

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова

ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

Δόξα / ДОКСА

*ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ*

ВИП. 5

Логос і практика сміху

Одеса
2004

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 № 6 від 2 березня 2004 р.).

Редакційна колегія:

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

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

Рецензенти:

докт. філос. наук, проф. М. І. Дейнеко (Одеса);
докт. філос. наук, проф. М. С. Дмитрієва (Одеса);
докт. філол. наук, проф. В. Д. Нарівська (Дніпропетровськ);
докт. філол. наук, проф. А. О. Ткаченко (Київ).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

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”, 2004

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2004

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

Вихід випуску 5 можна розглядати як продовження певної традиції вивчення природи сміху та сміхової культури, що її було започатковано ініціативою товариства “Одеська гуманітарна традиція” в межах видання “Докса”. Перші три випуски збірника, як і цей, були присвячені розгляданню різних аспектів сміху.

П’ятий випуск має назву “Логос і праксис сміху” і містить чотири розділи. Автори статей розділу 1 “Сміх на перетині мислення і мови” аналізують пізнавальні можливості різних форм сміху, демонструють участь гумору та іронії в мисленні, значущість їх для філософії і взагалі для будь-якої смислової комунікації, зазначають важливість сміху у конституюванні і зберіганні людської індивідуальності. Науковці доводять, що людське мислення і спілкування як такі неможливі без сміхових елементів, що уможлиблюють критичність і прискіпливість думки, її виразність і свободу.

Розділ 2 – “Сміх у соціокультурному просторі” – розглядає сміх як соціокультурний феномен. Дослідники звертаються і до питань взаємодії сміху з тим, що не сприймається як кумедне, і до різноманітних проявів сміху в різні періоди культури – від античної доби до сучасності. Аналізуються варіанти сміху, що могли б правити за підстави справжнього буття людини і співбуття з іншим. Декілька робіт присвячені найсучаснішим явищам сміхової культури: функціонуванню сміху в сфері політики, public relations, в сфері християнських традиційних цінностей, – в них міститься аналіз політичних та PR-анекдотів, “флеш-моб приколу”, одеського карнавалу “Гуморини”, сміхової субкультури підлітків. Автори не тільки демонструють теоретичну та історичну обізнаність в питаннях сміхової культури, але й доходять серйозних висновків щодо сучасного стану людини і культури, зазначаючи і його кризові риси, і можливості подолання такої кризи, звертаючись, в тому числі, і до притаманних нашій культурі

сміхових форм.

Розділ 3 “Комічне у літературі” присвячений аналізу сміхових елементів як літературних засобів, художніх прийомів, до яких зверталися митці в усі часи існування літератури та мистецтва. В цьому випуску є роботи, що звертаються до різних періодів розвитку української літератури, зазначаючи важливість і природність для української нації гумору та іронії. Автори демонструють специфічні риси використання комічного в творчості Шекспіра та казахському фольклорі, в комедії болгарського Відродження та російській класичній літературі, літературі абсурду та сучасних анекдотах. Матеріали досліджень, наведені у статтях цього розділу, свідчать про потужність комічного, що перетворює твір мистецтва на виразний, що спричиняє довге його життя.

Редакційна колегія збірника одержала дозвіл від двох видатних сучасних німецьких філософів Мірко Вішке (Галле-Віттенберг) і Ханса-Петера Крюгера (Потсдам) надрукувати переклади їх текстів, де вчені вдаються до міркувань з приводу сміху, його значення для людського пізнання і буття. Ці переклади розташовані в розділі 4.

Запрошуємо всіх, кого цікавить різноманітність проявів людської думки та існування, до спілкування з нашими авторами: будь ласка, читайте цей збірник і спробуйте поділити з дослідниками натхненність їхнього ставлення до сміху.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

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

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

БАСІН Едуард Аркадійович – завуч середньої школи № 56 м. Одеси.

БЕЗНИСЬКО Вікторія Станіславівна – аспірантка кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

БОГАЧОВ Андрій Леонідович – канд філос. наук, доцент кафедри філософії Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

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

ВЄРШИНА Вікторія Анатоліївна – викладач кафедри філософії Дніпропетровського національного університету.

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

ВИСОЦЬКА Ольга Євгенівна – канд. філос. наук, доцент кафедри теорії та методики освіти Дніпропетровського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

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

ГОЛОЗУБОВ Олександр Вячеславович – канд. філос. наук, доцент кафедри етики, естетики та історії культури Національного Технічного університету «Харківський політехнічний інститут».

ГОЛУБОВИЧ Інна Володимирівна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Одеського державного медичного університету.

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

ГРІЗОВА Ірина Олександрівна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ДЕМ'ЯНОВ Володимир Олександрович – канд. філос. наук, доцент

кафедри філософії Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

ЗІНОВ'ЄВА Тетяна Анатоліївна – аспірантка кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

ЗОЛОТАРЬОВА Олена Адольфівна – старший викладач кафедри гуманітарних та соціально-економічних наук Південноукраїнського відділення Одеської філії Міжрегіональної Академії управління персоналом.

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

КАРПЕНКО Юрій Олександрович – докт. філол. наук, професор кафедри української мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

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

КЕБУЛАДЗЕ Вахтанг Іванович – канд. філос. наук, асистент кафедри філософії Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

КИСЛОВ Олексій Геннадійович – канд. філос. наук, доцент кафедри онтології і теорії пізнання Уральського державного університету (Єкатеринбург, Росія).

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

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

КРЮГЕР Ханс-Петер – доктор філософії, професор, директор Інституту філософії Потсдамського університету (Німеччина).

КУЗЬМІН Олександр Андрійович – докт. філос. наук, професор кафедри філософії Новгородського державного університету

КУЗЬМІНА Марина Вікторівна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Новгородського державного університету.

КУЛІК Олександр Вікторович – аспірант кафедри філософії Дніпропетровського національного університету.

КУХАРУК Тамара Миколаївна – викладач кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

МИРОПОЛЬСЬКА Євгенія Валеріївна – викладач міського

педагогічного університету ім. Б. Гринченка, здобувач Інституту філософії ім. Г. Сковороди АН України (Київ).

