представників протилежної статі, а чоловікам подобалась самовпевнена чи сувора жіноча посмішка. Хоча все буває...

Буттєвість історично обумовлених соціальних принципів і моральних норм накладає свій відбиток на стосунки чоловіка і жінки, на їх кохання. Воно в різних темпорально і просторово культурах, поруч з загальнолюдським змістом, має відмінності світоглядного, традиційного, етикетного характеру. Це позначається, зокрема, на регламентації рухів, жестів, міміки. Усмішка стає ознакою ставлення до іншої статі, або наслідування звичаїв минулих поколінь. В одних культурах закоханим не можна посміхатись один одному на людях (цілуватися тим більш), в інших панує розкутість, певна свобода виявлення почуттів. У народів Африки існує чимало різноманітних еротично-забарвлених ритуалів, пов'язаних зі сміховою традицією. У племені Ндембу це обряд висміювання в піснях певних соматичних ознак один одного, або, як вони самі кажуть, тимчасові “жартівливі стосунки обох

статей”. Представники кожної статі, з усмішками, комічними рухами і жестами ганблять геніталії іншої, вихваляючи свої власні. При цьому панує життєрадісність, сміх, веселощі. Парадокс в тому, що чим більше чоловіки і жінки, сміючись, підкреслюють свої відмінності і взаємну агресивність, тим більше вони прагнуть з’єднатися [8, с. 151–157].

Ще з середньовіччя в окремих провінціях європейських країн, наприклад, в Італії, частково діють тогочасні правила гарної дошлюбної поведінки світської дівчини. Побачення і прогулянки з нареченим здійснювались тільки у супроводі родичів і їх друзів. Голосний сміх для дівчини – нонсенс. Її усмішка не могла бути відверто радісною. Належало потуплятися і ніяково посміхатись. Більш широка гамма посмішок дозволялась під час, або перед самим весіллям. В українських народних звичаях кохання також мало закінчитися весільною церемонією, а дівчата зберегти цноту. Але в дошлюбному спілкуванні хлопці і дівчата досить весело спілкувались на посиденьках, іграшках, вечорницях і мали змогу милуватися, сміятися досхочу. Правда, перебували під певним контролем старших родичів, інколи представників громади. В сватанні, як досить складному обрядові весільного циклу, були специфічні ігрові дії, в яких обранка виконувала свою роль, але регламентацій посмішок не було. Хоча в окремих місцевостях дівчата за традицією під час приходу сватів колупали піч і сором’язливо посміхались. В Японії, згідно з історичними уявленнями про культ предків, молоді люди обирають один одного під впливом спадковості. Чим більше в кожному з індивідів зовнішніх і внутрішніх якостей предків, тим більше їх вабить один до одного. Серед принад, що викликають кохання, – схожість ходи, погляду, рис характеру і, звичайно ж, посмішки.

Усмішка не тільки виявляє динаміку почуттів. Вона – емоційний вираз оцінки взаємин особистостей, самого кохання. Ці функції (виявлення почуттів і оцінка) можуть бути нерозділеними, одночасною реакцією суб’єкта на реальну або віртуальну дійсність, на поточне, минуле, чи, навіть, майбутні уявні події. Наводимо дівоче звернення до колишнього коханого:

Все було чудово, все було без домішки.

Поверни мене в той час, поверни у посмішку.

Пам’ятаю світло, пам’ятаю ласку...

Поверни мене у сміх, поверни у казку.

Усмішка і сміх тут не тільки відчуття-спогади, але й оцінка кохання як радісного, піднесеного, щасливого. Усмішка-оцінка може бути виокремленою і стосуватись відповідних характеристик якогось об'єкта щодо певних вимог. Закохані, звичайно, оцінюють один одного, миттєвості свого кохання, проблеми відносин, але достатньо суб'єктивно і вибірково. Для того щоб дати об'єктивнішу оцінку своїм почуттям в цілому, або коханню взагалі, як явищу, треба вийти за його межі, дивитись на ці людські екзистенціали з боку. Але власний досвід, спрямованість свідомості позначаються на розумінні, висновках і оцінках інтимних взаємин обох статей. В життєвому просторі особистості усмішка, як оцінювання, в основному, конкретного кохання, – звичайна річ. Більш об'ємно і всебічно ціннісне ставлення до цієї проблематики подається в мистецьких, філософських, наукових творах. В тексті вже наводились деякі відповідні цитати, посилання.

Кохання, відтворене в культурі, виступає як універсальне поняття – уявлення, синтез індивідуально-неповторного і типового, різноманітного і узагальнюючого, що вже в давнину мало сенс космологічного життєдайного начала. Репрезентується цей феномен і в абстрактних судженнях, і в чуттєвих образах та символах. Будучи предметом досліджень, темою художніх творів, переказів та інше, це почуття, в залежності від позитивних, нейтральних чи негативних оцінок його конкретних проявів (або в цілому), зображується як піднесене чи приземлене, героїчне або раціоналізовано-буденне, трагічне чи комічне, життєстверджуюче чи руйнівне. Власне, це дзеркало, в якому відбивається творчо осмислена буттєвість, з вибірковою акцентуацією на подіях, відносинах, пристрастях. В ньому (в дзеркалі) посмішка виступає і як символ кохання, і як безпосередня емоційна складова дійових осіб, і як їх оцінка автором, або читачем. Ці різні плани посмішки добре прослідковуються в давніх міфах, в яких боги почуваються розкуто, вільно, є втіленням кохання, що супроводжується посмішкою собі і з себе, один одному, іншим особам. Вони дарують кохання і посмішку людям, роблять інколи смішні для читача (слухача) вчинки.

Не зупиняючись на історичному вимірі кохання, наголосимо, що в європейській свідомості з часів Платона існувало, а певний

відгомін зустрічаємо і досі, розділення любові на земну, плотську, і небесну, духовну, пізніше – гріховну і праведну. Кохання, за цією градацією, звичайно ж, грішне. Такому поглядові протистояло, в різні епохи, розуміння людського кохання як гармонії поєднання тілесного і духовного, інколи з перевагою чуттєвого. Перший підхід відбився на поглядах неоплатоників, діячів культури середньовіччя, що дотримувались офіційної ідеології, релігійних мислителів і митців в наступні епохи. Певним відлунням цього була і традиція зображувати в класичних п'єсах, крім високих почуттів героя і героїні, більш приземлені комічні відносини лакеїв і служниць. Наприклад: Оселка і Одрі з комедії У. Шекспіра “Як вам це подобається”, Гро-Рене і Марінетти з комедії Ж. Б. Мольєра “Любовна прикрість”, тощо. Серед прибічників виправдання земного кохання в поєднанні з інколи гумористичною його оцінкою, – Демокрит і Епікур, Монтень и Ларошфуко, Вольтер і Ніцше та інші. Так, Епікур дає пораду другові не опиратися бажанню плоті любовних втіх, якщо воно не принесе зла іншим. І з іронією додає: “...насолоти кохання ніколи не приносять користі; достатньо того, що вони не нашкодять” [9, с. 222]. Не маючи на меті аналізувати думки “про кохання з посмішкою” згадуваних філософів, що, власне, і не потрібно, наведемо кілька влучних афоризмів з цієї тематики, дотепних, в чомусь парадоксальних скептично-дражливих і зовсім не безспірних. Із Ф. де Ларошфуко: “Чарівність новизни в коханні подібна цвітінню фруктових дерев: вона швидко тьмяніє і більше не повертається” [5, с. 64]. “Чим сильніше ми кохаємо жінку, тим більше схильні її ненавидіти” [5, с. 45]. “Будь-яка пристрасть штовхає на помилки, але на найдурніші штовхає кохання” [5, с. 80]. “Існують різні ліки від кохання, але не має жодного надійного” [5, с. 84]. Із Ф. Ніцше: “Кохання – плід слухняності, але розташування статей часто виявляється між плодом і коренем, а плід самого кохання – свобода” [6, с. 753]. “Вимога взаємності не є вимогою кохання, але марнославства і чуттєвості” [6, с. 755]. “Хто не здатен ні на кохання-любов, ні на дружбу, той вірніше за все ставить ставку на шлюб” [6, с. 758].

Інший ракурс усмішки – коли оцінка буває виявом невідповідності уявлень читача (глядача) авторським спостереженням, концепціям, висновкам (що не означає безспірну

правоту оцінювачів). Так, цілком серйозні дослідження в сфері сексу, еротики, кохання викликають неоднозначну, інколи усміхнену реакцію. Це стосується, наприклад, гіпертрофованого лібідо у Фрейда, із занадто розширеними символами сексуальності, або інтерпретації дитячої казки “Червоний капелюшок” у Фромма. Усмішку-здивування викликає і самостереження Р. Декарта в “Пристрастях душі”, де він зводить людські емоції до їх фізіологічної основи, ретельно описуючи рух крові і “духів” при коханні: “...я помічаю, лише при одному коханні, – тобто коли воно не супроводжується ні радістю, ні бажанням, ні сумом, – що пульс б’ється рівно, частіше і сильніше, ніж звичайно, в грудях відчувається приємне тепло, а травлення в шлунку відбувається значно скоріше. Отже ця пристрасть корисна для здоров’я” [1, с. 643].

До кумедних (хоча в чомусь і доцільних), на погляд сучасників, сентенцій належать поради запобігання коханню киевомогилянського професора С. Калиновського (XVIII ст.). “Відповідні засоби проти кохання – це уникання, відвертання очей; абстрагування думки; в першу чергу, потрібно уникати неробства, утримуватися від їжі і питва; адже без Церери і Вакха Венера не має сили” [2, с. 260].

І все-таки, кохання, що “водить сонце і світила” – людські прагнення і потреба, незникненна цінність, окраса життя, його надихаючий вогонь.

*Шукаємо і прагнемо любові,
Взаємності в думках і почуттях.
Коли і те, немовлене у слові,
Звучить як музика, лунає по світах.
Щасливе і омріяне кохання!
Невже збуваєшся, невже – це Він?
В душі вирує радість пізнання,
І квітне усмішка, а серце б’є у дзвін.*

(І. Одоховська)

На закінчення відзначимо, що аналіз посмішки як оцінки і емоційної складової кохання дозволив виділити її структурні компоненти (рівні), показати різні ракурси і типи. А головне – обґрунтувати сутнісне значення посмішки як в реальному бутті кохання, так і у віддзеркаленому в пам’ятках культури.

1. Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Избранные произведения.– М., 1950.– С. 593–700.
2. Калиновский С. Десять книг Аристотеля к Никомаху, то есть Этика. // Памятники этической мысли на Украине XVII–первой половины XVIII ст.– К., 1989.
3. Костенко Л. Я ніколи не звикну // Костенко Л. Вибране.– К., 1989.
4. Костенко Л. Не знаю, чи побачу Вас, чи ні // Неповторність.– К. 1980.
5. Ларошфуко Ф. Максимы // Ларошфуко Ф. де. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. де. Характеры.– М., 1974.
6. Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Соч. в 2-х томах.– М., 1990.– Т. 1.
7. Томенко М. Теорія українського кохання.– К. 2002.
8. Тернер В. Символ и ритуал.– М., 1983.
9. Эпикур. Отрывки из сочинений и писем // Материалисты древней Греции.– М., 1955.
10. Яннарас Х. Варіації на тему Пісні пісень.– К.–Львів, 2003.

Нелли Иванова-Георгиевская
КЛОУН В ЦИРКОВОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ,
ИЛИ СМЕШНО ЛИ СМЕШНОЕ?

...было темно, играла музыка,
были собачки и мишка, и я хлопала...
из рассказа полуторагодовалой
Тины о первом посещении цирка

Удивительной для Тины была точка зрения: мы сидели в амфитеатре, и ее внимание было сразу же захвачено рядами кресел, расставленных по кругу снизу доверху, и где-то внизу расположенным манежем. Точка опоры была определена ею быстро: она безошибочно распознала в указанном мною кресле свое место в этой круговерти сооружений и, готовая к открытию всех тайн, уверенно ухватилась ручонками за перила впереди себя. Ее потрясла внезапно обрушившаяся темнота, свет прожекторов и музыка. Она неотрывно следила за событиями на арене, удивлялась новому, радовалась узанному, ликовала, подражала, сначала с недоумением, аплодисментам, но уже скоро сумела именно в задорном хлопании в ладоши оформить выражение своих эмоций. На выход клоуна и его проделки она почти не отреагировала. Пока выступал клоун, Тина не смеялась.

Цирковое представление вполне может рассматриваться как театральное действие, тем более что цирк и театр имеют общие истоки, а многие режиссерские постановки в цирке учитывают привлекательность для зрителей драматургии, родственной театрально-драматической, включающей тематическое единство и сюжетное развитие. И цирк, и театр могут получить истолкование особого мироздания, в котором человек узнает действительный мир и себя самого в нем. И цирк, и театр представляют собой игровую реальность, позволяющую человеку пережить возможное и невозможное. Не ставя себе задачей выяснение различий и сходств циркового и театрально-драматического искусства, я все же замечу, что, по моему мнению, цирк тогда полнее всего раскрывает свои конститутивные признаки, когда он отказывается от подражания драматическому спектаклю, когда в нем действует игра как таковая, лишенная лицедейства и миметических и сюжетных намерений. И тогда цирковое представление, обнажающее универсальные

структуры нашего пребывания в мире без прикрывания их повествовательно-фабульными одеждами, в большей степени приближает нас к постижению тайны нашего собственного бытия в мире. Рассмотрение в данной статье места и роли клоунады во всей целостности циркового зрелища проявит значимость смехового начала в жизни человека, которое не может быть сведено, как станет очевидным, только к эмпирическому измерению. И тогда можно будет понять, почему Тине во время ее первого посещения цирка не были смешны клоунские эскапады.

Цирковое зрелище всегда разножанрово, включает в себя аттракционы и отдельные номера акробатов, атлетов, гимнастов, эквилибристов, жонглеров, канатоходцев, велосипедистов, фокусников, дрессировщиков, мимов, чревовещателей, мнемотехников, эксцентриков, заклинателей змей, конные выступления, представления на льду, многое другое, а также неизменную клоунаду. Все элементы цирковой программы, при всем их зрелищном, техническом, технологическом, эстетическом разнообразии, раскрывают нечто единое: богатство возможностей человека, причем не столько в телесно-физическом измерении, но скорее в бытийственном. Человеческое бытие предстает здесь как уверенная реализация сверхобычных возможностей, возносящая исполнителя и зрителя, внимающего этой гармонии, слаженности и надежности, над обыденными формами бытийственной реализации. Перебирая в воображении возможные варианты жизненных ситуаций, человек поднимается здесь над единичностью и фактичностью своего существования, чтобы в игре и посредством игры открыть себе свою собственную сущность и смысл бытия. Повседневность чаще всего не позволяет человеку усмотреть ту беспредельность осуществления его сил и стремлений, которые являются ему в неожиданной, удивляющей череде ловких трюков и приемов циркового действия. Вся цирковая программа может прочитываться как утверждение силы, ловкости, могущества, выносливости, мастерства – *hic et nunc* – через преодоление опасности, подстерегающей исполнителя на каждом шагу. Отсюда та всеохватывающая атмосфера радости, праздничности, жизнеутверждения, которая всегда ассоциируется с цирком. Но, с другой стороны, в каждом аттракционе неотвратимо ощущается реальность опасности, которая *hic et nunc* вводит в игру пока не-

действительность, но неизбежную возможность смерти – а отсюда страх и непостижимая печаль, поселяющиеся в сердцах присутствующих при разворачивающейся на их глазах игре бытия. Так цирковой номер оборачивается моментом истины, пограничной ситуацией, оповещающей человека о принципиальной конечности его бытия – через переживание ненадежности и хрупкости жизни даже в таком сильном и прекрасном ее воплощении.

Правда, скорее всего, многие оставались бы нечувствительны к этой опасности, являющейся публике часто только в едва заметном движении лонжи, уходящей далеко вверх, к куполу (нити, нисходящей из надежного источника жизни, способной продлить ее во что бы то ни стало?). Как многим, может быть, не стало бы понятно явление богатства бытийственных возможностей, раскрываемых в веренице волшебства, проворства и силы. И тогда на манеже появляется клоун, чтобы каскадом смешных неожиданностей подчеркнуть нам смысл всего происходящего. Ведь в цирковом представлении, как и в любом художественном творении, говоря словами Г.-Г. Гадамера, свершается истина как нечто объективное, в нем совершается и становится доступным не познанный прежде смысл и вступает в бытие нечто новое: «не переоформление уже оформленного, не отражение прежде существовавшего, но набрасывание нового как истины, которая выйдет наружу в творении» [1, с. 115]. Цирковое действие, понимаемое как игра, есть *представление*, ибо, как считает О. Финк, в нереальности этой игры «выявляется сверхреальность сущности. Игра-представление нацелена на возвешение сущности» [4, с. 387].

Пародируя опасность виденного зрителями номера, без конца отступаясь, падая, клоун тем самым утверждает несомненную силу и могущество человека, способного выполнять подобный номер без помарок, помогая сопоставлением контрастов обрести ясное понимание бесконечности человеческих возможностей. Но в то же время, подчеркивая всякий раз, что проделанный артистами трюк потому-то и требует такой силы и могущества, что таит в себе постоянную опасность, угрозу жизни, клоун открывает публике присутствие возможности смерти – в каждом движении выступающих, в каждом моменте существования. И, наконец, самое главное в предназначении клоуна – он, смеясь и заставляя смеяться

находящихся в зале, побеждает конечность бытия, иронической игрой утверждает освобожденность человека от страха смерти, констатируя некоторую «ненастоящность», «неокончателность», «ненадежность» не только жизни, но и смерти. Человек смехом преодолевает угрозу смерти, пусть в игровой модальности «как если бы», но отодвигает страх, пронизывающий все его существо при созерцании того, как смерть представляет себя в полном риска зрелище. О. Финк, размышляя об игре как одном из основных феноменов человеческого бытия, утверждает, что «нереальность сплетенного из видимости игрового мира есть дереализация, отрицание определенных единичных случаев, и в то же время – котурн, на котором получает репрезентацию фигура игрового мира» [4, с. 387]. Поэтому смысл рассматриваемого клоунского представления является одновременно и воображаемым и сущностным, то есть одновременно нереальным и сверхреальным. Зрители представления потому так очаровываются игрой, оказываются захвачены ею, что в единичных событиях игры им является сущность человечности и мира, которой они, зрители, так же причастны, как и играющие. Игра «возвещает в символе, в совпадении единичного и всеобщего, возвещает парадигматической фигурой, которая «не-реальна», потому что не подразумевает какого-то определенного реального индивида, и «сверх-реальна», потому что имеет в виду сущностное и возможное в каждом» [4, с. 387].

Указанная «сверхзадача» клоунады – преодоление страха смерти смехом – вполне применима ко всем ее жанровым разновидностям. Даже в случае, когда тематически номер прямо не связан с темой смерти, а посвящен высмеиванию каких-то человеческих недостатков или форм поведения, за этим высмеиванием все же стоит стремление победить небытие.

Как говорят исследователи, самостоятельное цирковое амплуа клоуна сложилось в 1-й четверти 19 века (англ. clown от лат. *colonus* – деревенщина, грубиян [5, с. 167]). Отдаленными предшественниками клоунов в Западной Европе были античные мимы (5 век до Р. Х.–конец 7 века), более поздними – персонажи итальянской комедии дель арте (середина 16–начало 18 веков), шуты в пьесах Шекспира и других драматургов Возрождения, паяцы старинных площадных и балаганных представлений (17–

18 века), в России – скоморохи, а позднее – также участники балаганных представлений [5, с. 168]. Сам факт наличия в зрелищах всех исторических периодов персонажа, родственного цирковому клоуну, говорит о важности такой фигуры и подобной точки зрения на человека и мир. Существуют определенные клоунские амплуа: клоуны-мимы, клоуны разговорного жанра, музыкальные клоуны, а также универсальные клоуны, использующие все разнообразие выразительных и изобразительных средств клоунады, что особенно характерно для коверных клоунов, заполняющих промежутки между номерами представления, вызванные необходимостью установления аппаратуры и т. п. Из наиболее распространенных, можно сказать, архетипических клоунских амплуа, следует выделить маски Рыжего и Белого клоунов. Рыжий клоун (в европейской традиции – Август, появившийся в немецком цирке в 70-х годах 19 века как пародирующий униформистов или шпрыхшталмейстера, т. е. инспектора манежа) – глуповатый, по-детски наивный и одновременно хитрый плут [5, с. 23]. С ним в паре с 80-х годов 19 века выступает Белый клоун – элегантный, горделиво самоуверенный, первоначально олицетворявший образ крестьянина-мукомола (его старинное прозвище – Жан-Фарин, Мука), со временем обретавший вычурную пышность, превратившийся в конце концов в умничающего резонера, склонного к риторике, поучениям и показному благородству [5, с. 62]. Данные маски фиксируют не только различные человеческие черты характера, но и различные позиции по отношению к жизни, а в конце концов и к смерти. Рыжий клоун-недотепа постоянно попадает в несуразные ситуации, чем в пародийной, гротескной форме приоткрывает для зрителя незамечаемое присутствие возможности смерти. Наличие рядом с ним Белого клоуна, демонстративно серьезного, постоянно критикующего партнера за его неловкость и препятствующего продолжению какой-либо возмущающей его выходки, не только указывает на комичность всякой нерелективной серьезности, лишенной самоиронии, но, что важно для моего рассуждения, показывает нам нас самих, не замечающих до поры до времени за падениями, нелепостями, за всей этой буффонадой угрозы небытия.

Цирковое зрелище и цирковое помещение могут

рассматриваться как модель мира, включающая в себя все важнейшие элементы человеческого существования: жизнь – игру бытийственными возможностями – смерть. Само здание оказывается подобным древнейшим символическим воспроизведениям строения космоса, например, мировому древу, где зафиксированы пространственные и временные координаты и основные элементы космического целого. Все цирковое представление разворачивается в разных пространственных уровнях: есть номера, исполняемые на «нижнем» этаже космоса, есть номера, вся зрелищная часть которых помещается на «срединном» мире, и, наконец, есть номера, увлекающие зрителей в небесные сферы – под сферический купол цирка (появившийся в цирковых зданиях с 1859 года, когда в Тулузе был совершен первый «воздушный полет» [5, с. 13]). Точная линия манежа диаметром 13 м указывает горизонтальные границы мира, внутри которого разворачивается для зрителей игра бытия и небытия. Непременность присутствия зрителей при этой игре требует их участия, включенности в данный процесс представления жизни и смерти. Как пишет Г.-Г. Гадамер, художественное творение, имеющее символическую природу, содержит в себе то, на что оно указывает, и, являясь уникальным и незаменимым, осуществляет «приращение бытия», которое сущее «получает за счет того, что представляет самое себя» [1, с. 305]. Можно считать, что, хотя представленный в цирке мир не тождествен в своем бытии наличному миру действительности, он тем не менее оказывается тождествен ему в его истинности. Гадамер высказывается об этом совершенно определенно: «Мир, возникающий при сценическом воплощении представления, не находится в положении отображения, соседствующего с реальным миром, но является им самим во всей возросшей истинности своего бытия» [2, с. 184].

Таким образом, зритель циркового представления понимает свою сущностную глубинную идентичность с участниками программы и переживает происходящее как свои бытийственные возможности. Зритель клоунады смеется в конечном счете над самим собою, при этом он смеется не над фактическими недостатками, слабостями и дурачествами персонажей, но над слабостью и глупостью человеческого существа. Зрители получают от исполнителя «бытийные возможности, которые он сумел

выявить и которые превышают наши собственные возможности» [1, с. 164]. Это означает, что цирковое зрелище, как и всякая другая игра, раскрывая перед человеком в пространстве своей иллюзорности и сверхреальности всю совокупность возможностей его собственной реализации, играя этими возможностями, выводит человека за пределы его наличной индивидуальности к области некой до-индивидуальной основы. Гадамер, в частности, полагает, что сопричастность зрителя игре может быть мотивирована и поддерживаема представлением ею того метафизического порядка бытия, который касается одинаковым образом всех [2, с. 178].

Цирковое представление «в непривычном элементе воображаемого» дает «человеческому бытию возможность самоопределения и самосозерцания в зеркале чистой видимости» [2, с. 392]. Финка понимание этого приводит к предположению о том, что бытие игры оказывается выражением наиболее существенного в человеческом бытии как таковом. Человек по своему бытию, считает Финк, есть отношение – к себе, к вещам, к миру: он «существует в пространстве и относит себя к родине и чужбине, существует во времени и относит себя к прошлому, обусловлен родом и полом и относит себя к собственному полу в стыде и институциональных отношениях (брак, семья)» [4, с. 395–396]. Игра занимает особое место среди феноменов человеческого бытия, поскольку, будучи способной охватить все формы человеческого существования, выражает *отношение человека к собственному относительно бытию как таковому*. Гадамер также считает, что при созерцании игры «зритель перед лицом силы судьбы познает самое себя и свое собственное конечное бытие» [2, с. 178]. Используя многообразные иллюзионистские средства, укрываясь непрменной маской, игра использует воображаемую *видимость* как важное выразительное средство, создавая подлинный театр бытия, «подмостки зрелища, выводящего человеческую жизнь перед ней самой» [4, с. 394].

Поскольку это так, то наличие клоуна в мире циркового представления непременно, ибо его участие в зрелище способно раскрыть природу цирка как метафоры иронии самой жизни. Ведь цирк, с одной стороны, представляет разнообразные формы силы, могущества человека, утверждая постоянное преодоление опасности, но с другой стороны, именно этим утверждением

приводит к присутствию опасность смерти в модальности возможности. Клоун – единственный персонаж циркового представления, кто эксплицирует понимание данной иронии, являя нам возможность осознать нашу человеческую природу, включающую одновременно могущество и хрупкость, автономность нашего существования и его неизбывную несамостоятельность и ненадежность. Думаю, и это не случайно, ибо сам характер клоунады, я уверена, созвучен природе иронии.

Когда-то Фр. Шлегель, характеризуя романтическую иронию, определил ее как *трансцендентальную буффонаду* [3, с. 206], т. е. как шутовство, комическое представление. Буффон, персонаж итальянской комедии XVIII века, или клоун циркового представления, паясничая перед публикой, изображая себя неловким, глуповатым, смешным, тем не менее, открывают зрителям вполне серьезные вещи, в частности, принципиальную конечность человеческого бытия. И во всей цирковой программе именно клоун это делает. Ироничность, двусмысленность ситуации состоит в явном несовпадении подчеркнуто шутовской формы и предельно серьезного содержания. Буффону хорошо известна вся нарочитость его шутовства, представляемого только как трюк, методический прием, предостережение самому себе и зрителям от забывчивости своей ограниченности и конечности.

Так что смешное, представляемое клоуном, отнюдь не смешно. И смех оказывается введенным в игру как раз для преодоления того естественного страха, который вызывается открытием человеком в каскаде комических неожиданностей лица смерти. Этим осознанием «несмешного» происхождения всех смешных нелепиц клоунады можно объяснить появление таких клоунов, которые не вписываются в традиционное представление о клоунской маске, требующей, как считается, обязательного паясничанья, падений и нелепостей. В частности, замечательному советскому клоуну-миму Леониду Енгибарову, которого называли клоуном «с осенью в сердце», было свойственно поэтическое видение мира, адекватное характеру человеческого переживания собственной смертности. Включая в свой репертуар номера разнообразной тематики, пародирующие различные недостатки человеческой природы, он, владея всеми возможными цирковыми трюками, сохранял преимущественно грустный облик и характер

своего персонажа, что полнее всего подчеркивает глубинный подтекст клоунского номера: разговор о небытии. Ибо каждый недостаток в поведении, в характере и т. п. вводит в наше существование небытие, или вводит нас в небытие, поскольку отдаляет от реализации в человеке его бытийственной предназначенности.

Кроме этого, играя имажинативно возможными формами нашего бытия, не реализованными – пока или уже – в действительности, клоунская игра в определенном смысле освобождает человека от фактически сложившейся жизненной ситуации. Конечно, следует отдавать себе отчет в нереальности такого освобождения, ибо действительность не позволит человеку избежать последствий его реально свершившегося выбора. Но это воображаемое исключение человека из действительности, как представляется Финку, является не просто важным моментом отвлечения и отдыха от скуки, неудач, бед и страданий реальной жизни, но существенным средством прояснения самой действительности через воображаемую видимость игрового мира. Погружая человека в пространство «никогда не фиксированного бытия» [4, с. 400] и прерывая на время разворачивания игрового действия будничность существования, игра раскрывает свой *праздничный* характер как собственный общий строй: «человек играет тогда, когда он празднует бытие» [4, с. 400]. Праздник вырывает человека из потока повседневности, чтобы, радостно озарив ее, прояснить ее смысл. На праздничном игрище «сообщество празднующих преобразуется в сообщество созерцающих, которые осмысленно созерцают отраженный образ бытия и приходят к предчувственному про-зрению того, что есть» [4, с. 401]. В искусстве и в игре воплощается важнейшая черта праздника, отмеченная также и Гадамером: «изначальной, неумирающей сущностью праздника является творение, возведение в преобразованное бытие» [1, с. 169–170]. В празднике участвующий сопричастен свершающемуся таинству, он пребывает при бытии, находясь в сакральном временном измерении, постоянно возобновляемом каждым повторением празднования: «В час праздника происходит возвращение великого мгновения» [1, с. 159].

Итак, клоун и делает очевидным для присутствующих

праздничный характер свершающегося циркового действия, возводя переживание имажинативного преодоления ими страха смерти над будничной повседневностью, не способной прояснить человеку всю полноту его конечной природы. Где было маленькой Тиночке разгадать тайну человеческого бытия в череде комических трюков клоунады, пародирующих опасности жизни и смерти.

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем.– М.: Искусство, 1991.– 367 с.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н Бессонова.– М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
3. Лембек К.-Х. «Естественные» мотивы трансцендентальной установки? К проблеме метода в феноменологии // Феноменологія і філософський метод: Щорічник Українського феноменологічного товариства 1999 р.– К., 2000.– С. 195–212.
4. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова.– М.: Прогресс, 1988.– С. 357–403.
5. Цирк. Маленькая энциклопедия. 2-е изд., перераб. и доп. / Сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский / Гл. ред. Ю. А. Дмитриев.– М.: Советская Энциклопедия, 1979.– 448 с.

Инна Голубович

**«КНИГА СМЕХА И ЗАБВЕНИЯ»
(ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МИЛАНА КУНДЕРЫ)**

Книга Поля Рикёра «Память, история, забвение» начинается с рассказа о хранящейся в библиотеке одного монастыря великолепной скульптуре в стиле барокко, символизирующей двойственный образ истории. На переднем плане – античный Кронос, крылатый бог. Это старик с короной на голове; левой рукой он жадно вцепился в огромную книгу, а правой стремится вырвать из нее страницу. На заднем плане над ним нависает сама История: строгий, пристальный взгляд; левая рука останавливает жест бога, правая – демонстрирует орудия истории: книгу, чернильницу, стиль [4, с. 13]. Описывая строгий лик Истории, Поль Рикёр ничего не говорит о том, каков лик Кроноса. Рискнем предположить, что Бог времени, стирающий память, смеется. А Рикёр не пишет об этом, потому что смеющийся Кронос отвернул от нас свой лик.

О смеющемся Кроносе/Хроносе знали древние, когда устраивали празднества кронии/сатурналии, во время которых воцарялось безудержное веселье карнавального типа [2, с. 19]. Об этом знал или догадывался К. Маркс, утверждавший, что человечество, смеясь, расстаётся со своим прошлым. Тема истории, смеха и забвения стала главной для чешского писателя Милана Кундеры в написанной им уже во Франции «Книге смеха и забвения» (1979), по страницам-вариациям которой мы и пройдем [1].

Начинает М. Кундера с описания тотальности «настоящего смеха», не имеющего ничего общего с шуткой, насмешкой или потешностью. Такой смех – это бесконечное и восхитительное наслаждение, наслаждение само по себе, сладкий транс счастья. Смех всеохватный, уносящий нас, словно мощный прибой [1, с. 87]. В этом экстатическом смехе, звучащем под сводами «храма счастья», человек свободен от воспоминаний, обращен к настоящему мгновению мира и ничего другого знать не хочет. Он вступает на путь забвения, пролегающий через пространство смысла.

М. Кундера говорит о двух видах смеха, называя их «смехом ангела» и «смехом дьявола». Однако, разделяет их не дихотомия Добра и Зла, а признание (ангелы) или отрицание (дьявол)

рационального смысла мира. Если в мире слишком много непроверяемого смысла (власть ангелов), человек изнемогает под его тяжестью, если же мир полностью теряет свой смысл (власть дьявола), жить тоже невозможно. Такова своеобразная онтология и антропология автора [1, с. 95]. В свете этой конструкции смех изначально исходит от дьявола. Смешными оказываются вещи, внезапно лишённые предполагаемого смысла. В смехе есть доля злорадства (все предстаёт иным, чем хотело казаться), но он не лишен и благостного облегчения (вещи легче, чем думалось, они не давят на нас своей строгой серьёзностью). Дьявольский смех – смех исконный, указующий на бессмысленность вещей. А смех ангела – это лишь вынужденный ответ, имитация, самозащита и защита разумно придуманного и осмысленного Божьего мира. И во втором случае смех становится, как пишет М. Кундера, семантическим обманом.

Тотальный, «настоящий», всеобъемлющий смех – это не только наслаждение, но и указание на бессмысленность мира, причем наслаждение и обесмысливание не мешают друг другу. Ведь наслаждение – это «видеть, слышать, дотрагиваться, пить, есть, мочиться, испражняться, окунаться в воду, смотреть в небо... или просто быть здесь» [1, с. 88] Смысл в кундеровской онтологии оказывается беззащитным перед «исконным» смехом, а история беззащитна перед «просто быть здесь», а значит, перед забвением. Единство истории, как указывал, в частности, К. Ясперс, – это единство смысла [5]. Этот смысл, внесенный в современную эпоху с началом «осевого времени», с зарождением личностного, экзистенциального начала, начала подлинной свободы, не удерживается автоматически. Сохранение истории как смысловременной целостности осуществляется в актах воспоминания как понимающего созерцания. Именно через смысл и *Telos* истории «мы видим в себе носителей свободы, серьезного решения, независимости от всего мира, видим в себе экзистенцию, дух» [5, с. 262]. Смех, разлагающий смысл истории, лишает смысла и само воспоминание. М. Кундера рассматривает собственное «исключение из кола (круга в зажигательном народном чешском танце)» исторического братства и единения «между всеми социалистическими странами и коммунистическими партиями мира» как бесконечное, глубокое падение в «пустое пространство

мира, в котором раздаётся чудовищный смех ангелов» [1, с. 116], покрывающий своим гулом все слова. Дает надежду лишь то, что сам М. Кундера иронизирует над своей же моделью и отстраняется от нее, описывая как изначально чуждую ему самому, поскольку ее истоки, как ни странно, – в современном феминизме с его пафосом детской непосредственности и невинности, радости и наслаждения. И далее у него появляется образ детства как бытия-в-забвении и одновременно бытия в чарующей невинности детской улыбки. Детство также оказывается образом будущего для становящегося все более инфантильным человечества, которому прошлое, история, ее смысл и Telos просто смешны и безразличны.

М. Кундера достаточно легко переходит от истории жизни каждого из своих героев к «так называемой великой Истории человечества», судьбам наций и государств. В избранной им установке, сквозь призму «смеха и забвения», онтология культуры оказывается инвариантна антропологии, а границы между ними зыбки и подвижны. Так, один из героев с его страстным желанием уничтожить старые любовные письма, «запустить руку в свое далекое прошлое, сокрушить его кулаком, ...располосовать ножом образ своей молодости» [1, с. 35] оказывается таким же переписчиком истории, «как все политические партии, как все народы, как любой человек». Все они сходным образом «борются за доступ в лабораторию, где ретушируются фотоснимки и переписываются биографии и сама история» [1, с. 37]. Что же втягивает нас в борьбу с прошлым, в его тотальное уничтожение и забвение? Это – «литость», отвечает М. Кундера, не боясь прибегнуть к непереводаемому на другие языки чешскому слову и лишь приблизительно передавая его смысл как «мучительное состояние, порожденное видом собственного внезапно обнаружившегося убожества» [1, с. 178]. Он считает, что без осознания «литости» невозможно постичь ни душу человека, ни душу нации, особенно, так называемой, малой, в бесконечной череде исторических поражений и унижений особенно близко переживающей опыт «литости». «Литость» работает как двухтактный моток. За ощущением страдания следует жажда мести – причем человек (а часто, сообщество, нация) мстят за себя собственной гибелью. И если происходит это на исторической сцене, месть патетически преображается в героизм. Но только для тех,

для кого переживание «литости» непереносимо. Однако, среди героев Кундеры есть «гении литости», они обречены жить, воплощая ее в себе. Один из них «смотрел в глубину своей глупости» и чувствовал приступы безудержного, слезливо-истерического смеха [3, с. 218], после которого, как спасение от раздирающей душу «литости», пришло «милосердие поэзии». Мучительный опыт переживания собственного убожества, смешного и нелепого, преобразуется в возвышенную повесть о безмерной и неразделенной любви, а в большой Истории превращается в героический миф. Происходит, как пишет П. Рикер, «короткое замыкание между памятью и воображением», и память оказывается «провинцией воображения» [4, с. 23].

П. Рикер указывает также на два типа воспоминания, отсылая нас к истории двух греческих слов – *mneme* и *anamnesis*. Первое – обозначает воспоминание, рождающееся пассивно, его появление можно охарактеризовать как чувство – *pathos*. Второе – воспоминание как объект поиска, воспоминание, припоминание, открывающее путь к рефлексивной памяти [4, с. 22].

Воспоминание как пафос – смеющееся. М. Кундера обращает наше внимание на растиражированную в современной культуре, ставшую китчем, сценку, которая часто воспроизводится как образ воспоминания: юноша и девушка, держась за руки, бегут на фоне природы. Они бегут и смеются. И их смех означает: мы счастливы, мы рады, что живем на свете, мы принимаем бытие таким, как оно есть [1, с. 90]. Такой образ-воспоминание, как правило, приходит спонтанно, без мучительного усилия припоминания, на пике *pathosa* – наслаждения, радости и сладкой боли.

Воспоминание как сознательное рефлексивное усилие припоминания, возможно неосознанно, описывается через образ слезы. Для самого М. Кундера, вспоминающего о своей утраченной Чехии и ее поэтах, – «по счастью, накатившаяся слеза, словно линза телескопа, приближает ко мне их лица...» [1, с. 187]. Л. Толстой в своей трилогии «Детство. Отрочество. Юность» вряд ли специально задумывался об этом свойстве рефлексивной памяти. И, тем не менее, он отметил, что когда с усилием вызывает из глубины прошлого образ матери – этот образ он видит исключительно сквозь пелену слез. Взгляд «сквозь слезы» – единственный, помогающий прозревать иные миры и вспоминать

непостижимое сейчас, но хорошо известное в детстве, – возникает у Р. М. Рильке в его стихотворении «О фонтанах»:

*Я многое вдруг понял в этом странном
непостижимом древе из стекла.
Так слезы в детстве радужным туманом
вставали, источаясь под нажимом
забытой грезы, что во мглу влекла [3].*

Если в детстве взгляд «сквозь пелену слез», как сквозь толщу фонтана, был просто даром, то по прошествии многих лет он невозможен без личностного усилия. Граница между *mneme* и *anamnesis* оказывается зыбкой и подвижной. И снова в нашем обращении к «Книге смеха и забвения» возникает тема неосвязаемости границ. Об этом много размышляют и герои Кундеры. «Вся загадочность человеческой жизни коренится в том, что она протекает в непосредственной близости, а то и в прямом соприкосновении с границей» [1, с. 297]. Достаточно бесконечно малого, чтобы ты оказался по другую сторону тончайшей нити, где все теряет смысл: любовь, убеждения, вера, История. Достаточно легчайшего дуновения ветерка, чтобы вещи чуть сдвинулись, и то, ради чего еще минуту назад мы отдали бы жизнь, вдруг предстает полнейшей бессмыслицей.

Это чувство переживают в романе те, кто, покинув родину, продолжал бороться за ее свободу. Они сознательно «отворачивали голову» от границы, за которой узы, связывающие их с прошлым, окажутся иллюзорны, они боялись «соскользнуть (увлекаемые головокружением, словно манящей бездной) на другую сторону, где язык их терзаемого народа издавал уже бессмысленный шум, подобный птичьему гомону» [1, с. 314], в ту, уже описанную нами, бесконечную пустоту мира, где звучит заглушающий все слова смех. Согласно принципу инвариантности, это же чувство переживает и другой герой во время любовной сцены, вдруг совершенно внезапно озаренной светом комичности. «Он почувствовал, что еще мгновение, и он разразится смехом... Смех был здесь словно огромная западня, которая терпеливо поджидала в комнате... Всего каких-то несколько миллиметров отделяли любовный акт от смеха, и Ян приходил в ужас, что может перешагнуть их. Всего несколько миллиметров отделяли его от границы, за которой вещи теряют всякий смысл» [1, с. 308]. Он совладал с собой, подавил улыбку и

прогнал дьявола смеха. Однако, однажды приблизившись к границе, услышав вещей смех, он ясно осознал, что живет во время великой исторической эпохи, когда физическая любовь бесповоротно превращается в смешные движения. И этот поворот, совершаемый на «изнанке» истории, не менее кардинален, чем происходящие на ее лицевой стороне мировые революции и глобальные катаклизмы.