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

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

НАЛБАНТОВА Єлена – доктор філології, доцент кафедри історії болгарської літератури Велико-Тирновського університету ім. Св. Кирила і Мефодія (Болгарія), доцент кафедри загального і слов'янського мовознавства Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

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

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

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

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

ПОМОГАЄВ Микола Сергійович – студент 6 курсу філософського факультету Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

РИГІНА Ліка Сергіївна – науковий співробітник, аспірантка кафедри соціальної антропології соціальної роботи Саратовського державного технічного університету.

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

СПРИНСЯН Василь – канд. мистецтвознавства, доц. кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

УЛЮРА Ганна Антоївна – канд. філол. наук, молодший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ).

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

Розділ 1.

СМІХ НА ПЕРЕТИНІ МИСЛЕННЯ І МОВИ

Александр Афанасьев, Ирина Василенко
СМЕХ И РАЦИОНАЛЬНОСТЬ

Обычно смех не рассматривают в контексте рациональности, видимо потому, что, прежде всего, бросаются в глаза его телесные и чувственно-эмоциональные признаки. Действительно, его изучают либо как проявление индивидуальной или культурной телесности [6, с. 71], либо как переживание, чувство, в любом случае отражающие эмоциональное состояние человека. Даже когда смех анализируется как феномен культуры и рассматривается как символ или коммуникативный знак, чаще всего отмечается его спонтанность, неосознанность, иррациональность, и даже антиинтеллектуальность, например, как осмеяние рационального [7, с. 26]. Обращается внимание на то, что смех демонстрирует переход от несвободы к свободе как освобождение от рациональных оков условностей [1, с. 9–10].

Не ставя под сомнение вышеназванные характеристики смеха, отметим, что он имеет также и рациональные основания и проявления, выявление которых и является целью данной статьи.

Актуальность данной проблемы обусловлена необходимостью выявления рациональных оснований культуры вообще и отдельных культурных феноменов, к которым относится также и смех. Если же принять во внимание возрастание интереса к проблеме рациональности в настоящее время, в особенности в связи с кризисом классического рационализма и потребностью пересмотра его оснований с учетом постмодернистских веяний, то указанная проблема приобретает дополнительную актуальность.

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. Таким образом, смех – довольно сложное и многогранное социокультурное явление. 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.

Понятие «рациональность» применимо не только к мышлению, или к формам бытия знания в культуре, но и к различным формам человеческой деятельности и ее результатам. Если под рациональностью понимается система замкнутых и самодостаточных правил, норм, эталонов, принятых в рамках данного социума [3], то для определения рациональных оснований смеха достаточно указать соответствующие правила, нормы, эталоны, которым подчиняется смеющийся или продукт смехового производства. Если же рациональность считать атрибутом не концептуальной системы как таковой, а человеческой деятельности [10, с. 141], то последнюю можно назвать рациональной, если она осуществляется в соответствии с определенными правилами и нормами, зафиксированными в общезначимой форме [9, с. 123]. В этом случае производство и восприятие смешного и самого смеха, их оценка и трансляция могут быть отнесены к рациональной деятельности, если указаны соответствующие правила и нормы.

Прежде всего, отметим, что формы выражения смеха и как телесное проявление, и как духовный продукт культуры при всем разнообразии чувственно-эмоционального и интеллектуального проявления и окраски подчиняются определенным нормам, которые заданы соответствующей культурой. Нормируются культурой даже формы телесных смеховых реакций: как мимика, так и движения тела. Бурные выражения своего отношения к смешному могут в определенных ситуациях осуждаться как неприличные, и человек будет

сдерживать рвущийся из груди «дикий хохот», даже если ему очень смешно или, напротив, улыбаться «во весь рот», когда ни смешного, ни радостного нет. В обоих случаях имеют место определенные, довольно четкие нормы, которые хорошо осознаны, сформулированы и, например, в воспитательных целях подробно разъясняются.

Смех и его разнообразные виды сопровождаются не только различной, но вполне определенной рационально нормированной мимикой (улыбка или ей подобная гримаса), но и характерными, соответствующими некоторым вполне определенным нормам и представлениям, звуками, например, «ха-ха-ха», «гы-гы-гы» «хо-хо-хо» и т. п., каждый из которых выполняет определенную культурную функцию. Можно довольно долго перечислять целый спектр улыбок от сдержанной и даже грустной до радостной, «до ушей», и довольно большой набор звуков различной модуляции и окраски от тихих до громогласных, от издевательских до сочувственных. Нередко тут проявляются психологические особенности людей, специфика эмоционального состояния и выражения и сама иррациональная сила смешного, порой прорывающая рациональную цивилизованную оболочку. Однако во многих случаях все эти формы смеха продуманы в соответствии, например, с этикетом или осмысленной потребностью выразить вполне определенное отношение к происходящему. Но и в случае искреннего, внезапного и «незапланированного» смеха в нем содержатся приобретенные в процессе социализации индивида нормы смеховой культуры. Действительно, смех и улыбка как телесные проявления и как символы или знаки – это социокультурные феномены, регулируемые определенными культурными и общественными процессами и нормами: системой воспитания и образования, юридическими запретами, религиозными установками, общественным мнением, особенностями коммуникации в данной местности или историческом периоде и др.

Свои нормы и формы смешного имеет как первобытная культура, так и каждая последующая культурная эпоха в истории человечества. Древние массовые веселья подчинялись строго определенным ритуальным нормам и среди прочего выполняли важную функцию поддержания космического порядка. Древние

веселья, например вакханалии в честь бога Вакха (Диониса), соблюдая определенный ритуальный порядок, т. е. по форме подчиняясь определенным нормам, по содержанию носили характер необузданных оргий, выражая подсознательные и бессознательные порывы. Пришедшие им на смену и переосмысленные веселые христианские праздники не только по форме, но даже по содержанию подчинены рациональным нормам, например, Масленица или Вальпургиева ночь, когда элементы языческих обрядов переосмыслены христианским мировоззрением. Более того, охраняемые православной церковью юродивые, вызывающие смех своим внешне неразумным поведением и неразумными речами, признаются, в конечном счете, выразителями более глубокого разума.

Важной функцией смеха является коммуникативно-информационная. Звуки и мимика, сопровождающие смех, несут некоторую информацию, как в условиях различных культур, так и в рамках одной культуры или социума, обозначаются определенными знаками, например, в случае письменного сообщения или в рамках литературного произведения. Так в художественной литературе сложилась определенная классификация слов для передачи, как характера смеха, так и отношения героев и самого автора к объектам и субъектам смеха. Звуками «хо-хо-хо» обозначают превосходство, звуки «хи-хи-хи» символизируют неловкость, приниженность, раболепие, звуками «хе-хе-хе» выражают скептическое, ироническое, презрительное отношение к собеседнику [2]. Иными словами, смех сопровождается рациональной маркировкой, имеющей значения и смыслы, которые расшифровываются и принимаются или отвергаются окружающими. Это дает основание говорить о смехе как коммуникативном процессе, выстроенном на рациональных основаниях, в ходе которого устанавливается (или не устанавливается) взаимопонимание между субъектами коммуникации.

Смех, представленный как коммуникативный процесс и вообще как социокультурный феномен, обнаруживает и различные уровни интерпретации, свойственные соответствующему пониманию объекта смеха, которое обусловлено определенными рациональными основаниями. Примером может служить

созданный И. Ильфом и Е. Петровым в «Двенадцати стульях» типичный юмористический образ нэпмана – владельца Одесской бубличной артели «Московские баранки» в городе Черноморске гражданина Кислярского. При современном прочтении за первым уровнем интерпретации смешного образа Кислярского открывается второй уровень. Это весьма грустная с цивилизованной точки зрения вещь, а именно, полная незащитность перед государством крупного социального слоя предпринимателей, свидетельством чего является знаменитая универсальная «допровская корзинка» Кислярского. Она служила ему и кроватью, и столом, и шкафом, и была необходима в первую очередь в тюрьме [5, с. 214–217], куда из-за полного беззакония нэпман мог попасть в любую минуту. Последнее обстоятельство выводит на третий уровень интерпретации: грустную улыбку уже по поводу знаменитых авторов, не понимавших преступности государственного беззакония.

Процесс производства и представления смешного также подчиняется сформировавшимся в культуре нормам, правилам, идеалам, облекается в соответствующую форму. Известные авторы-юмористы пишут шутки для эстрадных исполнителей в соответствии с определенными критериями, а те скрупулезно отбирают материал не просто по собственному усмотрению, а в соответствии с довольно четкими нормами, которые обусловлены идеологией, верованиями, общественным мнением и др. В советские времена признанный исполнитель юмористических миниатюр Аркадий Райкин нередко браковал написанные для него шутки Михаила Жванецкого, опасаясь то их излишней остроты, то несвоевременности. Дело в том, что при советской власти и всевластии коммунистической партии, когда идеология утверждала, что государство и партия все делает для народа, народ не мог плохо жить по определению, и недостатков не могло быть много. А уж насмешки или просто шутки над крупными чиновниками или государством и партией были невозможны «по определению», тем более что контролировалось каждое эфирное или эстрадное слово. Лишь в неофициальных анекдотах и самиздатской литературе или зарубежных изданиях, ставших достоянием общности после крушения коммунистического режима, идеологические символы иногда высмеивались, как,

например, в «Балладе о знамени» или «Маузере Папанина» [4, с. 186–206]. В постперестроечные времена миниатюры М. Жванецкого в его собственном «непрофессиональном» исполнении зазвучали по-другому в рамках изменившихся идеалов и норм. Четким, хотя и не всегда явно сформулированным правилам и нормам подчиняется такой производитель смеха как популярная игра КВН. 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.

Процесс интерпретации смешного также осуществляется в соответствии с определенными нормами. Так, жюри КВН дает даже количественную оценку соответствия или несоответствия шуток и острот неким правилам и нормам, хотя последние не всегда имеют четкие определения и фиксации. Если эти правила не остаются постоянными, все же очевидно, что они всегда имеют место.

Рациональная природа смеха особенно четко обнаруживает себя в том случае, если между субъектами смеха устанавливаются отношения понимания (взаимопонимания). Тогда они включены в единое смысловое поле, позволяющее им примерно одинаково истолковать заложенный в объекте смеха или приписанный ему смысл. Поскольку понимание всегда субъективно, ибо определяется индивидуальным полем смыслов, не вполне совпадающим с общим смысловым полем, возможна множественность и даже альтернативность пониманий как следствие осмысления объекта смеха различным образом, в частности, в различных социокультурных традициях, нравственных нормах, идеологических клише и т. д. Поэтому рискуем утверждать, что понимание объекта смеха всегда имеет место, поскольку субъект всегда приписывает той или иной смысл объекту смеха. Однако взаимопонимание (или адекватное понимание), т. е. тождество приписываемых смыслов, достигается не всегда. Последнее обстоятельство не только не отменяет рациональной природы производства и оценки смешного, как и всякого осмысления, а подчеркивает его. Об этом свидетельствуют многие случаи непонимания смешного в анекдотах

представителями разных стран, культур, социального положения и т. д. Р. Карцев вспоминал, как он рассказал французскому менеджеру знаменитую миниатюру М. Жванецкого, в которой начальник приказал секретарше срочно вызвать Сидорова. Сидорова разыскали.

– Сидоров ждет в приемной, – доложила секретарша.

– Хорошо, пусть войдет, – распорядился начальник.

Сидоров входит.

– Вы – Сидоров? – спрашивает начальник.

– Да.

– Вон отсюда!

Менеджер некоторое время ждал продолжения, а затем поинтересовался, почему начальник не выгнал Сидорова через секретаршу.

Другой пример. Американцу рассказали анекдот времен перестройки, в котором Горбачев, совершая поездку по стране и находясь в провинции, удивленно спрашивает, чем его накануне поили, поскольку у него исчезло родимое пятно. Ему отвечают, что это в столице пьют «андроповку», а в глуши – пятновыводитель. Ничего не понявшему американцу пришлось долго объяснять суть «советского образа жизни» и основные вехи нашей истории. Очевидно, что человек, не знающий культурного или исторического контекста, не может осуществить элементарную рациональную процедуру соотнесения описанного события или рассказанного анекдота с соответствующим контекстом, поэтому не воспринимает их как смешные и в этом смысле не понимает, хотя хорошо понимает, о чем идет речь и может пересказать услышанное, погружая его в свой контекст, в котором рассказанное не является смешным. Смешное хорошо понимается представителями разных народов, когда оно имеет наднациональный или общекультурный контекст и не включает лингвистические тонкости или социокультурные особенности. Тогда даже простой перевод передает смысл смешного, в противном случае необходимо специальное истолкование.