Герой-любовник и герой-патриот совершают одинаково напряженное личностное усилие, чтобы сохранить единство мира, свой универсум смысла, чтобы уйти от невыносимой (до ощущения пустоты в желудке) легкости вещей и смыслов, обнаруживаемой через смех и ведущей к забвению.

Вместе с Полем Рикером мы начали античным сюжетом, с Миланом Кундерой мы им и заканчиваем. Один из героев «Книги смеха и забвения» представляет себе, что греческие боги в самом начале истории принимали страстное участие в приключениях людей. Потом, обосновавшись на Олимпе, они смотрели вниз и хохотали. А теперь они уже давно спят, позабыв о нас.

1. Кундера М. Книга смеха и забвения: Роман / Пер с чеш. Н. Шульгиной.– СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. Лосев А. Ф. Кронос // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1998.– Т. 2.
3. Прокофьев А. Стихотворение Рильке “Von den Font aenen” (Попытка интерпретации в свете личного опыта) // ЗоиЛ.– 1997.– № 2.
4. Рикер П. Память, история, забвение.– М.: Изд. гуманитарной литературы, 2004.
5. Ясперс К. Смысл и назначение истории.– М.: Политиздат, 1990.

Розділ 2.
ФОРМИ СМІХУ В МИСТЕЦТВІ

Валентина Свіданова

**ГУМОР У ФОЛЬКЛОРНІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

*... Сміх знищує блаженство, яке дається
скорботою серця. Сміх робить душу
неспокійною та грішною.
Сміх позбавляє людину сподівання
на Бога, пускає в непам'ять
смерть та страждання.*

Давньогрузинський збірник «Поучение отцов»

Науковці з найдавніших часів і до нинішніх відзначають велике значення гумору в житті людей. Звісно, що кожна людина – представник певної культури. Саме соціальне середовище, культура, що виростила її, детермінують системи національної особистості. Тому все нове, що створюється державними та адміністративними структурами у країні, яка швидко змінюється, повинно спиратися на свою історію, свою національну культуру, традиції [3, с. 26]. Роль та значення фольклорної творчості в своїх працях неодноразово аналізували М. Костомаров, В. Ф. Горленко, В. Ю. Келембатова, О. М. Кравець, Д. Угринович, М. Еліаде, В. Г. Кушнір, Р. Ф. Кирчів, І. Крип'якевич, В. Родзикевич та ін.

Основна ціль цієї статті – показати присутність, а також особливості гумору в українській культурі, а саме в народній творчості, звертаючись передусім до українського фольклору.

Сміх підіймає того, хто сміється, над об'єктом сміху. Сміх над собою підіймає людину над самим собою. Він виявляє силу людської особистості при всієї її слабкості. Це ж відноситься і до особистості цілого народу. Може бути ця здатність, сміючись усвідомлювати свої недоліки і разом з цим стверджувати свою справжню гідність, – це одна з важливих причин життєстійкості любого народу. Іронічна самокритика – це форма психологічного захисту. Колись Ходжа Насреддін, коли сміялися з нього, починав також сміятися з себе, і сміх недругів замовкав [1, с. 10]. Це обумовлює основну задачу статті – показати, звертаючись до фольклорної творчості українського етносу, вміння сміятися над собою і разом з собою.

Мотиви народної творчості завжди в усі часи були

підпорядковані світогляду, були його джерельним витокком. «Будь-яке мистецтво, будь-яка наука, – це засіб спілкування людей між собою. Тому ефективність та інтенсивність спілкування знижується і може зійти нанівець, якщо виникає сумнів у правдивості сказаного, у щирості змалюваного. Тому все повинно бути пропущено крізь деформуючий фільтр гумору [7, с. 52]. Саме у фольклорі яскраво висвітлила себе специфіка українського етносу, ті особливості, якими український народ вирізняється з-поміж інших.

Звісно, що фольклор виник дуже давно (до виникнення писемності) і був чи не єдиним джерелом нагромадження та передавання інформації. Виникнення фольклору пов'язується з порою, коли людина вперше почала сприймати навколишнє середовище як певну систему, якою, окрім людини, були і сонце, і місяць, і земля, і явища природи, і звичайно, боги, які впливали на функціонування цієї системи [4, с. 100]. Слід виділити, що однією з характерних ознак фольклору є його анонімність, тобто втрата авторства в процесі побутування, що водночас є і процесом колективного творення. Яскравим виявом колективності творення у фольклорі, досить вільного ставлення до тексту є наявність різновидів тих чи інших творів. Варіантність як одна з головних ознак фольклору стосується всіх його родів і видів – віршових – поетичних і прозових – оповідних. Багатоваріантність фольклорних творів зумовлена і такою специфічною рисою народнопоетичної творчості, як імпровізаційність, тобто співтворчість у процесі виконання.

Ще однією специфічною особливістю фольклору є його усність – усна форма творення, побутування, синхронна і діахронна передача, тобто поширення творів фольклору в певний час і його різночасова передача від покоління до покоління.

По суті, характерними особливостями усної народної творчості, що відрізняють її від інших форм народної культури і, зокрема, від такої спорідненої з нею сфери художньої словесності як література, ми можемо виділити – усність і значимість пам'яті у творенні, побутуванні і передачі фольклорних творів, колективний характер народної творчості, а отже, й не визначеність індивідуального авторства – анонімність; пов'язаність побутування і розвитку з певними народними традиціями, усталеними стереотипами, естетичними нормами, формами, критеріями – тобто

традиційність у поєднанні з поповненням у процесі виконання додатковими елементами – імпровізаційністю, чим у свою чергу зумовлюється і така специфічна риса, як різноманітність текстів, мелодій більшості фольклорних творів – їх варіантність [5, с. 565].

У наші дні перелічені ознаки фольклорності зазнають певних змін. Так, поширення фольклорних творів може відбуватися не лише в усній, а й письмовій формі, а також за допомогою сучасних засобів комунікації – преси, радіо, телебачення. Також частіше фіксується авторство, оскільки творець може записати твір. Сюди ж відносять і твори літературного походження тих авторів, що творять у дусі фольклорної поетики. У цьому процесі новітнього фольклоротворення може більш чи менш виразно простежуватися співвідношення і взаємозалежність індивідуального і колективного, традиційного і новітнього. Однією з умов входження твору в фольклор є й його побутування за законами усної традиції.

Залежно від розмаїття змісту і формальних ознак багатогранний і багатоплановий національний фольклорний матеріал можливо класифікувати за типами, родами і видами.

Український фольклор складається з двох великих підрозділів:

1) поетичного, що найяскравіше виражений у пісенності;

2) прозового, що об'єднує різні оповідні види художньої народної творчості – це казки, легенди, перекази, усні оповідання, анекдоти.

Можна вирізнити і третій тип художньої словесної творчості – драматичний, що виступає як у формі окремих діалогів, п'єс і сценок для народного театру, ігор, вертепу, так і діалогів у віршованих і прозових фольклорних творах [5, с. 566].

Поетичний фольклор складається з різних видових груп. Це – народні пісні. За походженням, змістом, часовою і функціональною прив'язкою весь цей народнопісенний матеріал, поділяється на низку груп і циклів. До найбільшої з них належать обрядові пісні, які поділяються на календарні обрядові, сімейно-обрядові [5, с. 567]. Вони належать до найдавнішої верстви фольклору взагалі й української усної народної творчості зокрема. В своєму змісті, мелодиці, формальних ознаках вони донесли багато елементів архаїки, тому що здавна перебувала під охороною обряду, становила з ним неподільну цілісність, яка оберігалась народними традиціями. На це звертали увагу такі дослідники українського

фольклору, його обрядової форми: В. К. Борисенко, О. М. Кравець, З. Е. Болгарович, О. В. Курочкін та ін.

Окрім обрядових пісень, в українському фольклорі треба виділити велику групу не обрядових пісень. До них відносяться: народні думи, історичні пісні, балади, соціально-побутові, ліричні пісні з особистого і родинного життя, жартівливі й танкові пісні, колискові й дитячі, набожні, лірницькі пісні [5, с. 575].

Жартівливі і гумористичні пісні складають значну частину народнопісенного репертуару. Їх можливо віднести до різних груп народних пісень, у тому числі й до обрядових. Особливо насичені жартівливо-гумористичним елементом короткі одно- і двострофові пісеньки – співанки, що часто виконуються як приспівки до танцю. Найбільш поширені з них коломійки, козачки, частівки [5, с. 578].

Великою і істотною частиною фольклорної творчості є прозовий фольклор. Окрім своєї естетичної, розважальної функції він виконував пізнавальну та інформативну функцію. Прозові жанри фольклору утверджували гуманістичні принципи життя людської чесноти.

Залежно від історичної долі народу, особливостей суспільних і політичних процесів, культурних впливів, зв'язків з фольклорами інших народів народжувалися нові твори, зазнавали змін, збагачувалися новими темами, сюжетами, мотивами, образами або вилучалися з ужитку і забувалися попередні набутки усної народної словесності. Але народна пам'ять зберегла найбільш цінні надбання фольклору, все те, що було пов'язане із буденним життям, обрядовими і звичаєвими традиціями, що не переставало потішати і задовольняти потреби українського народу. Так, деякі свята українського народу зв'язані з рядженими, які є традиційними учасниками народних свят і обрядів, що змінювали свій зовнішній вигляд за допомогою одягу або масок. У давнину рядження виконувало важливі релігійно-магічні функції, але з часом цей звичай перетворився на веселу розвагу, маскарад. Найдавніші маски традиційного рядження українців зооморфні: є коза, ведмідь, журавель, бик, кінь; з культом предків пов'язані антропоморфні маски Діда і Баби, а також маски змішаного походження (наприклад, чорта). Популярними були побутові маски (Маланка, Василь), соціальні (Козак, Солдат, Пан та ін.), професійні (Лікар, Коваль та ін.) та ін. [6, с. 182].

Згадаємо і Вертеп, відомий як пересувний ляльковий театр, з яким виступали на ярмарках, міських та сільських майданах, а частіше ходили по хатах у святкові дні. Якщо в Західній Європі Вертеп довгий час функціонував у лоні церкви, то у східнослов'янських народів він від самого початку мав тісний зв'язок із театральньо-видовищною культурою. В різних регіонах України Вертеп виглядав неоднаково.

На Західній Україні Вертеп, з яким ходили колядувати, був невеликий за розмірами і нескладний за виконанням. Своєю формою він нагадував селянську хату або церкву. На Східній Україні з Вертепом колядували рідко. Це був справжній двоповерховий театр ляльок, який представляв певне досягнення народного мистецтва. На першому поверсі ставили побутово-пародійні сценки, інтермедії світського характеру, а на другому – розігрували сюжети різдвяного євангельського циклу. Вертепне дійство супроводжувалося танцями та піснями. Але поруч із ляльковим Вертепом побутовували специфічний фольклорний театр костюмованих виконавців, відомий під різними назвами: «Королі», «Городи», «Ангели», «Пастирі» тощо [6, с. 186–187]. Отож, структура традиційного рядження та Вертепу по-своєму відображала реальний світ соціально-побутових відносин та своєрідний карнавалізм деяких сторін життя українця.

Таким чином, у різних місцевостях України не в однаковій мірі поширювалися і збереглися ті чи інші види фольклору. Але, незважаючи на певні регіональні особливості фольклорної традиції та багатомікове політичне розчленування України, усна народна словесність українського народу здавна базувалася і розвивалася на спільній загальнонаціональній основі. Головними чинниками цієї спільноти є мовна і загальнокультурна єдність українського народу та його національна ментальність.

Носіями та розповсюджувачами творів фольклорної прози були мандрівні веселуни – розважальники і скоморохи, які згадуються вже в давньоруських джерелах. Вони були дуже популярні серед народу. «Як плясці або гудці, або хто інший закличе на ігрище або на яке зборище ідолське, то всі туди біжать, радуєчись» [2, с. 34].

Крім того, слід відмітити, що певний репертуар творів фольклорної прози завжди побутовували в колі сім'ї, в більшому чи

меншому гурті. Ними забавляли дітей, розважалася молодь на вечорницях і досвітках, а також вони побутовали і серед старших людей.

Як і в народній пісенності, у фольклорній прозі значне місце займають гумористичні твори – різні сміховинки, веселі оповідання, жарти і найбільшою мірою анекдоти.

Саме в анекдотах виявляються багаті засоби української сміхової культури, невичерпного гумору. Вони оперативно відгукувалися на насущні потреби буття, як суспільного, так і побутового. В цьому легко переконатися на прикладах сьогодення, різні явища якого знаходять негайний відгук в анекдотах. Вони не тільки гумористично трактують, висміюють ті чи інші прояви дійсності, представників різних верств суспільства, а й не раз сатирично викривають істотні пороки, засуджують демагогів, брехунів, п'яниць, ледарів. Не обминали анекдоти навіть високо поставлених державних діячів, політиків тощо.

Значне місце в українському фольклорі займають короткі народні влучні вислови – афоризми, які в образній, зручній формі (найчастіше в віршованій чи напіввіршованій) передають глибокі й цікаві за змістом та яскраві за звучанням думки. Це прислів'я і приказки, загадки, прокльони, формули побажання, привітання і та ін., які наповнені не тільки мудрістю народу, але й гумором.

Так, прислів'я і приказки, в яких сконцентровано житейську мудрість і філософію народу, його гумор, своїм мовним багатством і змістовим розмаїттям охоплюють усі сторони життя людини, її погляди на світ, суспільні явища, громадські та родинні взаємини. В них узагальнено багатовіковий господарський досвід народу («Літом хто гайнує, той зимою голодує»); звичаєво-правові й виховні настанови, повчання («Труд чоловіка годує, а лінь марнує», «Вірний приятель, що найліпший скарб», «Добра жінка і лихого чоловіка направить»); засуджуються людські вади («Лихий чоловік у громаді, що вовк у отарі», «Хитрого чоловіка, як потайного собаки, бережись») та ін. [5, с. 581–582].

Важко провести чітку межу між прислів'ям і приказкою. Якщо особливістю приказки можливо назвати те, що вона звичайно додається до сказаного, як афористична ілюстрація, то прислів'я, на наш погляд, є певним узагальненням. Але частіше приказка є скороченим прислів'ям.

Давній і розповсюджений вид народної творчості де також ми можемо знайти елементи народного гумору – це загадки. Це стислий вислів віршем або ритмізованою прозою з дотепним запитанням, відповідь на яке міститься в образних натяках на нього («Мовчить, а сто дурнів навчить», «Чотири чотирнички, п'ятий Макарчик»). Загадування і відгадування загадок було однією з форм народних розваг, засобом тренування розуму, пам'яті й кмітливості в дітей, вважалося ознакою мудрості і дотепності.

Цінність усіх цих творів усної народної словесності в тому, що, з одного боку, вони засвідчують ступінь духовного розвитку народу, є виразником творчої сили його уяви та глибоко вкоріненої туги за красою, з другого, – вони були тією скарбницею, в якій збереглися скарби народної мови, тим джерелом, з якого українські письменники з різних часів черпали теми, образи, помисли до своїх творів. Прикладом може бути творчість І. Котляревського з його «Енеїдою», в якій він з гумором висвітлив обставини українського суспільного життя після зруйнування Запорозької Січі. Також слід звернути увагу й на його «Наталку Полтавку» та «Москаля-чарівника», в яких І. Котляревський теж вдається до гумору, що своїми коріннями уходить до фольклорних засад. Гумористично-сатиричний тон, до якого вдавався І. Котляревський, наслідують ще ряд українських письменників. Це й П. Гулак-Артемівський, Е. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко та ін. «В протилежність музиці, в протилежність живопису та кіно, література здібна проковтнути та переварити, – пише М. Уельбек, – посмішку і гумор у необмеженої кількості» [7, с. 53].

Наша сучасність вносить у фольклорний процес відчутні зміни. Народне поетичне слово своєрідно реагує на все, що діється в нашому житті, дає свою оцінку подіям, явищам і особам – нерідко на відміну від їхнього офіційного трактування. Насильна руйнація усталених норм життя, традицій сімейного і громадського побуту, викорінення старих і насадження штучних звичаїв і обрядів у недавньому минулому, переслідування носіїв народнопоетичних надбань і культивування зручних для режиму псевдофольклорних новотворів деструктивно впливали на побутування, поширення і функціонування словесності, принижуючи її роль, а також переривали процес успадкування фольклорної традиції.

Звичайно ж за всі часи розвиток фольклору не припинявся.

Різними засобами переказувалися різні твори з традиційного народного репертуару, а також створювалися нові, що відгукувалися на насущні питання життя, виражали народні переживання, думки, настрої.

Серед них і чимало таких, що критично, сатирично трактували соціалістичні перетворення в місті і селі. Це, зокрема, численні частівки, коломийки, анекдоти, приказки за часів Сталіна чи Брежнєва, за поширення яких влада суворо карала. І сьогодні, у зв'язку з недавніми подіями в країні, ми можемо говорити про вибух за характером карнавальної і низової сучасної народної української творчості – від політичної графіки та розмальовування одягу до барабасиків на металевих бочках й ді-джейської обробки відомого виступу про «наколоті апельсини».

Таким чином, огляд українського поетичного та прозового фольклору, що притаманний українському народові, свідчить якою по-справжньому безмежною, багатою, різноманітною та своєрідною за тематикою, напрямкам та гумором була і є українська народна фольклорна творчість.

1. Евреи шугят.– СПб., 1999.
2. Історія української культури.– К., 1994.
3. Колечко В. Роздуми про сучасну українську педагогіку // Рідна школа.– 1999.– № 10.
4. Кушнір В. Г. Народознавство Одещини.– Одеса, 1998.
5. Українське народознавство.– Львів, 1994.
6. Українська минувшина.– К., 1994.
7. Уельбек М. На порозі растерянности // Иностранная литература.– 2002.– № 3.

Марія Кацуба

УКРАЇНСЬКА ЖАРТІВЛИВА НАРОДНА ПІСНЯ В КОНТЕКСТІ ГЕНДЕРНОГО АНАЛІЗУ КУЛЬТУРИ

Гендерний підхід до аналізу культури нині не лише є даниною своєрідній моді, а й дозволяє глибше збагнути культурну ідентичність. Фольклор, усна народна творчість є невичерпним джерелом для досягнення цієї ідентичності, адже ще наприкінці XVIII ст. німецький просвітник Й. Гердер ствердив, що в усній творчості – душа народу, його дух, тобто той творчий потенціал, який і формує культурну ідентичність.

Українська народна пісня неодноразово була предметом пильної уваги етнографів, мистецтво- й літературознавців. Григорій Нудьга, зокрема, опублікував одне з найфундаментальніших досліджень. Однак майже ніхто достатньо глибоко не вдавався до аналізу гендерних аспектів народної пісні, особливо жартівливої. Спробую у цих коротких роздумах привернути увагу дослідників до цієї теми.

Спершу нагадаю шановному читачеві широко відому народну пісню про славнозвісну українську майже культову страву – вареники з сиром. Народна творчість ставить цей витвір кулінарної майстерності на один щабель із таким інтимним почуттям, як кохання: “Любив козак дівчину і з сиром пироги”. Звичайно, іронія в тому, що любов до вареників, тобто чисто плотська любов, перевершує духовне – кохання, і дівчина ніяк не може цьому запобігти – “вона його цілує, а він їсть пироги”. Сама дівчина винна у такій ситуації, адже вона, почувши про мрію й пристрасть свого обранця, приготувала цей своєрідний “наркотик”, який змусив її улюбленого козака так захопитися процесом смакування, що він забуває про духовні насолоди. Відірвати від улюбленого заняття захопленого козака змогли лише “кляті вороги”, при наближенні яких переляканий любитель пирогів “сховався в бур’яни”. Ледь оговтавшись, цілий і неушкоджений у своїй схованці, він кидається боронити найцінніше: “Беріть собі дівчину, віддайте пироги”. Нині мені важко ствердити, чи є щось подібне, тобто чи є такий іронічний сюжет у якомусь європейському фольклорі, але факт його наявності в українській усній народній творчості навіює філософські роздуми про гендерну рівновагу в нашому традиційному суспільстві.

Звернемось до ще одного твору, не менш розповсюдженого: “Ой там на точку, на базарі”. Мабуть, важко навіть у страшному сні уявити такий сюжет у східній культурі, де жінка є рабинею, цілком безправною істотою, яку можуть обміняти або продати за отару овець чи інший “калим” без жодної на те її згоди – домовляються батьки та родичі. Навряд чи можливо такий сюжет, як оспіваний у цій жартівливій пісні, уявити у будь-якій європейській країні, де жінки були навіть королевами. А українка собі дозволяє “продавати чоловіка”, не у переносному, а в прямому розумінні. Пісня в деталях розповідає, як і з чого вона “мотузок ізсукала”, “милого налігала”, і наче вола чи теля, “повела на базар, до терниці прив’язала”. Про чоловіка немає жодного слова, його роль – покірної істоти, з якою власниця поводить, як їй заманеться. Навіть провина його у пісні не згадана, жінка веде його на торговицю із власної примхи, наче набридлий предмет. І тільки стороннє око, увага “торгувальниць та купувальниць” змушують жінку поглянути на “свого милого” з іншого ракурсу, оцінити його, так би мовити, придатність у господарстві. Фінал щасливий, “милий-серденько” повернутий додому, не проданий, адже він, крім того, що “насіє й наоре” для сім’ї, “ще й для мене знадобиться”, – вирішує ревнива молодиця, побачивши ласі погляди суперниць. Безвольна, пасивна й в усьому покірنا істота на цей раз реабілітована – така глибока іронія цієї пісні.

Деся у часи романтизму, або іншого культурного піднесення, народилась у нашому народі досить красномовна з точки зору гендерної рівноваги в суспільстві пісня “Била жінка мужика”. Якщо заглибитись в історію, проаналізувати нашу класичну літературу XIX ст., то побачимо образ такої “войовничої” жінки. Не вдаюся до аналізу ситуації в епоху Київської Русі, адже вже загальновідомий у тій культурі високий статус жінки, вона рівна з чоловіком у всьому, його мудрий порадник і вірний друг.

У XVII ст. французький мандрівник Боплан писав, що українські дівчата самі сватають хлопців. Секретар константинопольського патріарха Павло Алепський дивувався, що у дивного народу – козаків дівчата знають грамоту, правила нотного співу. А архітектор Володимир Січинський у книзі “Українки очима чужинців” описав, що дівчата й молодиці одягаються звабливо – так, що видно форми тіла, вони п’яненькі танцюють, але не

дозволяють до себе торкатися, бо бояться осуду. Суспільна думка високо цінувалася, можна припускати, що й накладала певні обмеження на сваволю жінки.

Згадана вже пісня якраз і засвідчує апеляцію до суспільної думки:

*Була жінка мужика,
Стала позивати...*

Як не дивно, позов розглянули, але за цей ганебний вчинок жінку не покарали, – навпаки мужикові присудили прохати жінку, вибачитися перед нею:

*Прости мені, моя мила,
Що ти мене била,
Ставлю тобі збанок меду
Й коновочку пива.*

Жінка за свою моральну травму, за те, що змушена була трудитися, настановляючи на “праведний” шлях чоловіка, – а в цьому високий суд не мав сумніву, бо покарав саме чоловіка, – дістає винагороду, чоловік, загладжуючи свою провину, частує її дорогими й смачними напоями. Отже, жінка постає тут як еталон моральної поведінки, справедливості, берегиня й мати – отака собі Одарка чи стара Кайдашиха, що всьому дає лад, планує роботу для кожного, тримає на своїх плечах господарство і дім. Щодо пісні, то жінка ще й невдоволена, вона дозволяє собі певні забаганки, нечувану сваволю. На пропозицію примирення за рахунок виставленого пива й меду ця самовпевнена горда молодиця відповідає:

*А від пива болить спина,
А від меду – голова.
Дайте мені горілочки,
Щоб весела я була.*

Факт наявності такої жартівливої пісні в українській народній творчості засвідчує, що становище української жінки в традиційному суспільстві було не тільки рівноправним, а й привілейованим. Споконвіку на плечах жінки лежав тягар опіки над дітьми і чоловіком, берегині домашнього вогнища, господині дому. Зі свого привілейованого становища жінка могла собі дозволити іронізувати, жартувати, кепкувати над чоловіком, адже почувалася захищеною одвічними традиціями поваги до матері й берегині.

Усна народна творчість лише підкреслює і висвітлює те, що не біологічна стать, а соціокультурні норми визначають психічні якості, моделі поведінки, види діяльності чоловіків і жінок. Бути чоловіком чи жінкою в суспільстві означає виконувати певну роль – керівну чи підпорядковану, бути активним чи пасивним фактором. Останній куплет цитованої народної пісні виражає почуття чоловіків щодо становища жінки в українському суспільстві:

Такий тепер світ настав,

Який іще не бував:

“Була жінка мужика”,

То тиши – пропав.

Принагідно зауважимо, що у європейському культурному ареалі в символічному аспекті з чоловіком асоціюється позитивне, значуще, панівне, а з жінкою – негативне, другорядне, субординанне, чоловіче – раціональне, духовне, божественне... культурне; жіноче – чуттєве, тілесне, гріховне... природне. З появою категорії гендера стать стає культурною метафорою, яка передає відношення між духом і природою. Дух – чоловік, природа – жінка, а пізнання – певний агресивний акт оволодіння природою в раціональній Європі.

Гендерна асиметрія зумовила принципово нову теорію, систему знань про світ, сприйняття якої іноді означає зміну ціннісних орієнтацій людини, перегляд звичних уявлень та істин.

Щодо гендерної характеристики української культури, то тут слід виходити з традиційного менталітету. Дослідники теорії етносів єдині в тому, що саме переважаючий вид діяльності того чи іншого етносу накладає відбиток на його ментальні риси. Це ствердив ще Йоган Гердер у XVIII ст., щоправда, опосередковано, через аналіз фольклору. Територія й умови проживання, вид трудової діяльності не лише вирішально вплинули на формування духовно-душевних якостей людини, а й на розподіл соціальних ролей чоловіків і жінок у певному соціумі. Наш етнос формувався на основі землеробсько-скотарських племен, у яких виживання зумовлювалось тяжкою працею в полі чи біля худоби. Можна припустити, що це було заняття переважно чоловіків. Жінці частіше відводилась роль берегині домашнього вогнища, годувальниці й гарантії затишку й злагоди. При такому розподілі праці закріплювалися відповідні соціальні ролі. О. Нельга у праці “Теорія етносу” пише, що

“найпривабливішим в українстві є його внутрішньосімейний демократизм, бо без перебільшення можна стверджувати, що ніде у цивілізованому світі жінка не має так багато прав, не користується такою повагою, не посідає таке чільне місце, як це в українській сім’ї. Це справді дивовижне явище” [2, с. 139]. Помітив це й Іван Франко, а згодом і Юрій Липа, Володимир Янів та ін. Зрештою підтверджує це й класична українська література, і саме життя. Проявляється це й там, де є українська еміграція – жінки традиційно є берегинями й намагаються заробляти на життя.

Іноземні дослідники помітили провідну роль жінки в українському суспільстві, навіть її культ. Американці, як свідчить О. Нельга, спостерегли таке: “Поетичні за своєю вдачею вони (українці – *М. К.*) пов’язують кохання не з еротикою, а з більш філософським материнським почуттям. Існує справжня м’якість характеру, що постає як чемність та висока пошана до жінки. Жінки вважаються моральнісними лідерами нації” [2, с.163–164]. Як тут не згадати Одарку, при наближенні якої хоробрий козак Карась не наважується вихилити чарку.

Але маємо й заперечення такої думки. У збірнику “Пекін+5” авторка статті “Гендерні стереотипи масової свідомості” Наталя Лавріненко твердить, що “матріархат, зафіксований у документах Київської Русі, стосувався лише заміжніх жінок із князівських родин. Нині це не більше як міф: Берегиня – мати нації. Така фікція вводить в оману жінок, приваблюючи хибним відчуттям високого статусу та влади, і прив’язує до традиційних обов’язків” [1, с.23]. На її погляд, такий міф відвертає суспільство, особливо громадянське, від проблем гендерної нерівності.

Мені здається, що її думку спростовує не лише вся українська історія, а й саме нинішнє наше життя, бо відчуття високого соціального статусу жінки в Україні закодоване в наших генах.

Не можна оминути й цікавих міркувань європейських учених, які схильні визнавати первісним станом суспільства рівноправність (усі були рівними, як діти, твердив Клод Леві-Строс), а перехід людства від рівноправ’я до патріархату, особливо характерного для європейської культури, – справою рук самих жінок. Начебто це була колективна підсвідома маніпуляція, викликана потягом зняти тягар психологічної відповідальності матерів за дітей і родину, а також суспільство. Але ця геніальна маніпуляція спричинила ланцюгову

реакцію, що поступово призвело до повного безправ'я жінок у європейських спільнотах.

У світлі таких міркувань українське суспільство не зазнало подібної маніпуляції, тому не можна твердити про прагнення української жінки уникати відповідальності. Навпаки, вона завжди поділяла і нині поділяє цю відповідальність з чоловіком. Факти нашого життя аж ніяк не спростовують тезу "Берегиня – мати нації". Такий наш менталітет, і в цьому наша унікальність серед слов'янських народів насамперед.

1. Лаврінєнко Н. Гендерні аспекти масової свідомості // Пекін+5. 36 статей.– К., 2000.– С. 23–27.
2. Нельга О. Теорія етносу.– К.: Тандем, 1997.– 288 с.

Юлія Грибкова

САТИРА ТА ІРОНІЯ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Дана стаття є спробою привернути увагу до тих творів Тараса Шевченка, які вважаються сатирично-викривальними і засвідчують “революційний демократизм” митця. Романтичними віддавна вважалися лише ранні твори Т. Шевченка, де він оспівав українську ідилію – села, гаї, ставки, Дніпро. Непоміченим залишалося, що його любов до України була тим ґрунтом, на якому виростала сатира й гірка іронія, звернена до “рабів німих”. Щодо українського романтизму, то його дослідники, такі як Т. Бовсунівська, М. Русин, І. Огородник, Ю. Барабаш не приділяли уваги романтичній іронії, тоді як цей прийом дозволяє глибше зрозуміти українську літературу початку ХІХ ст. і зокрема творчість Т. Шевченка.

Вперше виразно іронічна тема прозвучала у поемі “Гайдамаки” (1841). Вдаючись до полеміки з неприхильним читачем, поет іменує представників реакційної критики “письменними”, “мудрими”, “друкованими”. Саме вони не визнавали української літератури з її “музицькою тематикою”, козаками, “сіряками”, радили Шевченкові після першої публікації “Кобзаря” забути українську мову, запевняли, що він губить свій талант, бо співає “по-хохлацьки”. Саме тут, у досить “спокійним” тоном написаному вступі, Шевченко вже намічає ті мотиви й теми, які надалі будуть об’єктом його іронії: русифікація, колоніальна політика царизму, панська псевдокультура, фальшива псевдонародна література тощо. Іронічна насиченість підсилена конфліктністю рядків вступу: мудрі – дурень, розумне слово – брехнею підбите. Іронія як художній прийом завжди суто конфліктна, оскільки будується на суперечності між уявним і справжнім змістом слова, подібно як іронія романтична протиставляє уявний і дійсний світи. Із контексту вступу читач відчуває, що Шевченкові слова слід розуміти зовсім навпаки.

Від того часу (1841) іронія стає одним з улюблених сатиричних засобів Шевченка, її він майстерно поєднує з прямими сатиричними випадками й характеристиками. Ще одна цікава деталь щодо характеру іронії у творчості Шевченка: навмисне комічне

заниження персонажу як засіб сатири свідчить, що опоненти просто негідні серйозної полеміки. Такий засіб Шевченко використав у другому вступі до поеми – “Інтродукції”, де зло висміяна чванлива й свавільна шляхта. В іронічному оповідному стилі написане й звернення поета до передплатників твору, – цей стиль став популярним з легкої руки гоголівського Рудого Панька. Невимушено поет висміяв тих панів, які соромились вмістити своє прізвище у “мужицькій книжці”. В одному “благородному” прізвищі “Кирпа-Гнучкошиєнко-в” вже відчувається іронія, за якою ціле явище того часу. Кирпа – чванливість, Гнучкошиєнко – плазування, а “в” – на російський манер, запроданство своєї нації, відмова від свого походження. Цей мотив перегукується з Гоголем, його “Старосвітськими поміщиками”, де письменник виводить плеяду “жалких творений”, які видираються із дігтярів, торгівців і наповнюють палати й контори, деруть “копійку” із земляків, наповнюють Петербург донощиками, наживають капітал і урочисто додають до свого прізвища на -о букву -в. Цих нікчемних згодом зустрічаємо у поемі “Сон” Шевченка.

Сатиричні й іронічні мотиви, започатковані поемою “Гайдамаки”, поглиблені у ранньому вірші “Розрита могила” (1843). Образ спаленої розкопками могили для поета є лише приводом для глибоких роздумів про історичну долю й сучасне становище України. Першопричину підневільного стану свого краю поет бачить у вчинку Богдана Хмельницького, та звинувачує царизм, який розтоптав умови угоди, а також перевертнів – українських чиновників і дворян, що здійснювали колонізаторську політику царя. Подальші твори, зокрема вірш “Чигирине, Чигирине.” (1844), свідчать, що поет сподівається збудити народ, оновити його кров і спонукати до боротьби за волю.

Подорож на Україну остаточно розвіює романтичний пафос поета, і він у 1844 р. пише поему “Сон”, де неначе узагальнює враження від побаченого. Картини “Сну” нагадують подорож поета по пеклу, а підзаголовок “комедія” підсилює сатиричну іронію й гостроту. Підсилює іронію також епіграф з Євангелія: “Дух істини, його світ не може прийняти, бо не бачить його, ані не знає його”. Лише уві сні може розкритися “дух істини”. Вступ до поеми-комедії є філософським узагальненням глибоких і страшних невиліковних виразок самодержавного суспільства, де найреальнішою є картина

“генерального мордобиття”. У цій реалістичній картині життя російської імперії з симпатією змальовані лише образи декабристів. Усе решта – гірка іронія й гостра сатира на величезну казарму – Росію. Жанр комедії лише підкреслює саркастичну іронію солдафонського устрою всезагального приниження й генерального мордобиття. У цій сірій атмосфері північної столиці кишать запроданці, кар’єристи, які за будь-яке приниження готові купувати місце “коло самих” – жалюгідних помазанників, що роздають стусани у самі сановні пики.

Засоби сатиричної іронії дозволяють поетові висміювати усі святощі, які ідеалізували “тупорилі віршомазі”. Гротескними описами царських палат Шевченко вдало відтіняє сіре навколишнє життя, світлим образом на тлі якого є лиш біла пташка – загублена козацька душа, сотні тисяч яких погублено на болотах столичних забудов. Містична фантазмагорія тіней з того світу поглиблює кошмарний сон уві сні, і з нього виступає злочинний зміст страшної діяльності царя-реформатора, творця російської імперії. Місто на болотах, загачених кістками волелюбних козаків, прославлена столиця імперії, сповнена зловісних тіней і примар – це вся Росія. Саме такою зловісною бачить поет імперію, яка поглинула його світлу батьківщину, його милу Україну.

Необхідно зазначити, що в поемі “Сон” Шевченко реально обгрунтовує фантастичні образи й епізоди, майстерно пов’язує фантастику з реальністю, як це було характерно для романтичної іронії. Саме фантастика в сатирі цієї комедії відіграє головну роль. Підзаголовком “комедія” поет дає зрозуміти, що перед ним світ привидів, тобто самодержавство, яке історично вже себе пережило, а продовжує комедію свого існування тільки через пасивність народу й лакейство перевертнів-підлабузників.

Фантастичні образи поеми “Сон” (до речі, дуже популярний прийом у літературі XIX ст.– сон Тетяни в “Евгенії Онєгіні” О. Пушкіна, сон Віри Павлівни у “Що робити?” М. Чернишевського, сон Попова у сатирі О. Толстого та ін.) явно пов’язані з традиціями романтичної поезії, особливо епізод, коли герой чує і бачить душі замордованих Полуботка й козаків. Фантастичний політ героя над просторами імперії є стрижнем, на який нанизані сатирично зображені картини соціального зла. Прийом сну дає простір уяві поета, який малює і картини “височайшого” мордобою, і принципи

необмеженого самодурства царя, і царицю “убогу”, й лакейство вірнопідданих. Назва поеми-комедії за символом сну приховує байдужість народу до зла, сплячку пасивних обивателів, що спокійно сприймають цей жахливий “порядок”.

Вже вступ-роздуми над стосунками у тогочасному суспільстві підкреслює іронію автора різкими контрастами, якими змальовані типи хижаків: “богобоязливий...” “Вижде нещасливий / У тебе час та й запустить / Пазури в печінки” [2, с. 188]; “щедрий та розкошний все храми мурує...”, а його любов до “отечества” обертається тим, що “із його, сердешного, / Кров, як воду точить” [2, с. 188].

Змалювавши таку барвисту картину “доброчинства”, насамперед царя, поет докоряє народів за непротивлення злу, бо він сам винен у тому, що терпить, допускає над собою знущання, очікуючи раю “на тім світі”. Його немає – іронізує поет над покірливістю й пасивністю – одвічними рисами українського менталітету.

Крик гіркою відчаю й скорботи проривається у ліричному відступі – картині дивної природи, українського чудового ранку: у земному раї поет побачив справжнє пекло – вакханалію влади, деспотизм, суцільну наругу над людиною і людяністю – безправні голодні вмирають під тином, серед них покинуті, осиротілі діти, а влада – “з шкурою знімає останню свитину, щоб обути княжат недорослих...” У шкуру каліки взувають княжат – гіркий сарказм поета підкреслений алогізмом, щоб змусити читача здригнутись і замислитись.

Іронія романтиків прагне розкрити невідповідність між видимістю й суттю об’єкта, між його претензією і реальною роллю. Особливої уваги в цьому плані заслуговує мотив викриття Шевченком фальшивого раю кріпосницької дійсності в картині українського села. Цей мотив реалізується не тільки контрастом між ідилічним пейзажем української землі і воістину пекельними стражданнями народу, а й відвертою декларацією викрити цей “рай”. Згадаймо, що українські письменники-романтики захоплено ідеалізували українське село, особливо Квітка-Основ’яненко, П. Гребінка, П. Куліш. Шевченко наче іронізує над змальовуваною ними ідилією – “он глянь, у тім раї, що ти покидаєш”, – гіркою іронією обертаються картини щасливого благословенного краю, оспіваного романтиками-сентименталістами. Така ж іронія звучить

і в словах про божий рай. Шевченко спростовує офіційну версію про благоденствіє народів під крилом “помазаника” божого – царя.

Романтична іронія Шевченка у поемі “Сон” виражена також у роздвоєнні ліричного героя-оповідача. Перед нами постає то піднесений образ гнівного й скорботного викривача неправди, натхненного пророка свободи – у ліричних монологах, то розумний, тямущий, водночас простодушний селянин, що вперше потрапив у велике місто – в епічних частинах чи в описі прийому в палаці. Таке “двопланове” вирішення образу ліричного героя підсилює іронію поеми. А в описі картин сибірської каторги “підпилий” іронічний оповідач набирає символу Совісті людства, що ображена волає до світу. “Волі цар” серед каторжних виносить із нір золото, щоб пельку залити неситому” – у цьому слові “неситий” – приниження й сатиричне викриття, нечуване зухвальство – образа його величності, явна насмішка над царем. Глузливим вульгаризмом – “пельку залити” поряд із “неситим” поет знижує, “опускає” образ царя до самого соціального дна, водночас вивищуючи серед зброду злочинців і вбивць “царя волі”, антиподу справжнього ката-царя. Саме царю волі поет надав рис Христа, освятивши цим священну ідею людинолюбства і свободи.

Юрій Івакін слушно стверджує, що “сатира на царя і логічно, і сюжетно, і композиційно увінчує поему-комедію... Тут помітно змінюється інтонація і словник твору... Трагічний викривальний пафос картин України й Сибіру змінюється інтонацією іронічної народної оповіді, мова стає нарочито зниженою, (причому основна іронічна мелодія, як це нерідко буває у Шевченка, супроводжується ліричними й патетичними варіаціями). У цій частині комедії сміх Шевченка звучить найголосніше, свист його сатиричних бичів найгучніший” [1, с. 67].

Іронія поета помітна у сатиричному пейзажі миколаївської Росії, “городи з стома церквами, окуті кайданами москалі муштруються” – поет наголошує, що церква і армія – дві головні опори царизму. Історики твердять, що при Миколі I в Росії будувалось особливо багато церков, навіть був розроблений придворним архітектором типовий проект. Поет розвінчує культ воячини і офіційного, фактично “придворного” православія.

Описи низькопоклонства вельмож перед царем асоціюється з Гоголем (“Ніч перед Різдвом”). Ця картина плазування, як і опис

столиці й царського двору через сприйняття простого селянина, підсилює іронію. Поет підкреслює іронічні типи: землячок-чиновник “з циновими гудзиками”, що забув рідну мову і “цьвенькає”, а особливо рай у палатах царя. “Так от де рай” – цей вигук поета сповнений іронії, бо подальший зміст цього поняття є відвертим знуцанням над поняттям раю. Іронічні портрети царя і цариці чисто натуральні, про це свідчать біографи. І в цьому ще більша іронія. Так само й панство – “пикате, пузате” – ця безлика юрба блюдолизів, яка найпалкіше прагне “дулі під самую пику”.