Смеющийся человек порой выражает свое эмоциональное состояние произвольно, можно даже сказать иррационально, не вкладывая специального смысла в свой смех, не имея определенного замысла. Однако, другие субъекты всегда осмысливают его смех, присоединяясь или, наоборот, протестуя

на вполне рациональных основаниях. Например, произвольный чистосердечный смех может классифицироваться как невоспитанность или пренебрежительное отношение к окружающим. Участники смехового процесса обязательно «читают» смех смеющегося, в частности, через сопровождающие его знаки, наделяя его собственным смыслом, не обязательно совпадающим с носителем смеха. Такая многозначность смеха также не отменяет его рациональной природы, поскольку осмысление объекта смеха осуществляется в определенных рациональных нормах.

Человек может смеяться в одиночестве, вспомнив или прочитав анекдот, оказавшись в смешной ситуации или увидев некий объект смеха. Однако и в этом случае налицо рациональная природа процесса понимания и взаимопонимания по поводу объекта смеха. Во-первых, смысловое поле индивида сформировалось под влиянием общепринятых смыслов и продолжает испытывать их воздействие. Во-вторых, в объект смеха, например, в прочитанный анекдот, заложен некоторый смысл его создателем. В-третьих, субъект смеха, приписав определенный смысл воспринимаемому объекту смеха, понял его. В-четвертых, в случае совпадения приписанных объекту смеха смыслов достигается взаимопонимание, хотя один из субъектов может находиться в другом месте или иной исторической эпохе.

Существует обоснованная точка зрения, что рациональность в практической и духовной деятельности людей обязательно связана с целью, поскольку охватывает как проект, целеполагание, так и совокупность выбираемых шагов, позволяющих, в конечном счете, достичь поставленной цели [8, с. 48.]. В этом плане смех, как и любой другой продукт рациональной человеческой деятельности, включает в себя целеполагание. Это касается и производства смеха или смешного, и его восприятия. Диктатор Уганды Иди Амин, правивший страной в 70-е годы прошлого века, обиделся на правительство Великобритании, которое отказало в поддержке кровавому диктатору. Узнав из прессы, что в Великобритании снизились темпы экономического роста, Амин задался целью унижить англичан поистине анекдотичным способом. Он объявил на весь мир, что в Уганде организован фонд «Спасем Британию», в который нищие угандийские крестьяне

сдавали понемногу овощей для якобы переживающих экономические трудности англичан, а Амин каждый раз вопрошал на пресс-конференциях, когда же Англия пришлет самолет за продуктами.

Целеполагание как элемент производства и восприятия смешного проявляется, в частности, в том, что смехом или улыбкой дают понять нечто. Ответная улыбка или смех означают адекватное понимание или его имитацию, например, в случае вежливого смеха. Адекватное понимание в данном случае есть взаимопонимание или его определенная степень, поскольку полное взаимопонимание проблематично. В противном случае налицо неадекватное понимание как отсутствие взаимопонимания, часто неточно называемое непониманием. Например, анекдоты, шутки или остроты по поводу партийно-государственных деятелей Советского Союза, политики коммунистической партии, идеологических стереотипов граничили с уголовным преступлением, из-за чего смех над властью и политикой оказался загнанным в подполье, где он продолжал существовать лишь в виде особого смехового жанра – политического анекдота. Преследование их авторов и слушателей было свидетельством не непонимания анекдотов представителями власти, а именно отсутствия взаимопонимания. Более рациональной оценки анекдотов трудно себе представить.

Рациональные основания смеха как культурного явления с очевидностью обнаруживаются при оценке продуктов смехового производства. Так, юмор, шутки называют остроумными или не очень, оригинальными или заимствованными, уместными или неуместными, тонкими или плоскими и т. д. В любом случае они несут информацию о юмористе и его юморе, позволяют его оценить, и реакция может быть не такой, как ожидал автор. Анекдоты или остроты в учебной лекции, политическом диспуте или эстрадном выступлении вполне допустимы и даже желательны, но не будут уместными только потому, что смешны. Они могут оказаться помехой достижению цели, если четко не выразят мысль или окажутся известными слушателям, избитыми.

В плане выявления рациональных оснований смеха небезынтересным оказывается понятие «объективно смешная ситуация». Поскольку понимание смеха, как и любого явления,

субъективно, употребление данного понятия проблематично. В то же время, ситуация, осмысленная с позиций определенных культурных идеалов и норм, разделяемых субъектами смеха, имеет черты объективности или точнее intersубъективности, но лишь в определенных пределах, например в пределах данной культуры. В различных культурных или субкультурных сообществах, а также социальных и политических группах, подобные смешные ситуации могут не совпадать, теряя, таким образом, свою «объективность».

В качестве выводов отметим, что смех представляет собой сложное социокультурное явление. Включая спонтанные, неосознанные, иррациональные черты, он имеет также и рациональные черты, функции, природу. Рациональность в процессе производства и оценки смешного и в протекании самого смеха обнаруживается как в телесных, физических, так и в социальных и культурных проявлениях смеха, детерминированных соответствующими правилами, нормами, эталонами, которым подчиняются творцы смешного и смеющиеся.

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. – М., 1992.
2. Афанасьев А. И., Василенко И. Л. Смех и взаимопонимание // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вып. 3. Гносеологічні та антропологічні виміри сміху. – Одесса, 2003.
3. Белова Ю. В. Системно-дискрипторный анализ понятия «научная рациональность» // Проблема рациональности наприкінці ХХ століття. Матеріали харківських міжнародних Сковородинівських читань. – Харків, 1998.
4. Веллер М. И. Легенды Невского проспекта. – СПб., 1995.
5. Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. – К., 1957.
6. Левченко В. Л. Смех и тело // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вып. 1. Людина у світі сміху. – Одесса, 2002.
7. Михайлюк А.В. Амбивалентность смеха и сакральность в культуре // *Δόξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вып. 1. Людина у світі сміху. – Одесса, 2002.
8. Новиков А. А. Рациональность в истоках и утратах // Вопросы философии. – 1995. – № 7.
9. Розов М. А. Рациональность в социальном познании и социальной практике // Исторические типы рациональности. – М., 1995. – Т. 1.
10. Тулмин Ст. Человеческое понимание. – М., 1986.