У сцені “генерального мордобитія” по низхідній лінії зображена піраміда гноблення й знуцань як сам принцип самодержавства, тотальний абсурд ладу, який дає необмежену владу над людьми одному самодурові. Цей абсурд можливий на фоні рабської покори катам – скорботна насмішка поета виставляє безглуздість і комізм ілюзії “православної братії”, яка під кулаками челяді прославляє царя і молить Бога за нього.

Култ царя, але вже “царя-реформатора” Петра I, “ідеального государя”, яким ще донині пишаються російські монархісти, Шевченко розвінчав комічним описом відомого пам’ятника наче побаченого вперше. Проклинають царя замордовані ним на болотах північної столиці козацькі душі – поет дотримується подвійного плану зображення, як це притаманно романтичній іронії. Помітна подвійність і в картинах петербурзького ранку – різко відмічені соціальні контрасти міста, що нагадує повісті Гоголя про Петербург. Шевченко заглянув за завісу офіційного лиця Північної Пальміри і побачив там такі ж страхіття, які у свій час помітив Гоголь.

Романтична іронія дозволила Шевченкові ще раз дискредитувати своїх негативних персонажів в останній гротескній сцені поеми, що нагадує вертепне дійство. Цар без приводу кричить на всіх придворних по черзі, і вони провалюються під землю. Врешті сам могутній самодур, втративши оточення, став “як кошеня”. Безглузда сила негативного змісту, якою є царизм, без челяді й підлеглих стає нікчемним і жалюгідним. Іронія в тому, що ведмідь – тупа лють і фізична сила – став кошеням. І це його справжня сутність.

Подвійний світ офіційної церкви розкрив Шевченко у поемі “Єретик”. Образ позитивного героя Яна Гуса підсилений викривальними промовами проти Ватикану. Сатиричні випадки

проти центру західного християнства не є ні історичним маскарадом, ні політичною алегорією, оскільки в гусистському русі Шевченко вбачає повчальний урок для всіх слов'ян. Іронія в тому, що події далекої чеської історії зображені Шевченком як сучасні для Росії 40-х років XIX ст. Надто реально й правильно зображені події, надто різко вип'ячене й вдало визначене безглуздя всього дійства – у цьому джерело іронії поета. Вона вже помітна у молитві Яна Гуса: “Кругом неправда і неволя, \ Народ замучений мовчить, \ І на апостольськiм престолі \ Чернець годований сидить. \ Людською кровію шинкує \ І рай у найми оддає!” [2, с. 209]. Суд небесного царя марний, як і його царство, адже на апостольському престолі сидить не апостол правди й любові, а “вгодований” людською кров'ю чернець, навколо якого юрмляться кати, гади, розбійники, людоїди – представники церкви. Папська булла відпускає гріхи блудниці, а засуджує на смерть праведника – просвітителя Гуса. Святість виявляється продажною, благочестя – лицемірством, храм – шинком. Такі антитези підсилюють гірку іронію поеми. На совісті Ватикану інквізиція, спустошливі війни, і рядок “повен Рим байстрят” звучить одвертою іронією з догмату безшлюбності духовенства. Целібату немає – є страшна розпуста, переконує Шевченко. Трагічне спалення Гуса у поемі “Єретик” обертається моральним торжеством над посоромленим ворогом, воно породжує сміх як вияв зловтіхи і переваги над заплямованим злом. Такий сміх оптимістичний за своєю природою [1, с. 111].

Тема двох контрастних світів, така характерна для романтичної іронії, звучить виразно і в поемі Шевченка “Кавказ”. “Цивілізована”, “християнська” Росія постає як носій моральної нищості, цинічної антигуманності на фоні “дикого” кавказького народу – носія свободи, романтики, прометеївської жертвовності.

Роздуми поета над долею всіх поневолених царизмом народів виливається в сатиру на самодержавство, у гімн волі і в реквієм загиблому другу Якову де Бальмену. Широке використання іронії позначилось на поєднанні сатиричного заперечення з позитивною темою, ліризму й патетики з суворим до трагізму сміхом, контрастністю образу Прометея – народу-борця і орла – царизму. Цар – той же “неситий”, якого ми зустрічали у поемі “Сон”. Поет ущипливо іронізує над самим Богом, який потурає сваволі царизму й несправедливості: “Коли одпочити \ ляжеш, боже утомлений? \ І

нам даси жити!”[2, с. 246].

Поема “Кавказ” поряд зі “Сном” є чи не найвиразнішим зразком романтичної іронії Шевченка. Прихований другий план виринає на поверхню у рядках 38–56, де поет пародіює царські укази і зображає завоювання Кавказу як відверту наругу над волею: “Отам-то милостивії ми \ Ненагодовану і голу \ Застукали сердешну волю \ Та й цькуємо”[2, с. 248]. Милість царя (слова “милостивії ми” нагадують царські маніфести) обертається іронією, бо породжує море сліз і крові, в якому можна втопити самого царя з дітьми і внуками. Кривавий мілітаризм несе горе і розорення, поет порівнює війну з полюванням на волю, тому завершує опис убивчим сарказмом: “Слава! Слава! \ Хортам і гончим, і псарям, \ І нашим батюшкам-царям \ Слава!”[2, с. 248]. Слава царям явно іронічна, саркастична, поет пародіює царську гімнологію, оскільки далі слава цілком правдива: “І вам слава, сині гори...”. Шевченко демонструє рідкісний випадок переходу від іронічного до буквального значення слова, від героїчної патетики до патетики осуду й викриття.

У формі такого ж дошкульного сарказму поет іронізує над вдаваним благочестям офіційного православ'я: “Ми християне; храми, школи, \ Усе добро, сам бог у нас! \ Нам тільки сакля очі коле: \ Чого вона стоїть у вас \ Не нами дана...”[2, с. 248]. Іронізує поет над претензією державної церкви на володіння істинним Богом, який освячує розбій, вчинений християнами. Підкреслює іронію логічний та моральний абсурд, у подальших рядках зростає градація відвертого безглуздя: “... Чом ми вам, \ Чурек же ваш та вам не кинем, \ Як тій собаці! Чом ви нам \ Платить за сонце не повинні!” [2, с. 248]. Сказане підсумовують іронічні рядки: “...Ми не погане, \ Ми настоящі християне, \ Ми малим ситі!...” [2, с. 248]. Така іронічна інтонація пронизує все звертання до горців. Особливої іронії сповнене хизування просторами імперії, Сибіром, тюрмами, каторжанами, особливо ж вражає “благоденствіє” народів, їх мовчання: на всіх язиках все мовчить – німі раби, царизм затиснув рота всім народам, вони здатні лише на славословіє. “Вираз “благоденствіє” – наочний приклад того, наскільки іронія Шевченка була завдана самим життям. “Благоденствіє”, “просвіщеніє”, “слава” – ці поняття містифікувалися й проститувалися самою владою, ці слова в самодержавній Росії звучали як зла іронія, насмішка. “Благоденствіє” принижених і розтоптаних народів – іронія самого

життя”, – пише Ю. Івакін [1, с. 143].

Іронічна похвальба благодіяннями влади доповнюється перерахунком “благодіянь” і подвигів святих і церкви; де основне правило – “дери та дай”. На небі панують святі типу царя Давида, який вбив друга, узяв його жінку, а ми – гірко зауважує поет, “чого то ми не вмієм... \ Продаєм, \ Або у карти програєм \ Людей... не негрів... а таких \ Таки хрещених... но простих.” [2, с. 249]. І все це “ми по закону!” робимо, – гірка іронія на весь лад, освячений християнською церквою. Перечислене беззаконня творять “по закону” “суєслови, лицеміри, господом прокляті”, тому гімн Христу обертається в устах поета іронічним памфлетом: “Храми, каплиці, і ікони... \ Неутомленніє поклони. \ За кражу, за войну, за кров, \ Щоб братню кров пролити, просять \ І потім в дар тобі приносять \ З пожару вкрадений покров!” [2, с. 249–250].

Іменем Христа лицеміри прикривають свої злочини, а найбільший – це підкорення горців. Останні рядки поеми, звернені до волелюбних кавказьких народів, ще раз підкреслюють іронію поета щодо царизму із його благами. Диких горців християнин-цар навчить всього – і тюрми мурувати, кайдани кувати й носити, плести “кнуту вузлувати”, тобто усі блага царизму зображені іронічно, про що свідчить кінцівка монологу – “тільки дайте себе в руки взяти”. Шевченко натякає на ганебні тілесні кари батогами, які були справжньою ганьбою Росії. Іронія поета дозволяє побачити справжню суть царизму, водночас вона звучить гіркою інвективною усім загарбникам. Поет підіймається до широких філософських узагальнень, викриваючи царизм із його славословієм і тотальним благоденствієм.

У контексті романтичної іронії висвітлюється нова грань ліричної поезії Шевченка. Крізь світлу пелену його ліричних картин проступає найглибша трагедія людини – трагедія покинутості й самотності. Людина глибоко страждає, бо ні з ким розділити сердечний біль, гине, бо відчуває себе серед людей неначе в пустелі, оскільки всюди панує жорстокий егоїзм. Самотність людини серед маси собі подібних, в чужому для неї суспільстві – це гірка іронія самого поета, що відображає його власну долю, і долю України. Сирота Україна, знищені, розорені села, повалені хати, ставки бур’яном поросли, покинуті діти, матері, дівчата, навіть забутий Богом світ – усе це символи, якими Шевченко-поет підсвідомо

виражає почуття своєї трагічної самотності й свого безсилля щось змінити. Єдине, на що він здатний, – це віднайти слова надії на перемогу високих ідеалів добра й справедливості. Цю надію вселяють шляхетні образи українських селян і селянок, що випромінюють відданість, внутрішнє тепло, щирість, християнське смирення. Контрастом до таких прекрасних образів виступають морально-духовні наслідки кріпацтва, які викликають почуття ненависті й помсти. Прекрасні душею люди кінчають життя самогубством, сходять з розуму, не в силі знести трагедію розтоптаного материнства, наругу над гідністю – у цьому також гірка іронія долі.

Тема романтичної іронії відображена також у містерії “Великий льох” (1845). Літературознавці проводять аналогії цього жанру в творчості Шевченка з європейськими літературами (Шекспір, Байрон, Міцкевич, Красінський), з українським фольклором, вертепом тощо. Містерія “Великий льох” складається з трьох частин, кожна з яких є неначе поширеним у фольклорі триптихом: три пташечки-душі, три ворони і три лірники. Алегорії душ-пташок відтворюють процес закріпачення України царизмом, а три ворони – символи зла в історичній долі народів-сусідів, адже вихваляються одна перед одною заподіяними народів злочинами. Зловісним звинуваченням і застереженням звучить у містерії намір трьох ворон поховати новонародженого Гонту – так об’єднуються запродавці й зрадники України.

Постаті трьох лірників у третій частині містерії виступають як алегорії українського духовного каліцтва. Лише такі люди, на думку Шевченка, можуть дозволити собі говорити правду, зокрема прославляти Б. Хмельницького, але за це їх карають царські посіпаки. Така іронія долі України. Саркастична містерія своєю гіркою іронією гостро засуджує не лише царизм, а й усіх тих, хто сприяє здійсненню його загарбницьких планів. Душевний біль поета за поневолену батьківщину вилився у гірку інвективу всім українцям, які сприяли чи потакали загарбницькій політиці царату. Алегоричні образи нерозкопаного великого льоху і домовини, яка розвалиться, вселяють надію, звучать єдиною оптимістичною ноткою у в цілому зловісній містерії.

До кінця свого життя поет залишався в полоні романтичних мрій про вільну Україну, щасливий народ, тому так багато місця в

його творчості займає алегорія, пародія, бурлеск, іронія і сатира, але порівняно мало сміху, справді веселого гумору. Це впливає із умов життя і України в цілому, і самого поета. Всюди він бачив море сліз, наругу над гідністю людини, знуцання й страждання. Алегоричними образами, пародіюванням, засобами бурлеску й іронії поет хотів привернути увагу до зла, “збудити волю”. Характерна в цьому плані поема “Царі” (1848). Вона є сатиричною полемікою з творами, де прославлялися “помазаники божі”, тому звучить гіркою іронією. У стилі бурлескної “Енеїди” І. Котляревського Шевченко пародіює і музу – сестру Аполлона – замість неї бачимо п’яньку на милицях старчиху з торбиною, і біблійних персонажів – святих церкви: підступний і віроломний, розбещений Давид і його син, “бугай здоровий”, гвалтівник рідної сестри. Такий же розбещений і віроломний святий Володимир – князь Київський. Саркастична сатира поета, спрямована проти ката України царя Миколи I та його опори – церковного клиру, завершується гіркою іронією: “Заходимось царя любить” [2, с. 353].

Іронізуючи над самим собою, а також над придворними поетами, що оспівували й славословили благоденствіє за царизму, поет заявляє, що йому “остили мужики та безталанні покритки”, і він хоче “високим штилем” змалювати царів з їх “високими страстями”. Проте “високі страсті” царів та канонізованих святих – це злочинна розпуста, тому Шевченко заявляє, що “ту вінченосную громаду” покаже незрячим людям спереду і ззаду”. Забувши про “високий штиль” поет прагне “скубти і патрати”, “подержати в руках за вінченосную чуприну”, зганяючи оскому на “коронованих главах”. Іронія в тому, що сміх Шевченка над царями й святими глибоко національний, адже “Царі” – пародія на оду, своєрідна ода навиворіт, стилізована під старослов’янський літопис.

Гнівним осудом політики царизму звучить і поема “Неофіти” (1857) сповнена гіркою іронії – осуду “доброго царя”, благодійника народу. До алегорії й іронії Шевченко часто вдавався після повернення із заслання, тобто в останні роки життя. Знуцання десятилітньої солдатчини навчили остороги, хоча читачеві було зрозуміло, що йдеться про дійсну реальність, про царя і посіпак, прославляти яких поет ніколи не наважувався, та ніколи не переставав критикувати. Про поему “Неофіти” сам Шевченко писав, що “з нудьги скомпонував” одну штуку нібито з римської історії,

тобто події і персонажі поеми несправжні, вдавані. Автор обрав одну із традиційних тем – переслідування перших християн у Римі, її опрацьовували особливо активно романтики-романісти і поети ХІХ ст. П. Куліш, як відомо, помітив у поемі Росію часів Олександра ІІ та його батька Миколи І. Шевченко розмовляє з читачем “езопівською мовою”, яка здавалася йому надто прозорою, тому послухав поради П. Куліша і не давав поеми до друку. В умовах 50–60-х років ХІХ ст. романтична іронія вже відійшла в минуле, однак Шевченко ще широко використовує її, говорить алегорично, зашифровує політичний зміст твору, проте виразно звучить намагання називати речі своїми іменами, бути реалістом: “Моліться правді на землі, \ А більше на землі нікому \ Не поклоніться. Все брехня – \ Попи й царі...” [2, с. 471].

У добі первісного християнства поет в алегоричній формі зобразив царську Росію, помітив аналогію царя з деспотом Нероном, возвеличив борців за справедливість в образі Алкіда, прорік загибель “третього Риму”, як загинув могутній стародавній Рим. Античний маскарад пов’язаний з бурлескно-пародійною традицією (“Енеїда”) та романтичною іронією, адже античні образи були засобом приниження й дискредитації усіх деспотів-самодурів. Шевченко висміяв прагнення Миколи І до необмеженої влади, самовпевнене бажання по-фельдфебелівськи управляти імперією. Гіркої іронії сповнені рядки, в яких духовно сліпа мати Алкіда молиться “милосердному” ідолові кесаря про спасіння сина: “І милосердий істукан \ Звелів везти із Сіракузи \ У Рим в кайданах християн” [2, с. 472]. “І ви, плебеї-гречкосії, і ви молились, та вас ніхто не милує”, – сарказм поета виливається у гнівну проповідь: “Горе з вами, \ Раби незрячі! Кого? \ Кого благаєте, благії, \ Раби незрячі, сліпії! \ Чи ж кат помилує кого?” [2, с. 471]. Особливо іронічно на фоні езопівської мови звучить мотив християнського всепрощення: “Моліться, братія! Моліться \ За ката лютого. Його \ В своїх молитвах пом’яніте” [2, с. 474].

Шевченко свято сповідував християнську мораль, шанував релігію і Бога, проте не міг сприйняти лицемірство церковників. Це особливо помітно в поемі “Неофіти”.

Особливо гострою дискредитацією українського панства, лібералів-патріотів, космополітів, слов’янофілів та інших блазнів, які плазували перед царем та “іноземщиною”, є твір “І мертвим, і

живим...”. Справжню суть цих лжепатріотів поет саркастично висміює, бо їх відданість Україні вдавана: “Колись будем \ І по своєму глаголать, \ Як німець покаже \ Та до того й історію \ Нашу нам розкаже...” [2, с. 254].

Пародіюючи демагогічну фразеологію лібералів, поет і в минулому України бачить лише ілюзорну національну й станову гармонію, а більше там було визиску, національної зради й ренегатства. Такі ж сумні картини відкриваються поетові при пильному погляді навколо себе, коли він “прозрівати став погроху”, адже “кругом мене, де не гляну не люди, а змії” (“Три літа”). Особливо іронічно звучить вітання Шевченка Новому рокові, який іде жебраком, у “торішній свитині”, в Україну несе в латаній торбині “благоденствіє, повите новеньким указом”. Це іронія над царськими указами, які були типовою безплідною законотворчістю, що по суті нічого не змінювала в житті селян. Благоденствіє в торбині жебрака – ось іронія поета на царський указ.

Викриття панства, царизму, псевдопатріотизму звучить і в творах, написаних на засланні. Найбільш іронічним викриттям раю в українському селі сповнена поема “Княжна”. Князь-поміщик гуляє в палатах, а “голод стогне на селі”, та пани раді голоду, бо він обернеться більшими прибутками. Поет подає аморальну, безглузду, ненормальну картину, адже тільки через неврожай “себе покаже хutorянин у Парижі” – на нещасті людей “вийде в Європу” поміщик, якого славословлять п’яниці. Цей “патріот, убогих брат” “дочку й теличку однімає у мужика”, проте ніхто його не осуджує, всі славословлять. Така реальність.

Отже, погляд на роль романтичної іронії в процесі розвитку романтичного світогляду Шевченка засвідчує, що цей прийом був досить популярний у його творах, він пов’язаний з давніми традиціями української культури, впливає з особливостей українського менталітету. В умовах заборони українського слова й української культури романтична іронія використовувалась як прийом викриття нікчемності явища, критики панівних верств і суспільних порядків.

1. Івакін Ю. Сагира Шевченка.– К.: АН УРСР, 1959.– 335 с.
2. Шевченко Т. Кобзар.– К.: Дніпро, 1976.– 575 с.

Аннель Бактыбаева

КОМИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛ-СЕРЭ

Изучение юмористического мироощущения и национальных форм комического помогает лучше понять национальное мировидение, так как юмор способен под комическим обликом открыть вечные истины, и они объединят расколотый мир.

У каждого народа смех имеет свои особенности, так, если островному катастрофизму японцев отвечает улыбка умиления перед слабым, хрупким, милым, нежным и грациозным, то «английский юмор» анемичен и пуритански сдержан в быту. Если обытовлено и повито привязанностью к мелочам родного уюта самоцельное острословие французов, то пресный смех немцев побюргерски тяжеловесен и сориентирован на требование меры. Смех у казахов тоже имеет свою специфику. Он обычно стоит на грани философии и сатиры. Весьма органичный его носитель тип народного пересмешника и скомороха – сал-серэ, в поэзии которого смех может быть приравнен к трагедийному комизму.

Юмор и смех у сал-серэ являются не только атрибутами их творчества, но и квинтэссенцией Карнавала. Их стихия – именно смеховая культура, поскольку они лечат пороки смехом. Карнавал же, согласно М. М. Бахтину, «торжествует саму смену, сам процесс сменяемости, а не то, что именно сменяется» [1]. Кроме того, выделенный Д. С. Лихачевым тезис «смех как мировоззрение» [4] оказался принципиально важным для нашего исследования, так как определяющая конститутивная черта комического – раздвоение мира, создание смеховой *contre-partie* любому «серьезному» явлению жизни – проявляется в существовании особого мира в казахском словесном наследии. В нем организованности и упорядоченности противостоят алогизм и бессмыслица, благополучию и благопристойности – бедность, выпадение из системы социальных связей.

При характеристике творчества большей части сал-серэ следует учитывать мнение В. Новикова, который отмечает, что роль смехового начала в литературе несводима к негативным, обличительно-сатирическим целям: комическое не только выполняет свою извечную созидательную функцию, но и активно участвует «в выработке новых, эстетически продуктивных

художественных конструкций – сюжетных, образных, языковых» [6, с. 7]. Подвижность границ «смешного» и «серьезного» расценивается им как особо благоприятное условие для обретения художественного двуголосия, соединения антонимических смыслов и философской игры взаимоисключающими точками зрения. По мнению В. Новикова, к которому мы присоединяемся, смех и серьезность образуют сложный сплав «возможно при помощи элементов смеха и юмора уравниваются быт и бытие» [6, с. 7]. Все это в целом присутствует в поэзии сал-серэ.

Салы и серэ – это две важнейшие фигуры культуры казахского народа. Е. Турсынов полагает [9], что кроме казахов, такой тип носителей устнопоэтической традиции, каковыми являются поэты-импровизаторы, эксцентрики, фокусники, певцы и затейники у других тюркоязычных народов не сохранился. Ученый пишет, что одежду, которую надевал сал, не носят другие люди. Если такую же станут носить другие, он оставляет ее и шьет себе одежду из грубого войлока с подкладкой из очень дорогой материи; к тому же одежда Салов бывает такой просторной, что в одной штанине может поместиться человек. Так одевался, в частности, сырдарьинский сал Ешнияз Жонелдикулы (1834–1902). Один из очевидцев, наблюдавший выступление выдающего казахского сала XIX в. Биржана Кожагулулы (1834–1897) отмечал, что одежда, которая была на нем, совершенно отличалась от той, которую носили люди в то время. Порою, желая выделиться среди обычных людей, салы надевали даже девичью одежду.

Байтен-сал носил одежду, целиком сшитую из ситца яркой, вызывающей расцветки и подпоясывался кушаком длиной в шесть аршин, конец которой волочился за ним по земле. Его современник Кутпанбай-сал носил шубу из шкур хорьков, сшитую мехом наружу. Казахи раньше не шили одежду мехом наружу, поэтому костюм сала резко выделялся своей необычностью. На верхушках шапок салов красовались пучки филиновых перьев – элемент детской и женской одежды. Такие же пучки перьев они повязывали на челку и у основания хвоста своих коней. Известный сал Жаяу Мусса носил широченный костюм из ярко-красной материи» [9, с. 252]. Празднества и пиршества – вот чем была занята их повседневность. Как правило, они переезжали из аула в аул. В каждом из них останавливались на несколько дней, а то и на целую неделю. С

большим нетерпением аульчане ждали их приезда. Вот как описывает это Д. Досжанов в романе «Шелковый путь»:

«Молодки, по обычаю, готовились встретить желанного гостя, поддержать под уздцы его скакуна, воздать почести. На лицах красавиц блуждала счастливая улыбка, щеки пылали, глаза блестели...

Сал исчез, точно провалился. И тут вдруг прискакал порученец, крикнул: «Сал свалился с лошади... за перевалом!»

Девушки и молодки переполошились: одни взвизнули от испуга, другие начали хохотать. Уж больно смешно им представилось, как щеголь падает с коня. Но шустрые, опытные молодки обо всем сразу догадались и спешно послали за ковром. Баловень публики нарочно валялся на траве. Ему, конечно, хочется, чтобы женщины подняли его на руки, посадили на дорогой ковер да так и донесли до самого аула. Всеобщему баловню, любимцу, красавцу ведь все позволено. Он знает: любой его каприз будет с готовностью выполнен. Молодки, охая, смеясь, подбежали к разлегшемуся на поляни салу, перенесли его на ковер и, окружив плотным кольцом, понесли к аулу. Нарядная, веселая процессия под гомон восхищенной толпы медленно двигалась по степи. К молодкам примкнули щебетуньи-девушки. Глаза разбегались от такого соцветия» [3, с. 156].

Зрелищный характер действий салов, комизм слов, жестов и всего поведения были связаны не только с нарушением традиционных норм или образами «шута», но и преследовали цель создать «вторую правду о мире». Особенно важно отметить, что «смешная правда» в культуре казахов всегда соотносилась с высоким нравственным идеалом. Смеховой мир противостоит не обычной реальности, а некой идеальной реальности, лучшим проявлениям этой реальности. В этом свойстве ярко проявляется древняя амбивалентная природа комизма: развенчание для последующего возрождения в новом, более истинном качестве. Травестия в смеховой культуре казахов, так же как и в культуре других народов, не преследовала цели уничтожения сакральных объектов, но напротив, вдыхала в них новую жизнь, снимая паутину рутин, лицемерия и фальши.

Все это позволяет, на наш взгляд, видеть именно в сотворении смехового мира салов и серэ истоки юмористической тенденции современной казахской литературы.

Так, например, в стихотворении Ахана-серэ при характеристике своего времени, окружающих его друзей, аульчан

казахский импровизатор остается на позиции иронического «взгляда из вечности» на несовершенство мира:

*Кто крепок сердцем, кто в душе герой –
Лишь тот в тяжелый час поможет.
И тот при встрече отвернуться может,
Кто в дни удачи за тебя горой.
Уж тот велик, кто в бедствии подаст
Хоть кончик пальца. Поищи такого.
В тяжелый час с тобой любой горазд
И жестко обходиться и сурово.
Трусливому нужны и власть и честь.
А где он, друг, что честен и упорен?
Коль ты богат – то и друзей не счесть.
Там много кур, где много хлебных зерен.
Коль друга нет ни одного с тобой,
То знай – несчастье под твоею кровлей.
Хвастливого ты испытай борьбой,
А сокола расхваленного – ловлей.
Когда повсюду благодать и мир,
В своем углу любой из нас – батыр.
Красу озер мы чувствуем весной,
Когда осядут лебеди на воды.
И только в дни,
Когда придут невзгоды,–
Узнаешь, кто чуждой, а кто родной [7, с. 165].*

Таким образом, в приведенном стихотворении воплощается и принцип приятия мира, и оппозиция несатирического «часа испытаний» и мира подлинных вечных ценностей, характерные для казахского народного комизма. Горький смех становится средством выражения ничтожности переносимых мучений по сравнению с идеалом истинной веры и наградой, ожидающей всё претерпевшего в этой жизни.

Нравственный пафос этого стихотворения – сострадание к людям, живущим недостойно, бессмысленно, погружающимся в тину суеты. В нем присутствует не только иронический трагизм, но и трагическая ирония. И здесь она не игра слов: одно ни в коем случае не исключает другого, скорее включает одно в другое. Это принцип множественной, многослойной иронии – матрешечный принцип, который во многом характерен для большинства стихотворений не только Ахана-серэ, но и Биржан-сала, Балуан

Шолака, Жаяу Муссы и других.

Кроме того, ироническое мироощущение поэта открывает читателю проблемы более существенные, чем социальное неравенство. Например, оно подчеркивает взаимное отчуждение людей, основанное на нежелании понять другого и способности отзываться на «чужое» только презрением и ненавистью. Но если в сатире, по классическому определению Ф. Шиллера, «действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности» [10, с. 38], то казахский поэт видел крупинки идеала, находящиеся в рассеянии, в той же самой неблагоприятной, окружающей его жизни. А уничтожение границы между бытом и бытием при сохранении строгой иерархии нравственных ценностей свойственно, в свою очередь, не только казахскому смеховому мироощущению. И именно юмор, склонный видеть за обыденным, повседневным и трудным вечное и серьезное становится основным средством художественного познания.

Возможно, что это и есть смех единения человека и мира. Ахан-серэ не идеализирует жизнь: он «поэт действительности», ее поэтизирует, собирая в единый светлый мир рассеянные в реальности драгоценные крупинки гармонии. Согласно концепции Жан-Поля, смех и его составные базируются на способности видеть за незначительным и смешным сущностное и важное. «Юмор, возвышенное, наоборот, уничтожает не отдельное, а конечное через контраст с его идеей. Для него нет отдельной глупости, нет глупцов, а есть только Глупость и безумный мир; не в пример обыкновенному насмешнику с его уколами и намеками он не выделяет отдельное дурачество, но унижает великое, чтобы не в пример пародии ставить рядом с ним малое, и возвышает малое, чтобы не в пример иронии поставить рядом с ним великое, уничтожая и то и другое, ибо все равно и все ничто пред бесконечностью» [8, с. 6]. Как и Жан-Поль, утверждавший, что смех может играть даже с любимыми и почитаемыми людьми, и никогда их не ранит; ибо смешное – всего лишь отсвет, который исходит от нас и падает на нас же, казахский импровизатор освещает лучами своей иронии то, что ему дорого.

Для произведений философско-юмористической поэзии, каким является творчество салов и серэ характерен тип сюжета, утверждающего связь быта и бытия как в «жизнеподобных», так

и в условных формах. Поэтому мотивы дома, семейной близости, искренней любви, дружеского общения, охоты, непосредственно восходящие к архаической модели мира в единстве, приобретают особое значение атрибутов идеала. Все они представлены в сюжетных стихотворениях и утверждены радостным смехом единения – самой древней и самой важной функцией юмора. Вот, например, стихотворение «Как здорово!»:

*Как здорово – гнедого чуть свет чепраком покрыть
Проскакать через аул. Да рукава закатать,
Руку холеную, белую до плеча оголить.
Здорово как – с милой играть, нежной как первоцвет.
Тетку встретить – денег ей дать, милой послать привет.
Здорово – назначить свиданье, а у старухи той
Тайну любимой разузнать, выведать секрет.
Здорово как – на свете жить перед свиданьем! Да!
Вывести прихорошить коня да натянуть повод,
Да по оврагам – в дальний аул – чертом лететь во тьме.
В бурке раздутой, во весь карьер, промельтешишь без следа.
Здорово как – привязать гнедого где-то в яру глухом,
В гриву павлинье перо воткнуть. Гей! И во всю прыть
Красться к юрте, сдерживать дрожь в теле своем тугом.
Здорово как – озираясь, ждать. Вот и она во тьме,
Робкая, черноглазая, выходит ко мне тайком.
Ух ты, дьявол, как здорово, здорово это как –
Всю обхватить ее страстно, сжать ее всю в руках.
Губы – в губы, язык – в язык. Кто нас увидит тут?
Не отпущу! Она моя! Больше всех дорога! Здорово как –
С ней постоять, облокотясь об луку.
Да напоследок раз-другой в нос швырнуть табаку.
Как это здорово, лучше нет, – прочь на заре уезжать,
Громко запеть, в седле развалясь, руку держа на боку!... [7, с. 166–*

167].

Здесь, на наш взгляд, комически снижаются, чтобы возродиться потом, «вечные истины»: любовь, искренность, лукавство, доброта, жизнерадостность. В данном стихотворении безобидно-веселый смех выявляет гармонические начала в рамках имеющегося жизненного порядка. М. М. Бахтин считает единство места, где жили предки и будут жить потомки, важнейшим отличием идиллического типа восстановления древнего комплекса, соединявшего рождение и смерть, труд и войну, человека и природу

в нераздельное целое. Кроме того, локализованный в этом ограниченном пространственном мире ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. А если применить слова, сказанные о Пушкине Ю. М. Лотманом, к поэзии салов и серэ, то они поднимают «будни обычной жизни на уровень высокой поэзии» [5]. Многие исследователи комического полагают, что задача смешного – показать отрицательный мир. Но создание такого мира средствами художника вовсе не исключает наличия иного мира, мира положительного. Как степные певцы салы и серэ видимо, не считали комическое высшей ступенью в творчестве. Но как видно из стихотворения, они при помощи его стремились к утверждению жизни.

Таким образом, подводя итог всему выше сказанному, можно отметить, что чувство юмора присуще импровизаторам, потому что в смехе обнаруживается не только предмет осмеяния, но и характер смеющегося. То, над чем смеется человек, говорит и о нем самом. Если смеются над каким-то физическим недостатком, это характеризует смеющегося не с лучшей стороны; если смеются над глупостью, над духовным убожеством, это свидетельство ума и высоких нравственных принципов смеющегося. «Подлинное искусство учит смеяться не над кривым носом, а над кривой душой», – говорил Н.В. Гоголь [2, с. 229].

Более того, чувство юмора – важное качество человека. Остроумная же манера писать состоит в том, что она предполагает ум. Эти слова принадлежат Фейербаху и поэтические откровения степных эксцентриков лучшее тому подтверждение.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и ренессанса.– М., 1965.
2. Гоголь Н. В. О том, что такое слово // Полн. собр. соч.– Т. VIII.– М., 1952.
3. Досжанов Д. Шелковый путь.– М., 1980.
4. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л., 1984.
5. Лотман Ю. М. В школе поэтического искусства: Пушкин, Лермонтов, Гоголь– М., 1988.
6. Новиков В. Актуальные проблемы теории литературы и искусства.– М., 1972.
7. Поэты пяти веков.– Алматы., 1993.
8. Сретенский Н. Н. Историческое введение в поэтику комического. Часть 1. Учение Жан-Поля о комическом.– Ростов-на-Дону, 1926.
9. Турсынов Е. Д. Возникновение баксы, акынов, серэ и жырау.– Астана, 1999.
10. Шиллер Ф. Статьи по эстетике.– М.–Л., 1935.

Елена Налбантова

**РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК
ПАРОДИЯ НА ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС (НАБЛЮДЕНИЯ
НАД ПОВЕСТЬЮ ЛЮБЕНА КАРАВЕЛОВА «МАМИН
РЕБЁНОЧЕК»)**

Роман - это комичная эпическая поэма в прозе.

Генри Филдинг [1]

*...пародия – как зеркало зеркала, критика
некоторого видения жизни, уже
нашедшего выражение в искусстве.*

Лорна Сейдж [3, с. 164]

Объектом анализа в предлагаемом тексте является одна из самых известных повестей болгарского писателя второй половины XIX в. Любена Каравелова. Произведение под заглавием «Мамин ребёночек» опубликовано в 1875 г. и продолжительное время находится среди классических реалистичных произведений болгарской литературы. Цель моих наблюдений – открыть такие особенности повествовательной манеры, которые делают из «Мамино ребёночка» пародию на основные топосы героического эпоса, чьи образцы в болгарской фольклорной традиции являются юнацкими песнями. В процессе анализа внимание будет акцентироваться именно на тех эпизодах, которые связаны в единый сюжет посредством судьбы главного героя Николчо, которые, как будто «помня» свою эпическую первообразу, переворачивают его пародируя. Цель Каравелова рассказать о новом герое своей эпохи, который потерял все сакрализованные через эпос качества традиционного героя-юнака. И так как, для достижения желаемого эффекта, пародия рассчитывает на «компетентность» публики, которая должна была бы распознать в новом произведении мимикрию пародируемого текста, на рассвете новой болгарской литературы Каравелов использует именно структуры фольклора, чтобы их пародировать. Кроме топосов юнацкого эпоса, повесть «Мамин ребёночек» «паразитирует» и на популярных сказочных мотивах, и, прежде всего на мотиве «Золушки». На этой проблеме предлагаемый здесь анализ не останавливается.

Повесть «Мамин ребёночек» (анализируется и цитируется по изданию [2]) начинается в иллюзорно классической для литературы

европейского реализма манере – введением в место и время действия, местами со скрупулёзным описанием подробностей из реального мира. Еще в первых строчках произведения Каравелов становится в позу учёного-испытателя и историка, регистратора и классификатора общественной жизни, преследующего детально и топографически точное описание. Но сразу нужно сказать – введение в повесть «Мамин ребе́ночек» является исключительным образцом самого лучшего в стиле Каравелова, самой большой его силы как писателя – его умения переворачивать смыслы, пародировать всё и всех. Ведя болгарскую прозу по пути реализма, Каравелов обладает достаточно мощным талантом, чтобы успеть «отстраниться» даже от цели, которую ищет, и пародировать даже то, что утверждает. Так как введение повести является именно пародией на доведённые до абсурда точность и полноту описания, на превращение повествования в документацию. Весь арсенал научного познания, призванный подкрепить открытия реалиста о мире, привлечённый в это введение, – болгарская и всемирная история, психология, математика – гарнирован каламбурами, иронией и остроумием. Как будто писатель надсмехался сам над собой, над своим намерением дать анатомический образ окружающего его мира. Этот дух иронии сохранится во всём тексте, и многократно повествователь будет уточнять, что он «раскладывает» и исследует «химически, анатомически и исторически» своих героев, что прибегает к методам современной психологии или к политэкономическим теориям, чтобы изучить и классифицировать мотивы их поведения.

Пародия является принципом представления героев и мира в «Мамин ребе́ночке». Каравелов пародирует фактически всё, унаследованное и усвоенное в болгарской словесности до того момента: и стиль современной ему любовной лирики; и своё самое известное стихотворение «Хубава си, моя горо» («Ты прекрасен, мой лес»); и самые характерные повествовательные клише болгарской прозы, существующей на тот момент; и ряд популярных фольклорных мотивов; и даже самую актуальную для своего времени эстетику – эстетику реализма.

Произведение начинается предложением, которое призвано ввести читателя в мир текста, в его хронотоп. Эта фраза изображает самые знаменательные вещи, из которых «знающий»

должен «понимать». Они вводят читателя в конкретный и очень специфичный мир – в мир Балкан не только как топографических границ, но и как неповторимой культурной модели – мир Балканской цивилизации, которая одновременно является и православно-аскетической, и гедонистической, и ориентальной, но и европеизированной. Ещё в этих первых страницах введения подсказано, что повесть будет рассказывать не о традиционном для Балкан XIX в. сельском человеке, а о человеке балканского города. Через калейдоскоп десятков балканских городов и их достопримечательностей, которые Каравелов перечисляет, он вводит читателя в мир текста, который является городским балканским миром. Он представлен динамикой путешествия от посёлка к посёлку, т. е. потерей патриархальной оседлости и порядка, которая привела и к изменениям в ценностной шкале обитателей этой новой жизни – они носители сомнительной морали и воспринимают мир через свои желудки.

Ядро первого абзаца введения – это восхваление розовой ракии (*водки, изготовленной из роз*), и – как увидим далее – это не случайно. Именно ракия будет главным «героем», движущей силой, предпосылкой и причиной всего, о чём будет рассказывать повесть. Судьба всех героев в повести будет непосредственно связана с этим «героем». Следующий изгиб текста уводит читателя в розовые сады в мае – туда, откуда начинается путь пресловутой ракии. Розовые сады нарисованы как «земной рай», наполненный красотой, ароматами и «миловидными ангелочками». Мир, который Каравелов предоставил своим героям, есть воплощение идеала гармонии и блаженства. И в контрасте с этим прекрасным миром крупным планом дается одно гротескное существо, воплощение грубой, мёртвой материи, нетронутой духом.

Неслучайно паноптикум из чудных героев введён в текст именно снаружи – из сада. Один за другим тут появляются отец, мать и сын. Нигде в повести Каравелов не нарисует их в доме – и это является функциональным знаком: в повести не создан образ дома, т. е. освоенного и исполненного социальной и нравственной гармонии пространства. Так топография произведения создаёт персонажи, различные по менталитету и ценностной системе, из обитателей традиционного патриархального мира, которые превратились в классического героя ранних болгарских повестей.

Герой в «Мамином ребёночке» будет человеком, не принадлежащим этому традиционному миру и не разделяющим его нравственные добродетели.

Как и во всех остальных предшествующих появлению «Маминого ребёночка» болгарских повестях, и в этой повести сюжетным ядром является семья. Но в отличие от ставшей уже традиционной модели, эта семья не имеет своих связей с прошлым, с анонимной, но гарантирующей устойчивость родовой историей. До брака у героев нет «истории». Это новый тип человеческой общности, общности буржуазной семьи, живущей оторвано от жизни коллектива. Автор специально подчеркнул отсутствие социальной плотности патриархального рода: «Кто был отец и кто была мать... и были ли у него когда-нибудь отец и бабушка, на эти вопросы и до сегодняшнего дня ещё не ответила городская генеалогия...» В первой главе поведена предыстория, «генеалогия» только главного героя Николчо – кто его родители, какова их жизнь до его появления, какие у них «добродетели» и «идеалы».

Начало второй главы поднимает тему гротескной внешности героев, так как здесь Каравелов своеобразно знакомит читателя с барыней. Вводя её в текст, повествователь уподобил её «тем... животным, которые откармливаются для Рождества» и через определение, которое даёт ей, – «довольно аппетитная госпожа» – связывает её с семантической парадигмой, порождённой словом аппетит. Такой мотив, поднятый в начале второй главы, где аппетит барыни представлен в гротескном плане гиперболизации, который уподобляет её своеобразному болгарскому Гаргантюа. Аппетит, вызываемый пищей у героини, равен лишь её аппетиту, вызываемому деньгами, которые она собирает и копит с единственной целью: «чтобы вносилось, а не выносилось». Материально-телесное, «низ», бездонное брюхо – вот сущность матери Николчо. Как её супруг, так и она лишены более высоких идеалов, все её душевные волнения сведены к тому, чтобы поглощать, – будь то огромные количества пищи или много денег, которые она «вкладывает» в пространства, напоминающие желудок-сейф. Если присоединиться к «психологическим» этюдам Каравелова и обратиться к завещанному нам Фрейдом, невозможно не заметить, что психика «аппетитной госпожи» застыла в первом этапе своего развития, когда все удовольствия сведены до

всеобъемлющего стремления поглотить их источник. Оральное желание, любовь-поглощение – это единственный мотив её стремлений. Через введение намёка на ненасытную страсть Юпитера проникать во всякое женское существо желание героини поместить внутри своей утробы мир доведено до вселенских размеров.