Лина Ярош

СМЕХ КАК ГРАНИЦА ПРОФАННОГО И САКРАЛЬНОГО В НАИВНОМ СОЗНАНИИ

Современная философия обнаруживает повышенный интерес к изучению пограничных состояний сознания. Наивное сознание оказывается удобным объектом исследования, так как оно устроено так, что внешний мир выступает для него как убедительная, самодостаточная реальность, данная в опыте с очевидностью, не требующей доказательств. Наивный реализм отождествляет субъективные восприятия со свойствами вещей как существующих самих по себе. В силу этого повседневный или естественный опыт характеризуется высокой степенью напряженности. Сферы сакрального и профанного в наивном сознании выступают как диаметрально противоположные и несовместимые. Причиной подобного понимания является убеждение о существовании этих двух сфер действительности независимо от человеческого сознания, а также о независимой реальности содержания сознания. Подобная позиция содержит убежденность в возможности выхода за пределы опыта собственного сознания, что в принципе невозможно. Это убедительно показал Э. Гуссерль в феноменологии. Отказ от проблемы реальности в указанном смысле предполагает такое отношение к действительности, в котором все существующее может быть положено как бесконечность иных возможностей присутствия. При этом не исключается и возможность отсутствия, т. е. небытия. Такая позиция является трансцендентальной. Трансцендентальная позиция приводит к признанию фактического как такового, которое может быть иным, т. е. окружено бесконечным множеством возможностей. Осуществление такой позиции предполагает принятие такого отношения к действительности, при котором она могла бы существовать и по-другому или вообще не существовать, а поэтому к ней можно относиться со смехом, релятивизируя ее абсолютную значимость.

Наивное сознание противопоставляет сакральное профанному как мир энергии миру субстанции. С одной стороны – сила, с другой – вещи. И если вещь обладает фиксированной

природой, то сила может приносить добро или зло, в зависимости от частных обстоятельств, закрытых сознанию. Сила может быть доброй или злой не вследствие своей природы, но из-за ориентации, которую она избирает или которую ей придают. Границы сознания определяют отношение к силе как к чему-то неизвестному. Любая сила в латентном состоянии провоцирует одновременно желания и опасения, вызывает у человека страх относительно поражения или надежду на помощь. Будучи виртуальной, она двусмысленна, но, переходя в действие, становится однозначной. И тогда любые колебания оказываются как бы под запретом. То, что однозначно, в наивном сознании приобретает статус определенной реальности. Отсюда вытекает, что профанное и сакральное соприкасаются как два мира, раздваивающие наивное сознание и определяющие его напряженное состояние из-за переживания постоянной опасности нарушить опасную сферу и оказаться причастным пороку. Для наивного сознания граница порока сливается с границей незнания. Не случайно в древние времена (как свидетельствуют лексикографы), понятие «сакральный» порой означало одновременно «опороченный». Например, в Древнем Риме слово *sacer* означало «тот или то, к чему нельзя прикасаться, чтобы не быть запятнанным или опороченным». *Sacer* как бы отсекал человека, нарушившего границы дозволенного или общепринятого, от круга общения, государства или церкви.

Наивное сознание воспринимает сакральное как источник жизни и смерти. Смерть – это сила, которая постоянно поджидает человека, приход которой непредсказуем. Нет способа ее избежать. Каждое живое существо об этом знает. Поэтому смерть выступает объектом уважения. Вид покойника заставляет нас как бы прикоснуться к тайне сакрального мира и почтительно замолчать. Тем не менее, в истории человечества известна и такая реакция на факт смерти как смех. Такая реакция встречалась в периоды военных действий, когда ненависть к врагу породила фамильярность, граничащую с глумлением, относительно останков убитых людей. Смех в подобных условиях мог выступать или защитой от потрясений или проявлением мироотношения, граничащего с потерей всяких представлений о человечности. Человек при этом ощущал себя свободным от всяких запретов,

навязанных обычаями и воспитанием.

Наивное сознание идентифицирует сакральное с идеей, вещью или существом, которому человек подчиняет свое поведение и которое не может быть подвергнуто осмеянию и шуткам. Подобное отношение к сакральному требует определенного самоотречения, безусловной преданности и даже жертвенности. Сакральное всегда окружено атмосферой искренности и благоговения, о которой не говорят. Искреннее отношение к объекту поклонения стремится спрятать сокровенные переживания, опасаясь подвергнуться критическому отношению, непониманию или даже осмеянию со стороны безразличных людей или даже врагов.

Для наивного сознания сакральное есть, прежде всего, непонятной, опасной действенной силой. И для того, кто решается к ней обратиться, проблема состоит в том, как воспользоваться этой силой, остерегаясь грозящей опасности. Чем значительнее цель, к которой стремятся, тем значимее вмешательство этой силы, которую хотят использовать и тем опаснее ожидаемые последствия ее действия. Она не приручается, не растворяется, не разделяется. Она нераздельна в своей полноте везде, где пребывает. Так, например, малейшая частица реликвии имеет ту же силу, что и вся реликвия. Поэтому наивное сознание должно опасаться своего желания присвоить эту силу.

Профанное относительно сакрального имеет только негативные черты. Оно кажется таким бедным и обделенным существованием, как небытие по сравнению с бытием. Но это, как правило, активное небытие, склонное обесценивать, разрушать полноту, относительно которой оно определяется. Отсюда вытекает необходимость в непроницаемых границах, обеспечивающих изоляцию сакрального от профанного. Вместе с тем эти два рода бытия необходимы для развития жизни. Сакральное присутствует в наивном сознании посредством пограничных переживаний, побуждающих надежды на престижное существование и опасения в случае провала. Профанное же используется без чрезмерных укоров совести. Его оценивают, его судят, в нем сомневаются, его используют не как цель, но как средство. Есть люди, которые все считают профанным и относятся ко всему прагматично в пределах своих возможностей.

Для таких людей сакральное в принципе не существует. Смысл всех явлений мира для таких людей имеет однозначно материальное измерение. Сознание таких людей может быть весьма изощренным в плане хитросплетений, проектов относительно использования других людей. Но подобное сознание тем не менее остается разновидностью наивного. В мире сакрального и профанного присутствует ритуальный порядок, который есть результатом договоренностей. Он очерчивает те границы, в которых господствуют четкие правила. Правила поддерживаются сознательно. Они выполняются с полной серьезностью и не оцениваются как обман или развлечение. В выполнении этих правил не остается места для смеха.