Именно тут появляется и первая аллюзия для связи рассказанного с важными топосами юнацкого эпоса. Уподобление матери верховному божеству является аллюзией неестественной сущности покровительницы юнака – в фольклоре это лесная русалка, фея, которая кормит его в продолжение девяти лет. Аллюзия сделана именно в связи с жестом матери предложить своему единственному сыну потреблять – пить, но не молоко, а ракию. Этот мотив подкреплён и вводными фразами третьей главы, где автор называет Николчо «телёнком», и таким образом имплицитно уподобляет мать корове. Это позволяет читателю, склонному искать скрытые сигналы в тексте, открыть в этих двух, расположенных один за другим эпизодах, намёк-пародию мотива о юнаке, который сосал грудь девять лет. К этой аналогии ведёт и упорное утверждение Неновицы, что Николчо именно девять лет.

После того как в третий раз текст доходит до этого героя, наконец, в начале второй главы выведен на сцену и последний член семьи – Николчо. После того как узнал, что «барский сын... гнался по лугу за чужими гусями», читатель становится свидетелем его попыток найти себе коня. Без сомнения, повествователь хочет заставить нас понять, что, наконец, пред нами предстаёт Герой – вся сцена является пародией эпического мотива «юнак выбирает себе коня»: «Дай, залезу на тебя. Подожди... Ты мой конь...– Никола сунул свою правую ногу в карман слуги, ухватился за его плечо и пожелал сесть на него верхом; но млекопитающее... шевельнулось и барский ребёнок упал на землю... Обманутый герой заревел, как зарезанный». Мотив псевдогероического продолжен и ещё одной деталью – наш герой совершает свой первый подвиг: он проливает «довольно большое количество крови», кусая палец слуги. Далее повествование следует классическому биографическому хронотопу с указанием точного года, дня и часа рождения Николчо и рассказом о «детстве нашего героя». В скрупулёзном указании

мига рождения героя можем прочесть своеобразное пророчество его судьбы. Каравелов два раза повторяет, что Николчо родился «на Спаса» и будто бы приглашает читателя увидеть в Отце, Матери и Сыне среди розового сада реплику Святого семейства. Однако перевёртывание этой модели объявлено повествователем с несчастливым уточнением часа рождения отрока. Он появляется «в 12 часов ночи», в час, который является временем зла. Так символика перевёрнута, постигнуто внушение, что в 12-й час ночи на Спаса родился не Спас, а Антихрист. И читатель узнает историю семьи, которая воплощает не надежду, а упадок, который повлечёт за собой всякого, к кому прикоснётся.

В духе классических мифов, где рождение и взросление героя сопровождается знаменами, повествователь отводит читателя к «бабке, которая отрезала пуповину» Николчо, послушать историю его появления на свет. Бабушка Эрина запомнила эти «предсказания», которые снова профанизируют героическое, так как сведены к самым естественным для ребёнка действиям – плач и сон. Кроме того, вера в предопределённость и чудесное скомпрометирована. Бабушка Эрина подчёркивает: «Хоть и говорят, что если ребёнок спит много, то потом становится ленивым... я вам говорю, что это не так. Николчо был мирным и сонливым ребёнком, а сейчас сбрасывает и звёзды с неба!»

«Предопределённость» будущего поведения Николчо имеет свои совсем земные корни – домашнее воспитание и житейские примеры, которые он получает как от родителей, так и от своих духовных «наставников» Колё Искра и учителя Славе. Используя один из характерных для своей повествовательной манеры приёмов, Каравелов прерывает ход рассказа, чтобы ввести два анекдота об этих героях. Оказывается, что Колё Искра – это один из городских мошенников, злоупотребивший деньгами общины. Так и у этого «воспитателя» появляется тема денег и кражи, которую повествователь уже ввёл как лейтмотив поведения матери. Тема денег звучит и в эпизоде с учителем. Так последовательно текст внушает, что самый важный мотив, руководящий поведением окружения Николчо, это стремление к деньгам, так как перед этим стремлением бледнеют любые моральные запреты и нравственные предписания. Деньги, но не как объект накопления, как у матери, а как средство доставления удовольствий, превратятся и в смысл

жизни Николчо.

Глава третья возвращает рассказ в настоящий хронотоп, так как в самом её начале встроены сон отца Нено. В использовании сна как приёма построения сюжета, вероятно, ищется пародия на его клиширование в ранней болгарской прозе. Ранние повествования изобилуют снами, которые появляются в самый напряжённый момент развития действия и служат средством, помогающим узнать будущее, поддерживающим читательский интерес. Сон Нено лишён пророческой силы. Нено рассказывает его, сначала привлечённый им, но когда достигает эпизода «пили ракию», именно воспоминание о ракии становится определяющим и он забывает сон, «пропускает» его пророчество. Сон действительно является скорее пародией на повествовательное клише, он не имеет своей целью развувалирование тайн – здесь не только повествователь, но и читатель посвящён в тайны будущего Николчо. Еще бабушка Эрина предположила, что барский сын «если не утопится где-то, то будет повешен». Отметим, что это проклятие повторено разными героями в нескольких местах в повести, и превращается в один из множества повторяющихся мотивов. Оно становится ключевой фразой-оценкой и как паремия осмысливается как предсказание, которое могло бы создавать определённые предчувствия. Но как конкретное предположение оно не сбывается, Николчо живёт и творит зло, не появляется та неназванная сила, которая наказала бы его через повешение или утопление – потому разрушена убеждённая в господстве всеобъемлющего принципа высшей справедливости, которая рано или поздно воздаёт возмездие. Эту деталь тоже можем увидеть как реплику против определённой мыслительной, эмоциональной и сюжетной модели, пришедшую из сказки и продолженную в ранних болгарских повестях, где зло бывает наказанным, а в некоторых случаях и добро вознаграждённым. Текст «Мамино ребёночка» строит мир, лишённый чудесного и фантастического. И Нено, который видит сон, и его слушатели – Неновица и Николчо – не имеют никакого предчувствия, они настолько «материалистичны», что даже суеверие им чуждо. В мире повести Каравелова не остаётся места «воле судьбы» или «предопределению». Как и в повестях, содержащих пророческие сновидения, и тут развязка трагична для семьи. Но история падения Николчо «предупреждена» не

вмешательством иррационального, а чисто земными причинами – воспитанием, которое он получает от своих родителей.

В следующих строках третьей главы автор показывает первый урок, с которым герой отправляется по дороге житейской деградации. Именно в день, с которого начинается рассказ, Николчо приглашён своей матерью пить в первый раз ракию.

Делая переход вперёд во времени, повествователь занимается пародированием следующего героического мотива – мотива поиска достойного товарища-спутника, которым обязательно обзаводится герой в классическом эпосе. Сцена, где появляется искомый товарищ, акцентируется на факте, что он образует с Николчо «пару близнецов», напоминающую Героя и его двойника. Все перечисленные эпизоды, связанные с основными мотивами в героическом эпосе, делают из произведения Каравелова классический образец европейской прозы реализма, которая не в последнюю очередь отличается псевдогероическим стилем.

Дальнейшее повествование берётся показать подвиги этого нового «эпического» героя, которые сводятся к пьянству, распущенности нравов, кражам и лени. Я не буду проследивать до конца сюжет, который в своей второй половине направлен на дискредитацию другого традиционного мотива, на этот раз позаимствованного из сказки, – мотива «брака между социально неравными партнёрами». То, что интересует меня в этом случае, это возможность внушения бесперспективности перед новой социальной прослойкой в болгарской городской жизни – жизни новобогачей. Внушение бесперспективности Каравелов ищет с помощью пародирования основных узлов классического эпоса. Так, иллюстрируя основную черту реалистической прозы – её псевдогероичность, болгарский писатель пытается найти надежду для будущего своего народа в социальной обреченности паразитирующего на чужом труде городского лентяя.

1. Генри Филдинг. Биография // <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/filding/>
2. Каравелов Л. Маминото детенце // Каравелов Л. Събрани съчинения в 12 тома.– Том III.– София, 1984.
3. Сейдж Л. Пародия // Фаулър Р. Речник на съвременните литературни термини.– София, 1993.

Марина Маркова

**КОМИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА Н. А. ТЭФФИ:
ОСОБЕННОСТИ
СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИИ**

Рубеж XIX–XX вв. в России – время небывалого расцвета комической литературы, характеризующейся идеей самооценности смеха. Выразительной линией на красочной и динамичной картине эпохи стало творчество Н. А. Тэффи (1872–1952), которая приобрела популярность среди российских читателей в 1910-х гг., когда один за другим были опубликованы сборники ее юмористических новелл. После революции 1917 г. Тэффи покинула родину, и ее имя было надолго предано забвению. Однако в последние десятилетия творчество писательницы снова вошло в сознание читательской аудитории: увидели свет многие ее произведения, стали известны мемуарные и архивные материалы, характеризующие личность и жизненный путь Тэффи, ее взаимоотношения с современниками. На сегодняшний день в России и за рубежом писательнице посвящено значительное количество научных работ (исследования Л. А. Спиридоновой, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой, Э. Нитраур, Э. Хейбер и др.). Однако изученность ее творчества представляется не настолько исчерпывающей, чтобы можно было в полной мере ощутить своеобразие наследия писательницы. Этим объясняется наше обращение к проблеме поэтики комического в ее прозе. Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать особенности построения сюжета и композиции комических новелл, в которых показан типичный для творчества писательницы герой.

Основной темой прозы Тэффи было несовершенство человека и общества. Неприятием пошлости во всех ее проявлениях, тоской по утраченному (недостижимому) идеалу, болью за людей, не способных изменить к лучшему свое убогое существование, в той или иной степени были проникнуты все ее произведения. Заметим, что на фоне литературного процесса начала XX в., ознаменованного личностью и творчеством А. П. Чехова и совпавшего с небывалым расцветом юмористики и сатиры, новеллы Тэффи с точки зрения их проблематики не были исключительным явлением. Однако решение темы несовершенства человека, на наш

взгляд, отражало особенности ее художественного мышления. Тэффи обладала, с одной стороны, особым, комическим взглядом на мир, острой восприимчивостью к художественному искажению. Любовь к смешному слову, мгновенному и неожиданному смеховому эффекту чувствуется буквально в каждом ее произведении. Но Тэффи, воспитанная в духе православных традиций, являлась человеком христианской культуры. Ее творчество было проникнуто идеей Божьего промысла, убежденностью в высокой ценности человеческой жизни. Мысль о божественной предопределенности сущего придавала смеху писательницы драматический, а иногда трагический оттенок.

Сюжет комической новеллы служит для Тэффи средством выражения главной мысли о неспособности человека противостоять жизненным обстоятельствам. Герой писательницы воплощается в минимально событийном сюжете, где событие – один факт из его жизни, который способен перевернуть судьбу, но не может что-либо изменить в его характере. Сюжет обнаруживает внутреннюю несостоятельность героя, его неспособность преодолеть обыденность, пошлость. Таким образом, основной конфликт новеллистики Тэффи заключается в столкновении заурядного человека с реальной жизнью. Можно сказать, что сюжет для писательницы – это не столько взаимоотношения людей, сколько взаимоотношения человека с окружающим его миром. Композиция направлена на открытие и представление внутреннего мира героев.

Присущее писательнице «ситуационное мышление» (определение И. Н. Сухих, примененное по отношению к творчеству Чехова [2, с. 56]), характеризующееся тяготением к воспроизведению не характера, не идеи, а некоего типа взаимоотношений персонажей, делает основой новеллистической фабулы событие (случай). Действительно, хотя ситуация играет значительную роль в построении художественного целого новеллы Тэффи (что естественно, если учитывать анекдотическую природу новеллы вообще) но, по нашему мнению, писательница все же стремится к воспроизведению характера через ситуацию. Здесь происходит взаимодействие двух противоположных тенденций, результатом которого является психологически достоверная комическая новелла.

Тэффи-новеллистка занимательна и иронична. Читатель ясно чувствует лукавую усмешку повествователя, парадоксально сталкивающего повседневное, обыденное, и необычное. Бытовой аспект изображаемой жизни порой сочетается со сказочно-фантастическим началом, гротескно подчеркивающим черты реальной действительности, как, например, в новелле «Легенда и жизнь». Повествуя о частных эпизодах, необычайных происшествиях, носящих нередко анекдотический характер, писательница широко использует прием контрастного сопоставления, позволяющий обнаружить настоящие противоречия между ложным и истинным, показной ханжеской позой и подлинной человеческой сущностью, идеалами и их воплощением. Тэффи остро ощущает контрасты в образе жизни и в образе мыслей своих героев, она низвергает привычных идолов, высмеивает власть обманчивых иллюзий и суеверий.

Известно, что тип композиции литературного произведения зависит прежде всего от пространственно-временной точки зрения, определяющей повествование, которое может воплощаться в различных формах: хроника, мемуары, дневник, автобиография, жизнеописание, роман, очерк, путешествие, путевые заметки и т. д. С основной формой повествования связаны и различные художественные приемы изложения, к главным из которых относятся описание, диалоги, действия персонажей во времени. Композиция, представляющая собой совокупность различных художественных приемов, семантических средств и способов организации текста, формирует повествовательную структуру текста. В этом заключается основная функция композиции, о важности которой Ю. М. Лотман пишет: «Единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации, однако в особенности – композицией» [1, с. 117].

Говоря об особенностях сюжетопостроения у Тэффи, мы должны выделить два основных вида новеллы. Один из них характеризуется замкнутым центростремительным сюжетным строением с единым сюжетным ядром. Другой обнаруживает значительные центробежные тенденции. Эпизод в новелле первого вида, как правило, в основном соответствует минимально необходимому количеству этапов в развитии действия: пролог, ядро, эпилог. Общий объем повествования невелик. Время и место

действия обычно узко ограничены (рассказ идет об одном событии из жизни персонажа). Образ героя статичен, отсутствует развитие характера (за исключением некоторого изменения житейских воззрений в результате опыта, полученного благодаря описываемому событию). Примером могут служить такие новеллы Тэффи, как «Модный адвокат», «Корсиканец», «Экзамен», «Ревность», «Юбилей», «Трагедия счастья», «Коготок увяз», «Ничтожные и светлые», «Заяц», «Аптечка» и др.

В силу того что новеллистика Тэффи тяготеет к эссе, происходит ее некоторая «идеологизация» – самовыражение автора в форме монолога, обращенного к читателю, которого он постоянно имеет в виду. Включенные в авторское повествование короткие рассказы, приводимые в качестве примеров-доказательств или примеров – отправных точек рассуждения, монологи-рассуждения и основное действие образуют единое нарративное пространство («Изящная светопись», «Аэродром», «Часы», «Свои и чужие» «Дураки», «Демоническая женщина» и др.). Фрагментарность и мозаичность оказываются в данном случае основным композиционным принципом. Композиции этих новелл в высшей степени свойственна острота, неожиданность переходов, образных решений. Логика соединения отдельных частей целого чрезвычайно прихотлива, она диктуется движением авторской мысли.

Следует отметить, что движущей силой в произведениях Тэффи является, как это ни странно, не событие. Само событие – лишь повод, чтобы начать разговор, в котором один выхваченный из жизни эпизод подготавливает (порождает) следующий. Это напоминает распространенную форму общения – рассказывание анекдотов: как часто бывает в устной беседе, в рассказе возникают отклонения от линейного течения сюжета, уточнения, казалось бы, не идущие к месту подробности; зато отсутствуют развернутые описания, сосредоточенность на каком-либо одном моменте ощущается как затянутость рассказа и в беседе не поощряется. По нашему мнению, новеллистику Тэффи отличает явственная ориентация на устное воспроизведение, в связи с чем пейзажи, интерьеры, портреты, как правило, лишь намечены, а характер персонажей раскрывается преимущественно в диалогах, чрезвычайно колоритно воссоздающих различные оттенки (индивидуальные и социальные) живой разговорной речи. Обычно

Тэффи пренебрегает экспозицией, иногда новелла начинается сразу же с завязки, с введения в суть повествования. Подтверждением сказанного может служить новелла «Звонари», в которой все выразительные средства – и композиционные, и речевые – направлены на создание эффекта живого рассказа. Читатель явственно ощущает личность балагура, передающего смешную историю так, как если бы он сам был свидетелем событий:

«Обещал дяденька приехать¹ в субботу к вечеру, чтобы вместе потом разговляться, да разлив удержал, и поспел он только к четвертому дню праздника.

Приехал веселый.

Дом куропеевский встретил его радостно. Все двенадцать окон, что выходили на соборную площадь, сверкали на солнце свежевывмытыми стеклами...

Забрал свои кульки, вылез из тарантаса.

Дернул за звонок. Еще и еще. Что-то долго не отпирали.

Высунулась девка, какая-то точно одурелая» [4, с. 16].

Мы видим, что первое предложение новеллы, составляющее абзац, содержит одновременно и представление героя, и предысторию, и начало действия, как это бывает при устном рассказе. Стилистически сниженная речь автора (инверсии, неполные предложения, присоединительные конструкции, разговорная лексика) не только создает юмористический фон, но и определяет способ повествования: новелла преподносится как анекдот в исполнении неизвестного рассказчика.

Ориентация Тэффи на рассказывание обуславливает, на наш взгляд, появление в ее новеллах такого композиционного приема, как рамка. Оформляя начало и конец произведения, разбивая его на фрагменты по ходу повествования, рамка обозначает границу перехода внешней точки зрения во внутреннюю и наоборот. Не всегда первое лицо рассказчика полностью обрамляет новеллу, чаще оно появляется или в начале, или в конце миниатюры. Аналогичную функцию выполняет и обращение к читателю. Например, в новелле «Публика» рассказывается о том, как по вине помощника швейцара, перепутавшего аудитории, сорвались лекции юмориста Киньгрустина и ученого Фермопилова, а заканчивается она таким образом:

«Денег ей [публике – М. М.] не вернули, но натворившего беду

помощника швейцара выгнали.

И поделом. **Разве можно так поступать с публикой?!»** [4, с. 118].

Очевидно, что рамка у Тэффи не только вносит личностный аспект в восприятие произведения, но и выполняет сложную комическую функцию. В ней проявляется ирония автора: заявленное как серьезное оборачивается глупым и смешным. В рамке происходит своеобразная игра автора и читателя. Так, в новелле «Страшный ужас» рассказчик обращается к читателю в начале и в конце миниатюры и одновременно комментирует действие:

«Кто не знает страшных рождественских метелей, когда завывание ветра смешивается со свистом бури, когда облака как будто хотят сесть на землю, когда все богатые торжествуют на елках, а бедняки замерзают у дверей своих обеспеченных соседей, причиняя этим им неприятность!..

Самый яркий вымысел рождественского фельетониста, одобренного хорошим авансом, бледнеет перед действительностью.

Николай Коньков! Маленький ребенок – Коля Коньков, замерзший и занесенный снегом в лютую рождественскую ночь!

О нем хочу я вам рассказать!» [4, с. 57].

Далее автор весьма патетично излагает злоключения Николая Конькова, бросая трагический отблеск на забавную ситуацию, в которой оказался герой: он заблудился в Петербурге и, будучи в изрядном подпитии, заночевал не в том доме, где ему обещали приют:

«Николай Коньков был ребенком (**кто из нас не был ребенком?**).

Он был, собственно говоря, даже более чем ребенок, так как ему было уже тридцать пять лет, когда он приехал в Петербург в одну из вышеописанных ужасных рождественских ночей.

Правда – ни мороза, ни метели в эту ночь не было, так как дело происходило в середине июля месяца.

Да и ночи, собственно говоря, тоже никакой не было: поезд пришел ровно в 10 утра.

Но что же из этого?» [4, с. 57].

Финал рассказа, где Коньков, наконец, осознает свою ошибку, автор сопровождает следующим призывом:

«Страшно в рождественскую ночь, когда смерть, обнявшись с бурей, танцует и гикает, взвиваясь снежным вихревым костром... **В рождественскую ночь вспомним о бесприютных»** [4, с. 60].

Тэффи придает своему рассказчику манеру журналистов-хроникеров – тех, которые «высоким штилем» расписывают

пустяковые события. Рамка, замкнувшись в финале новеллы, образует целый пародийный слой. Из-за явной абсурдности истории в повествовании возникает двойная оценка: во-первых, оценка происходящего со стороны рассказчика, во-вторых, оценка происходящего и образа рассказчика со стороны читателя. Таким образом, явления, описываемые Тэффи с точки зрения «некоего абстрактного субъекта», «приобретают определенное значение (становятся знаковыми)» [5, с. 238].

Основным структурным принципом анекдота как основного ядра произведений писательницы выступает, по словам Н. Д. Тмарченко, «акцент не на изображенном событии, а на *событии самого рассказывания*» [3, с. 40]. Из анекдота, благодаря усложнению плана повествования, введению описательных элементов, большей детализации и упрочнению фабульной схемы, как из зерна, вырастает новелла. Анекдот у Тэффи, входя в текст, сообщает ему динамичность, подвижность, мобильность; при этом авторская идея выражается особенно резко и емко. На пересечении свойственной анекдоту заостренности, парадоксальности развития фабулы и сугубой достоверности происходящего в новелле возникает необходимый художественный эффект: жизненная история обретает неожиданно яркую форму. Комическая новелла Тэффи предстает либо как анекдотическая история, либо как собрание анекдотов, демонстрирующих некую мысль автора.

Рассмотрим построение типичной с точки зрения стилового решения новеллу Тэффи «Кулич». В архитектонике этого произведения исключительно важную роль играют единство и цельность композиции. В ней все части взаимообусловлены; описываются и упоминаются лишь те лица и предметы, которые играют роль в развитии действия. Все выразительные средства направлены на достижение кульминации и скорейшей развязки.

В этой миниатюре рассказывается о том, как молодой служащий купца Рыликова Викентий Кулич, скрывший от хозяина свое семейное положение, страдал от ревности молодой супруги, изводившей мужа телефонными звонками. Герой всякий раз делал вид, что разговаривает не с женой, а со знакомой, всякий раз новой. Коллеги Кулича, с огромным интересом и даже с завистью следившие за его «напряженной» личной жизнью, в конце концов обратились к начальнику с требованием оградить их от

«безнравственного субъекта». Кулич был с позором изгнан со службы, а его жена, в очередной раз позвонившая в контору, была извещена о том, что Кулич «уволен за разврат».

Новелла начинается с юмористического описания «деловой» атмосферы конторы – перечисления того, чем занимаются служащие:

«В конторе купца Рыликова работа кипела ключом.

Бухгалтер читал газету и изредка посматривал в дверь на мелких служащих.

Те тоже старались: Михельсон чистил резинкой свои манжеты; Рябунов вздыхал и грыз ногти; конторская Мессалина – переписчица Ольга Игнатьевна – деловито стучала машинкой, но оживленный румянец на пухло трясущихся щеках выдавал, что настучивает она приватное письмо, и к тому же любовного содержания» [4, с. 162–163].

Далее следует представление главного героя, которое совершенно соответствует духу предыдущего описания:

«Молодой Викентий Кулич, три недели назад поступивший к Рыликову, задумчиво чертил в счетной книге все одну и ту же фразу: “Сонечка, что же это?”» [4, с. 163].

В новелле отсутствует описание помещения, точно так же мы не встретим ни одного портрета персонажей, за исключением попутного замечания о «конторской Мессалине». Даже о любви Кулича к жене не сказано ни слова. Вся новелла построена на динамических описаниях, т. е. описаниях действия, и прямой речи героев, избилующей всякого рода неправильностями, комично звучащей патетикой:

«– Этот нижеподписавшийся человек, ниже которого, по-моему, и подписаться нельзя, – продолжал Рябунов, – меняет акушерку на прачку и двух прачек между собой. Мы не можем больше молчать и выслушивать его гнусные нежности, которые он сыплет в трубку, как горох. Мы не желаем играть роль какого-то общества покровительства животным страстям...» [4, с. 165].

Персонажи новеллы представлены несколько утрированно, карикатурно, автор не ставит задачу показать характеры в их изменении. Однако эта простота короткой комической новеллы только кажущаяся. Структура повествования такова, что текст новеллы Тэффи воспринимается как насквозь ироничный: купец Рыликов принимает на службу только холостых, дабы ничто не отвлекало его людей от работы, но мы видим, что в конторе делать

практически нечего; Кулич убеждает жену в своей верности, а ее в конце концов извешают о якобы развратном поведении мужа; примерного супруга изгоняют со службы за безнравственность; конторские служащие на протяжении трех недель с едва скрываемым удовольствием следят за поведением Кулича, однако жалуются на него и лишают себя развлечения, причем, бездельничая целыми дня, коллеги Кулича ссылаются на то, что тот своим поведением мешает им работать и т. д. Ирония подчеркивает абсурдность описываемых в новелле событий и делает очевидной авторскую оценку.

Итак, анализ структурных особенностей прозы Тэффи показывает, что композиционное решение ее комических новелл направлено не только на создание увлекательного сюжета, неожиданного поворота события, но и на формирование диалога между автором и читателем, в ходе которого обнаруживается внутренняя несостоятельность героев, бессмысленность их поступков. Художественные средства и способы группировки образов способствуют ироническому осмыслению события, которое представляется автору как абсурдное.

Примечания

¹ Здесь и далее при цитировании полужирный шрифт показывает выделения в тексте, принадлежащие автору статьи; курсив используется для выделений в тексте, принадлежащих цитируемому автору.

1. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии.– СПб.: Искусство–СПБ, 1996.– 848 с.
2. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова.– Л.: ЛГУ, 1985.– 184 с.
3. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Тверь. гос. ун-т.– Тверь, 2001.– 72 с.
4. Тэффи Н. А. Демоническая женщина: рассказы.– М.: Дом, 1995.– 272 с.
5. Успенский Б. А. Поэтика композиции.– СПб.: Азбука, 2000.– 352 с.

Александр Панков

**МАНИХЕЙСТВО И СМЕХ В РОМАНЕ М.
БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Прежде всего следует заметить, что чтение произведений М. А. Булгакова часто превращается в увлекательный поиск их источников, поскольку общеизвестна насыщенность творчества писателя скрытыми и явными цитатами, вариациями и интерпретацией «чужих» мотивов. М. А. Булгаков как постмодернистский писатель постоянно интерпретирует и зашифровывает «чужое слово». Одной из задач данной статьи является поиск некоторых из этих источников. Отметим, что значительная, если не большая, часть источников, используемых М. А. Булгаковым, относится к неортодоксальной религиозной литературе. Если точнее, то к литературе, представляющей манихейскую традицию. Помимо богословских расхождений с ортодоксальным христианством, для этой традиции (по крайней мере, для такой её «модификации» как альбигойская ересь) характерна определённая смеховая составляющая, не приемлемая традиционным христианством, в частности, католицизмом. Характеристика этой смеховой составляющей манихейской традиции также является задачей нашего исследования.

Что касается догматических основ манихейства, то они всегда представляли и представляют (поскольку манихейство продолжает существовать в виде изидизма) собой синтез философской гностической традиции, зороастризма и христианства (а в настоящее время – ещё и ислама). В результате этого синтеза в манихействе возникло признание дуализма доброго и злого начал, царства света и духа, и царства тьмы и материи. Эти царства разделены между Сыновьями Божьими – старшим Сатаной, или Люцифером (ещё одно из имён или, точнее, одна из ипостасей – Воланд) и младшим Иисусом Христом. Если в царстве добра, света и духа господствует Бог и его младший Сын, а само это царство расположено в «горних сферах», то в царстве зла, тьмы и материи, расположенном на земле, повелевает старший Сын Божий. В это сосуществование двух миров верили не только манихеи, но многие другие еретики, происхождением своим обязанные в конечном

итоге именно манихейству: богомилы, патарены, вальденсы, тиссераны, и, наконец, альбигойцы. Манихейская традиция, на наш взгляд, неоднократно проявилась в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Но, прежде всего, заметим, что в этот роман манихейская традиция была транслирована Г. С. Сковородой, точнее его идеями. Сковорода и его идеи – это киевское «впечатление» М. А. Булгакова, которое оказало на творчество писателя очень серьёзное влияние. Именно сквородинское слово в основном интерпретируется и зашифровывается М. А. Булгаковым, именно оно является главным источником булгаковского романа, именно идеи Сковороды в наибольшей степени представлены в «Мастере и Маргарите» явными и скрытыми цитатами и многочисленными вариациями. Мы полагаем, что такое серьёзное влияние Сковорода оказал не только на М. А. Булгакова. Можно сказать, что его идеи были транслированы российской и украинской религиозно-философским традициям в целом, а через них – и традициям литературным, о чём нам также уже доводилось писать [2].

Российские философы В. Ф. Эрн и Г. Г. Шпет отмечали, что во многих произведениях Сковороды наблюдается противоборство двух начал – христианского и гностического (кстати, и сам Сковорода жаловался в одном из писем на то, что его сочли за манихея и еретика). Манихейская традиция в определённом виде нашла отражение в сквородинской теории «трёх миров» (Сковорода, таким образом, даже «дополнил» манихейскую космогонию двух миров). Согласно этой теории, главный мир – макрокосм, который можно понимать и как мир космический, или божественный, и как мир природный. Такое понимание главного мира по существу сближает теорию Сковороды с пантеизмом – сомнительным, с точки зрения догматически-ортодоксального христианства, течением. Два других мира – частные по отношению к первому. Это мир символический, или библейский, и мир земной, человеческий, или микрокосм. При этом чаще всего мир символический, или библейский выступает в роли связующего звена между макрокосмом и микрокосмом, хотя иногда посланники мира космического могут непосредственно являться представителями мира земного. Каждый из этих миров имеет две натуры, что вполне естественно для манихейства, причём одна из этих натур видима

или явна, а другая – невидима и тайна (впрочем, при определённых условиях и тайная натура может стать явной). Так, например, у человека есть две натуры, т. е. два тела и два сердца: земные и духовные. Таким образом, человеку, как и миру в целом, присуща дуалистическая природа, и со смертью его земной, или «внешней», натуры, не умирает духовная, или «внутренняя», натура человека. В «Мастере и Маргарите» читатель сразу же встречается с «тремя мирами». Мир земной, человеческий, или микрокосм представлен Берлиозом и Иваном Бездомным. К ним является посланник космического мира, в своём явном виде выглядящий как Коровьёв – Фагот (об этом персонаже мы будем ниже говорить особенно подробно), а затем, по ходу действия романа, проявляющий и свой тайный образ рыцаря. Но, в основном, макрокосм связан с микрокосмом символически – через разговоры и повествование о Христе – Иешуа. Кроме того, учение Сковороды о «внешней» и «внутренней» натурах проявляется в романе М. А. Булгакова и в том, что у его персонажей главенствует и проявляется их истинное естество. У одних, в первую очередь, конечно же, у Мастера, главенствует их духовное начало, а у других проявляется их брэнная и даже животная натура. В результате чего они и превращаются в животных (например, в борова).

В философских построениях Сковороды, нашедших отражение в романе М. А. Булгакова, содержится также ещё одна сомнительная с точки зрения догматически-ортодоксального христианства концепция – концепция поиска покоя. Каждый верующий христианин стремится стяжать святость и, соответственно, заслужить свет. Отсюда, и этимология выражения «оказаться на том свете». Но, Мастер, как известно, «не заслужил света, он заслужил покой». Впрочем, в православных заупокойных молитвах понятие «место покойне» также присутствует. Тема искания покоя является одной из «сквозных» тем как философских, так и поэтических произведений. Именно покой представляется Сковороде наградой «истинному» или духовному человеку за все его земные страдания. И покой, который приобрёл Мастер, есть в глазах и Сковороды, и М. А. Булгакова наградой не менее, а, возможно, и более значимой, нежели свет. Тем более что Мастер, будучи человеком «истинным» или духовным, святым всё же не был. Необходимо заметить, что тема поиска покоя разрабатывалась

также Достоевским и о. Павлом Флоренским. Но некоторые исследователи отмечают влияние сквородинских идей на творчество Ф. М. Достоевского, а о влиянии этих идей на российскую и украинскую религиозно-философскую мысль уже было сказано.

И, наконец, о последнем сквородинском «впечатлении» М. А. Булгакова. В «Мастере и Маргарите» нашли, помимо всего вышеперечисленного, и этические идеи Сквороды о «сродном труде» и «неравном равенстве». Согласно этим идеям, человек может обрести гармонию души лишь занимаясь тем, что соответствует природным наклонностям, т. е. в «сродном труде». Именно сообразно понятию «сродного труда» определяется выбор своей профессии и Мастером. Кроме того, для обретения гармонии души необходимо соответствие подлинных потребностей человека способам их удовлетворения, т. е. «неравное равенство». А стремление к превышению своих подлинных потребностей и тем более способов их удовлетворения приводит к несчастьям, которые многократно описаны в романе М. А. Булгакова (истории Стёпы Лиходеева, Поплавского, Босого, Сокового и многих других, находившихся в театре Варьете на знаменитом сеансе чёрной магии). Ниже мы ещё будем говорить о роли смеха в наказании многих из этих персонажей.

Справедливости ради следует заметить, что манихейская традиция и творчество Сквороды не исчерпывают ряд идейных и литературных источников булгаковского романа. В романе М. А. Булгакова явно были использованы и апокрифические христианские произведения, и средневековые народные легенды о Пилате. Однако анализ этих источников романа не входит в круг задач данной статьи.

Кроме того, существует определённая взаимосвязь между романом М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и творчеством русских символистов. Можно сказать об интересе и М. А. Булгакова, и символистов к средневековой манихейской ереси рыцарей-альбигойцев. У М. А. Булгакова, по мнению И. Л. Галинской, в образе Коровьева-Фагота скрывается наказанный за богохульные стихи трубадуров-альбигойцев рыцарь; а действие драмы Александра Блока «Роза и Крест» приурочено ко времени «крестового» похода против альбигойцев-еретиков. Кроме того,

совпадают фамилии конферансье театра Варьете Жоржа Бенгальского у М. А. Булгакова и актёра Бенгальского из «Мелкого беса» Фёдора Сологуба, а также весьма схожи слуга Воланда Бегемот у М. А. Булгакова и прислужник дьявола Богемот из «Северной симфонии» Андрея Белого. Таким образом, не будучи в литературном плане символистом, М. А. Булгаков, тем не менее, становится в один ряд с литераторами, считавшими, кстати говоря, одним из своих учителей Сковороду.

Здесь необходимо уделить больше внимания такому персонажу булгаковского романа как Коровьёв-Фагот, поскольку именно этот персонаж является ключевым для понимания смеховой составляющей в манихейской традиции. Итак, под этим образом в булгаковском романе скрывался наказанный за богохульные стихи трубадуров альбигойский рыцарь. Как рыцаря Коровьёва представляет буфетчику театра Варьете Сокову Гелла. В конце романа Фагот предстаёт читателю как «тёмно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом». В некоторых манускриптах в фиолетовых платьях изображались как раз рыцари-альбигойцы. Что касается семантических компонентов имени Фагот, то их пыталась расшифровать уже упоминавшаяся И. Л. Галинская. По её мнению, М. А. Булгаков соединил в этом имени два разноязычных слова: русское «фагот» и французское «fagot». Французское слово обладает значительно большим числом значений, нежели русское. Если последнее ассоциируется исключительно с музыкальным инструментом (а рыцари-трубадуры были не только поэтами, но и музыкантами), то французское входит в такие фразеологизмы, как «etre habille comme une fagot» («быть, как связка дров», то есть безвкусно одеваться) и «sentir le fagot» («отдавать связками для костра, отдавать костром», то есть отдавать ересью). Галинская пишет: «Не прошёл, как нам кажется, Булгаков и мимо родственного лексеме «fagot» однокоренного французского слова «fagotin» (шут)» [1, с. 97]. То есть, Коровьёв-Фагот был одновременно и еретиком, и шутом. Еретиками рыцари-альбигойцы были, как говорится, по определению, поскольку их учение напрямую связано с манихейством. И они не могли не совершать поступки, за которые могли и должны, с точки зрения ортодоксального и традиционного христианства, были бы наказаны в загробном мире.

Как объяснил Воланд Маргарите причины наказания Фагота, «рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, ...его каламбур, который он сочинил разговаривая о свете, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал». Как мы уже говорили выше, свет и тьма являлись элементами манихейской космогонии. И эта тема весьма часто обыгрывалась в трубадурской поэзии, причём в понимании того времени в весьма фривольной, даже непристойной и попросту богохульной форме. Вряд ли можно абсолютно достоверно установить, какой же именно каламбур сочинил Фагот, но можно не сомневаться в том, что таких каламбуров в альбигойской трубадурской поэзии было более чем достаточно.

Очевидно, именно альбигойская «модификация» манихейской ереси наиболее ярко проявляет смеховую составляющую манихейства. Здесь сошлись воедино и противостояние манихейства ортодоксальному христианству, причём противостояние в любых формах, вплоть до своеобразного юродства; и игровое начало рыцарства, о чём говорил Й. Хёйзинга: «игровой фактор сохраняет полную силу и ещё значительную творческую потенцию в посвящении в рыцари, в награждении ленами, в турнирах, геральдике, рыцарских орденах и обетах...» [3, с. 204]; и свободолобивый дух поэзии. Многие поэты-трубадуры издавали свои произведения анонимно, поскольку опасались репрессий со стороны инквизиции. Вспомним о том, что Коровьёв-Фагот в булгаковском романе ни разу не был назван своим рыцарским именем. Альбигойских рыцарей обвиняли не только в ереси и богохульном смехе, но и в чёрной магии, геомантии (умении видеть потаённое и предсказывать будущее) и некромантии (способности вызывать мертвецов и беседовать с ними). Некоторые из этих способностей Коровьёв продемонстрировал перед уже упоминавшимся буфетчиком Соковым, назвав точную сумму сбережений буфетчика, а также причину и срок его смерти.

Итак, в наказание за типичный для рыцарей-альбигойцев богохульный смех (в силу этой типичности, на наш взгляд, не имеет смысла искать конкретный прототип Коровьёва-Фагота) «тёмно-фиолетовый рыцарь» обречён был превратиться в шута, «прошутить». О шутовстве Коровьёва свидетельствует многое. Это и его манера нелепо, безвкусно одеваться. И его связь с музыкой.

Мы уже говорили о том, что музыкантами были рыцари-трубадуры. Но и шуты были в средневековой традиции непосредственно связаны с музыкой, в частности, с пением. Коровьев в романе называется и «бывшим регентом», и «видным специалистом по организации хоровых кружков». Наконец, о шутовстве Коровьева свидетельствует и его достаточно смешная фамилия. Кстати говоря, очень многие персонажи и окончательной редакции романа, и многочисленных его редакций часто обладают смешными, нелепыми именами. Если вспомнить и те нелепые ситуации, в которые Воланд и его спутники вводили действующих лиц романа, то можно сказать, что смех в «Мастере и Маргарите» является не только преступлением, но и наказанием.

Впрочем, смех в романе М. А. Булгакова выполняет самые разнообразные функции. Это не только, скажем, оппозиционный или карающий смех. Это и даже не столько ироничный (хотя в постмодернистском романе М. А. Булгакова ирония, естественно, присутствует), сколько снисходительный смех Воланда по поводу людей, которых испортил квартирный вопрос. Это и смех, который позволяет отстраниться от жизненных проблем, коллизий и противоречий. Не случайно же, как только тот же Коровьев-Фагот сбрасывает с себя шутовскую личину, он превращается в человека с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом. Возможно, ему не дают покоя воспоминания о тех ужасах, которыми был наполнен «крестовый» поход против альбигойцев-еретиков. Можно, наконец, вспомнить и о том влиянии, которое оказал булгаковский роман на нашу повседневную жизнь. В частности, о том, что роман был буквально «растаскан» на шутки-поговорки, происхождение которых далеко не всегда помнится. Чего стоят хотя бы только: «Вино какой страны Вы предпочитаете в это время суток?», «То же мне бином Ньютона» и т. д.

Следует упомянуть и ещё об одной особенности романа, которая указывает на его родство с альбигойской литературой. Эта особенность проявляется в том, что роман выстроен по тем же литературным канонам, по которым выстроены альбигойские тексты – с использованием приёма «повтор в захвате».

В заключение можно сделать выводы о том, что в романе М. А. Булгакова манихейские идеи нашли своё отражение не непосредственно, а главным образом, в интерпретации Г. С.

Сковороды. Но, это отнюдь не снизило манихейское влияние на «Мастера и Маргариту». Более того, это добавило новые тона в ту палитру неортодоксальности, которая присуща религиозному роману М. А. Булгакова. Манихейское влияние на роман проявляется в самых разнообразных темах и сюжетах романа. Даже в его форме. И одно из проявлений этого влияния – это тема смеха в романе. Точнее те аспекты этой темы, которые связаны с персонажем, скрывающимся в образе Коровьёва-Фагота и являющимся основным носителем смеховой составляющей манихейства.

1. Галинская И. Л. Загадки известных книг.– М.: Наука, 1986.– 128 с.
2. Панков А. А. Религиозные взгляды Г. С. Сковороды и их влияние на российскую философию и литературу // Філософія і література. Матеріали ХІ Харківських міжнародних Сковородинівських читань.– Харків: Прометей-Прес, 2004.– С. 80–83.
3. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня.– М.: Прогресс, Прогресс–Академия, 1992.– 464 с.

Олена Колесник

ПАРА-ТОЛКІНІЗМ І ПАРОДИЯ: ДОВЕДЕННЯ ДО АБСУРДУ І “ВИВЕДЕННЯ З АБСУРДУ”

Вплив Дж. Р. Р. Толкіна на культуру ХХ–поч. ХХІ ст. загальновідомий. Його твори стали одним з джерел сучасної фентезі та лягли в основі масштабного та багатогранного явища толкінізму, який виявляється в наукових дослідженнях, створенні витворів мистецтва і навіть в реорганізації способу життя певних людських спільнот. Увесь цей культурний шар має і своєрідний сміховий аспект, вивчення якого є подвійно актуальним, оскільки одночасно допомагає з’ясувати сутність такої універсалиї людського буття як сміх, та краще зрозуміти душу людини нашої епохи. Результати такого дослідження мають безпосереднє відношення до збагачення таких наук як філософія, естетика, мистецтвознавство, психологія тощо.

В наш час в Україні до вивчення співвідношення серйозного та комічного доклали зусиль такі автори як О. Афанасьєв, А. Богачов, І. Василенко, В. Вершина, В. Дем’янов, Н. Іванова-Георгієвська, В. Кебуладзе, О. Михайлюк, та багато інших. Однак, осягнення природи комічного як такого та його конкретних виявів в різних культурних формах завдяки їх постійним змінам завжди потребує нових досліджень.

Об’єктом запропонованого дослідження є художні тексти, які належать до толкіністського шару сучасної популярної культури; предметом – специфіка поєднання в них комічного і серйозного. Наукова новизна дослідження полягає в аналізі філософського потенціалу певного типу пародійних текстів, які доповнюють доведення до абсурду “виведенням” з нього.

Одним з наслідків популярності творів Дж. Р. Р. Толкіна стало поживавлення міжвидового перекладу, прикладом чого є не тільки численні ілюстрації, екранізації, тематичні музичні композиції, але й явища, які виходять за межі традиційного мистецтва. Зокрема, це комп’ютерні та рольові ігри, які подекуди злілися з історичними реконструкціями та частково з неоязичництвом, що свідчить про значну незалежність толкіністської культури від ідей її засновника,

який закладав в свої твори цілком певні християнські моральні уроки. Але світ Середзем'я виявився настільки живим і самостійним, що на його території знаходяться все нові назви, а в його історії – все нові події. При цьому навіть “ортодоксальні” продовження подекуди далекі від оригіналу, прикладом чого є серіали Ніка Перумова з їх ухилом в езотерику. З’являється “чорний толкінізм” – спроба опису подій з точки зору “темних сил”, які, на думку авторів, були не такими вже темними. Тобто, вони взагалі абстрагуються від Толкіна-письменника з його притчею про добро та зло, а вбачають у “Володарі Кілець” щось на зразок написаної переможцями, а отже, необ’єктивної історії дійсних історичних подій. Однією з найяскравіших спроб такої реставрації є “Останній кільценосець” палеонтолога К. Еськова. Подібну відсутність чіткої межі Добра і Зла В. Гончаров пояснює особливостями пострадянського менталітету: “В нашу психологію сильно вбили постулат: біле – це добре відмите чорне, а чорне – це сильно забруднене біле” [2, с. 221]. При усій моральній сумнівності такого підходу, він цікавий хоча б як інтелектуальна гра. Це не завжди можна сказати про масу більш традиційних творів, автори яких нерідко черпають натхнення не в фольклорі і навіть не в високохудожніх творах самого Толкіна, а у вторинних текстах і толкіністських кліше. Ця “третинна” за походженням, “паратолкінська” культура часто є спрощеною та вульгаризованою, а її шаблонність нерідко провокує пародіювання.

Відомо, що написання вдалої пародії вимагає почуття міри, яке табує певні теми та не дозволяє вживати сатиру замість гумору та навпаки. Людська культура довго збирала та відфільтровувала з усієї маси архетипів позитивні (шляхетний герой, злий ворог, прекрасна принцеса тощо). Якщо ж дискредитувати увесь цей накопичений запас, на його місті з’явиться повна порожнеча нігілізму, куди легко проникнуть табуйовані культурою деструктивні “тіньові” архетипи. Тому, висміюючи штампи, не варто відкидати і ті споконвічні образи, на які вони спираються. Більш того, вдала пародія може зробити протилежне – очистити культурні першоджерела від паразитичних наростів, що харчуються їхньою енергією, в той самий час приховуючи і викривлюючи їхній справжній вигляд.

Важливими вимогами до пародиста є розум та почуття

гумору. Можна погодитися с В. Гончаровим, який протиставляє “одноманітне і тупе зубоскальство” американської пародії на “Володаря Кілець” – “Нудить від Кілець” – “Звірмарілліону” О. Свиридова. На мою думку, основна відмінність цих двох характерних в своєму роді творів не тільки в вульгарності одного з них. Пародія, за визначенням, передбачає імітацію стилю певного автору. Отже, вона повинна відбивати суттєві особливості оригіналу, підкреслюючи те, що дійсно заслуговує на осміяння. “Звірмарілліон” відповідає цій вимозі, оскільки виділяє непомітну на перший погляд абсурдність деяких пасажів толкінського “Сільмарілліону”. А от увесь комізм тексту “Нудить від Кілець” полягає у його вульгарності, а уся пародійність – у використанні імен та реалій з “Володаря”, замість яких можна було б підставити будь-які інші та продати цей самий опус як пародію на інший популярний твір.

Висміювати, в принципі, можна все, але схоже, що найбільше провокує потенційних пародистів пафос, в той час як авторська іронія, навпаки, вибиває у них зброю з рук. З одного боку, занадто піднесене зображення ідеального персонажа може викликати несвідому “заздрість до героя”, яка, за К. Г. Юнгом, запускає механізм зради та вбивства, що в літературі проявляється в бажанні звести високе до низького. Другим аспектом є інтелектуальне невдоволення, пов’язане – особливо на пострадянських теренах – з кризою довіри до заідеологізованої “офіційної” інформації. Результатами стають згаданий “чорний толкінізм” та “історичні” реконструкції.

Сила такої реакції прямо пропорційна ступеню розбіжностей між тим, що автор декларує, і тим, що він показує. Наприклад, “Звірмарілліон”, не відходячи від сюжету оригіналу, відкриває приховані за благородними позами героїв політичні амбіції. Взагалі, ідеальність має тенденцію викликати підозру, що від нас щось приховують. Мабуть, тому саме прекрасним толкінським ельфам дістається від пародистів куди більше, ніж гномам, хобітам та чарівникам. При цьому найбільше провокують пародіювання шляхетні нольдори і мешканці Лорієну, а не Лісові ельфи “Хобіта”. Адже відомо, що забруднити (а саме так часто виглядає пародія) біле простіше, ніж багатобарвне, а ельфи “Хобіта” і без того “пістряві”: вони тримають полонених у підземеллях, люблять

скарби, подекуди випивають тощо. Ельфи “Володаря Колець” стають бездоганними, безкорисливими, безплотними... і так далі. Не дивно, що в пара-толкінізмі образ ельфа поступово відходить від цього ідеалу, при цьому, як не дивно, наближуючись до фольклору. Перший аспект – це поява відсутньої в творах Толкіна еротики, виправдана тим, що і скандинавські альви і кельтські сіди (“предки” фентезійних ельфів) описуються як звабліві створіння, які причаровують смертних. Другий – поява “темних ельфів”, аж до ельфів-некромантів – пов’язаний з сучасним моральним релятивізмом, але має паралелі в амбівалентності міфологічних персонажів. Третій – зображення ельфів відстороненими, самовдоволеними, подекуди не чужими расизму – теж має відповідності в фольклорних традиціях.

Вищим пілотажем пародії можна вважати її самодостатність, тобто, можливість бути сприйнятою як завершений художній текст навіть без знання першоджерел. Це забезпечується вдалим балансом новизни та традиційності, цілісністю сюжету, яскравістю героїв та ситуацій, оригінальністю ідеї.

Одним з кращих прикладів вдалого сполучення комедійно-пародійного та філософськи-серйозного є роман класика інтелектуальної фентезі Роджера Желязни “Forever After” (назва практично не підлягає перекладу; опублікований російською мовою як “Після перемоги” та “Дуже грізна зброя”, причому другий варіант є перенесенням на весь роман назви одного з його розділів). Це – один з останніх творів автора, за силою ствердження життя перед обличчям смерті близький до відомої пісні-заповіту “Show Must Go On”.

Не тільки хронологічно, але й сюжетно роман належить до останнього періоду творчості письменника, типовим для якого є відхід від образу самодостатнього супермена та увага до теплоти людських стосунків. Командний дух характеризує і історію створення книги: склавши загальний сюжетний план та написавши пролог, інтерлюдії та епілог, Желязни роздав короткі сценарії чотирьох сюжетних ліній чотирьом різним фантастам (досить схоже на те, що Тарантіно, Родрігес та компанія зробили в кіно, знявши “Чотири кімнати”). Результатом п’яти різних точок зору став своєрідний стереоскопічний ефект.

Текст роману здається цілком готовим для споживання

читачем будь-якого рівня. Але не все так просто. Взяти хоча б назву “Forever After” (приблизне значення: “Віднині навки”). Вона пов’язана зі стандартним завершенням англійських казок: “and they lived happily ever after” (“і з тих пір вони жили щасливо”), що відповідає російському “И они жили долго и счастливо”. З одного боку, така назва дає настанову на казковість, з іншого – може викликати усмішку читача після прочитання самого тексту, який подекуди відкрито іронізує над казковими та фентезійними штампами. Але водночас, ця фраза сама по собі звучить надзвичайно піднесено, як ствердження вічного буття. Ця багатозначність цілком відповідає змісту книги, яку можна розглядати і як пародію на кліше пост-толкінської фентезі, і як захоплюючий пригодницький роман, і як серйозний філософський твір.

Перетин пародійного і серйозного добре помітний в усіх його частинах. Наприклад, в першій оповіді ми сміємося над доведенням до абсурду естетики східних бойових мистецтв, і водночас виходимо на осягнення смислу життя через смисл смерті. В третій оповіді перевернутість ролей – мудрий і благородний дракон виступає в ролі аналітика – призводить до комічних ситуацій, але й змушує героїв і читачів замислитися над необхідністю взаєморозуміння цивілізацій.

Взагалі, іронію, трікстерство, інверсію можна вважати принципами побудови цього твору. Взяти хоча б сюжет: якщо зазвичай і фольклорні і фентезійні герої долають перешкоди, щоб здобути певний цінний об’єкт, який повинен забезпечити перемогу добра, то тут вже після цієї перемоги герої повинні повернути ті самі чарівні об’єкти в ті самі важко досяжні місця, щоб вони не порушували магічно-екологічний баланс світу. Отже, це історія чотирьох “анти-квестів” (від “Quest”: (рицарський) пошук (пригод), завдання взагалі і жанр комп’ютерної гри).

З усіх чотирьох історій найцікавіший філософський підтекст має “Дуже грізна зброя” Девіда Дрейка, що описує подорож команди, яка повинна позбутися могутнього Кільця. Паралелі з “Володарем Кілець” очевидні, але ця схожість позірна.

Починається розділ в кращих традиціях. Епічним стилем автор описує героїню Дженсі Гейн, таку собі північну валькірію в рогатому шоломі, її напарника-ельфа Каллу Малланіка з луком та

стрілами з “вогняного, кованого ельфами золота”, які ніколи не летіли мимо, та десяток бувалих найманців, людей та ельфів. Вони вирушають до мертвого міста Антуруса посеред Пустоща Томідор, куди треба повернути чарівний перстень Сомбрізіо, здатний навіювати ворогам ілюзії. Ситуація ускладнюється тим, що цей перстень живий, з характером розумної і надзвичайно сварливої жінки (“A Very Offensive Weapon” – це водночас і “дуже наступальна зброя” і “дуже образлива зброя”).

З’ясується, що ця славна компанія стоїть на смердючому звалищі, через яке пролягає шлях до їхньої мети, чекаючи, поки безталанний чаклунець-зв’язківець Сквілл настроїть свою магичну рацію. Кожен займається улюбленою справою: найманці обговорюють найважливішу для них проблему визначення дійсно славної смерті, Калла черговий раз скаржиться на результати лотереї, які йому так і не вдалося підгасувати, Дженсі віддається похмурим роздумам. Усі вони практично не помічають один одного. І далі, вже на межі пустелі, де вони повинні знайти відлюдника-провідника, відбувається характерна бесіда, яка живо нагадує театр абсурду:

– А це не...– сказав Калла.– Ага, точно. Це повинен бути той відлюдник. Хто ж це стане жити в хижі з кісток?

– Зараз я вам розповім, що таке першокласна смерть,– сказав один з доблесних ельфійських найманців.– Коли Брайтлок, принц Навітряних ельфів, бився з Сокітоомі, Кришталевим Велетнем...

– Сіф, яке ж пустельне місце,– пробурмотіла Дженсі Гейн.

– Гей, оце так сюрприз!– сказала Сомбрізіо.– Ти йдеш у пустоще, і воно виявляється пустельним. Твоя освіта дійшла до уроку про те, що не треба всувати руку в вогонь? Чи самий вогонь – занадто складне поняття для північної тупиці?

Далі – більше. Відлюдник не бажає вести героїв, тому що раніше вони користувалися послугами не членів його профспілки, а штрейкбрехерів. До речі, найманці теж вимагають звіту: хто саме з їхніх колег супроводжував героїв у попередньому поході? В перший і останній раз Дженсі виявляється припертою до стінки і починає виправдовуватися, що коли за нею і Каллою гналися 30000 упирських мірмідонців, у них просто не було часу і можливості поповнити запас найманців. Проте ніякі пояснення не переконують любителя правил, якій вважає, що похід без гідних найманців не може вважатися дійсно героїчним. Взагалі, правила як такі є одним

з головних об'єктів нападок. З одного боку, автори постійно висміюють закони жанру. З іншого – знущаються над соціально прийнятими нормами, в тому числі – законами профспілки, на які нерідко посилаються герої, перш за все, відлюдник. Сама наявність таких понять і такого стилю аргументації непрямо вказує на те, що об'єктом пародії також є весь світ комп'ютерних ігор, де змішування реального і віртуального набагато сильніше, ніж в літературі (співвідношення гри і сміху – це окрема тема, якою, зокрема, займаються А. Баканурський і В. Спринсян [1, с. 162–174]). Взагалі, в тексті час від часу зустрічається, створюючи додатковий комічний ефект, комп'ютерна термінологія, на зразок: “Присутність магічних знарядь розмиває інтерфейси між реальностями”. З цими інтерфейсами дійсно, не все гаразд; наприклад, серед найманців знаходиться якийсь “молодик з Брукліну”.

Відлюдника – до речі, далі ми дізнаємося, що в Пустище його загнало не благочестя, а безталанність, зрада жінки та борги – все ж таки змушують стати провідником. З його неохочою допомогою компанія просувається в Пустище Томідор, місце, у порівнянні з яким самих героїв можна вважати зразком нормальності. В Пустищі відбувається все, що завгодно: сторони світа не піддаються визначенню, топографія змінюється, вода здатна текти вгору. Це море пилюки не просто абсурдне – воно вороже життю. З іншого боку, об'єкти, які повинні бути мертвими, виявляють ознаки якогось перекрученого життя: мармурова статуя волає, мумії давно загиблих солдат атакують перехожих, відкопане вітром повалене дерево стогне, коли його палять у кострі, з приводу чого автор іронічно переробляє прислів'я “*Поганий той вітер, який нікому не приніс ніякої користі*” на “*Нема вітру, який би не приніс кому-небудь біди*”. З героями взагалі не відбувається нічого втішного. Навіть їжа – флотські консерви, що невідомо звідки взяли в країні, яка не має флоту, – є не задоволенням, а майже покаранням.

Відповідно негодними є й пригоди: за загоном мандрівників то женеться невидимий і невразливий велетень, то ув'язується блукаюча гора, яка безуспішно шукає Магомета. Після кожної подібної сутички кількість подорожніх зменшується. Це сприймається як абсолютна норма, оскільки до найманців з самого початку всі – в тому числі і вони самі – ставляться як до розхідного

матеріалу (Дженсі в припливі роздратування бурчить: *“Цікаво, у нас коли-небудь скінчаться найманці?”*). Чорного гумору, який, за формулюванням В. Кебуладзе, робить неможливе можливим, оскільки сміється над тим, над чим сміятися не можна [3, с. 72], тут достатньо. Проте він не пригнічує. Гинуть ті, хто цього прагне, адже найманці бачать сенс життя саме в тому, щоб загинути якомога ефектніше, наприклад, так: *“Його шаблі верескнули, закрутившись, як лева міксеру... він граційно вклонився і впав”*. Ті, хто (поки що) вижив, зі знанням справи обговорюють “шоу” своїх колег: *“Я сподівався на більш натхнений виступ, ніж той, що він показав”*, або *“Так, це була гарна робота”* тощо. Звісно, що ніхто з тих, чий бойовий клич: “Смерть і слава!”, не залишається в живих. Гине також маніакально відданий своїй справі Сквілл, який намагався вийти на зв’язок посеред грози та був вражений блискавкою.

Лідери, у відповідності з законами жанру, залишаються живими. Придивимося до них. Ці двоє ідеально ілюструють класифікацію героїв, подану в якості філософського відступу в романі О. Діхнова “Записки Чорного Володаря”, а саме: героїчний (тобто, могутній і недалекий, на зразок Конана) герой, і його більш інтелігентний напарник. Дженсі агресивна і вічно похмура, а тупість її доходить до того, що, образившись на Сомбрізіо, вона заліплює перстень глеєм, в результаті чого в критичний момент головна зброя виявляється не готовою до вживання. Дженсі таємно закохана в принцесу, яку раніше врятувала. З одного боку, це ще одна хуліганська витівка авторів. З іншого боку, цей самий факт несподівано звеличує Дженсі, яка зберегла свої почуття в повній таємниці і від самої принцеси, і від усього світу, поки її не виказала Сомбрізіо. Це нетрадиційне кохання знаходить вираження тільки в безкомпромісній відданості інтересам принцеси та подвигах заради неї. До усього іншого людства вона ставиться, в кращому випадку, байдуже.

Виключення – ельф Калла. Орієнтація Дженсі йому абсолютно нецікава, оскільки всі людські уявлення про секс для нього однаково відразливі. Проте його симпатія до Дженсі виявляється в тому, що він приглядає за нею, не дозволяючи бути занадто нещадною до самої себе та інших. У критичних ситуаціях напарники дбають один про одного, намагаючись вберегти від небезпеки, а в найголовнішому розуміють один одного без слів.

Це вже зовсім не пародійні мотиви.

Між рядків грубуватої і “чорнуватої” комедії ховається справжній трагізм. Він пов’язаний з актуальною в ХХ ст. темою живого знаряддя. Адже Сомбрізіо – це не просто “грізна зброя”, а жива, розумна істота, якій набагато більше хотілося б залишитися серед друзів – хоча вона їх постійно висміює, – ніж бути закопаною в землю на тисячоліття. Проте вона розуміє, що це потрібно, і активно приймає участь в обговоренні того, як зробити її схованку якомога надійнішою. При всьому зовнішньому цинізмі вона достатньо вірить в добро і зло, щоб її останніми словами було: *“Кидай мене зараз!”* Усе це цілком відповідає екзистенційному визначенню буття свідомості як самозречення в ім’я трансцендентного.

Те, що здавалося безглуздом, набуває сенс. Похід, який спочатку викликав у Дженсі лише обурення – після усіх випробувань замість подяки її послали в це бридке місце, – поступово отримує значення. І ось, у бесіді з Каллою та Сомбрізіо вона приходять до формулювання: *“Якщо неймовірно зло знов проривається у світ, тоді якийсь герой б’ється з небезпеками, спокусами та підступами злих чаклунів... Похід – ось що має значення... Усе інше – просто декорація”*.

Як виявляється, в абсолютні цінності вірять усі учасники походу. Подекуди вони розуміють їх викривлено, на зразок “якомога більш славної смерті”, але в будь-якому разі, ідеї стоять вище, ніж фізичний добробут. Найманці ще й філософствують, причому в явно екзистенційному ключі: *“Оточення дії – весь всесвіт. Хто з нас може оголосити, що відділив себе від світу?”*

Наприкінці оповіді ми знаходимо її філософську квінтесенцію. Герої випадково заходять на територію храму злої богині ІРіС, де на них нападають її слуги, гієни, які колись були людьми. Дженсі приймає безнадійний бій, але в критичний момент гієни розбігаються.

Виявляється, що Калла за допомогою Сомбрізіо показав кожній гієні її саму, коли вона ще була людиною, до прийняття фатального рішення, яке перетворило її на звіра. Він пояснює: *“Я нахожжу це дивним, але більшу частину людського зла здійснюють не злі люди”*. На думку ельфа, більшість людей творить зло з найкращими намірами. Якщо б вони побачили себе збоку, то

зупинилися б. А ті, хто вже остаточно зіпсований, якщо побачить, ким він став, не витримає такого видовища і втече.

Вони б не зупинилися, просто знайшли інше виправдання, – заперечує Сомбрізіо.

Яка різниця, – каже Дженсі. – Усі роблять вибори. Ті, хто вибрав служити злу – а усі знають, що ІРіС зла – злі люди. Ось і все.

І сумний цинізм Сомбрізіо, і практичний підхід Дженсі цілком виправдані. Але факти підкріплюють більш оптимістичну позицію Калли. І справа не тільки в тому, що гієни втекли. Четвертий присутній – відлюдник – практично не приймає участь в бесіді, занадто вражений побаченням. *“Я кожного разу хотів використати ті гроші на добро, – нарешті говорить він. – Кожного разу”*. В результаті він вирішує повернутися на батьківщину щоб спробувати повернути вкрадені гроші та вибачитися перед жінкою. Він знаходить суто екзистенціалістичне формулювання:

– Моя дружина відповідає за свої дії. Але це не зменшує моєї відповідальності за мої...

– Ну, будь я проклята, – сказала Дженсі.

– Можливо, – сказав відлюдник. – Але я більше не впевнений, що прокляття – це необхідна частина людського буття.

Героїчний похід був успішно завершений. Дженсі бадьоро запевняє, що з захованою Сомбрізіо усе буде гаразд, а вони – герої, що позбулися Сомбрізіо, – просто молодці.

– Я теж за нею скучаю, – сказав Калла Малланік майже нечутно, проте Дженсі і не треба було цього казати.

За ними опалові вежі Антуруса сяяли під кривавим небом.

Саме так, як відкрилося досі сховане під дюною грязюки прекрасне місто, крізь усю грубість, неадаптивність та жорстокість походу через Пустище Томідор – через пустище буття, в яке закинута людина – нам засяяв справжній сенс. Отже, можна зробити висновки, що Желязни і Дрейк провели нас крізь абсурд наскрізь: вони ввели нас в пародію, а вивели зі смисложиттєвої драми. “Неправильні” герої виявилися більш гідними поваги, а їхні підкреслено занижені пригоди – більш піднесеними за сутністю, ніж красивості штампованого ідеалу. Томідор розвіяв

усе лушпиння, відкривши приховані під ним справжні цінності. І ми вийшли з Пустоща, залишивши абсурд абсурду і забравши з собою те, над чим він не владний.

Перспективними темами для подальшого дослідження уявляється уточнення сутності явищ толкінізму та пара-толкінізму, співвідношення в них сміхового та серйозного елементів, осягнення філософського потенціалу пародії та його зв'язок з моральними цінностями та настановами різних національних культур.

1. Баканурский А., Спринсян В. Игра как способ иронического оформления жизни. // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 5. Логос і прaxis сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І.Мечникова, 2004.– С. 162–174.
2. Гончаров В. Русская фэнтези – выбор пути // *Если*.– 1999.– № 7.– С. 216–223.
3. Кебуладзе В. Феноменология черного юмора. // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 5. Логос і прaxis сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І.Мечникова, 2004.– С. 71–80.

Євгенія Миропольська

**КОМІЧНІ ФІЛОСОФЕМИ АБСУРДУ
В МИСТЕЦТВІ ТЕАТРУ**

Абсурд, що оперує поняттями буденної свідомості, які не чітко сформульовані в науковій традиції і загалом є амбівалентними і полісемічними, набув статусу філософсько-естетичної категорії у модерністській теорії і практиці. Ця стаття має своїм завданням проаналізувати роль комічного елемента в естетиці і поетиці театру абсурду.

Пошуки філософії європейської епохи Модерну започаткували нові шляхи і напрями тлумачення людини на основі практик суб'єктивності. Саме усвідомлення негарантованості людського буття на тлі *ніщо* надавало європейській людині небачений динамізм пошуку, нехай і не дуже ясного, смислу людського існування, постійну трансценденцію за межі наявного і, поруч із цим, трагічні та комічні обертони, які супроводжували ці пошуки, коли смисл перетворюється на лише зусилля його знайти.

Водночас виявилось, що саме усвідомлення безвихідності пошуків теж може таїти в собі істотну і навіть у якомусь сенсі рятівну для людини відповідь, порушуючи певний особливий спосіб мислення й самореалізації. Ситуація, в якій людина має будувати своє існування на базі суперечності між кінцевою потребою в сенсі життя й не менш глибокою впевненістю в його відсутності, яскраво відобразив у своїй філософській творчості А. Камю. Основним поняттям його філософії стало поняття абсурду, за допомогою якого мислитель намагається розкрити взаємостосунки людини з навколишнім світом, трансформуючи концепцію ірраціонального песимізму у відчайдушну віру в рацію, мужність і гідність людини. Згодом філософія абсурду зайняла свою нішу в серії спроб «прориву» людини від самозречення до самостійного вибору власної долі й відповідальності за свій вибір: людина мала стати сама собою.

Єдиною можливістю зафіксувати свої прагнення стає для людини *творчість*, яка, на думку А. Камю, є радістю абсурду [5, с.

133]. Творити – це жити двічі [5, с. 133]. Творчість складається із відчуття самого себе і опису того, що людина бачить і переживає.

А. Камю не вважає коректним протиставлення мистецтва і філософії: «Між дисциплінами, які пропонує людина, для розуміння і любові немає меж. Вони взаємопропонуються, зливаючись у спільному збентеженні» [5, с. 135].

Тому філософія абсурду, що оперує поняттями «некрайніми», стала явищем художньої практики, що трансформує її ідеї через образи «абсурдної свідомості», діалектично поєднуючи несполучене, взаємовиключаюче, невідповідне одне одному. І хоча це споріднення філософії і літератури «підпорядковані різним формам аргументації» [7, с. 216], все ж естетика абсурду реформувала композицію і стилістику творів мистецтва, дала поштовх до створення абсолютно інакших типів художніх рішень.

Особливо чітких художніх узагальнень і символічного звучання у мистецтві ХХ століття набули такі, часом опозиційні, а часом бінарні, філософеми абсурду, як:

- 1) нереферентність (світ втрачає адресну повідомленість, звичну функцію комунікації, думка набуває розмитого плану вираження у плині вільних асоціацій);
- 2) трагізм (людина – трагічна істота, її призначення – страждати і продовжувати жити, тому страждання часто пов'язуються зі стійкістю);
- 3) м'ятежність («стан екзистенційної тривоги за буття, що супроводжується особливим емоційно-ілюзійним збуренням, викликаним протестом проти онтологічного дискомфорту») [8, с. 12];
- 4) комічне (іронія, гумор, жарт, гротеск тощо).

За формою ці філософеми умовно можна поділити на такі, що:

- 1) руйнують культурний канон, традицію (наприклад, театр перестає бути «кафедрою», відбувається смислове децентрування);
- 2) утруднюють емоційне сприйняття (вимагають напруженого мислення, або, навпаки, занижують поріг рефлексії загалом);
- 3) реабілітують гру, в якій читач, глядач, слухач отримує право на свою, власну версію сприйнятого;
- 4) пробивають «глухоту» процесу сприймання раптовістю комічного (трагічного).

Як і філософія, практично всі види мистецтва в ХХ ст. зазнали зламів, розриву з установленими традиціями в пошуках смислу життя, смислу людського існування. Переживши страшні війни, жорстоко розчаровані в прогресі, звертаючись до бога і не знаходячи відгуку, митці шукали, і пошуки їх набували несподіваних форм виразу. Відчуття ХХ століття виявилось неможливо передати художніми методами віку, що закінчився. Філософами **комічного** також набули нового звучання, такого, що не входило в звичну систему.

Популярним жанр абсурду став в Європі з «Книги нісенітниць» Е. Ліра (1846 р.), гравюр У. Хогарта, які у століття вікторіанської респектабельності створили свою особливу «божевільну» країну зі своїми «божевільними» законами, що весело та рішуче заперечували регламент життя, довівши, що логікою абсурду є і комічне. К. Г. Юнг писав у «Монологі про Уліса», що «читаючи книгу, відчував, що вона водить мене за ніс, примушуючи втрачувати терпець» [9, с. 119].

У драматургії абсурду ми стаємо свідками інтелектуальної інверсії, «деїзму» (від префікса *де*, що означає відміну, відмову, знищення). Світ логіки драматурги цього напрямку вміють побачити перевернутим (Іонеско), веселим кошмаром (Аррабаль), похмурим і тривожним (Беккет), провокаційним (Жене), а загалом – дегуманізованим і деструктивним. Якщо традиційний класичний театр переносить глядачів в емоційну гармонію, кульмінацією якої має бути стан катарсису, то театр абсурду виконує зовсім іншу функцію, зриваючи маски з пригніченої людської психіки, долаючи будь-які табу. Театр абсурду – це територія, де зустрічаються різні, часто алогічні підходи до життя і різні способи його проживання, найчастіше екстремальні. Цей театр підпадає під одне з ключових понять постмодернізму – різомі, що фіксує тільки рухомі лінії: «У неї немає ані початку, ані кінця, тільки середина, з якої вона росте і виходить за її межі» [3, с. 27].

Драматурги-абсурдисти, особливо Е. Іонеско та С. Беккет, добре розуміли, що писаний текст – це «ідеологічна сітка, яку та чи інша група, клас, соціальний інститут та ін. уміщують між індивідом і дійсністю, спонукаючи її думати в певних категоріях, замічати і оцінювати лише ті аспекти дійсності, які ця сітка визнає як значущі [2, с. 15]. Тому *текст* абсурдистської драми сповнений

парадоксів і нагадує іноді глузування з театру. Перш за все зміщена логіка смислу. А це, в свою чергу, розповсюджується і на всі інші компоненти твору. Подібна екстраполяція і утворює той логічний гротеск, який наповнює контекст п'єси. Саме він керує досить певною інтонацією п'єси. То зловісною, що віщує нещастя, то іронічною.

В яку пору року, дня відбуваються події – не важливо:

Д. – Одну хвилиночку. Ви хочете сказати, що живопис фон Вальде невиразний?

Б. (Через два тижні). – Так. (С. Беккет «Три діалога»)

Мова драматургії абсурду презентується як колесо для заведення механізму комунікації, або як екран, через який можна «просвітити» потаємні думки персонажів. Вона «незакріплена», мобільна відносно стабільного мовлення, діалогу. Дуже часто драматургія абсурду використовує усі граматичні та контекстуальні сили аби глядач (читач) збагнув, наскільки ми залежимо від мови і наскільки обережними треба бути, щоб мова не нав'язувалася і не обманювала нас.

Важливо відмітити, що іноді завдяки логічним зміщенням, нагромадженням безглуздостей досягається прямо протилежне: ясність і певність характерів персонажів, їхня індивідуалізація. Це чітко виявляється у чергуванні сцен: цілком реалістичних і тих, в яких смисл і послідовність подій, реакцій на них – порушені. Драматургічна концепція буття, а саме дисгармонія світу – і як наслідок – дисгармонія людських стосунків передані через зовнішню дисгармонію мови, характер персонажів та інші компоненти.

Дуже часто це може виглядати як намір зруйнувати мову або насміятись над нею. Щодо останнього, то Р. Барт пише: «Мені відома тільки одна така пародія, яка б'є точно в ціль, залишаючи запаморочливе відчуття розладнаної системи – це монолог раба Лакі в беккетівському «Годо». У Іонеско пародіюються загальні місця – мова привратника, інтелектуалів або ж політиків – одним словом ті або інші види письма, а не мова як така (підтвердженням служить те, що подібна пародія комічна і зовсім не страшна – так Мольєр висміював лікарів і світських кривляк») [2, с. 293].

Бунт проти примусовості мови у драматургії абсурду можна побачити, починаючи з «малого»: трансформацій імен персонажів

(Микола Дру-Гий у «Жертві обов'язку» Е. Іонеско) до повного позбавлення імен та їх «калічення» моноскладовими словами (Клов, Фло, Ві, Ру), дійових осіб, виснажених життям (А. та В.; Він, Вона тощо). Таке позбавлення героїв п'єс «ефекту власного імені», на перший погляд, навмисно сприяє нівелюванню персонажів, але життя довело, що певні образи абсурдистських п'єс стали прозивними.

Назви п'єс немов би навмисно по-авторські спрямовані: «Марення удвох» Е. Іонеско, «Звук кроків», «Приходять і йдуть» С. Беккета. Час в останніх означає водночас точність і нескінченність подій, які звершуються або тривають у реальності. Так, п'єса С. Беккета «В очікуванні Годо» спочатку мала назву «En attendant» – «Очікування». Автор зняв слово «Wig» у німецькому перекладі п'єси «Wig warten auf Godot» – «Ми чекаємо на Годо», аби публіка не фокусувала увагу на особах, індивідуальностях, а поміркувала про те, що все людське буття це і є очікування. А п'єса «Розв'язка» – «Catastrophe» вже в самій назві несе заряд абсурду, тому що абсурдистська п'єса і поняття розв'язки – речі, що взаємовиключають одна одну. Логіка абсурду не передбачає ніякої розв'язки. Назвами драматург намагається створити форму п'єси, вільної від зовнішньої цікавості, замінити фабульну гостроту п'єси зовнішньо спокійним хронікальним викладом подій. За всім цим стоїть негативне авторське ставлення до розважальності, прагнення перенести акцент на внутрішню, психологічно насичену дію

«Примусовість» мови долається і фактурним записом тексту. У такий спосіб здійснюється бажання протистояти тотальному запису текстів, що сприймається як замкнуте коло, перебити ієрархізованість безпосередньо самого *запису* тексту. Крім того, на нашу думку, графічне і шрифтове оформлення доносять, у першу чергу, *читачам* певну додаткову інформацію і відповідне розуміння мовленнєвого висловлювання.

Багато п'єс драматургії абсурду описують або *пародіюють* стан, в якому проминає повсякденне життя і розвивається загальноновживана мова – становище, яке притаманне не тільки групам осіб (будь вони чоловіки або жінки), але й усім людям – *балаканина*.

Балакають вже не заради того, аби пізнати або повідомити про якийсь факт чи якусь істину; балакають виключно заради того,

аби підтримати тему або просторікувати будь-що. При цьому лексика використовується стилістично нейтральна, не ідіофункціональна, номінативна, мова втрачає індивідуальні особливості. Такий шизофренічний рівень діалогу, нерферентна розмова «глухих» підтверджують слова Ж. Дерріда про те, що в подібних випадках слово лише репрезентується, в ньому відсутня фізична подія мови, значить слова не є в даному випадку актом мислення, ноємою [4].

Але ми не можемо «суворо і всерйоз» відкинути балаканину взагалі. Адже вона є також і частиною здорового глузду, виконуючи певну роль у встановленні між співбесідниками атмосфери спокою і симпатії, яка відбивається і на емоційному або професійному стані, на повсякденному житті врешті-решт. Загроза подібної балаканини в тому, що поступово замість того, аби погоджувати судження з реальністю, погоджують реальність з судженнями. Тоді справи йдуть так, тому що так говорять – аксіома, покладена в основу балаканини. Балачки дуже швидко розповсюджуються – вони доступні всім і не потребують підтверджень чи завірянь. Терор мови у комічній формі подано у Е. Іонеско:

Пані Сміт. У селі я люблю самоту і спокій.

Пані Мартен. Для цього ви недостатньо старі.

Пані Сміт. Бенджамін Франклін був правий: ви більш занепокоєні, ніж він.

Пані Мартен. Назвіть дні тижня.

Пані Сміт. Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.

Пані Мартен. Edward is a clerk, his sister Nancy is a typist, and his brother William is a shop-assistant.

Пані Сміт. Ну й сімейка». (Е. Іонеско «Голомоза співачка»)

Е. Іонеско написав цю п'єсу, вивчаючи англійську мову. І спочатку п'єса була плагіатом текстів підручника для тих, хто вивчає англійську мову, а вже потім автор створив з них сценічний хаос, викриваючи «автоматичну мову». Е. Іонеско вважав, що наблизитися до дійсності спроможний той художній світ, який вдається до гротеску, бурлеску, карикатури, крайнього перебільшення, інакше кажучи – неправдоподібного. Світ умовний, неправдоподібний є, на думку драматурга, ще більш справжнім, ніж сама реальність, бо він лише гротесковість та жорстокість дійсності. Е. Іонеско наче зіштовхує два світи: правдоподібний,

«реалістичний», який по суті є далеким від реальності, та неправдоподібний, фантастичний, що впритул до неї наближається.

Шахрайство із словами знов-таки знаходить як просто гумористичне пародійне втілення у Е. Іонеско, так і таке, яке усвідомлюється персонажами, які над цими «казусами мови» можуть і самі реготати, тобто є адекватними співбесідниками, спростовуючи у такий спосіб деякі твердження про те, що у С. Беккета ми маємо справу з «персонажами-символами» [1]:

Містер Руні. Хто завтра проповідь читає? Старий?

Місіс Руні. Ні.

Містер Руні. Слава тобі Господи. А хто?

Місіс Руні. Старий.

Містер Руні. «Як бути щасливим, навіть у шлюбі?»

Місіс Руні. Та ні, той вмер, ти ж знаєш. Нічого спільного.

Містер Руні. Текст оголошено?

Місіс Руні. Господь підтримує всіх, хто падає, і відновлює всіх повалених. (Пауза).

Обоє дико регочуть. (С. Беккет «Про всіх, хто падає»)

Х. Ортега-і-Гасет писав, що мистецтво ХХ сторіччя «насичено комізмом, яке простягається від відвертої клоунади до ледь помітного іронічного підморгування, але ніколи не зникає зовсім» [6, с. 259].

Драматургія абсурду довела це повною мірою.

1. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог: лінгвостилістичний та перекладознавчий аспекти (на матеріалі драматургії С. Беккета, Г. Пінтера, Т. Стоппарда): Автореф. дис... канд. філол. наук.– Одеса, 1994.– 20 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.– М.: Прогресс, 1989.– 616 с.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома. // Философия эпохи постмодерна.– Минск: Красико-принт, 1996.– С.6–31.
4. Деррида Ж. Голос и феномен.– СПб.: Алетейя, 1999.– 208 с.
5. Камю А. Вибрані твори у 3-х томах.– Харків: Фоліо, 1997.– Т.3.– 623 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.– М.: Искусство, 1991.– 408 с.
7. Хабермас Ю. Философский дискурс модерна.– М.: Весь мир, 2003.– 416с.
8. Українець С.Я. Національне як екзистенційний проект і рух екзистенції у предметному колі Празької поетичної школи: Авторефер. дис.... канд. філос. наук.– К., 2002.– 20 с.
9. Юнг К. Г. Дух в человеке, искусстве и литературе.– Минск, Харвест, 2003.– 383 с.

Руслана Ткаченко

**КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ И ЖАНР ПАРОДИИ
В «КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ» Н. Н. ЕВРЕИНОВА**

Актуализация игрового начала в европейской культуре конца 19–начала 20 века, которая стала *предметом* этой статьи, требует обращения к культурным контекстам рубежа веков. Анализ факторов усиления игрового начала в культуре покажет, что данный период выбран не случайно. Он относится к переходному, кризисному этапу европейской культуры. В это время в обществе ощущается слом культурных ценностей и идеалов и постепенно приходит осознание неизбежной гибели европейской культуры. Человечество конца 19 века вынуждено было отказаться от старых представлений о том, что развитие науки, промышленности, демократии, есть безусловное благо, а также от веры в существующие представления о человеческих добродетелях и социальной справедливости. К этому времени основные парадигмы Нового времени оказываются несостоятельными и требуется новая система ценностей. На кризисных этапах своего культурного развития, когда общество начинает пробуксовывать, именно культурные ценности выявляют себя как аккумулирующая сила, способная изменить культуру и вывести ее из неустойчивого положения. В качестве такой важной культурной ценности может выступать и выступает игра как самостоятельный специфический культурный феномен.

Так как содержательное наполнение людьми ценностей является относительным и обоснованным лишь применительно к данной культуре и обществу, то необходимо понимать, что в каждом конкретно-историческом общественном образовании получает распространение определенный специфический набор ценностей, образующий систему, элементы которой взаимосвязаны и взаимозависимы. Основными составляющими системы «культурных ценностей» можно выделить ценности экзистенциальные, социальные и эстетические, и именно они в большей степени связаны с феноменом игры, хотя по своей природе игра вездесуща и в том или ином качестве присутствует в любой культуре. Игровой элемент содержат в себе каждая из перечисленных культурных ценностей, но игра может выступать также как самостоятельный феномен. Собственная феноменальность игры дает возможность

рассматривать ее как самостоятельную культурную ценность. В разных культурно-исторических контекстах игра как феномен может стоять на разной ступени, в разной иерархии ценностей, поскольку место и роль игры очень вариативны. Если культура не испытывает ценностных катаклизмов и переживает пору своего расцвета, игра уходит на второй план в ценностной иерархии. Тогда как именно в момент культурного кризиса игра выступает на первый план и занимает место культурной ценности.