Сакральное существует как чистый смысл, неделимая, действенная сила. Обряды направлены на управление этой силой сакрального в жизни человека. Эта сила есть сверхчеловеческой по определению, поскольку усилия человека по отношению к ней остаются слабыми и неуверенными. Человек не способен руководить этой силой по своему усмотрению и пользоваться по отношению к ней властью в соответствии с установленными границами. Человек может лишь покорно просить ее. Сакральное всегда остается той силой, которая вызывает уважение, опасение и располагает к доверию или недоверию. Причастность к такой силе отделяет человека от других, а также от повседневных забот. Сакральное вводит человека в суровый мир, который вызывает у профанов опасение, недоверие. Сакральное вызывает трепет и страх. Поэтому формой обращения к сакральному может быть молитва, как серьезная деятельность, преисполненная уважительного и даже благоговейного отношения к тому, что находится за пределами человеческих возможностей.

Противоположной по смыслу формой поведения выступает святотатственное поведение насмешника, желающего продемонстрировать свободу от сковывающих норм. Смех при этом выполняет функцию силы, разоблачающей любую серьезность. Смех выступает человеческим проявлением субъективной активности, посягающей на запретные границы. Посредством смеха человек отдалается от реальности. Он стремится к свободной деятельности, которая обязывала бы его лишь условно. Но существование человека в профанной жизни

грозит наивному сознанию множеством угроз. Обычный человек стремится к самозабвению, радости, утешению, непринужденности, то есть тем состояниям, которые производны от чувства безопасности. В серьезной жизни (как сакральной, так и профанной) существование человека сопровождается постоянным напряжением. Необходимо преодолевать трудности, опасности, невзгоды, которые постоянно поджидают человека, и которых он хочет избежать. Масса обстоятельств заносит человека дальше, нежели было предусмотрено. Везде царит вероломство и кажется, что просто неразумно придерживаться правил и договоренностей там, где господствует борьба за выживание.

В обычной жизни каждый человек отвечает за свои действия. Профанное поведение сдерживает человека относительно желания идти до конца в своих намерениях. Оно не позволяет расточительно растрчивать свои душевные силы и оберегает от опасных и разрушающих инстинктов. Вместе с тем течение жизни зависит также от поступков других людей. Ошибки и недочеты других иногда стоят очень дорого. Поэтому всегда следует действовать и говорить осмотрительно, учитывая нежелательный исход дела. Иначе самонадеянность может привести к катастрофе. Необходимо считаться со случайностями, несправедливостью и незаслуженными неудачами, которые могут случиться с невинным человеком. И смех в подобных ситуациях выполняет функцию своеобразного укрытия, где человек как бы оказывается хозяином своей судьбы. Смех оказывается средой ограниченного и временного совершенства, где на краткое мгновение возникает переживание освобождения от напряженных состояний.

Чувством юмора обладает тот, кто обладает душевным равновесием, позволяющим не путать сферы смеха и реальной жизни. Чувство юмора позволяет без урона для собственного самолюбия оказаться объектом смеха для кого-то или для самого себя. Смеяться по поводу чего-либо значит относиться к объекту смеха как средству развлечения, которому не придается серьезного значения. Объект смеха не таит в себе опасности, он тот, которым можно пренебречь и перед которым нет необходимости преклоняться. Поэтому смех можно рассматривать как свободную деятельность, где человек свободен от страха за свои поступки.

Человек в себе несет меру серьезного и смешного. Тем не менее, смешное или достойное смеха не сливается ни с профанным, ни с сакральным. В наивном сознании сфера сакрального тщательно отделена от сферы профанного многими запретами. Табу выполняет роль границы, оберегающей профанное от возможных опасностей. Но при обращении к сфере сакрального за помощью наивное сознание переносит на него профанные представления о возможности воздействия и управления тайными энергиями, которые надо приручить умелым обхождением. Для этого необходимы испытанные рецепты, магические слова, позволенные церковью или самим Богом. Позволенные действия применяют, слова произносят, веря в их действенность. К сакральному обращаются, чтобы повлиять на профанную жизнь, чтобы обеспечить благополучие и душевный покой, ожидая следствие божественной милости. Сила сакрального возносится над повседневным существованием. Выходя из храма, человек возвращается в среду, где его действия не вызывают опасений, страха и трепета. Они привычны и не настолько необратимы, чтобы вызвать непредсказуемые последствия. Когда человек переходит от сакральной деятельности к профанной жизни, он ощущает облегчение, подобное тому, когда он переходит от забот и превратностей повседневной жизни к атмосфере смеха. В обоих случаях поведение обретает новую степень свободы. В этом смысле смех – деятельность преимущественно свободная, она избавлена однозначного значения, она открывает иные планы реальности и не порождает следствий, которых невозможно было бы избежать. Сфера смеха является лишь утешением и развлечением относительно повседневности. А профанная жизнь является как бы утешением и развлечением по отношению к сфере сакрального. Сфера сакрального и сфера смеха соотносимы в той степени, в какой они противопоставлены профанному. Смех выступает границей серьезности профанного. Профанное утверждает как постоянный поиск равновесия, золотой середины, которая разрешает жить не преступая границы дозволенного, довольствуясь порой посредственностью, которая как бы обеспечивает хрупкое примирение двух антитетичных сил. Выход за пределы относительного равновесия равносильно вхождению в мир сакрального, где существует угроза потери себя. Активность

профанного приостанавливается перед суверенной волей сакрального.

В современном обществе глубинный смысл сакрального утрачен. Распространение благ цивилизации сопровождается погоней за выгодой, цинизмом и отрицанием выработанных предшествующими поколениями правил общественной жизни. Благородство и договоренности попираются силой и эгоизмом. Исчезает доверие к моральным нормам, уважение к личности, которые служат условием плодотворных взаимоотношений. Моральные заповеди никто не отрицает. Но в современных условиях трудно себе представить обстоятельства, достойные жертвы собственной жизнью. Возрастающая независимость индивида освобождает его от внешнего принуждения и обеспечивает социальные гарантии против влияния других. В этих условиях сакральное продолжает существовать в той степени, в какой освобождение индивида оказывается неполным, когда обнажаются проблемы смысложизненного характера.

Трудно проанализировать формы, которые обретает сакральное в современной цивилизации. Но оно мыслится все чаще как что-то абстрактное, внутреннее, относящееся только к сфере мысли, но отнюдь не к действиям, не к внешним проявлениям внутреннего мира. Такое понимание сакрального связано с развитием интеллектуальной и моральной автономии индивида, с расширением авторитета науки. Авторитет науки в современном обществе ассоциируется в наивном сознании с авторитетом разума. Хотя не следовало бы забывать, например, мнение И. Канта о том, что наука – это форма выражения рассудочной, но не разумной деятельности. Ибо сфера разума – это сфера свободы и нравственности. Тем не менее, вера в прогресс науки формирует убежденность в том, что разоблачение тайн – дело времени. Такая вера способствует зарождению враждебного отношения ко всему таинственному, формирует отсутствие уважительного отношения к неведомому. Наивное сознание считает, что все может быть объектом познания или эксперимента, и подспудно ведет к тому, чтобы смотреть на все как на профанное, доступное исследованию. Разделение сакрального и профанного вследствие этого больше не связывается с концепцией мирового порядка. Теряется мера глубины и высоты как высших ценностей.

Действительность становится одномерной. Мышление становится плоским, однозначным даже в случаях его изощренных проявлений. Изощренность оказывается как бы формой наслаивания и классификации плоских смыслов, которые располагаются горизонтально или вертикально по воле того, кто ими манипулирует. Распространились маловерие и наигранный скептицизм. Наивное сознание воспринимает подобное отношение к действительности как норму здравого смысла. Осмеяние и даже глумление над всем, что для множества предшествующих поколений было сферой сокровенного, грозит стереть границы не только профанного, но и сакрального. Цинизм, как порождение наивного сознания, получает удовольствие от глумления над всем, утверждая в своем ослеплении мнимое преимущество. Циничный смех, попирающий всякие границы, грозит уничтожить духовные богатства, собранные усилиями страданий многих поколений и тем самым незаметно подтачивает сами устои общества. В этих условиях актуализируется роль философии, которая позволяет осмыслить проблемы наивного сознания, преодолеть его напряженные состояния и направить освобожденный разум в русло положительного творчества. Феноменологическая редукция помогает переключить внимание сознания с одной формы опыта на другую, благодаря чему позволяет снять напряженность наивного сознания, расслабить его. Подобный прием снятия напряженности сознания в форме методологической процедуры подобен акту смеха, позволяющему преодолеть однозначность существующего смысла реальности. Феноменология говорит, что реальность является совокупностью смыслов. Поэтому деление мира на «объективные вещи» и «значения» этих вещей для субъекта – наивно. Ведь «объективность» или же «сама вещь» и есть определенным типом смысла. Э. Гуссерль говорит, что феноменология исключает наивную метафизику, но не останавливается перед высшими и последними «этико-религиозными проблемами, но поставленными на ту почву, на которую и должно быть поставлено все то, что может обладать для нас смыслом» [1, с. 291].

1. Гуссерль Э. Картезианские размышления. – СПб, 1998. – 316 с.

Ирина Гризова

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ И СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА

Долгие столетия философия представляла человека лишенным собственного лица: человека как род, как тип, как выразителя неких универсальных или конкретно-исторических черт, но его традиционная фигура была увенчана безликим пустым овалом. Первый серьезный удар по такому пластичному мышлению нанес XIX век с его пробудившимся особым интересом к человеческой духовности, а отсюда, вполне логично, – к индивидуальности, ибо именно она и является носителем духовности. В дальнейшем этот поворот совершал уже XX век, и во всех его философских системах и направлениях, феноменологии и экзистенциализме, в эстетике и этике, человек не только обретал индивидуальностные черты, но в самом его лице появлялась индивидуальностная реакция страха и бунта, гнева и смеха над самим им же порождаемыми социальными феноменами.

Думается, что философия долго и трудно через все тернии своей эволюции, через крайности основополагающих способов осмысления своих проблем идет к тому, чтобы приоритетное место в прогрессе цивилизации отдать индивидуальности. В какой-то степени это было предвосхищено еще Гегелем: «Мы никогда не перестанем и не можем перестать интересоваться индивидуальной целостностью и живой самостоятельностью, не перестанем испытывать в ней потребность, сколько бы мы ни признавали выгодными и разумными условия развитой организации гражданской и политической «жизни»» [3, т. 1, с. 204]. Да, необходимо существует в развитии индивидуальности взаимообусловленность, взаимосвязь ее с экономикой, культурой, политикой. На первый взгляд, кажется, перед нами неразрывный круг этого «взаимо». Но обратим внимание на факты, которые всегда существовали, но сегодня они очень уж значительно себя обнаруживают: далеко не всегда экономическое благополучие общества, наличие демократических свобод обуславливают расцвет индивидуальности, ее духовных потребностей и интеллекта. К сожалению, чаще бывает как раз наоборот. Так же как историческая необходимость в появлении ярких творческих индивидуальностей не является гарантом возникновения таковых.

Что же сегодня в планетарном масштабе и в нашем собственном обществе представляет собой индивидуальность, какие черты доминируют в этой сложной, внутренне противоречивой едва ли не важнейшей ипостаси человеческого существа? Сейчас в развитии и существовании индивидуальности наблюдаются опасные тенденции, ведущие к ее принижению и нивелированию. Стремясь проникнуть в существо какого-либо феномена, следует быть конкретным, т. е. выделить определенное свойство или определенное проявление, в котором достаточно полно выражается его сущность. Обозначенная тема статьи и является попыткой выделения такого.

Индивидуальности не везло долгое время не только как проблеме философского характера, но и как живой, трепетной, чувственной, мыслящей. Ей не везло как социальному феномену: она была забытой и заброшенной в грандиозных деяниях строительства капитализма и попытках построить социализм, она мешала своим инакомыслием и самим существованием своим тоталитаризму. Она была битой и загнанной в угол, когда сопротивлялась существующему порядку и она сама теряла себя, гибла, когда шла с ним в ногу. Но какой бы она ни была, во что бы ее ни превращали, без нее человечеству грозит превратиться в роботов. Потому и представляет интерес вдуматься в то, что представляет индивидуальность сегодня в сопряжении с одной из сфер человеческого духовного бытия, сферы высокого накала интеллекта, чувств, интуиции, ускользающего и обретаемого в усилиях мысли подтекста, в специфической сфере самосознания как самоутверждения, короче, – в сфере комических ситуаций и их восприятия. Это и стало основной целью данной статьи.