Актуализация игры в обществе происходит при поиске новых культурных оснований и ориентаций существования человека. А потому и в конце 19–начале 20 века, когда социум находился в поиске новой культуuroобразующей структуры, игра очень ярко проявила себя как культурная ценность и стала в данной культуре структурообразующим, ценностным фактором.

Кризисная культура предполагает усиление игрового начала во всех ее областях, в том числе и в области искусства. Так как искусство по определению вытекает из сферы игры, и игра есть его важнейшая составляющая, не удивительно, что в поисках силы, способной реформировать общество, взгляд человека обращается именно в его сторону. Вид искусства, наиболее близкий к игре,— это театр. Поэтому в конце 19–начале 20 века в обществе необычайно вырос интерес к театру. Это проявилось, в частности, и в том, что росло число общедоступных народных театров для всех слоев общества, где каждый мог стать зрителем независимо от социального положения. В театре, как на лакмусовой бумаге, отражались процессы, происходящие в культурной жизни Европы. С двойственностью ситуации рубежа веков связаны и те направления, по которым пошло развитие театра. С одной стороны, театр стал своего рода политическим клубом, где наиболее революционно настроенная часть общества могла дать выход своим эмоциям и настроениям на спектаклях по пьесам Чехова, Горького, Ибсена, Гауптмана и других. С другой – театр давал возможность человеку уйти в иллюзорный, выдуманный мир от страшных реалий переходного времени, стать участником игры, которая помогала приспособиться к этому пока незнакомому, чужому и враждебному миру. Увлечение игрой, театром, маскарадом было повсеместным, что проявлялось даже в повышенной ритуализации повседневной жизни.

Необходимость и желание общества играть, сближая театр с жизнью, породило явление множества актерских театров – кабаре и маленьких частных театриков, где можно было стать участником веселой игры и отдохнуть. Любимыми местами отдыха русской театральной элиты тогда были артистические кабаре «Привал комедиантов», «Бродячая собака», театры-кабаре «Лукоморье», «Дом интермедий», «Кривое зеркало». Г. К. Крыжицкий вспоминает: «Суббота 6 (19) декабря 1908 года ознаменовалась рождением в Петербурге двух новых театров в великолепном дворце – особняке Юсуповых на Литейном проспекте... После “Лукоморья”, уже в полночь, впервые раскрылся занавес “Кривого зеркала”» (Цит. по: [1, с. 104]). В тот вечер петербургская публика по-разному встретила две новые театральных эстетики, предложенные на зрительский суд. Организованный Мейерхольдом театр «Лукоморье» не встретил в зале теплого одобрителного отклика, несмотря на всевозможные режиссерские изыски, декорации Добужинского и Билибина и участие актера Варламова, признанного короля смеха. По-другому сложилась судьба «Кривого зеркала», чьи пародии на злободневные темы были встречены с одобрением и симпатией. Театр «Лукоморье», с легкой руки какого-то шутника переименованный в «Мухоморье», очень скоро прекратил свое существование, в связи с чем можно предположить, что он не выдержал конкуренции с новой эстетикой «Кривого зеркала». Чтобы понять привлекательность «Кривого зеркала», обратимся к истокам этого театра.

Идея театра «Кривое зеркало» родилась у актрисы З. В. Холмской и критика А. Р. Кугеля. Название было предложено литературным критиком, поэтом и прозаиком Александром Алексеевичем Измайловым и очень хорошо отражало программность театра. Изначально «Кривое зеркало» задумывалось как театр пародий и эксцентрического смеха и сохранило это направление до самого конца своего существования. «Кривое зеркало» не только предвосхитило появление театров нового вида, но и стало для современников театром, пропагандирующим новые формы драматического творчества. В отличие от существовавших пародий на разных языках, которые пародируют какое-нибудь одно произведение, в театре «Кривое зеркало» был создан род синтетической пародии. А. Р. Кугель

пишет: «Пародии «Кривого зеркала» имели в виду известное направление в искусстве. Они были обобщены, стилизованы, и уже по одному этому являлись художественными произведениями, а не фельетонными однодневками. Но еще более значительным завоеванием «Кривого зеркала» было открытие сценической формы смешного и забавного, которая заключалась в ряде изменений одного и того же лица» (Цит. по: [1, с. 103]). Пьесы перемежались танцами, пением, рассказами и разговорами конферансье с публикой, разместившейся за столиками.

С 1910 года драматургом и режиссером «Кривого зеркала» становится Н. Н. Евреинов, волею случая приглашенный Кугелем и Холмской. Время сотрудничества театра и режиссера было важным для становления обоих: в пьесах для «Кривого зеркала» автор проигрывал свои теоретические концепции, а театр нашел в Евреинове своего драматурга. Название театра как нельзя лучше соответствовало убеждениям и взглядам Н. Н. Евреинова. Его теория театра была вполне применима к зеркалу, к которому так часто любят подходить люди: «Мы любим себя только театрализованными. Доказательство этому найдете в вашем подходе к зеркалу, в которое вы смотрите, всегда мимируя значительность, привлекательность, импонирующую серьезность, решительность и т. п. Мы ищем в зеркале не столько объективной правды, сколько лести, утешения, подбадривания. И мы сами, того не замечая, порой помогаем зеркалу «польстить» нам, утешить нас или подбодрить. Мы всегда будем «пенять на зеркало, коли рожа крива»» [4, с. 97]. Инстинкт театральности, по мнению Н. Н. Евреинова, невозможно истребить в человеке, рано или поздно он все равно проявится, на что также ссылается в своих исследованиях А. Г. Баканурский [3, с. 39].

Не вызывает сомнения, что под театральностью Евреинов подразумевал игровое начало, поскольку, говоря о природной театральности, он предполагал онтологичность игры. Для него игра животных, как и игра человека, являлась природным феноменом и представляла собой нечто большее, чем просто физиологическое явление. Любая человеческая деятельность для него не более чем игра, о чем он не раз упоминает в своей работе «Театр как таковой». Так как театральность от рождения присуща человеку и соответствует его природному естеству, то лишить

человека его природы, с точки зрения Евреинова, просто антигуманно. Евреинов призывает вернуть человеку право на его природную театральность, приправить игрой невкусное блюдо под названием жизнь: «Мы потеряли вкус к жизни. Оказалось, без приправы это блюдо можно есть только насильно. Философы (моралисты, социалисты, оккультисты и др.) в заботе, как бы сделать блюдо более питательным, а я – как бы вообще сделать так, чтоб его охотно ели» [4, с. 19]. Очевидно, что для Евреинова «вкус к жизни» – это проблема дихотомии игрового и серьезного в культуре. Когда игровой элемент в культуре уходит в тень кулис, на второй план, то и общество, играя слишком серьезно, теряет «вкус к жизни». Евреинов делает вывод, что жизнь, пропитанная театральностью, подразумевает отношение к себе как к игре.

Именно театр, по мнению Евреинова, дает человеку, театрализирующему жизнь на свой лад, ту редкую возможность, где можно забыть о серых буднях и играть в свое удовольствие. Возникает только одна незадача – в понимании того, «как играть». Разная трактовка термина «театральность» наиболее ярко проявила себя в театральной среде. С одной стороны, «театр насквозь условен. И в этом его прелесть. И в этом его радость для нас, потому что прекрасно искусство, создающее новые ценности, увлекательно искусство, не желающее ничего брать на прокат, как бы дешево это ни стоило, и дерзновенно творящее даже собственное небо, в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне» [4, с. 25], – рассуждает Евреинов. С другой стороны, под театральностью можно понимать разное, как это и случалось среди современников Евреинова и выражалось в стремлении к изысканной утонченности или излишнему натурализму. Намекая на творчество К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Евреинов высказывается против бытовых образчиков, утверждая, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько она у сцены. В подтверждение своей точки зрения он обыгрывает основные принципы сценического реализма МХТ в пародии «Четвертая стена». Ю. Анненков, в чьих декорациях и костюмах шла эта пьеса, вспоминает: «На сцене всегда стоят три стены, с окнами, с дверьми и пр. Но четвертая стена непременно отсутствует, чтобы не прятать актеров от зрителей. Занавес в пьесе Евреинова раскрывался перед стеной, и все действие угадывалось

по голосам, доносившимся из-за полураскрытых окон, и по редким появлениям персонажей перед этими окнами. Внутренность дома была скрыта» [2, с. 94].

В то же время Евреинов высмеивает вычурную эстетизацию, характерную для символистского театра, и призывает к возвращению природной эстетики. Например, в «Ревизоре» он пародирует символически-мистические постановки классики в духе австрийского символиста Гофмансталя.

Для Евреинова театральность – не собственно искусство, а всеобщая жизненная творческая основа, другая жизнь, со своими законами, ценностями, чувствами. И с этой точки зрения Евреинов опровергает современную ему художественность и эстетику как нечто искусственное и вредное: «Что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иной целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности – наслаждение от произвольного преображения...» [4, с. 31].

И даже если жизнь не соответствует театральности, значит нужно изменить жизнь, преобразовать ее по законам театра. По мнению Евреинова, настоящий современный театр должен отражать жизнь и преображать ее в праздник: «Оправдание жизни через прекрасное, через искусство воспримется и глубоко, и прочно. А раз в искусстве форма станет содержанием, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту. Театр будет новым учителем. Оатеатрлить жизнь, – вот, что станет долгом всякого художника» [4, с. 22–23].

С помощью театрализации, которая стала для Евреинова не только целью, но и средством, он пытается не только обыграть то, что вызывает у него неприятие, но и изменить эту жизнь к лучшему. Не случайно Евреинов, как и основатели театра «Кривое зеркало», отдает предпочтение жанру пародии, поскольку пародия дает прекрасную возможность показать повседневность играючи (в понимании Евреинова – смешно, ярко и весело): это и пародии на разные национальные постановки известных сюжетов или пьес из классического репертуара, где автор высмеивает национальный колорит режиссерских работ, как например пародия в 4-х шаржах

«Кухня смеха» (Мировой конкурс остроумия); или пародирование различных стилей и новомодных направлений в искусстве в режиссерской буффонаде в 5-ти «построениях» одного отрывка по пьесе «Ревизор». Беря за основу пьес различные интерпретации мотива одного сюжета и создавая на них пародии, драматург придавал театру свою особую неповторимость и давал возможность актерам создать иллюзию двойной игры.

Евреинов понимал пародию как синтетический жанр и, как заправский игрок, давал зрителю ключ к разгадке поставленных автором целей с помощью определений-подсказок в заглавии миниатюр. Например: «Кухня смеха. Пародия в 4-х шаржах» или «Школа туалей. Пародия-гротеск». Разное жанровое определение указывает на те задачи, которые Евреинов ставил перед собой при написании той или другой миниатюры. Важную роль здесь играет объект пародирования, задающий вектор комизма. В «Школе туалей» в центре внимания находится современное Евреинову искусство, что дает ему надежду на изменение происходящего с помощью пародийных средств. Здесь ему кажется уместным смех злой, уничтожающий, и он использует сатирические куплеты популярных кафешантанских песенок, которые в своем роде задают тон всей постановке: «Нам успели надоест кекуок и матчиш, и уж новый танец есть. Пола-пола наш теперь кумир. Пола-пола удивляет мир... Пола-пола может смело вас привести в экстаз. Задавал всегда нам тон современный Вавилон. И понятно, почему все стремимся мы к нему. В танцах он побил рекорд, и, всю жизнь танцуя, в ус отнюдь не дую, парижанин горд...» [4, с. 114–115].

Принцип гротескного заострения предполагает радикальное решение проблемы с помощью сатирической типизации и пародии. В «Кухне смеха» зрителю представлен другой объект пародирования. Это национальная ментальность, которая сама по себе воспринимается как данность, а, следовательно, не подлежит изменению. Поэтому Евреинов прибегает к мягкому юмору, игре полутонами, не переходящими в фарс. В своей ремарке к одной из пародий в «Кухне смеха» он акцентирует внимание режиссуры, чтобы она «не допускала ни малейшего изменения текста или игнорирования ремарок со стороны артистов, склонных придать этой пародии непристойный характер фарса» [4, с. 138].

В творчестве Евреинова пародия выступает не только как

жанр, но и как прием, что дает автору свободу маневра в выборе. Например, Евреинов определяет пародию как жанр в случае, когда произведение пародируется в разных текстовых вариациях. Для него «Кухня смеха» – это жанр текстовой пародии, где главный комизм отражен на уровне текста. Однако, здесь также присутствует комизм ситуаций и прием маски. Автор иронизирует над ментальностью восприятия известного анекдота по-доброму.

С другой стороны, для Евреинова пародия может выступать и как прием, где используется исключительно игра с одним и тем же текстом. В «Ревизоре» текст не меняется, а смысловая игра режиссера в спектакле построена на комизме ситуаций, на использовании пластических средств, таких как интонация, жесты и мимика. Поэтому жанр пьесы он определяет как буффонаду.

Исходя из вышеизложенного, можно констатировать, что *актуальность* феномена игры как культурной ценности по-своему ярко отразилась и в творчестве Н. Н. Евреинова, благодаря которому жанр пародии, как наиболее игровой жанр в литературе, получил популярность и пережил свой ренессанс на театральных подмостках. Отдавая дань феноменологичности игры, в том числе и в жанре пародии, Евреинов с успехом продемонстрировал ее возможности в рамках драматического искусства. Для автора пародия выступала в качестве союзника по игре, отражая амбивалентность смеха и помогая ему выстраивать все новые и новые игровые конструкции.

В современной культуре вновь происходит актуализация игрового начала, что в свою очередь ведет к театрализации жизни, а следовательно к развитию жанра пародии. Присутствие этого жанра заметно выросло в программах телевизионных передач, и, словно в подтверждение связи времен, самое популярное шоу на телевидении из посвященных жанру пародии называется «Кривое зеркало». Здесь присутствует пародирование массовой культуры во всех ее проявлениях, а разнообразие пародийных приемов отражает болевые точки уже нашего времени.

1. Алянский Ю. Веселящийся Петербург.– СПб., 2002.
2. Анненков Ю. Дневник моих встреч.– Т. 2.– Л., 1991.
3. Баканурский А. Г. Жизнь как игра и представление.– Одесса, 2001.
4. Евреинов Н. Н. Театр как таковой.– Одесса, 2003.

Владимир Казаневский

ИСКУССТВО КАРИКАТУРЫ В СТРАНАХ СНГ

Когда в обществе наблюдаются глубокие кризисные явления, которые сопровождаются социальными и политическими изменениями, когда рушатся привычные общественные каноны и зарождаются новые, искусству также свойственны перерождения.

Особенно остро реагирует на революционные общественные процессы искусство карикатуры. Так, потрясающие Европу наполеоновские войны вызвали бурное развитие карикатуры в Англии, Италии, Испании, Германии. Первая и вторая мировые войны прямо или косвенно повлияли на становление и развитие новой карикатуры, которую условно называют философской или проблемной графикой.

Попробуем проследить, какие изменения произошли, и произошли ли, в искусстве карикатуры после распада империи Советский Союз, а также проанализировать современную карикатуру в странах СНГ. Практически не существует литературных источников, в которых бы приводился анализ развития и становления современной карикатуры в странах СНГ. Например, в статье российского карикатуриста Михаила Златковского «Юмор молодых» [2], приводится обзор «новой» карикатуры в СССР. Однако в этой статье нет исчерпывающего анализа причин и мотивов развития такой карикатуры на территории стран СНГ.

Для того чтобы облегчить анализ развития искусства карикатуры в странах СНГ в последнее десятилетие, проведем условное разделение карикатур по смысловым содержаниям. Так, можно выделить в отдельные группы политические карикатуры, социальные, философские и развлекательные. Конечно, резкой границы между этими группами карикатур не существует. Зачастую социальные карикатуры можно отнести к философским, и наоборот, поскольку социальное обустройство общества имеет свою философию. Поэтому такое разделение карикатур на группы является чисто условным.

Политическая карикатура в странах СНГ

Неизменным спутником творчества политических

карикатуристов во все времена являлась цензура. В периодической печати СССР могли появиться только те политические карикатуры, которые отвечали задачам и целям компартии. У официальных политических карикатуристов всегда была до совершенства развита самоцензура творчества. Они знали, кого и что можно критиковать, а каких явлений и персон ни в коем случае нельзя касаться. Не произошло принципиальных изменений в искусстве политической карикатуры и в последнее десятилетие. С одной стороны, в периодической прессе начали появляться острые карикатуры на вождей, олигархов и даже президентов. Объектами критики стали и коррупция в правительстве, избирательные кампании и другие важные общественно-политические явления и процессы, происходящие в обществе. Однако острые карикатуры на конкретных персон и на конкретные события, которые их касались, могли появляться только в определенных изданиях, которыми владели те или иные хозяева. То есть, если в советские времена периодической печатью управляла одна только компартия, то в нынешнее время у каждого периодического органа есть свой хозяин. И этот хозяин устанавливает свою цензуру на произведения, которые появляются на страницах издания. Как правило, хозяин периодического издания зависит от более сильного политика, которым часто является президент той или иной страны СНГ. Встречаются также открыто противостоящие президенту политики, которые содержат свой собственный печатный орган. В этом случае на страницах оппозиционных изданий можно увидеть даже острые политические карикатуры на действующих президентах стран СНГ. Однако президенты имеют скрытые, например, экономические, рычаги управления любыми средствами массовой информации. Например, очень не любит карикатуры на собственную персону президент Белоруссии Александр Лукашенко. Из всех республик, образовавшихся на территории бывшего Советского Союза, политические карикатуры подвергаются наиболее жестокому давлению в Белоруссии. Не любил карикатуры и бывший президент Украины Леонид Кучма. Однако его политическая цензура имела более скрытый характер, чем лукошенковская, хотя она не менее действенна, чем белорусская. На Украине до недавнего времени существовало лишь несколько оппозиционных изданий, которые открыто, однако недостаточно остро, критиковали правящий

режим. Эти издания постоянно ощущали давление со стороны правительства. Борис Ельцин во время своего правления острые карикатуры любил и ценил. Нынешний президент России Владимир Путин предпочитает хвалебно-реалистическое изображение собственной персоны. Однако ни в одной из стран СНГ не существует всенародно объявленной официальной цензуры на свободу самовыражения политических карикатуристов. В то же время эта свобода кажущаяся. Потому что в подобных условиях абсолютно все политические карикатуристы являются заангажированными теми или иными политиками и не являются абсолютно свободными в своем творчестве. В лучшем случае политические взгляды карикатуриста совпадают с политическими амбициями хозяина того или иного средства массовой информации. В худшем карикатурист слепо исполняет политический заказ. Например, трудно представить себе карикатуру, опубликованную в центральной прессе России, изображающую президента Владимира Путина, который, как он обещал, «мочит» террориста в сортире». Или невозможно было вообразить карикатуру в украинской прессе, на которой был бы изображен президент Украины Леонид Кучма, отрезающий голову журналисту Георгию Гонгадзе (как известно, погибшего при не выясненных до сих пор обстоятельствах).

В последние годы одним из популярных героев политических карикатур стал терроризм. Главные террористы в изображении карикатуристов – люди восточной наружности. Здесь мы видим не только влияние цензуры на творчество карикатуристов, но также явление подсознательной самоцензуры художников. Террористами могут быть только выходцы из восточных стран – таков стереотип мышления, привитый гражданам стран СНГ. Например, практически нет карикатур, которые осуждали бы государственный терроризм России в Чечне. Также трудно себе вообразить карикатуры американских карикатуристов, осуждающих государственный терроризм США в Ираке, которые появились бы в центральных американских периодических изданиях.

Однако следует отметить, что инакомыслящие политические карикатуристы в странах СНГ не подвергаются таким жестким гонениям, как в советские времена или как это делается в Турции, Иране и других странах в наше время. Известно только несколько

случаев, когда в странах СНГ за опубликованные политические карикатуры художников привлекали к судебной ответственности.

Ограничение свободы слова в странах СНГ нашло свое отражение в произведениях карикатуристов. Прибитый гвоздем к столу язык человека, отображенного на телевизионном экране, отрезают ножницами; у кричащих людей завязаны глаза, у журналиста – рот (см. рис. 1 – Сергея Тюнина, рис. 2 – Виктора Богорада). Эти и подобные сюжеты можно увидеть в современных карикатурах, которые появляются в средствах массовой информации стран СНГ. Такие карикатуры не отвергаются цензурой, поскольку в них не критикуются конкретные политические персоны.

Социальная карикатура в странах СНГ

В СССР социальным карикатурам отводилась роль критики явлений, которые, по мнению партийных функционеров, мешали строительству социалистического общества. Такую карикатуру относили к области сатиры. Совсем другую позицию в обществе занимает современная социальная карикатура.

Социальная карикатура в современном понимании зародилась в СССР вместе с появлением новой карикатуры, о которой мы говорили выше. Однако в СССР под давлением абсолютной цензуры она существовала в завуалированной форме. Карикатуристы использовали приемы аллегорий, иносказаний. Когда цензура компартии прекратила свое существование, началось бурное развитие социальной карикатуры. Как мы отмечали раньше, современная скрытая цензура в странах СНГ охраняет покой лишь отдельных политических партий и лидеров. Карикатуристы свободны критиковать глубинные устои общества, социальные процессы в нем.

Характерным примером отражения новых идей в социальных карикатурах является перемена в отношении художников к личности в истории. При социалистическом режиме редко кто из художников осмеливался изображать памятники вождям. Любая из таких карикатур могла содержать намек на несостоятельность величия партийных лидеров. После запрещения компартии появились сотни, тысячи карикатур, в основном отражающих идею

низвержения вождей, тиранов, идолов, а также принижающих их величие. В странах СНГ и до сих пор довольно часто публикуются подобные карикатуры.

После падения режима компартии появились также мириады карикатур, главными героями которых стали флаги. Из гордого символа сильной державы на карикатурах флаг превратился в половую тряпку, выкрашенную всеми существующими в природе цветами, с заплатками из банкнот и т. д. От флагов карикатуристы позволяли своим героям отрезать куски ткани, чтобы пошить из нее штаны или другую одежду, или разрешали им почистить этой тканью ботинки. Безголовый человек несет флаг, напоминающий топор, которым, очевидно, была отрублена его голова. Это один из самых известных рисунков художника Михаила Златковского, на котором героем является флаг. Для карикатуристов флаг стал удобным инструментом выражения своих социальных идей (см. рис. 3).

Одним из основных героев социальных карикатур является толпа. Прогрессирующее нивелирование личности в современном обществе отражается в карикатурах таким образом, что художники изображают людей в толпе маленькими одинаковыми человечками. Толпа – единый организм, в котором человек не является индивидуумом, а ведет себя как безвольный автомат. Эти идеи, а также остроумные решения управления толпой предлагают карикатуристы в странах СНГ в своих рисунках.

В полной мере досталось от карикатуристов бюрократам, неизменно восседающим за своими столами. Появились также сотни карикатур, на которых изображались начальники, словно сросшиеся со своими трибунами (см. рис. 4 – Игоря Смирнова).

В последние десятилетия творчество карикатуристов обогатил еще один персонаж: нищий, выпрашивающий милостыню. Нищета отдельных граждан в странах СНГ стала привычным социальным явлением. Как правило, карикатуристы изображали нищего сидящим прямо на тротуаре у стены, рядом с ним лежала перевернутая шляпа.

Есть еще характерный пример смещения акцентов в творчестве карикатуристов после падения коммунистического режима. Одним из типичных героев карикатур является «голубь мира» – символ, широко известный в мире благодаря рисунку

Пабло Пикассо. Во время господства социализма в творчестве карикатуристов «голубь мира» представлялся птицей, которую пытаются уничтожить, унижить капиталисты, империалисты, милитаристы. В карикатурах или констатировался факт угрозы миру или отражалась победа символического мира над враждебными Советскому Союзу силами. В последнее десятилетие образ «голубя мира» претерпел метаморфозу. Все чаще символ мира превращается в карикатурах в символ насилия. Такие понятия как война и мир смешались. Вспомним хотя бы войну в Чечне.

Появились и другие характерные герои, которые в принципе не могли отражаться в карикатурах во время партийной цензуры. Нынешняя скрытая политическая цензура не затрагивает свободу творчества карикатуристов, создающих произведения, касающиеся социального обустройства общества.

Таким образом, можно говорить о том, что в последнее десятилетие социальная карикатура в странах СНГ стала играть свою реальную роль в обществе: критиковать поверхностные и глубинные негативные социальные явления.

Философская карикатура в странах СНГ

Философская карикатура развивалась в СССР в 70–80-х годах довольно успешно. Советская интеллигенция изголодалась по искусству для интеллектуалов. Поэтому философская карикатура пользовалась особенным спросом. Впервые в карикатурах парадоксально и остроумно на первое место выдвигались идеи одиночества человека в окружающем мире, фатальности судьбы, неизбежности смерти и т. д. Карикатуристам-философам в большой мере импонировали идеи экзистенциализма и других философских воззрений, чуждых коммунистической идеологии. Главными символами, к которым в своем творчестве прибегали философы-карикатуристы, стали одинокий человек на необитаемом острове, постоянно падающая Пизанская башня, Сизиф, вечно катящий свой камень к вершине горы, роденовский мыслитель, Дон-Кихот, Санчо Панса и ветряные мельницы, старуха-смерть с косой и другие. О популярности философских карикатур говорит тот факт, что их количество исчислялось тысячами. Так, московский карикатурист Игорь Смирнов сотворил

не один десяток карикатур, героями которых были Дон-Кихот, Санчо Панса и мельницы. Один из любителей собрал коллекцию рисунков, в которой насчитывалось более тысячи карикатур с изображением одинокого человека на необитаемом острове. Художник и исследователь искусства карикатуры Виктор Богорад из Санкт-Петербурга предложил довольно обширную классификацию символических образов, которые являются основой некоторых карикатур. Это «эзоповская» группа, «мифическая», «средневековая», «пиктографическая» (включающая в себя международные условные обозначения), «итимическая», состоящая из символов-жестов (кукиш, указательный палец, кулак), «вещевая» (телевизор, стол, диван, телевизионная вышка, самолет, ракета, корабль и др.), «платяная» (клоун, почтальон, военный, полицейский, заключенный, дипломат, медсестра и т. д.) и другие [1].

Бурное развитие философской карикатуры в последний период существования СССР не получило своего достойного продолжения после падения советского режима. В большей мере карикатуристов, как и тех зрителей, для которых создаются карикатуры, начали интересовать социальные проблемы, новое обустройство общества, перераспределение собственности и власти. Все реже можно встретить в рисунках Дон-Кихота, необитаемый остров, роденовского мыслителя, Сизифа... Практически не появились и новые символические образы, близкие философским идеям. Исключения составляют символы Интернета. Куда приведет человечество всемирная компьютерная сеть? Интернет – это благо для человека или зло? На эти и другие вопросы пытаются ответить карикатуристы в своих остроумных произведениях в странах СНГ. Открытие генома человека и достижения в области клонирования также послужили пищей для размышлений карикатуристов-философов. В странах СНГ были созданы десятки карикатур, в которых были отражены этические и философские проблемы клонирования животных и людей.

Развлекательная карикатура в странах СНГ

Развлечение – одна из главных функций искусства карикатуры. Вызвать удовольствие от смеха – это далеко не простая

задача. В советское время удовольствие доставляли в большей степени иносказательные карикатуры, в которых угадывались отголоски тихих откровенных разговоров на кухнях. Официальная развлекательная карикатура, замыкаясь в узких рамках цензуры, была недостаточно остроумной.

После того как на территории бывшего Советского Союза «разрешили все, что не запрещено», карикатуристы начали упражняться в остроумии в полную силу. Практически прекратили существование все табу. В первую очередь это касается запретов на сексуальность. Как известно, проще всего достигнуть комического эффекта, эксплуатируя именно сексуальность. Большинство самых смешных анекдотов, так или иначе, опираются на сексуальный опыт индивидуумов. На страницах периодических изданий в странах СНГ, особенно в так называемой «желтой» прессе, начали мелькать легкие рисуночки скабрёзного характера (см. рис. 5 – Игоря Кийко). Иногда такие карикатуры не лишены остроумия, но по большей части остроумие в них подменяется пошлостью. Отсутствие цензуры сыграло в этом случае в обществе отрицательную роль. В какой-то мере правящим режимам выгодно наличие развлекательных изданий, которые помогают отвлечь население от злободневных социальных проблем. Легкая доступность к опубликованию в «желтой» прессе, возможность свободного размещения карикатур на страницах Интернет изданий позволяют художникам-дилетантам показывать публике непрофессионально исполненные произведения, к тому же нарушающие общепринятые законы человечности и морали. Часто основой таких карикатур является так называемый черный юмор. Истинно остроумные графические произведения развлекательного характера, в том числе прекрасные образцы рисованного черного юмора, буквально утонули в мутном потоке пошлых карикатур, которые часто просто плохо нарисованы. Поскольку такие карикатуры принимаются современным обществом (есть спрос – есть предложение), можно судить об интеллектуальных запросах нынешних обывателей в странах СНГ.

Мы провели сравнительный анализ искусства карикатуры в СССР и на его территории после распада империи. Попробуем проследить новые явления и процессы, которые являются

характерными для современной карикатуры в странах СНГ.

Как и в советское время, на территории бывшего Советского Союза не существует системы профессионального образования карикатуристов. Например, в Южной Корее факультеты комикса и карикатуры открыты в 150 университетах. Ежегодно в этой стране различные учебные заведения готовят до двух тысяч специалистов в области карикатуры. В странах же СНГ нет ни одного специального учебного заведения или отделения по специальности карикатуры. Клубы и другие неформальные объединения карикатуристов, которые существовали в СССР в 80-х годах, прекратили свою деятельность. Фактически карикатуристы в странах СНГ являются художниками-одиночками, в своей деятельности они опираются на интуицию, которая заменяет им профессиональную подготовку.

Таким образом, анализ искусства карикатуры в странах СНГ позволяет прийти к следующим выводам. Испытывая некоторые кризисные явления, искусство карикатуры развивается. Политическая карикатура продолжает оставаться довольно традиционной, она испытывает постоянное давление скрытой, на словах отсутствующей политической цензуры. В то же время социальная карикатура развивается успешно и реально играет в обществе присущую ей роль критики негативных явлений в социальном устройстве общества. В странах СНГ практически не появились новаторские идеи в философской карикатуре. В творчестве карикатуристов философия ушла на второй план. Среди обширного потока развлекательных карикатур часто встречаются произведения низкого профессионального уровня, как правило, в них истинное остроумие подменяется откровенной пошлостью. Кризис в мировом искусстве карикатуры привел к тому, что все чаще наблюдаются случаи повторения в карикатурах ранее созданных сюжетов. В этих условиях некоторые карикатуристы из стран СНГ вольно или невольно пытаются найти новые пути в карикатуре, выйти за рамки жанра. Карикатуры при этом остаются довольно популярными и любимыми в странах СНГ творческими продуктами остроумных художников.

1. Дмитриев А. Социология политического юмора: Очерки.– М.: Роспэн, 1998.
2. Златковский М. Юмор молодых. Сборник статей.– М.: РИК МК РФ, 2002.

Рис.1

205

Рис. 2

206

Рис. 3

207

Рис. 4

208

Рис.5

209

Розділ 3.

СМІХ І СОЦІУМ

Александр Михайлюк

КАРНАВАЛ И РЕВОЛЮЦИЯ

Революцию, как бы ее ни оценивали – как «локомотив истории» или «социальную катастрофу», принято считать явлением сугубо серьезным, трагическим, героически-патетическим. Для современников и участников революции, а также последующей историографии характерен особый пафос в восприятии и описании событий, придание им, используя термин М.М.Бахтина, статуса «официальной серьезности». Под карнавалом же, как правило, понимается нечто совершенно несерьезное, восходящее к смеховому началу. Между тем, на чрезвычайную близость карнавала и революции обращали внимание ряд зарубежных и отечественных исследователей [1, 10, 11, 12, 13, 24 и др.]. Этой темы мне уже приходилось касаться в ряде предыдущих публикаций [6, 17, 18, 19 и др.].

Бахтинская концепция карнавала рождена опытом революции и гражданской войны, но «переведена» на язык Ф.Рабле. Революционная Россия была, по существу, истолкована Бахтиным в привычных для русской культуры со времен Серебряного века ницшеанских терминах аполлоновского и дионисийского начал [9, с. 79-80]. Смена общественных парадигм, как показал Бахтин, сопровождается карнавализацией сознания. Бахтин берет Рабле вовсе не как индивидуального автора таких-то десятилетий, а как универсальную философско-антропологическую парадигму [1, с. 10]. Не всегда правомерно было бы напрямую проецировать бахтинскую концепцию на реалии XX и XXI вв. Современное общество (масса, толпа) качественно отличается от традиционного «народного целого». З.Фрейд, К.Г.Юнг, Ж.Батай, Г.Брох, Х.Ортега-и-Гассет, А.Камю, Э.Канетти и др. описали трагедию массового безумия в современном мире, в котором, все же, на мой взгляд, можно увидеть карнавальные истоки, по крайней мере, проследить параллели с бахтинским карнавалом.

Празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном

мироощущении [4. С. 14]. Карнавал и революция построены по одной схеме: «Космос - Хаос - Космос», их символика - круг. Сам термин «революция» (от позднелат. *revolutio* – поворот, переворот, переворачивание) этимологически означает «возвращение». В Средние века оно обозначало астрономический феномен кругового движения светил вокруг Земли. Политическая трактовка этого понятия соответствовала средневековому видению мирской истории в виде циклической, разрушительной и переменчивой судьбы (*fortuna*). Понятие циклического круговорота судьбы, *fortuna*, всегда подразумевало элемент непредсказуемости и неясности [см. 16]. Понятие «революция» подверглось коренному переосмыслению и приобрело привычный нам смысл лишь в ходе Великой французской революции: оно стало означать не реставрацию, не возврат к более раннему (и лучшему) государственному устройству, а создание совершенно новой системы общества (см.: [14, с. 126]). Революция здесь радикально противостоит эволюции как продолжению развития в историческом времени. Она разрушает все исторически созданное и омертвевшее и возвращает мир к до-временному исходному акту креации [8, с. 69]. Известно, что смуты имеют свой ритуал, атрибутику, сценарии и развиваются наподобие пьесы. Система выходит из своих рамок, происходит сброс энергии, но затем в свои же рамки возвращается, входит в свою колею. Но возвращение происходит не автоматически. Одним из ключевых моментов в определении революции является свержение сакрализованной власти и следующая за ней секуляризация. Революции свойственно «переворачивание» символических структур с ног на голову, изменение «плюса на минус» и «минуса на плюс». Эта инверсия, как правило, скоротечна и сменяется чувством взаимной обратимости ценностей, релятивизмом, цинизмом и формированием идеологий (то есть чисто формальных символических структур, безразличных к собственному содержанию) (см.: [16]).

С развитием современной цивилизации человечество столкнулось со множеством проблем, как с новыми, порожденными в нынешнем столетии, так и со старыми, оставшимися нам в наследство от предыдущих поколений. Одной из таких «вечных» проблем является проблема архетипного сознания и таких

стереотипов поведения, которые казалось бы давно ушли в небытие. Еще совсем недавно человечество было уверено, что с развитием цивилизации исчезнут все предрассудки, религиозные суеверия, темные инстинкты и болезни, которые мешают человеку в его стремлении к счастью и благополучию. Однако современные исследования в области истории, этнографии, этнолингвистики, психологии, культурологии, культурантропологии показывают, что архетипное сознание, мифотворчество, неоязычество появляются вновь, сохраняются и не только уживаются с успехами в области науки и техники, но порой побеждают цивилизованного человека. Поскольку, «обнаруживая свое присутствие лишь в символическо-образной форме» [27, с. 66], они постоянно воспроизводят человеческий опыт в виде социальной памяти, а потому неискоренимы и в этом проявляется их значимость как первых духовных выражений культуры. Речь идет о глубинных основаниях культуры, универсальности и динамике культурно-исторического процесса, о механизмах преемственности, цикличности и диффузии культуры. Ни один элемент культуры не исчезает бесследно, даже если в данный временной период он не проявляется. Таким образом, культура представляет собой сложную многоуровневую систему и, поэтому, если в верхних структурах современной культуры проявляется рациональное начало, видны успехи в развитии науки и техники, то в нижних структурах (древних) сохраняется иррациональное начало (бессознательное), то, что связывает человека с природой, хаос страстей и желаний, то, что культура стремится упорядочить, ограничить (Фрейд) и то, без чего она не может развиваться (см.: [20]). На протяжении всей истории в процессе воспроизводства культуры и социальности идет непрерывающийся генезис стадияльно более раннего сознания. Оно коренится в культурной инерции, в том обстоятельстве, что исторически более поздние структуры культуры и психики надстраиваются над более ранними пластами [28, с. 95]. Этим можно объяснить чрезвычайную живучесть карнавала, которую отмечал М.М.Бахтин.

Карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов [4, с. 15]. В нем присутствует сильный игровой элемент,

момент замещения – перевода бессознательных, неприемлемых для общества желаний и влечений в приемлемые формы. «В этом и состоит истинный смысл рассматриваемых нами праздников: он заключается в том, чтобы каким-то образом “канализировать” эти влечения и сделать их, насколько это возможно, безопасными, дав им возможность проявиться лишь на краткое время и при строго определенных обстоятельствах, заключив их тем самым в тесные рамки, которых они не в силах переступить» [7, с. 47]. Карнавал локализован во времени и в пространстве. Он вписывается в традиционный, иерархический порядок и даже, в конце концов, легитимирует и стабилизирует его тем, что предоставляет регулируемую отдушину народному недовольству. Разрушение приручено, критика включена в код культуры, в ее саморегулирующееся и динамичное развитие. Однако «низовая» культура всегда готова перерасти отведенные ей рамки. Всегда имеется готовность к реализации запретных влечений, разрушению всех запретов, ниспровержению «верха». Это находило свое выражение в народных восстаниях, всегда, как правило, связанных с еретическими движениями. Карнавал переходит в реальность. Все народные движения эпохи средневековья носили в себе элемент карнавала. Связь средневековых народных движений и карнавала в художественной форме лучше всего показал У. Эко в романе «Имя Розы». От обычного карнавального кощунства они отличались одним – были слишком сильными и реальными.

Исторические катаклизмы подобны геологическим катастрофам - они обнажают древние пласты, для истории это пласты архаической психики. Революцию можно назвать провокатором (и детонатором - одновременно) социальных конфликтов, низменных (равно как и высоких) чувств и порывов. П. Сорокин выдвигал тезис о «примитивизме психологической жизни революционного общества». Он писал, что революции скорее не социализируют людей, а биологизируют [21, с. 270]. По Э. Фромму, архаические импульсы - стремление отказаться от всего, что дала человеку индивидуализация, повернуть вспять историю - скрытно присутствуют в сознании многих людей и высвобождаются при разрушении «нормальных форм цивилизованной жизни», проявляя себя в религиозном фанатизме,

расовой, национальной и партийной исключительности, ксенофобии, в политических движениях во главе с полудушевнобольными вождями. Фромм усматривает во всех этих регрессивных явлениях общественной жизни «групповой нарциссизм» - «пристрастие такой интенсивности, которое у многих людей сравнимо с половым инстинктом и инстинктом самосохранения» [23, с. 47-52, 80-88]. Однако в период кризиса проявляются не просто инстинкты в животном понимании, а глубинная природа человека. По мнению Юнга социальные потрясения, в частности войны, «отбрасывают человека с чувством полной беспомощности назад к себе самому, ...и поскольку все шатается, и он ищет нечто, что дает ему опору» [26, с. 29].

Революция может рассматриваться как карнавал, который выходит за отведенные ему пространственно-временные рамки. Элементы «ритуального бунта», «революционной мистерии» являются периферийными, рецессивными чертами любой революции. Но, «во все эпохи <расцвета> эсхатологизма, сопутствующего всякой смене правд, происходит параллельное усиление народно-смеховых форм, как реактива» [2, с. 154]. Всякой революции присуща известная карнавальность, ибо уже сам выход народных масс на площадь предполагает установление карнавального фамильярного контакта, означает торжество духа освобождения (по крайней мере, от привычной рутины); ибо основные революционные акции - развенчание-увенчание, отмена прежнего иерархического строя, прежних моральных норм, осмеяние и уничтожение прежних святынь и т. п. - имеют прямое отношение к символике карнавала. Борясь со старой правдой и святостью, ломая старые государственно-политические, социальные и в известной мере моральные устои, революция не могла не подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий, иерархических перестановок (выворачиваний наизнанку), развенчаний и снижений. «В эпохи великих переломов и переоценок, смены <правд> вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность, границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду» [2, с.

154]. «Революция - праздник угнетенных». Например, начало русской революции, по многочисленным свидетельствам современников, было окрашено атмосферой праздника. «В огневых отблесках лица прохожих и зевак выглядели демонически; они ликовали, смеялись и танцевали. Повсюду валялись нагромождения резных российских двуглавых орлов; эти имперские эмблемы срывались со зданий и подбрасывались в костры под аплодисменты толпы», - описывает свои впечатления первых дней революции П. Сорокин [21, с. 225]. Карнавал с его древнейшими аналогами, описанными В. Тэрнером, М. Элиаде, Дж. Фрезером и др. и революцию объединяет феномен лиминальности - отсутствия социального статуса у членов коллектива в определенный отрезок времени, включающий ритуал «поношения», «увенчания-развенчания», который по Бахтину является основным карнавальным действием. Атрибутом карнавала является маска. Незаменяемыми участниками праздника были ряженые. Проявления маскарада, ряженности в широком смысле слова можно понимать как присвоение человеком несвойственных ему социальной роли, функций, качеств и т. д. Ф. Степун писал о революции, что в эту оргастическую эпоху «начинается реализация всех несбыточностей жизни, отречение от реальности, погоня за химерами ... Мечты о прекрасной даме разрушают семьи, прекрасные дамы оказываются проститутками, проститутки становятся уездными комиссаршами... Разворачивается страшный революционный маскарад. Журналисты становятся красными генералами, поэтессы военморами... В этой демонической игре, в этом страшном революционно-метафизическом актерстве разлагается лицо человека; в смраде этого разложения начинают кружиться невероятные, несовместимые личины. С этой стихией связано неудержимое влечение революционных толп к праздникам и зрелищам» [22, с. 453].

Карнавал и революция провоцируют пробуждение архаики, коллективного бессознательного, мифологического сознания. Миф обобщает опыт познания мира непосредственно, нерелективно - то есть всегда просто, понятно и доступно для каждого члена общины. Согласно Э. Кассиреру, миф дает простоту непосредственной данности там, где разум ищет сложности. Язык мифа - это язык образов; он четко структурирован и способен

передавать знания о мире не менее эффективно, чем язык абстрактной логики. В широком смысле мифом можно назвать любой феномен или любую идею, которая становится предметом иррациональной веры (цит. по: [10, с.135]). Однако, по словам К.Леви-Строса, ничто так не напоминает мифологию, как политическая идеология [15, с.186].

Речи «вождей», которые зачастую сами выступают в карнавальных ролях, напоминают магические заклинания. Присущие им пафос и демагогия, в которых изначально явно присутствует элемент игры, имитации, выступают как средство воздействия на зрителей-участников. На смену «нормальной» аристотелевской логики приходит «пралогическое» мышление, по определению Л. Леви-Брюля. Среди основных черт такого типа мышления называют амбивалентность, бинарность мировосприятия, инверсионную логику. Человек мыслит эмоционально, в его сознании свободно переплетаются противоположные мысли и при этом он не ощущает противоречий и дискомфорта. Его признаком является принцип партиципации (причастности) - все победы и поражения политиков люди воспринимают как свои собственные. Революционному сознанию присуща манихейская логика, жесткое деление на «своих» и «чужих». Революционное сознание невосприимчиво к чужим аргументам, не склонно к диалогу, антиинтеллектуально.

В языческом празднике происходило слияние индивида и первобытного коллектива, частью которого он себя осознавал. Карнавальное действие возможно только в толпе, которая выступает своего рода заменителем первобытной целостности и единства. Толпа, масса живет по собственным законам. Она находится в состоянии аффекта. Для нее характерны неспособность к рациональному мышлению, неспособность критически оценивать действительность, наконец, неспособность к иронии, а тем более, самоиронии. Как ни парадоксально, революционный карнавал, при своем смеховом начале, характеризуется утратой чувства юмора.

С. С. Аверинцев отмечает, что примеров самой прямой связи между смехом и насилием, между карнавалом и авторитарностью слишком много [1, с. 14]. Карнавальный смех есть отнюдь не ирония мыслителя над трагедией жизни - нет, это радостный смех народного или космического, «телесного идиотизма» над

мучительными корчами терзаемого индивида, который кажется ему смешным в своей одинокой беспомощности. Это смех, рожденный примитивной верой в то, что народ есть нечто количественно, материально большее, нежели индивидуум, а мир - нечто большее, нежели народ, т. е. именно верой в истину тоталитаризма [9, с. 78].

Карнавал включает в себя символику уничтожения. Оргия требует жертвоприношения, причем яростного, вакхического, языческого, с участием жрецов и возбужденного, пришедшего в неистовство народа [11, с. 53]. «В начале начал всякой “карнавализации” - кровь» [1, с. 13]. Праздник не осознает своего жертвенного происхождения: никто не помнит об этом. Никто не думает об отсутствующем, никто не думает о тех мертвецах, чья кровь под ногами танцующих [24, с. 192]. В отличие от карнавала революция перерастает рамки игры и требует «гибели всерьез». «Старая» нормативная этика отбрасывается в первую очередь. Вся сфера общественных отношений вульгаризуется. Место «высокой культуры» заступают наиболее активные (и агрессивные) субкультурные элементы. Фактически происходит сакрализация самых архаичных форм человеческого естества.

«Короче,- восклицает Б. Гройс,- бахтинский карнавал ужасен - не дай Бог попасть в него. О демократии тут не приходится и говорить: никому не дано у Бахтина демократического права увильнуть от тотальной карнавальной повинности, не принимать участия в карнавале, остаться от него в стороне» [9, с. 78].

Ф. Ницше писал, что если индивидуальное безумие - явление сравнительно редкое, то массовое безумие - весьма частое. В более широких рамках философии истории эта ситуация рассматривается как ситуация исторического невроза [5, с. 97-108]. Как утверждают социальные психологи, из всех видов бедствий и катастроф: стихийных, технологических, социальных последние - социальное потрясения - в психологическом отношении наиболее тяжелые. Они надолго повышают уровень тревожности, озабоченности в обществе, опасны непредсказуемым поведением масс. «С древнейших времен наиболее рассудительные люди понимали, что любого рода внешние исторические условия - лишь повод для действительно грозных опасностей, а именно социально-политических безумий, которые не представляют казуально

необходимых следствий внешних условий, но в главном были порождены бессознательным» [25, с. 113].

К. Маркс и Ф. Энгельс писали, что о революции нельзя судить по ее собственному сознанию, об иронии истории применительно к революции. Революция никогда не осуществляет лозунги, провозглашаемые ею в качестве своей цели. Лозунги эти часто утопичны и практически нереализуемы. Последствия революции, ее результаты, если брать их в более отдаленной перспективе, как правило расходятся с ожиданиями ее непосредственных участников.

Карнавал не может длиться вечно. Праздник утомляет. Вместе с отрезвлением приходит страх, апатия, депрессия, ностальгия по старым порядкам или «сильной революционной власти». Несмотря на мощный антидогматический очистительный пафос, на то, что карнавал и революция критикуют официальную систему ценностей символически, в оскорблении, ритуально переворачивают ее, обнажают социальные отношения и ценности в их материально знаковой данности, строение существующего миропорядка при этом сохраняется и укрепляется. Происходит удвоение репрессивных господствующих структур при соучастии в них народа [13, с. 28-29].

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ.- М. 1992.
2. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопр. философии.- М., 1992.- № 1.
3. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.- М., 1979.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.- М., 1990.
5. Боброва Е. Ю. Основы исторической психологии.- СПб., 1997.
6. Вершина В. А., Михайлюк А. В. О карнавальных истоках современной цивилизации // Δο'ξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.- Вип. 2.- Одесса, 2002.
7. Генон Р. О смысле «карнавальных» праздников // Вопр. философии.- М., 1991.- № 4.
8. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопр. философии.- М., 1990.- № 11.
9. Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник.- Вып. 3.- М., 1997.
10. Життєві кризи особистості: Наук.-методичний посібник: У 2 ч.- Ч.І.- К., 1998.

11. Кантор В. К. Карнавал и бесовщина // Вопр. философии.- М., 1997 .
- № 5.
12. Кормер В. Ф. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // Вопр. философии.- М., 1991.- № 1.
13. Кропотов С. Л., Черняева Н. А. Карнавальность и социально-политическое бессознательное (методологический аспект) // М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания: Тез. докл. участников Вторых саранских Бахтинских чтений.- Саранск, 1991.
14. Кумар К. Марксизм и утопия // Общественные науки и современность.- М.,1992.- № 3.
15. Леви-Строс К. Структурная антропология.- М., 1983.
16. Магун А. Опыт и понятие революции // Новое литературное обозрение.- М., 2003.- № 64.
17. Михайлюк А. В. О соотношении сознательности и стихийности в революционных событиях 1917-1920 гг. в России и Украине // Вісник Дніпропетровського університету. Історія та археологія.- Вип. 11.- Д., 2003.
18. Михайлюк А. В. Проявления элементов карнавала (балагана) в революционных событиях в России и Украине (1917-1920 гг.) // Філософія. Культура. Життя.: Міжвузівський збірник наукових праць.- Вип. 3.- Д., 1998.
19. Михайлюк А. В. Революция и регенерация культуры // Філософія. Культура. Життя. Міжвузівський зб. наук. праць.- Вип. 14.- Д., 2002.
20. Монастырская И. А. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители».- Вып. № 8.- СПб., 2001.
21. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество.- М., 1992.
22. Степун Ф. Религиозный смысл русской революции // Современные записки.- Париж, 1929.- № XI.
23. Фромм Э. Душа человека.- М., 1992.
24. Холье Д. Кровавые воскресения // Танатография эроса.- СПб. 1994.
25. Юнг К. Г. Архетип и символ.- М., 1991.
26. Юнг К. Г. Психология бессознательного.- М., 1996.
27. Юнг К. Г. Человек и его символы.- М., 1997.
28. Яковенко И. Г. Цивилизация и варварство в истории России // Общественные науки и современность.- М., 1996.- № 4.- С. 95

Елена Золотарёва

ОДЕССКИЙ КАРНАВАЛ В РУСЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ КАРНАВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

*«В античном мире на Олимпе строгим,
среди других божественных светил,
не очень был величественным богом
бог смеха Мом...»*

Владимир Масс (Дружный смех. Вып. 4.– М.: Искусство, 1978)

Одесская юморина упорно представляет себя карнавалом. Это дает повод исследовать ее на фоне современных карнавальных традиций. Но этот анализ продемонстрирует, что некоторые важные моменты возникновения и проведения одесского фестиваля юмора таковы, что не позволяют считать нашу юморину событием, имеющим все черты традиционных карнавальных действий. Речь в данной статье не будет идти о том, что юморина не стала карнавалом, поскольку карнавал – это всегда стихийное действо «снизу», снижающее значимость официальных ценностей и норм (см. об этом: [15]), чего в нашем случае нет и в помине. Представляется важным продолжить изучение природы Одесского «юморинного» карнавала в контексте традиционных духовных ценностей нашего народа, начатое ранее в работе «Одесский карнавал и традиционные духовные ценности» [12], являющейся как бы квинтэссенцией предыдущих тем [8–11]. Проблемы юмора и духовности тесно переплелись, особенно в городе Одессе, являясь в различном обличье, и настал момент, когда стоит признать, что именно первого апреля они в каком-то смысле «столкнулись лбами». Вероятно, настал момент, когда можно и нужно говорить о переводе некоторых проблем в *практическую плоскость*.

Исследуя три связанных вопроса: почему «Юморина» родилась 1 апреля, в период так называемого советского «застоя» в виде карнавала и закрепились именно в Одессе; является ли она следствием культурной традиции украинского народа; почему Украинская Православная церковь всё активнее выступает против проведения первоапрельского карнавала, – мы в прежних работах нашли основания для следующих выводов. Вполне объяснимо, почему «Юморина» родилась именно в период «застоя» в 1973 году [12, с. 243–245]; ясно, что традиционно свободный и весёлый град Одесса стал её «столицей» [10; 11]; естественно, что

атеистический период «застоя» просто обрекал одесситов проводить карнавальные мероприятия именно в День дурака – 1 апреля [12, с. 249; 13, с. 117]; веселье наподобие одесской «Юморины» в принципе соответствует смеховым традициям украинского народа, а не является чуждым украинским архетипам явлением, что доказывается фактами, зафиксированными в нашей истории и литературе [1; 7, с. 7; 8; 12; 13; 14; 16; 17; 27]; каноническая УПЦ в последние годы активно выступает против проведения «юморинного» карнавала именно 1 апреля вполне обоснованно. Одесский карнавал уже 32-й год проводится 1 апреля, т. е. ВСЕГДА приходится на период Великого поста и часто – Страстной седмицы. И если в советский период атеистического погрома эти совпадения дат не имели для общества существенного значения, то после восстановления в 1991 г. Украиной независимости и постепенного возвращения к традиционным духовным ценностям ситуация кардинально изменилась [12; 21; 22; 25]. На наш взгляд, одного совпадения карнавала с днями Великого поста или Страстной седмицы было бы достаточно, чтобы, несмотря на практические сложности, оставить «Юмориноу» на подмостках театров и в закрытых помещениях, перенеся карнавальное действо на Масленичную неделю или на День города 2 сентября. Ситуация для одесситов-христиан усугубляется и тем, что по церковному летосчислению Воскресение Христово произошло именно 1 апреля [12; 25].

Последующий анализ *сегодняшних особенностей* карнавала в Одессе, в начале 3-го тысячелетия, высветил **основные тенденции** юморинного карнавала: дальнейшую коммерциализацию «Юморины»; политизацию по крайней мере внешних атрибутов карнавального празднества; углубляющийся разрыв между культурными традициями украинской нации и одесскими карнавальными символами.

Коммерциализация «одесского смеха» – явление устойчивое и явное [11; 15], при этом соответствующее **всеобщей коммерциализации мирового современного карнавального движения**. Анализ индустрии карнавалов 2004–2005 годов в различных странах подтверждает это. Так, в **Бразилии** в предкарнавальный и карнавальный период *круглосуточно* работают фабрики по изготовлению масок, спрос на которые огромен [24, с.

3]. В **Венецианском** карнавале в феврале 2004 года приняло участие, без учёта местных жителей, полмиллиона гостей, принесших в городскую казну и местным предпринимателям огромные средства. Городские власти и венецианцы согласны терпеть большие неудобства: одностороннее движение, мосты через каналы можно переходить только в одном направлении, много шума и мусора, – так как это компенсируется не только весельем, но и немалыми доходами [23, с. 4].

В **Лондоне** в крупнейшем в Европе уличном карнавале Ноттинг-Хилл за два дня только участниками шествия является 600 тысяч человек, 15 уличных оркестров, 80 рок- и поп-групп. И хотя для предотвращения хулиганства привлекается 10 тысяч сотрудников полиции, всегда есть сотня раненых и травмированных, а после праздника 300 мусорщиков и 82 мусоровоза вывозят на свалку почти 200 тонн мусора и отходов. Но британцы считают карнавал удавшимся, так как только на карнавальные костюмы и украшение улиц уходит 8 миллионов долларов, с лишком окупаемых за два дня лондонцами и гостями столицы. Подобный карнавал с ещё более внушительными цифрами проходят и в **Цюрихе** – «Уличный парад» (900 тысяч человек шествуют за 1 день) [28, с. 3].

То есть, большинство современных фиест в конечном счёте утрачивает языческие корни древних народных религиозных праздников, массовых гуляний, со временем воспринятых и преображённых в христианстве. Сакральность карнавала утрачена [4]. Карнавальные мероприятия коммерциализируются, хотя до сих пор они в немалой мере связаны с христианским календарём [8; 12]. Одесский карнавал, как и вся «одесская смеховая культура», давно коммерциализирован, но основное отличие от мировых стандартов в этой тенденции, как отмечалось выше, – как раз именно несоответствие христианскому календарю.

В последнее время обнаружилась тенденция к **политизации** внешних атрибутов карнавального празднества. В принципе, смех, особенно сатира, всегда клеймила социальные пороки и использовалась антагонистическими силами для обличения друг друга. **А. И. Герцен** утверждал, что смех имеет в себе нечто революционное. Великим посредником в «отличении истины от

лжи» называл смех *В. Г. Белинский*. Идеологи марксизма-ленинизма на разных этапах вели дискуссии о предмете сатиры, о возможностях использования юмора в интересах коммунистического воспитания. По свидетельству *Михаила Кольцова*, были редакторы, которые отвергали юмор, говоря: «Это нам не подходит. Пролетариату смеяться ещё рано; пускай смеются наши классовые враги» [5, с. 5]. Позднее *Н. С. Хрущев* указывал, что сатира «у нас никогда не была аполитичной, она является одним из острейших видов оружия» [5, с. 46]. Известно высказывание *Карла Маркса* о том, что история проходит через множество фазисов, унося в могилу устаревшую форму жизни, последний фазис всемирно-исторической формы есть её комедия: это нужно для того, чтобы человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым.

Да и сам карнавал, *по Бахтину*, возник в противовес официальному празднику и имел характер временного освобождения от господствующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов, став временем изменений и обновления [2]. Учитывая этот *протестный элемент* карнавала, нам представляется уместным здесь вернуться к *первоначальному определению карнавального праздника*, чтобы глубже уяснить причину обнаруженной тенденции к его политизации.

Словарь иностранных слов определяет карнавал как «народный праздник под открытым небом, сопровождающийся танцами, маскарадами и играми; начало своё и развитие получил в Италии» [26].

Толковый словарь В. Даля определяет карнавал следующим образом: «Карнаваль – католическая масляница; масляные увеселения, ряжень, окрученье. Карнавальный, къ карнавалу относящийся. Карнавальщикъ – щица – карнавальные гуляки» [6, с. 93].

Большая Советская Энциклопедия даёт более обширные сведения об истоках и развитии карнавала. Его происхождение связывают с римскими сатурналиями. Карнавал – вид массового народного гуляния с уличными шествиями, театрализованными играми. Происходит главным образом под открытым небом. Истоки его лежат в языческих обрядах, связанных со сменой

времен года, в весенних сельскохозяйственных и ярмарочных праздниках. Название «карнавал» утвердилось в Италии в конце 13 века. С карнавалом связан наиболее популярный народный итальянский театр 16 века – комедия масок (*комедия дель арте*). В эпоху Возрождения карнавал расцвёл как особая смеховая культура, противостоящая официальным праздникам. В России карнавалы носили своеобразную национальную форму празднования проводов зимы (масленицы). В Украине карнавальное действо имело свои особенности [12]. В 18 веке карнавал особенно популярен был в Италии (Венеция, Рим), Германии, Франции (Ницца), ныне – в Латинской Америке, Испании. В СССР карнавалы устраивались в дни молодёжных, студенческих, физкультурных и других праздников [3, с. 444].

Само происхождение термина **carnaval** (франц., исп.), **carnevale** (итал.) вызывает споры до сих пор. По-итальянски «la carne» – мясо, «vale» – так, хорошо. От телеведущего в 2004 году довелось услышать пояснение, что слово «карнавал» переводится как «прощай, мясо» (намёк на пост). Не исключая «мясную» основу слова, считаем наиболее вероятным происхождение термина от латинского «**carrus navalis**» – потешная колесница, корабль праздничных процессий [3, с. 444] – как атрибуты древних массовых шествий, одухотворённых языческим, а затем христианским смыслом, когда политика носила религиозное содержание.

Таким образом, в СССР и в советской Украине карнавал сохранял лишь остатки формы, окончательно утратив первоначальный смысл. И Одесский карнавал советского периода, проводимый 1 апреля, не является исключением. Возвращаясь к истокам, к традиционным духовным ценностям, репрезентованным в Украине прежде всего в православной и греко-католической вере [12; 20], мы просто обязаны поправить положение, перенеся потешное гуляние на период, не связанный с Великим постом, соблюдаемым украинскими православными и греко-католиками. Однако **Одесский карнавал**, как мы уже отмечали, разотождествившись с христианскими канонами и моралью, в отличие от других карнавалов мира, *изначально* имел элементы политического подтекста [12, с. 244–245].

Элемент дальнейшей политизации характерен и для других

карнавалы праздников в сегодняшнем мире. Так, отдельные британцы используют *Ноттинг-Хилл*, чтобы выразить своё недовольство полицией. Ряд карнавалов учредителей определяют **тематику** очередного ежегодного праздника, исходя из актуальности международных политических проблем. Например, актуализация проблемы экстремизма, прикрывающегося мусульманскими лозунгами, усиленная терактами в США 11 сентября 2001 года и войной в Ираке, сделала самыми популярными карнавальными масками в последние годы в *Рио-де-Жанейро* лица Саддама Хусейна, Усамы бен Ладена, Джорджа Буша, Рональда Рамсфелда [24, с. 3]. Тема костюмированного действия *Венецианского карнавала*–2004 – Восток: Восточный экспресс, Большой Шёлковый путь, исламские страны, Китай, Индия, Таиланд [23, с. 4]. *Одесская Юморина*–2004 большей частью касалась жилищно-коммунальных проблем, не решённых органами местного самоуправления: юморинный огонь зажигался от огромного «коммунального примуса»; от него же зажгли факелы под комментариями об отключении в городе света; звучали лозунги: «Коммунары всех квартир, разъединяйтесь!», «Трубы текут? Прорвёмся!», «Отцы города, удовлетворите Одессу-мату!»». В подарок отцам города был предложен чёрный катафалк – «троллейбус бизнес-класса». Плакаты и хохмы ведущих Светланы Фабрикант и Александра Федоренко пестрели намёками на политические факторы.

Политизация карнавалов, по-видимому, обусловлена глобализацией цивилизационных процессов в мире, непрекращающимися конфликтами в отдельных точках земного шара, обострением проблем религиозного экстремизма и международного терроризма, глобальными экологическими и другими проблемами современности, волнующими народы всех стран.

Оборотной стороной политизации карнавалов можно считать и «окарнаваливание» политических процессов в мире. Наглядно демонстрирует эту «обратную» тенденцию недавняя ситуация во *Франции*. В мае 2002 года состоялись выборы Президента Франции. На второй срок из 15-ти претендентов был избран лидер консерваторов Жак Ширак. Основными его конкурентами были лидер «Национального фронта»,

ультраправый радикальный националист Жан-Мари Ле Пен и лидер социалистов Лионель Жоспен. Журналисты, политики и обычные граждане Франции назвали эту предвыборную кампанию **«Карнавал несогласных»** [18]. В «карнавальную форму» они вложили свою оценку «минус», свой протест. Название «карнавал» применительно к выборам подтвердило и большое противостояние левого, правого и ультраправого направления в политикуме Франции, и массовость кандидатов в Президенты, и несогласие народа с большинством выдвинутых ими лозунгов.

Ярчайшим примером изучаемой тенденции, на наш взгляд, является **украинская Оранжевая революция** 2004 г. В интервью «Україні молодій» лидер российского Союза правых сил Борис Немцов назвал события ноября-декабря в Киеве на Майдане **«карнавальной революцией»**. Мы стали свидетелями множества карнавальных действ. Безусловно, карнавал не был самоцелью Майдана, но мощный смеховой поток в дни Революции выглядел совершенно естественно. «Адже навіть у найдраматичніших ситуаціях українець не може обійтися без дотепу, кпини, пародії, трагестії, бурлеску...», – пишет Виталий Довгич в своей статье «Революція сміху. Помаранчевий бурлеск» [7, с. 7]. Это и дворники в оранжевом впереди колонны, символически метлами расчищающие мусор старой власти; это и уникальные костюмы революционеров, и оранжевые ленты на котках, собаках и филине; это и знаменитые «наколотые апельсины» и «американские валенки», массовые карикатуры, другие экспонаты Музея революции, снежные фигуры; кавалькады машин, напоминающих «потешные колесницы», лозунги и протестный бой барабанов; использование образов котов и мышей для олицетворения кандидатов в Президенты и действующего главы государства... И даже заседания парламента и Верховного Суда Украины воспринимались народом в русле театрализованного действия, некоей объединяющей драматургии, продолжением которой был фарс попытки контрреволюции, сепаратизма, выступлений супруги одного из кандидатов, Н. Шуфрича и Т. Черновола, а завершением карнавала стала народная инаугурация Президента...

Тенденции коммерциализации и политизации карнавального движения в мире, тем не менее, при всей секуляризации современного общества, не означают полной

утраты карнавальной первоосновы, окончательного разрыва форм праздника с многовековой национальной традицией и христианским календарём. Венецианский карнавал с его масками – сугубо итальянское действо, карнавал в Рио с его самбой – сугубо бразильское явление, испанские фиесты с танцами, жасмином и статуей Девы Марии также отражают национально-культурные особенности. В украинском же Одесском карнавале, на наш взгляд, наблюдается противоположная тенденция – углубляющийся разрыв между культурными традициями нации и одесскими карнавальными символами. Видимо, в основе этой тенденции лежат 3 фактора:

фактор рождения – атеистическая советская подоплёка, связанная с рождением Юморины в «застойном» периоде;

фактор молодости – из 32 лет только 14-ый год фестиваль Юморина и карнавал проходят в суверенной Украине;

фактор специфики города – многолика и многоязыковая Одесса всегда выделялась многонациональностью, особым свободомыслием, философичностью простых граждан и особой смеховой культурой и в составе царской России как центр Новороссии [10; 11], и в составе СССР, и в независимой Украине. Этакий культурный Вавилон, рождающий много талантов и влекущий к себе гостей, придал и карнавальному действию внешние атрибуты Одессы.

И чем глубже украинский народ, молодая политическая украинская нация постигает традиционные духовные ценности, возвращаясь к истокам, узнавая историю и культуру древней титульной нации, тем шире становится пропасть между украинскими культурными смеховыми традициями и одесскими карнавальными символами. Украинским смеховым традициям мы уделили особое внимание в предыдущем исследовании проблемы [12]. Предпримем попытку проанализировать отмеченную тенденцию на примере «Юморины»–2004. Прежде всего, следует обозначить «плоские хохмы» и «чёрный юмор» по поводу катафалка, отмеченный нами ранее. Костя-моряк, Рабинович, тётя Соня, пан Атаман, Остапы Бендеры, Ребёнок из школы Столярского и Девушка из-под филармонии – конечно, сугубо одесские персонажи, но трудно представить себе подобных среди героев любого другого

национального карнавала. И если внесённый под звуки оркестра Великий и Могучий, Правдивый и Шершавый *Одесский Язык* в сопровождении почётного эскорта представителей всех наций, которые этот Язык сформировали [10], смотрится вполне органично, то *Другой Глобус* с Чехослободкой (микрорайон Слободка), Объединёнными Бессарабскими Эмиратами (микрорайон Бессарабка), Соединёнными Штатами Одессы, в том числе штатом Луизиановка (пляж Лузановка) своим «иноземным элементом» вызывает недоумение.

Возникает вопрос: какую метафору олицетворяли актёры Яша и Сима, Барский и Делиев верхом на мусоровозе? Верблюды, белый ангел, «Театр на ходулях», Мерилин Монро, рыцари, байкеры, ирландский танец, джазовые оркестры, дети – «вундеркинды сюрпризы», каскадёры, клоунады, розыгрыш автомобиля – разве здесь просматривается отечественная традиция, единая тематика или драматургия? И только Голохвастов с Галей и Проней и гигант-запорожец на ходулях неожиданно напоминают, в какой стране происходит карнавал... И возникает подозрение, что Одесская гуманитарная традиция переживает кризис, что отмеченное выше свободолюбие и склонность одессита всё глубоко анализировать и философски смотреть на мир куда-то исчезли, что за коммерческой основой праздника погребена духовность, что для Одессы ВОТ ТАКОЙ карнавал – важнее результата Оранжевой революции и рождения основ гражданского общества и политической нации.

Проведенный анализ развития Одесского карнавала в русле современных тенденций мирового карнавального движения позволяет сделать следующие основные выводы:

- карнавальное движение в современном мире, разотождествившись с религиозными первоосновами, тем не менее, в немалой степени связано с христианскими и народными традициями наций и христианским календарём;
- карнавал в начале 3-го тысячелетия меняет форму и содержание и отличается тенденциями возрастающей коммерциализации и политизации;
- украинский карнавал в Одессе в рамках первоапрельского фестиваля «Юморина», развиваясь в *русле двух отмеченных тенденций*, вместе с тем имеет отличительные особенности,

свидетельствующие о *необходимости практического решения ряда назревших и проявившихся проблем.*

К числу таких проблем можно отнести такие, требующие практического рассмотрения. Одесский карнавал «Юморина», как порождение атеистических традиций в советском «застое», углубляющее конфликт по мере возрождения духовности в Украине, должен быть перенесён Одесским горисполкомом с 1 апреля, припадающего на Великий пост, на другую дату – например, Масленицу или День города. Это тем более актуально сегодня, когда Кабинет Министров Украины объявил в своей Программе основой философии государственного менеджмента **Веру** – в Бога, в Украину, в человека. Устроителям праздника следует наполнить карнавальное шествие не только яркими костюмами и шутками, но и глубокими символами, присущими нашему народу и карнавалу. А для этого, видимо, еще в школах и вузах города, учёным, руководителям города и области следует поддерживать возрождение высокой духовности одесситов, одесской гуманитарной традиции, проводить воспитание не сепаратного «новороссийского» или «одесского» патриотизма, а любви к своей стране и уважения к традиционным духовно-культурным ценностям общества. Это выражало бы целенаправленное стремление преодолеть углубляющийся разрыв между культурными традициями украинской нации и одесскими карнавальными символами.

Воплощение в жизнь этих планов, возможно, подтвердит предположение, что переживаемый ныне период социального развития в мире характеризуется постепенной сменой ценностей *экономической* сферы и *переходом к доминированию сферы духовной* [29].

1. Аркас Микола. Історія України-Русі.– Одеса: Маяк, 1994.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.– М., 1990.
3. БСЭ / 3 изд.– Т. 11.– М., 1973.
4. Вершина В. А., Михайлюк А. В. О карнавальных истоках современной цивилизации // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 2. Про природу сміху.– Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2002.– С. 161–167.
5. Гуральник У. Смех – оружие сильных.– М.: Знание, 1961.

6. Даль В. Толковый словарь живаго великорусскаго языка. 2-е изд.– Т. 2.– С.-Пб., М., 1881.
7. Довгич В. Революція сміху. Помаранчевий бурлеск // Персонал плюс.–К.: МАУП, 2004.– № 50, 27. 12. 2004.– 2. 01. 2005.
8. Золотарёва Е. А. Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества /О природе смеха: материалы круглого стола.– Одесса: ООО Студия «Негоціант», 2000.– С. 10–13.
9. Золотарёва Е. А. Смех как добродетель и как преступление // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 1. Людина у світі сміху.– Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2002. – С. 27–33.
10. Золотарёва Е. А. О природе «одесского смеха» // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2002. – С. 187–191.
11. Золотарёва Е. А. Проблемы коммерциализации «одесского смеха» // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху.– Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2003.– С. 186–191.
12. Золотарёва Е. А. Одесский карнавал и традиционные духовные ценности // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 5. Логос і праксис сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2004.– С. 243–255.
13. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип’якевича.– К.: Либідь, 1994.
14. Как была крещена Русь / 2-е изд.– М.: Политиздат, 1989.
15. Королькова О. В. Читая Бахтина, или почему «Юморина» не станет карнавалом // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2003. – С. 192–200.
16. Котляревський І. П. Енеїда.– К., 1990.
17. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л., 1984.
18. Лозовицький О. “Карнавал незгодних”: французький досвід менеджменту виборчих кампаній (вибори–2002) // Персонал.– К.: МАУП, 2003.– № 10.– С. 64–70.
19. Молитвословь с акафістами / Изд. 3.– Пг., 1915.
20. Про захист суспільної моралі. Закон України від 20. 11. 2003 р. // Офіційний вісник України.– 2003.– № 52.– С. 2736.
21. Православный календарь.– Одесса, 1998.
22. Православный календарь.– Почаев, 2003.
23. «Reuters», “Урядовий кур’єр”.– № 30, 17. 02. 2004.
24. «Reuters», “Урядовий кур’єр”.– № 31, 18. 02. 2004.
25. Справедливость. Православная общественная газета.– 2002.– № 2–3 (41).
26. Словарь иностранных слов / Изд. 4.– М., 1954.
27. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.– Кн. 4.– К.: Рось, 1995.
28. Факты.– 2003.– 27. 08.
29. Щёкин Г. В. Диалог цивилизаций: новые принципы организации мира: Доклад на Межд. конф., 24 мая 2002 г.– К.: МАУП, 2002.

Александр Высоцкий

**ИРОНИЯ ИСТОРИИ И ЛЕГИТИМАЦИОННАЯ
ПОЛИТИКА**

*Ирония как негативное начало –
не истина, но путь.*

С. Кьеркегор

Постановка проблемы. Легитимационная политика бессмысленна и нефункциональна, если при её осуществлении не учитывается фактор иронии истории. Легитимационная политика как социальный и политический институт возникает с появлением дифференциации общества, с институциализацией власти, политики, с образованием государства. В состав её основных функций входит объяснение, обоснование и оправдание власти и политики, создание благоприятных возможностей для деятельности политических субъектов. Сохранением своего господства, реализацией грандиозных планов мироустройства успешные правители были обязаны продуктивному функционированию легитимационной политики. И наоборот. Просчёты в проведении легитимационной политики заканчивались поражениями и утратой власти для недостаточно мудрых стяжателей прав на управление ходом истории. Одним из главных просчётов легитимационной политики является пренебрежение фактором иронии истории, которая означает радикальное несовпадение политического проекта с его реализацией на практике. Характер отношения к данному фактору является одним из критериев распознавания перспективной легитимационной политики от обреченной на провал.

В настоящий момент значение легитимационной политики как политического института необычайно велико. В XXI веке она является не только инструментом обретения и удержания власти политическими субъектами, обеспечения перспективности и плодотворности проводимой ими политики, но и, в первую очередь, механизмом достижения мира и стабильности на планете, гарантирования культурного и физического выживания всего человечества без предпочтений и исключений. Однако пренебрежение фактором иронии истории при построении легитимационной политики сводит на нет весь её позитивный

потенциал, делает сомнительными и безосновательными надежды большинства жителей планеты на безоблачное будущее. Исходя из этого, рассмотрение феномена иронии истории в контексте решения проблемы построения плодотворной легитимационной политики является заслуживающим внимания и, безусловно, актуальным.

Обзор литературы. Феномен иронии истории был впервые выявлен и рассмотрен Г. В. Ф. Гегелем в «Лекциях по истории философии» и «Философии истории». Этот феномен был назван Гегелем «всеобщей мировой иронией» [2, с.47], «хитростью [мирового] разума» [1, с. 32]. Сам термин «ирония истории» широко используется в ряде сочинений К. Марксом и Ф. Энгельсом («Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.», «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» К. Маркса, письмо «Вере Ивановне Засулич в Женеву» Ф.Энгельса и др.). Интересно, что последний указывает на заимствование данного термина у Гегеля [10, с. 263]. Осмысление феномена иронии истории нашло продолжение в работах американского религиозного мыслителя Райнхольда Нибура, испытавшего сильное влияние марксизма. К наиболее значительным из его работ относятся «Вера и история» (1949 г.) и «Ирония американской истории» (1952 г.). Р. Нибур вплотную подошёл к осознанию перспектив преодоления иронии истории в свете решения проблемы формирования оптимальной легитимационной политики. Однако при этом он, по сути, отказался от построения действенной модели минимизации эффекта иронии истории в политической сфере [6; 7; 15].

Огромный массив литературы посвящен исследованию проблемы легитимации власти и политики. Особое значение для рассмотрения сути и механизмов легитимационных процессов имеют работы С. Рябова [8], Ю. Хабермаса [9], Т. Франка [12], Б. Тёрнера [17], А. Бучанана [11], А. Херитиера [13], М. Хёрета [14], Дж. Шаара [16]. Однако, к сожалению, ни один из вышеназванных авторов не уделил внимания рассмотрению роли иронии истории в контексте осуществления легитимационной политики.

Этим, собственно говоря, в значительной степени и объясняется важность и необходимость осуществления цели данной работы – осветить значение иронии истории в решении проблемы реализации эффективной легитимационной политики.

Легитимационная политика может быть определена как деятельность, направленная на обеспечение необходимых социальных предпосылок и ресурсных возможностей для успешной реализации намеченного или осуществляемого политического проекта. Совершенно понятно и естественно, что легитимационная политика в воплощении любого политического проекта терпит поражение, если подвергается неучтённому действию иронии истории. Чтобы предотвратить или быть готовым к иронии истории, нужно понять, что она собой представляет.

Как известно, слово «ирония» греческого происхождения и первоначально означало притворство либо насмешку. Будучи негативным началом, ирония является метафизичной по своей сути, поскольку разоблачает неподлинность наличного бытия, преодолевая физический, природный уровень реальности. В этом смысле можно сказать, что ирония имеет совершенствующее значение. Она способствует освобождению, трансценденции, прорыву за грань привычного и возможного. Как методологический приём познания истины через выявление противоречий ирония используется Сократом в диалогах Платона.

У Гегеля ирония приобретает онтологический статус, превращаясь во всеобщую мировую иронию. Если у древних греков, скажем, у Аристофана или Платона, ироником (субъектом иронии) выступает действующее лицо, человек, то у Гегеля ироником становится мировой разум, идея, дух. Его жертвой оказывается самоуверенный человек, которому не удалось преодолеть частное, индивидуальное в себе. «Самоуверенность человека, делающего что-то со всей серьёзностью и получающего всегда противоположное тому, к чему он стремится... – отмечал философ, – такая самоуверенность комична» [2, с. 71].

Если субъекты исторического процесса не могут возвыситься над своим частным и незначительным до всеобщего, они оказываются, согласно Гегелю, необходимыми жертвами в разрешении противоречия между частным и всеобщим. «Можно назвать хитростью разума то, что он заставляет действовать для себя страсти, причем то, что осуществляется при их посредстве, терпит ущерб и вред... Частное в большинстве случаев слишком мелко по сравнению со всеобщим: индивидуумы приносятся в жертву и обрекаются на гибель. Идея уплачивает дань наличного

бытия и бренности не из себя, а из страстей индивидуумов» [1, с. 32].

Проницательностью, своевременностью, пониманием исторической необходимости характеризует Гегель исторических личностей, сумевших добиться достаточной легитимности для реализации своих политических проектов. «Историческими людьми, всемирноисторическими личностями являются те, в целях которых содержится... всеобщее. Такие лица, преследуя свои цели, не сознавали идеи вообще. Но в то же время они были и мыслящими людьми, понимавшими то, что нужно и что своевременно. Их дело было знать это всеобщее, необходимую ближайшую ступень в развитии их мира, сделать её своей целью и вложить в её осуществление свою энергию. Поэтому всемирноисторических людей, героев какой-нибудь эпохи, следует признать проницательными людьми...» [1, с. 29–30].

Способность исторических деятелей обеспечить легитимность для своей политики Гегель усматривал не в их таланте обосновывать, оправдывать политику, убеждать массы в её правильности, а в даре распознавать необходимое в развитии мира и следовать ему. «...Именно великие люди и являются теми, которые всего лучше понимают суть дела и от которых затем все усваивали себе это их понимание и одобряли его или по крайней мере примирялись с ним. Ведь далее подвинувшийся в своём развитии дух является внутренней, но бессознательной душой всех индивидуумов, которая становится у них сознательной благодаря великим людям» [1, с. 30].

Ирония истории или хитрый мировой разум по достижении историческими личностями их цели, играет с ними злую шутку. По словам Гегеля, «когда цель достигнута, они отпадают, как пустая оболочка зерна. Они рано умирают, как Александр, их убивают, как Цезаря, или их ссылают, как Наполеона на остров св. Елены» [1, с. 30]. Личное поражение великих деятелей Гегель видит скорее в окончании их исторической миссии, чем в расхождениях с мировым разумом в вопросе о путях дальнейшего развития мира, несоответствии их политики всемирной необходимости. Тем самым, Гегель указывает на то, что когда цель достигается, она отвергается, разоблачается мировой иронией как неистинная. «В новейшее время,— пишет философ,— также говорилось много о

сократовской иронии, которая подобно всякой диалектике допускает истинность того, что непосредственно принимается за истинное, но лишь для того, чтобы дать выявиться тому внутреннему разрушению, которое содержится в этих же самых допущениях и мы можем это назвать всеобщей мировой иронией» [2, с. 47]. Таким образом, будучи близок к метафизическому пониманию основ легитимации политики, Гегель сводит исторический процесс к игре страстей, где великие деятели только марионетки в руках мирового разума. Это дает ему возможность успешно применять диалектический подход к пониманию мировой истории. Вместе с тем, догматическая приверженность Гегеля диалектическому подходу не даёт ему возможность сделать вполне напрашивающийся из его наблюдений вывод о том, что любая цель, а великая – в наибольшей степени, не является истинной. Следовательно, уже сама попытка поставить цель и реализовать её, если это делается без должной иронии (самоиронии), делает исторического деятеля участником комедии, где роль ироника исполняет мировой дух. Разоблачая противоречия, ирония истории указывает на насилие как их главный источник, на насилие, которое проявляется уже в навязывании каким-либо индивидуумом цели мировому развитию и усилиях по её воплощению.

Ирония истории выполняет функцию деструкции иллюзий в политике. Стремления и претензии политических деятелей входят в противоречие с реальным их воплощением, в силу потенциально заложенного в них насилия. В этом смысле интересны наблюдения Ф. Энгельса, который в письме «Вере Ивановне Засулич в Женеву» в 1885 г., касаясь вопроса об иллюзиях революционеров, отмечал: «Люди, хвалившиеся тем, что сделали революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали, что сделанная революция совсем непохожа на ту, которую они хотели сделать» [10, с. 263]. По словам классика марксизма, «иронии истории смогли избежать лишь немногие исторические деятели» [10, с. 263]. Все же остальные субъекты политических изменений, в том числе и революционного характера, оказавшись в плену своих иллюзий, прежде всего в отношении своей роли в происходящих событиях, оказывались лишь инструментом действия сил, которые они высвобождали. «...Горсточка людей может сделать революцию, – писал Ф. Энгельс, – другими словами,

одним небольшим толчком заставить рухнуть целую систему, находящуюся в более чем неустойчивом равновесии, и высвободить актом, самим по себе незначительным, такие взрывные силы, которые затем уже невозможно будет укротить. Раз уж порох будет подожжен, раз уж силы будут высвобождены и народная энергия из потенциальной превратится в кинетическую, люди, которые подожгли фитиль, будут подхвачены взрывом, который окажется в тысячу раз сильнее их и будет искать себе выход там, где сможет, в зависимости от экономических сил и экономического сопротивления. Предположим, эти люди воображают, что могут захватить власть, – ну, так что же? Пусть только они пробьют брешь, которая разрушит плотину, – поток сам быстро положит конец их иллюзиям» [10, с. 262–263].

Слова Ф. Энгельса оказались пророческими для деспотическо-бюрократической России, в отношении которой он писал: «стоит в такой стране начаться 1789 году, как за ним не замедлит последовать 1793 год» [10, с. 263]. Предсказание Ф. Энгельса вполне созвучно нынешней ситуации в Украине, где ирония истории может не замедлить в полной мере проявить себя. Накопившиеся социальные противоречия, если их своевременно не снять, могут вылиться в новую революцию, которая уже будет направлена не против авторитарно-олигархической власти, а против «владельцев заводов, домов, пароходов». Всё дело в том, что неоправдавшиеся иллюзии выступают движущим фактором новых, более радикальных социальных инициатив. Однако не обязательно, что новые инициативы найдут адекватное первоначальному замыслу воплощение. В этом и проявляется ирония истории. Её своевременное снятие при реализации эффективной легитимационной политики предполагает первоначальное ироничное отношение к продумыванию стратегии осуществления легитимации в сфере политики. Это предполагает полный отказ от претензий на знание, на истинное понимание обстановки, тенденций и перспектив. Преодоление иронии истории возможно, если за основу действия берётся сократовская установка: «я знаю то, что ничего не знаю». Собственно, это «незнание», по верному наблюдению А. Ф. Лосева, и есть ирония [4, с. 564].

С отказом от любых универсальных методов, норм, принципов в политической деятельности связывал возможность

преодоления феномена иронии истории при решении проблемы легитимной политики американский религиозный мыслитель Райнхольд Нибур, исследовавший феномен иронии истории в ряде своих работ, наиболее известной из которых является «Ирония американской истории» [15]. «Когда практически имеешь дело с реальными человеческими ситуациями, – писал Р. Нибур, – невозможно настаивать ни на одном моральном абсолюте. Равноправие остаётся единственно возможным, хотя и не очень точным критерием оценок. Поскольку ничья жизнь не может цениться, если только все жизни не равноценны, высочайший общественный долг обязывает направлять общественную борьбу таким образом, чтобы достичь наиболее стабильного и сбалансированного соотношения социальных сил, которое предоставило бы равные возможности для развития всех. Но при расчётах лучшего метода достижения равноправия возникает так много условных факторов, что абсолютные нормы становятся бесполезными. Какой мерой можно сравнить чреватый опасностями способ добиться предсказуемых социальных результатов с безопасным методом получения непредсказуемых результатов? Как изменить спокойствие текущего момента по отношению к тревожному, но многообещающему будущему? И как проверить ценность любой социальной надежды? До какой степени она иллюзорна и насколько элемент иллюзорности обесценивает её? На такие вопросы прежде всего невозможно ответить с помощью безобидных рациональных калькуляций. Окончательный ответ на них может быть дан только потребностями реальной истории, где случайные факторы и непредсказуемые силы могут иметь больше веса, чем самые приятные и убедительные абстрактные рассуждения» [6, с. 487–488].

Источник иронии истории Р. Нибур усматривал в том, что человек не воспринимает жизнь во всей полноте как благоую, стремится навязать миру свои представления и предъявить ему свои претензии, в результате борясь против одних проявлений зла, он вызывает ещё большие несчастья и несправедливости [7, с. 500–501].

Проповедование Р. Нибуrom целостного восприятия жизни, ценности гармоничного отношения между людьми, восприятия человеком себя в надмирной перспективе через следование закону

любви в некоторой мере созвучно постулатам даосской метафизической доктрины. «Благодаря любви я могу быть отважен,— замечал Лао-Цзы.— ...Любовь приносит победу тому, кто нападает, и оберегает того, кто защищается» [3, с. 323]. «У премудрого человека нет постоянного мнения,— указывал основоположник даосизма,— ...премудрый человек, царствуя в мире, всё вмещает в себя и ради мира замутняет своё сердце» [3, с. 253].

Как видно проблема иронии истории как несоответствия получаемых результатов стремлениям политиков была актуальной ещё в Древнем Китае. Её суть лучше всего выражена в следующих высказываниях: «...тот, кто теряет, порою приобретает, а кто приобретает — тот теряет» [3, с. 228]. «Когда кто-то хочет завладеть миром и переделать его, я вижу, что он не добьётся своей цели. Мир — божественный предмет, переделать его нельзя. Кто будет его переделывать, погубит его; кто будет держаться за него, потеряет его» [3, с. 177]. «Чем больше в стране законов и приказов, тем больше разбойников» [3, с. 284].

Стратегия легитимационной политики, принципы которой сформулированы в даосских текстах, основана на иронии метафизического порядка, иронии, открывающей Путь беспредельного совершенствования через отказ от общепринятого, привычного, традиционно считающегося правильным и ценным. Следуя духу парадоксов даосской мудрости, можно отметить, что именно изначальная ирония отношения к миру и к самому себе способна открыть подлинность существования, принципиально устраняющую иронию истории.

Легитимационная политика, согласно даосской традиции, должна базироваться на жизненности всего живого. «Способность живого существа расти и претерпевать превращения есть самое непосредственное и всеобщее проявление силы, и следовательно, власти,— пишет В. Малявин.— Творческая мощь жизни, преображающей самое себя,— вот подлинный источник власти» [5, с. 5]. Именно жизнь в своём непосредственном проявлении определяет поведение людей. «В людях природная сила жизни проявляется и осознаётся как власть, то есть способность определять и направлять поведение других людей» [5, с. 5]. Такая сила составляет основу политики.

В даосской традиции насилие отвергается в любых его формах. «Когда ум повелевает жизненной силой – это насилие» [3, с. 277], – считал Лао-Цзы. Основой легитимационной политики является естественность: «Устраните «мудрость», отбросьте «разумность», и польза людям будет стократная. Устраните «человечность», отбросьте «справедливость», и люди вернутся к почитанию и любви» [3, с. 132].

Успешную легитимационную политику может осуществлять, исходя из основоположений даосизма, только тот, кто «не имеет “своего взгляда”», «не имеет “своего мнения”», «не рвётся вперёд», «не хвалит себя», «ни с кем не соперничает» [3, с. 147]. «Когда миром правят отстраненно-покойно, люди просты и добродушны. Когда миром правят придирчиво-строго, люди хитры и коварны» [3, с. 288]. Согласно родоначальнику даосизма, только тот, «кто чист и покоен, сможет выправить мир» [3, с. 238]. «...Премудрый человек, – считал китайский мудрец, – отвергает крайности, отвергает излишества, отвергает роскошь» [3, с. 177]. Только такой человек, в соответствии с даосской метафизической доктриной, идёт дорогой жизни, а значит может избежать иронии истории.

Выводы. Таким образом, ирония истории выполняет функцию определения меры легитимности политики. Вместе с тем ирония истории является фактором, который существенным образом влияет на результаты легитимационной политики. Соответственно, легитимационная политика, если она претендует на успех, должна учитывать эффект иронии истории. Это означает, что насилие в политике не должно превышать меру необходимости, стремления завладеть миром должны быть отброшены в пользу служения ему, долгосрочные цели вне зависимости от их позитивного содержания не должны претворяться в жизнь, если при их реализации нельзя избежать возможных негативных последствий. Искусство успешной легитимационной политики состоит как раз в том, чтобы совершать только необходимое, причём совершать своевременно. А для этого нужно отбросить всё ненужное.

1. Гегель. Философия истории // Гегель. Сочинения. – Т. 8. – М.–Л.: Соцэкгиз, 1935. – 470 с.
2. Гегель. Лекции по истории философии. Книга вторая // Гегель. Сочинения. – Т.

- 10.– М.: Партиздат, 1932.– 454 с.
3. Дао-Дэ цзин, Ле-цзы, Гуань-цзы: Даосские каноны.– М.: Астрель; АСТ, 2002.– 542 с.
 4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн.2.– М.: АСТ, 2000.– 688 с.
 5. Малявин В. В. О власти и мудрости // Искусство управления.– М.: Астрель; АСТ, 2003.– С. 4–48.
 6. Нибур Р. Опыт интерпретации христианской этики // Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура.– М.: Юристъ, 1996.– С. 375–513.
 7. Нибур Р. Почему Церковь не стоит на позициях пацифизма? // Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. – М.: Юристъ, 1996.– С. 514–534.
 8. Рябов С. Г. Державна влада: проблеми авторитету й легітимності.– К.: НІСД, 1996.– 124 с.
 9. Хабермас Ю. Вовлечение другого. Очерки политической теории.– СПб: Наука, 2001.– 417 с.
 10. Энгельс Ф. Вере Ивановне Засулич в Женеву (23 апреля 1885 г., Лондон) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения.– Т. 36.– М.: Политиздат, 1964.– С. 259–264.
 11. Buchanan A. Political Legitimacy and Democracy // Ethics.– Chicago, 2002.– Vol. 112, № 4.– P. 689–719.
 12. Franck T. M. The Power of Legitimacy among Nations. – New York; Oxford: Oxford University Press, 1990.– 312 p.
 13. Héritier A. Elements of democratic legitimation in Europe: an alternative perspective // Journal of European Public Policy.– 1999.– Vol.6, № 2.– P. 269–282.
 14. Höreth M. No way out for the beast? The unsolved legitimacy problem of European governance // Journal of European Public Policy.– 1999.– Vol.6, № 2.– P. 249–268.
 15. Niebuhr R. The Irony of American History.– New York: Charles Scribners Sons, 1952.– 320 p.
 16. Schaar J.H. Legitimacy in the modern state.– New Jersey, New Brunswick: Transaction Publishers, 1989.– 359 p.
 17. Turner B.S. Nietzsche, Weber and the devaluation of politics: The problem of state legitimacy // Sociological review.– Keele, 1982.– Vol. 30, № 3.– P. 367–391.

Людмила Панкова

АНЕКДОТ: ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ И СЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Понятие анекдота весьма многогранно и, тем не менее, в русском языке (и как мы увидим ниже, только в нём) существует специальное и вполне определённое название для рассматриваемого явления. В английском языке нечто подобное называется *joke*, *canned joke*, *funny story* («шутка, забавная, эффектная история»). Во франкоязычной культуре сходное явление получило название *historie* («басня, небылица») или *amusante historie* («забавная история»). Наконец, в немецком языке словом *witz* обозначаются и шутка, и острота, и то, что в русском языке называется анекдотом. Таким образом, во всех случаях интересующее нас явление обозначается более широким, родовым словом, гиперонимом, охватывающим несколько близких по смыслу наименований. И только в русском языке существует специальное, отдельное название исследуемого явления. Целью нашей статьи является анализ этого явления с точки зрения сюжетной композиции и выявление особенностей этой композиции.

Прежде всего, следует отметить, что к двум основным толкованиям анекдота в русском языке относятся, во-первых, рассказ о забавном или поучительном случае, якобы состоявшийся в жизни исторического лица; во-вторых, краткий устный шуточный рассказ с остроумной концовкой. Такой рассказ, чтобы соответствовать понятию «анекдот», должен обладать неотъемлемым свойством – вызывать смех. Но, разумеется, способность вызывать смех не может быть единственной характеристикой анекдота. Смех вызывают и иные явления смеховой культуры. Существуют традиционные и неизменные формы сюжетной композиции анекдота, отличающие его от других форм смеховой культуры. Как отмечает Е. Курганов, «...в центре анекдота всегда находится странное, неожиданное, откровенно нелепое событие, выпадающее из повседневного течения жизни» [5, с. 3]. При этом его нелепость полностью

разрешается только в финале анекдота. Более того, анекдот строится не просто на невероятном событии, а на событии, принципиально не совпадающем с читательским или слушательским ожиданием. И этот принцип распространяется на все типы анекдота, в том числе и на исторический анекдот, т. е. на анекдот, в котором описывается событие, якобы состоявшееся в действительности. На наш взгляд, события, описываемые в так называемом «историческом или литературном» анекдоте, в действительности могли и не происходить. Они выполняют некоторую дидактическую функцию и для большей убедительности их действие связывается с именем какого-либо исторического персонажа либо с реальным историческим временем.

Кстати говоря, понятие «исторический или литературный» анекдот известно и зарубежной культуре. Более того, именно ей он обязан своим происхождением, поскольку предыстория исторического и литературного анекдота уходит в византийскую культуру, откуда появилось и само слово *anecdotos* – «неизданный, неопубликованный», применявшееся по отношению к впервые издаваемым рукописям. Позднее, по мнению В. В. Химики, «через посредство итальянской культуры, где анекдот приобрёл новый смысл, сблизившись по содержанию с родственными жанровыми формами фаблю («рассказ, басня») и фацеция («шутка»), а также через французскую литературную традицию, анекдот в старом, классическом его понимании попадает в русскую элитарную культуру, распространяется в узком слое образованных людей и остаётся очень популярным вплоть до середины XIX века» [7, с. 18].

Затем литературный анекдот постепенно популяризируется, претерпевает жанровую трансформацию, становясь преимущественно устным, стереотипным и лаконичным по форме, но более разнообразным по тематике (хотя, как мы постараемся показать ниже, тематическое разнообразие анекдота достаточно ограничено). И, наконец, можно вполне обоснованно утверждать то, что из элитарной

культуры анекдот постепенно пришёл в русскую языковую действительность. Но, при этом, он сохраняет определённые характеристики элитарной культуры.

В связи с этим уместно привести определение анекдота, предложенное М. С. Каганом, разграничивающим народную «смеховую культуру», к которой он относит традиционный крестьянский фольклор, наполненный бытовыми и мифологическими сюжетами, и анекдот. Так, согласно М. С. Кагану, «...анекдот – это городской фольклор, создаваемый и функционирующий в среде демократической городской интеллигенции. ...Мирозерцание интеллигенции порождает и широкую жанровую структуру анекдота, и историческую динамику соотношения его основных жанров» [3, с. 8].

Итак, внутренняя антиномичность, несовпадение прогноза с результатом, преподнесение откровенной «небывальщины» как реальности во многом определяют суть той демонстративной эстетической игры, на которой строится анекдот. Анекдот демонстративно «играет» под действительность, поскольку на самом деле текст, созданный по канонам анекдота, ни в коем случае не может быть с этой действительностью отождествлён (не являются исключением и «исторический» и «литературный» анекдоты, в которых связь с действительностью весьма условна). Особую роль в этом каноне выполняет финал анекдота. Часто он не просто неожидан, но во многом и непредсказуем и даже иногда вроде бы отделён от основного текста, как бы не вытекает из него, противоречит ему, отрицает всё предыдущее изложение. Подача вымысла, «небывальщины» или, как минимум, невероятного случая не столько маскируется под реальность, сколько деконструирует её, поскольку невероятность и даже нелепость не скрыты, но даже подчёркнуты, выделены. Это и есть, на наш взгляд, то главное, что определяет феномен анекдота.

Кроме того, анекдот представляет собой литературное явление, для которого характерно наличие определённых, достаточно устоявшихся жанровых признаков. Выше мы уже говорили о том, что для современного анекдота характерны стереотипность и лаконичность формы. Действительно, текст анекдота практически всегда строится по принципу двучастности:

в нём есть интродукция (завязка сюжета) и развязка. Тексты других литературных смеховых произведений могут иметь ещё и среднюю часть – фабулу. В анекдоте же, в силу его лаконичности, средней части нет. Интродукция сообщает жанровую тему анекдота, но, прежде всего, вводит слушателя в состояние ожидания:

Вызывает учительница Вовочку к доске...

Попали американец, англичанин, француз и русский в плен к немцам...

Подходит однажды поручик Ржевский к корнету Оболенскому...

Возвращается муж из командировки...

Едут два новых русских на джипе...

Вызывает Ленин Дзержинского...

Формальная стереотипность анекдота проявляется в том, что в интродукции, как правило, используются языковые средства, с помощью которых событие, излагаемое в анекдоте, представляется как актуальное.

Интродукция может быть и развёрнутой. Например, в зависимости от числа персонажей и их действий может варьироваться и событие, излагаемое в анекдоте. Иногда завязка сюжета преднамеренно затягивается, удлиняется с тем, чтобы усилить эффект последующей неожиданной развязки.

В то же время развязка анекдота, независимо от продолжительности всего его текста, всегда, без исключений должна быть краткой, неожиданной, зачастую парадоксальной. Развязке обязательно предшествует пауза, которая «членит текст на две неравные части. Пауза эта означает перелом в развёртывании анекдота...» [4, с. 18]. Такова стереотипность композиции анекдота как жанра: двучастность, актуальность, асимметрия интродукции и развязки, наличие структурно-смысловой паузы перед развязкой.

Следует отметить и то, что стереотипность формы и сюжетной композиции анекдота отражается в том, что анекдот – это, по преимуществу, устный рассказ. Письменная запись анекдота не может передать важное для подавляющего большинства анекдотов наличие смысловых пауз, в том числе – интонационное выделение развязки; ускорение или замедление темпа повествования; в ряде случаев – произносительно-речевую

характеристику персонажей анекдота. Без всего этого многие анекдоты утрачивают свой смеховой эффект.

Можно выделить ряд жанровых тем, которые так или иначе постоянно воспроизводятся в анекдотах, то есть, опять-таки, стереотипизируются. Существует несколько классификаций анекдотов по тематическому признаку. Так, к примеру, О. С. Иссерс и Н. А. Кузьмина выделяют политические, национальные и социально-бытовые анекдоты [2, с. 143]. М. С. Каган также выделяет три категории анекдотов, затрагивающие эротическую, политическую и этическую сферы жизни [3, с. 8]. Мы считаем необходимым, во-первых, выделить в рамках этических анекдотов такой подвид как религиозные анекдоты; а во-вторых, выделить в качестве отдельных видов анекдотов, помимо эротического, политического и этического, также исторические и литературные анекдоты и анекдоты, посвящённые семейной тематике. Уместно также выделение в качестве отдельного вида анекдотов и этнического анекдота, хотя, как справедливо отмечает В. В. Химик, «последовательно выделять «национальные» анекдоты затруднительно, поскольку национально-этнической принадлежности персонажей для этого явно недостаточно» [7, с. 24]. И, наконец, в отдельную группу, на наш взгляд, следует выделить анекдоты, связанные с так называемым «чёрным» и абсурдным юмором. Разумеется, подобная классификация анекдотов не может претендовать на полный и исчерпывающий характер. Кроме того, выделенные виды анекдотов существуют как идеально-типичные инструментальные образования, благодаря которым можно систематизировать и схематизировать обширное смысловое поле анекдота. Они существуют лишь условно. Анекдоты, существующие в реальности, являются разнообразными комбинациями условных идеальных типов, но в исследовательских целях необходимо разграничить проблематику анекдотов для того, чтобы можно было проанализировать её ценностно-смысловую направленность. Необходимо отметить, что в разные исторические периоды актуализируется именно та ценностно-смысловая направленность смеха, которая наиболее востребована в изменяющихся социокультурных условиях. К примеру, в условиях репрессивного советского общества смеховая культура являлась значимым компонентом, помогающим людям выжить. Советский

человек в пространстве анекдота отстранялся от происходящего в стране и таким путём, несмотря на практическую пассивность, осуществлял свою победу над реальностью путём своеобразного метафизического бунта, а «анекдот был своего рода клапаном, который позволял хотя бы частично ослабить идеологический пресс, давал выход стихийному протесту народных масс» [2, с. 143]. Существует даже мнение о том, что «временем оформления массового распространения анекдота в его новом понимании, как жанра городского фольклора и как произведения преимущественной устной речи, следует считать установление тоталитарного режима в Советском Союзе, послужившего сильнейшим стимулом, толчком для развития этого уникального явления» [7, с. 18].

Не менее актуальна смеховая культура и в условиях современного украинского общества, переживающего стадию социальной и культурной трансформации, результатом которой является размытость как официальных, так и неофициальных ценностей, а также связанная с этим дестабилизация человеческого существования. В такой ситуации у людей возникает необходимость обращаться к механизмам защиты от такой реальности. Игра, смеховое начало в культуре, карнавализация жизни позволяют человеку выбирать значимые для него ценности, свободно варьировать ими, «жонглируя», создавать своё собственное культурное пространство. Как отмечал М. М. Бахтин: «В эпохи великих переломов и переоценок, смены <правд> вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер...» [1, с. 154].

В постмодернистском мире (отметим, что в Украине постмодернизм имеет искусственный характер, поскольку его признаки спровоцированы трансформационными процессами в обществе), «когда подозрительным становится конвенциональное и консенсусное сосуществование людей» [6, с. 488], на наш взгляд, заслуживает внимания конструктивная функция смеха, которая отвечает за осмысление значимых для человека аспектов социокультурной жизни. Мы полагаем, что одним из важнейших источников информации об актуальных проблемах человеческого существования является именно анекдот, поскольку смеховое

самосознание, которое реализуется в анекдотах, направлено прежде всего на значимые аспекты современной жизни. Такую информацию исследователю анекдота может дать обращение к проблеме героя анекдота.

Обращение к проблеме героя анекдота, помимо всего прочего, возвращает нас к проблеме стереотипности формы и сюжетной композиции анекдота. Персонажи любого анекдота наделяются определённым набором клишированных качеств. Эти качества, как правило, гиперболизированы. То есть, другими словами, сам образ анекдотического персонажа мифологизирован. Здесь очень важно сказать о том, что за мифологизированными образами персонажей анекдотов в массовом сознании закреплены наиболее характерные образы, ментальные стереотипы и комические стандарты поведения этих персонажей, но такие, что, во-первых, адекватно воспринимаются исключительно в пределах русской или украинской речевой культуры, а, во-вторых, соответствуют той ценностно-смысловой направленности, которая актуализируется в современных социокультурных условиях. Содержательные тематические элементы русского и украинского анекдота составляют своеобразные «правила игры», способствуют быстрому узнаванию анекдотического персонажа, пониманию темы, включению слушателя (читателя) в жанровую ситуацию анекдота. Кстати говоря, опора на известные персонажи – это признак и старого литературного анекдота, и фольклорной «бывальщины», а традиционные характеристики анекдотических персонажей (хитрость, жадность, глупость, наивность) вполне сопоставимы с признаками бытовой русской сказки, где тоже купец – хитёр, поп – жаден, мужик – терпелив, супруга – неверна. Это является дополнительным подтверждением тезиса о стереотипности сюжетной композиции анекдота, а также говорит о его взаимосвязи с другими формами смеховой культуры.

В заключение, следует отметить, что с помощью такой категории анализа как «жанр анекдота» мы пытались выделить круг проблем, которые осмысливаются в культуре в границах смехового сознания; выявить наиболее распространённые виды анекдотов и сделать выводы об актуализации той или иной проблематики в современном социокультурном контексте. Основной вывод,

который мы сделали – это вывод о стереотипности и формы, и сюжетной композиции, которые воспроизводятся в любых социокультурных условиях, хотя смысл анекдота может меняться вслед за актуализацией той или иной вида ценностно-смысловой направленности смеха.

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии.– М., 1992.– № 1.– С. 134–164.
2. Иссерс О. С., Кузьмина Н. А. Анекдот и когнитивные операции рефреймирования: лингводидактические аспекты // Miscellanea: Памяти А. Б. Мордвинова.– Омск: Омский гос. ун-т, 2000.– С.143.
3. Каган М. С. Вступительный доклад «Анекдот как феномен культуры» // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб.: СПбФО, 2002.– С.5–17.
4. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту.– СПб.: Изд. Журнала «Звезда», 2001.– 288 с.
5. Курганов Е. «У нас была и есть устная литература...» // Русский литературный анекдот конца XVIII–начала XIX века.– М.: Художественная литература, 1990.– С.3–6.
6. Панков А. А., Панков Л. А. Актуализация смеховой культуры в общественной и культурной трансформации // Проблеми розвитку соціологічної теорії. Трансформація соціальних інститутів та інституціональної структури суспільства: наукові доповіді і повідомлення III Всеукраїнської соціологічної конференції.– К.: Соціолог. Ас-ція України, Ін-т соціології НАН України, 2003.– С. 487–490.
7. Химик В. В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб.: СПбФО, 2002.– С. 17–31.

К. О. Дымский

АНЕКДОТ ОТ РАБИНОВИЧА В СИСТЕМНОМ ИЗМЕРЕНИИ

С каких только точек зрения ни исследовался юмор! Проблемы, которые в этом плане возникают, формулируют тоже весьма по-разному. Например, так: можно ли считать юмор *differentia specifica* в определении понятия «человек»? Ведь и в самом деле, ни одно животное не обладает чувством юмора – никогда не шутит ни над своими ближними, ни, тем более, над собой. Не потому ли люди никогда не признаются в том, что чувство юмора у них и не ночевало?

Однако стоит только сказать, что человек – это животное, обладающее чувством юмора, тут же возникнут новые вопросы. Как тогда быть с людьми, про которых другие (но, разумеется, не они сами о себе!) все же говорят, что у них начисто отсутствует чувство юмора? Отказать ли им в праве называться людьми? Почему юмор – это *чувство*, и чем оно, это чувство, обусловлено? Не является ли чувство юмора проявлением более существенной способности человека – например, способности к рефлексии и, соответственно, предрасположенности к анализу и контролю над тем, что мы говорим и как думаем? Разве без рефлексии была бы возможна ирония известного в Одессе водителя Рабиновича:

– *Быстрее,* – командует жена.

– *Медленнее,* – возражает теща.

– *Правее,* – говорит жена.

– *Левее,* – требует теща.

Рабинович теряет терпение:

– *Послушай, Цыля, кто же ведет машину – ты или твоя мама?*

Но как бы ни формулировали проблему, исследование юмора не может начинаться ни с чего иного, как с рассмотрения соответствующих ситуаций и с расчленения того, что кажется смешным, с анализа и систематизации смешного. А разве есть для этого более благодатный и богатый эмпирический материал, чем анекдот? Анекдоты существуют столетиями, накопилось их превеликое множество. Не случайно же З. Фрейд, когда написал

специальный трактат об остроумии, вторую половину трактата составил сплошь из еврейских анекдотов, многие из которых подозрительно похожи на одесские.

Начну с «рабочей гипотезы». Любой анекдот связан с концептуальным переосмыслением ситуации, с попыткой создать новую систему из предлагаемых обстоятельств, либо просто с обнаружением невозможности создать предполагаемую систему. В этом смысле совершенно очевидны точки пересечения чувства юмора со способностью к творчеству, со стремлением к созданию чего-то нового. То, что не ново и вполне ожидаемо, то, что не удивляет и не позволяет увидеть предлагаемую ситуацию в неожиданном ракурсе, никогда не вызовет улыбки.

Правда, в отличие от продукта научного или художественного творчества, анекдот не выводит нас за пределы известного *вообще*, а наоборот, апеллирует к чему-то хорошо узнаваемому. Сам по себе продукт творчества не обязательно вызывает улыбку. Вряд ли Архимед ради или благодаря юмору сделал свое открытие закона гидростатики. Это уже потом остроумные люди, желая, как видно, стать с ученым как бы на одну ногу, приблизить мыслителя к обывателю, придумали смешную историю про то, как Архимед, весь в мыле, бежал по Сиракузам с криком «Эврика!». Но это не отменяет того обстоятельства, что суть всякого анекдота, по-видимому, связана с системотворчеством – с созданием такой системы, которая отличается от предполагаемой заранее. Анекдот – это всегда «сбой» в тривиально возможной системе.

А раз мы заговорили о системном подходе, то стоит вспомнить, что в каждой системе есть дескрипторы в виде *концепта* (понятия или образа из смыслового поля, в котором система может быть обнаружена), какой-либо *структуры* (отношений или некоторого набора свойств, которые объединяют систему в нечто целое) и *субстрата* – носителя этой структуры, того, на чем она, эта структура выполняется. Если говорить об анекдоте, то его субстратом являются предлагаемые обстоятельства или ситуация. Кроме того, есть еще и дескрипторы второго порядка – различные соотношения концепта, структуры и субстрата. Применительно к ответу на вопрос о том, «как делается анекдот», можно предположить, что ответ этот невозможен без анализа

системных дескрипторов и их соотношений.

Ряд анекдотических ситуаций основан на ошибках, нередко преднамеренных, в определении системы. Так, из одного анекдота видно, что концепт системы не может реализоваться на любой, а только на некоторой структуре, хотя в обыденных размышлениях мы не всегда берем это в расчет.

Директор:

– Мне сказали, что вы ходите в синагогу и молитесь там, чтобы я повысил вам зарплату.

– Так ведь теперь вроде бы уже можно?

– Можно то оно можно, да только, Рабинович, я не люблю, когда через мою голову обращаются в вышестоящие инстанции.

А ведь и в самом деле, не так уж осмысленно просить у Бога то, что решается на чиновничьем уровне!

Точно также Рабинович неоднократно обращал наше внимание на то, что одна и та же структура может быть «вызвана» совершенно разными концептами – в том числе, и тогда, когда мы этого совершенно не ожидаем:

– Слышали новость? Наш директор от нас уходит!

– Откуда вы знаете?

– А он меня вызвал и говорит: “Мы с вами, Рабинович, наверное, не сработаемся”.

Юмористическая ситуация неожиданно возникает и тогда, когда определение системы как произвольной вещи, на которой выполняется некоторое отношение с заранее предполагаемым свойством [1, с. 122], подменяется представлением, будто система есть произвольная вещь, на которой выполняется фиксированное отношение с фиксированным свойством:

В оперном театре Рабинович толкает соседа в бок:

– Скажите, Онегин – еврей?

– Нет, конечно.

Через пару минут:

– Скажите, а Татьяна – еврейка?

– С какой стати Ларина – еврейка?

– Ну а Ленский – еврей?

Чтобы отделаться:

– Да, да, Ленский еврей!

– Так я и знал. Его обязательно убьют...

Наконец, Рабиновичу, как никому другому, известно, что не всякий концепт реализуем, во всяком случае, в предлагаемых обстоятельствах. Размышляя над тайнами супружества, он как-то сказал:

– Идеальный муж по-одесски – это слепой, глухой и немой капитан дальнего плавания.

Гигантское количество анекдотов основано на подмене концепта, т. е. на том обстоятельстве, что на одних и тех же вещах могут реализоваться те же (или иные структуры), вызванные совершенно разными концептами.

Рабинович у следователя:

– Да, я действительно подавал заявление о пропаже жены, но ведь я не просил ее искать!

Или вот еще один аналогичный случай из биографии Рабиновича.

Как-то поутру жена говорит ему:

– Ты не забыл, что сегодня у нас серебряная свадьба? Давай зарежем курочку по этому поводу?

– Ты считаешь, что она в этом виновата?

Иногда Рабинович непосредственно предлагал реализовать на объекте не очевидный концепт, а тот, с которым мы обычно встречаемся в газетах. Однажды из Рима (не спрашивайте, как он туда попал) от него пришло такое письмо:

– Дорогая Циля, посылаю тебе фотографию, где я снялся рядом с Аполлоном Бельведерским. Слева, в шортах – это я.

Рабиновичу прекрасно известно, что процедура понимания, а значит, и взаимопонимания, непременно связана с системным предъявлением объекта: текст должен быть таким, чтобы собеседник мог составить целостное представление о предмете разговора.

– Ты разговариваешь со мной, как с идиоткой, – возмущается жена.

– Я говорю с тобой так, чтобы ты могла меня понять.

Нередко соль анекдота может быть усмотрена только в связи с анализом системных параметров, т. е. таких свойств, которые могут служить основанием деления любых систем на взаимоисключающие и взаимодополняющие классы.

Когда-то, еще в советские времена, Рабинович выехал, наконец, в туристическую поездку. С дороги он присылает домой красивые открытки. “Привет из свободной Болгарии. Рабинович”. “Привет из свободной Румынии. Рабинович”. “Привет из свободной Венгрии. Рабинович”. “Привет из Австрии. Свободный Рабинович”.

Здесь небольшое нарушение однородности (гомогенности) субстрата заставляет предположить иной замысел эпистолярного творчества уважаемого одессита. Мы начинаем подозревать, что гетерогенность не возникла случайно, скажем, из-за нечаянной перестановки слов в спешке туристской экскурсии, а была задумана тов. Рабиновичем в качестве системообразующего отношения (концепта).

В качестве значений системного параметра могут выступать «завершенность» и «незавершенность». Завершенная система – это такая система, которая не допускает присоединения новых элементов. Попытки добавить к завершенной системе еще один элемент способны вызвать улыбку. Когда Рабинович еще учился в школе, то даже ему не пришло в голову на уроке геометрии строить четырехсторонний треугольник. Но на уроке русского языка с ним, с одесситом, впитавшем тонкости русского языка еще с молоком матери, произошло следующее:

– Привожу пример степеней сравнения, – говорит учитель. – У слова “хорошо” сравнительная степень – слово “лучше”, превосходная – “очень хорошо”, а ни с чем не сравнимая – “чтоб я так жил”. Рабинович, возьми слово “плохо” и сделай с ним то же самое.

– Пожалуйста. Сравнительная – “хуже”, превосходная – “очень плохо”, а ни с чем не сравнимая – “чтоб вы так жили”!

Другими характеристиками систем являются «минимальность» и «неминимальность». С минимальной системой, т. е. с такой, которая уничтожается при уничтожении хотя бы одного элемента, нельзя обращаться как с неминимальной. Или – можно, но при смене концепта, т. е. выстраивая на ситуации другую систему.

Рабинович консультируется у раввина:

- Скажите, ребе, что будет, если я нарушу одну из десяти заповедей?
– Что будет, что будет. Останется еще девять.

Точно так же обстоит дело с подменой понятия о нециклических системах – понятием о циклической:

– *Подсудимый Рабинович, где вы взяли деньги? – В тумбочке. – А кто их туда положил? – Жена. – А ей кто дал. – Я. – А вы где взяли? – В тумбочке.*

Можно до бесконечности множить примеры из копилки системолога Рабиновича. Наверняка найдется немало примеров, подтверждающих тезис о том, что не только нарушения в системном представлении объекта служат источником юмора, но еще и нарушения общесистемных закономерностей – это перспектива дальнейших исследований. В конце концов, можно сказать, что не только, как говорят, юмор есть наилучшее проявление здравого смысла, но, ровно в той же мере, и системность мышления есть проявление здравомыслия. Но уместен ли в столь серьезном научном издании анализ помыслов Рабиновича? Что скажет редактор? Н-да! Но с другой-то стороны, разве не противно с серьезным видом рассуждать о юморе как о постигшем нас счастье?

– *Представляешь, вчера мы собрались на симпозиум, чтобы обсудить серьезную проблему. И все было хорошо: зачитывались доклады, задавались вопросы, разгорелась даже дискуссия. Но потом вышел Рабинович и рассказал ужасно неприличный анекдот. Пришлось удалить его из зала.*

– *Так ему и надо, этому цинику!*

– *Я тоже так думал. Да только за ним вышли все участники симпозиума, чтобы дослушать анекдот до конца.*

Но все же в заключение хочу сказать, что научное препарирование анекдота, как и природы смеха, – весьма неблагоприятное дело. Что от него, от этой жемчужины межличностных коммуникаций, остаётся после расчленения на части? Может быть уж лучше, так, как Василий Котов, в сборнике которого [1] я и нашел большую часть своих примеров. Кстати, очень хороший, умный человек. Наверное, еврей.

1. Анекдоты от одесситов / Сост. В. Котов. – Одесса: Оптимум, 2003. – 352 с.
2. Уёмов А. И. Системный подход и общая теория систем. – М.: Мысль, 1978. – 272 с.

З М І С Т

Розділ 1. МЕЖІ СМІШНОГО В БУТТІ ТА ПІЗНАННІ ЛЮДИНИ

Афанасьев А. Смех как объект гуманитарного знания.....	7
Мухутдинов О. О смешном и серьезном в жизни и философии Диогена из Синопа.....	17
Мальшкин Е. О сатирах, козлах и уникальности.....	25
Окорочков В. «Эдип» и пространство смыслов (смех как смысловая граница объективации).....	31
Помогаев Н. Защитная функция смеха (феноменологическое рассмотрение).....	42
Пролесв С. Сміх і панування.....	51
Кирилюк О. Про одну кумедну телевізійну заставку, або чому Христос ніколи не сміявся (реконструкція мета тексту Гегель – Кожев – Батай).....	59
Голозубов А. Францисканское отношение к радости, смеху и глупости в контексте дальнейшего развития западной христианской мысли.....	72
Одоховська І. Усмішка (сміх) як оцінка і емоційна складова кохання.....	84
Иванова-Георгиевская Н. Клоун в цирковом представлении, или смешно ли смешное?.....	94
Голубович И. «Книга смеха и забвения» (вариации на тему Милана Кундеры).....	104

Розділ 2. ФОРМИ СМІХУ В МИСТЕЦТВІ

Скіданова В. Гумор у фольклорній творчості українського народу.....	111
Кашуба М. Українська жартівлива народна пісня в контексті гендерного аналізу культури.....	119
Грібкова Ю. Сатира та іронія в творчості Тараса Шевченка	125
Бактыбаева А. Комическое в творчестве сал-серэ	138
Налбантова Е. Реалистическое повествование как пародия на героический эпос (наблюдения над повестью Любена Каравелова «Мамин ребенок»).....	145
Маркова М. Комическая новелла Н. А. Тэффи: особенности сюжета и композиции.....	153

Панков А. Манихейство и смех в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	162
Колесник О. Пара-толкінізм і пародія: доведення до абсурду і “виведення з абсурду”.....	170
Миропольска Є. Комічні філософемі абсурду в мистецтві театру	181
Ткаченко Р. Концепция театральности и жанр пародии в «кривом зеркале» Н. Н. Евреинова.....	188
Казаневский В. Искусство карикатуры в странах СНГ.....	196

Розділ 3. СМІХ І СОЦІУМ

Михайлюк А. Карнавал и революция.....	211
Золотарева Е. Одесский карнавал в русле современных тенденций карнавального движения.....	221
Высоцкий А. Ирония истории и легитимационная политика.....	232
Панкова Л. Анекдот: особенности формы и сюжетной композиции.....	242
К. О. Дымский. Анекдот от Рабиновича в системном измерении	250

CONTENTS

Section 1. BORDERS BETWEEN RIDICULOUS AND SERIOUS IN MAN'S BEING AND COGNITION

Afanasyev A. The Laughter as a Subject in Humanities	7
Mukhutdinov O. On the Ridiculous and the Serious in Diogenes of Synope Life and Philosophy	17
Malyshkin Y. On the Satyrs, He-goats and Uniqueness	25
Okorokov V. "Oedipus" and the Means Space (Laughter as a Mean's Border of Objectification)	31
Pomogayev N. The Laughter Protective Function (Phenomenological Research)	42
Proleyev S. Laughter and Supremacy	51
Kirilyuk A. On one Ridiculous TV Illumination or Why Did Christ Laugh Never (Reconstruction of Metatext: Hegel – Kozhev – Bataille)	59
Golozubov A. Franciscan Attitude for Gladness, Laughter and Stupidity in the Context of the West Christian Ideas Subsequent Development	72
Odokhovskaya I. Smile (Laughter) as Estimation and Emotional Part of Love	84
Ivanova-Georgiyevskaya N. Clown in Circus Performance or Is the Ridiculous Ridiculous?	94
Golubovich I. Laughter and Oblivion Book (Variations on the Milan Kundera Theme)	104

Section 2. LAUGHTER FORMS IN ART

Skidanova V. Humor in Ukrainian Folklore	111
Kashuba M. Ukrainian Comic Folk Sing in Gender Culture Analysis Context	119
Gribkova Y. Satire and Irony in Taras Shevchenko Work ..	125
Baktybayeva A. Comical in Work of Sal-Sere	138
Nalbantova Y. Realistic Narration as Parody on Heroic Epos (Observation of Lyuben Karavelov Story "Mamma's Baby")	145
Markova M. N. Teffy Comic Story: Plot and Composition Peculiarities	153
Pankov A. Manicheans and Laughter in M. Bulgakov novel "Master and Margarita"	162

Kolesnik O. Para-Tolkienism and Parody: Leading to Absurd and Taking out from Absurd	170
Miropolkaya Y. Comical Absurd philosophems in the Theatre Art	181
Tkachenko R. Conception of Thetricality and Genre of Parody in N. Yevreinov “Distorting Miror”	188
Kazanevskiy V. Caricature Art in the SIS Countries	196

Section 3. THE LAUGHTER AND SOCIETY

Mikhaylyuk A. Carnival and Revolution	211
Zolotariova O. Odessa Carnival in the Carnival Movement Contemporary Tendencies	221
Vysotskiy O. History Irony and Legitimation Politicy	232
Pankova L. Anecdote: Form and Plot Composition Peculiarities	242
K. O. Dymskiy. Anecdote from Rabinovich on the System Examination	250

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 7. *Людина на межі смішного і серйозного*. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005. – 260 с.

Це видання – сьомий 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. 7. *A Man on the point of Intersection of the Funny and the Serious*. – Odessa: ONU, 2005. – 260 p.

This edition is the seventh 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

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 25.03.2005 р.
Формат 60*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 26,5.
Тираж 300 екз.

Роздільнянська друкарня, вул. Леніна, 44, Роздільна, 67400.