С понятием индивидуальности Вл. Соловьев связал характерную для русской философии идею всеединства («истинная индивидуальность есть некоторый определенный образ всеединства» [5, с. 114]): индивидуальность предполагает единство множественности, особый синтез универсализма и неповторимости, незаменимости, что необходимо ведет к ее целостности. «Человек вообще (и всякий индивидуальный человек в частности), будучи фактически только этим, а не другим, может становиться всем, лишь снимая в своем сознании и жизни ту внутреннюю грань, которая отделяет его от другого. «Этот» может

быть «всем» только вместе с другими» [5, с. 114]. Проблема Я и ТЫ сложилась как проблема отношения, предполагающего не только взаимосвязь, но и взаимодействие, вживание в «чужой» мир, присвоение его как своего собственного. М. Бубер особо подчеркивал универсальность и необходимость этого отношения, предполагающего «взаимость», как объединения в противовес оторванности: «через ТЫ человек становится Я» и «отношение Я – ТЫ обуславливает взаимность» [1, с. 24, 85].

Внутренний механизм самосозидания человека реализуется как в непосредственных результатах человеческой деятельности, так и в тех новых качествах, которые обретает мир, становясь относительно человека миром человека. В этом случае имеется в виду прежде всего мир ценностей, среди которых особое место принадлежит эстетическим. Комизм исторических событий, социальных ситуаций, поступков, поведения, образа жизни человека и общества и соответствующие формы его восприятия и осмысления, естественно, не совпадая, но в, той или иной мере, находясь в соответствии, – идентичны, что является основой их возможной связи.

Мне приходилось высказываться по поводу чувства юмора как своеобразного показателя развития интеллекта. Духовная сущность индивидуальности не сводима к одному интеллекту. Менталитет в единстве составляющих его компонентов, противостояние и взаимопроникновение Я и ТЫ, непреодолимая и непредсказуемая в своем выражении субъективность, историчность и беспредельность времени в единении с значительностью и непредсказуемостью сиюминутности – эти параметры индивидуальности, будь то субъект-индивид или субъект-общество, являют собой внутренний сплав составных специфических черт, образующих сущность комического. Идентичность комического его восприятия осуществляется через идентичность прообразу – индивидуальности. Они относятся и реализуются в дальнейшем в «смехе».

Смех, отражающий и самую суть времени и в том же времени ее осмысление, представлен индивидуальностью, сложность существования которой заключается в том, что она может жить, в отличие от исторического времени личности, в разных срезах своего индивидуального времени – в прошлом,

настоящем, будущем и соответственно этому представлять смех не в форме теоретических рассуждений или эстетического понимания, а в форме своего субъективного существования, в форме самой жизни. В таком плане понятие смеха во многом близко к тому, что имел в виду М. Бахтин под термином «смеховая культура». Но понятие смеха, думается, больше сориентировано на «бесконечную внутреннюю субъективность» (как определял индивидуальность Гегель), на специфичность времени индивидуальности.

Универсальность отношения между Я и Ты предполагает возможность в данных ролях различных по сути своей субъектов, но то ли индивиды, то ли определенные социальные группы обретают в нем статус индивидуальности. Это можно объяснить тем, что отношение Я–Ты не сводимо к какому-то одному показателю, социальному или психологическому, чувственному или рациональному и т. п. Это целостность всех параметров, определяющих именно индивидуальность. С этим сопряжена мысль о том, что только равные смеются между собой и ни в чем не обнаруживается характер людей так, как в том, что они находят смешным (Гете). Но, согласно закономерности идентичности смеха и индивидуальности, находят смешным как раз то, что априорно присуще самому субъекту, возможно и не сознающему этого или не желающему сознавать.

У А. Бергсона комическое возникает как «накладка мертвого на живое» («о смехе в жизни и на сцене»), т. е. как возникающее противоречие косности и статичности животворящему духу развития. Природа подлинной индивидуальности с присущей ей непредсказуемостью, вариативностью чужда косности и застою. Потому индивидуальность и является детонатором взрыва, неординарности и часто неожиданности в своем варианте, т. е. отличается как раз теми особенностями, которые определяют существо смеха.

Одним из важнейших проявлений индивидуальности является активность ее самосознания, а самосознание находит себя в самополагании при одновременном противопоставлении другому. Смех – это внутреннее осознание самого себя, своей силы и способности к противоборству как к самоутверждению.

Индивидуальность незамкнута, ее существо не может быть подвергнуто строгой нормативности, она неповторима и

невозместима, она – смех-мгновение, который, отделившись от нее, может стать исторической вехой, она – шут и король одновременно, она – живое человеческое лицо, которое смеется и плачет над своей судьбой и судьбой человечества. Смех – это особая внутренняя картина мира, воссоздающая мир в отношениях к нему человека, это индивидуальность в своей сущности и структуре реализуемая в смехе и в то же время выделяющаяся из него.

Интегративные тенденции нашего времени как выражение исторической необходимости в экономике, политике, науке в целом при условии честности и благонадежности, несомненно, важны и даже глобальны по своей значимости. Отчасти они коснулись и духовной культуры. Но как раз в сугубо специфических ее сферах, таких как нравственность, искусство, религия принцип взаимопроникновения часто вообще не срабатывает, либо ведет к негативным последствиям. Упрощение качественного своеобразия, незаменимости и неповторимости индивидуальности возникшее значительно более века назад, особо было усилено социальными причинами, такими как смещение смысла и значимости духовных ценностей в сторону финансовых, как обесценивание самой жизни и целостности индивидуальности. Одним из следствий является «однополушарность» мышления, утверждение его стандартизации и при позитивном интересе к изучению иностранных языков – бедность и заштампованность речи, появление одинаковости потребностей духовного порядка. В конечном итоге существует тенденция вытеснения того, что по сути своей, по природе своей именуется индивидуальностью и тем самым утверждается тип «усредненного» человека, теряющего свою многоликость.

Суть и результаты этих потерь индивидуальности можно как раз проследить на примерах того, что же доминирует сегодня в смеховой культуре человечества и нашего общества, в частности, над чем и как смеется сегодня большинство, представляя ту односторонне и негативно выразимую индивидуальность, о приходе которой еще в начале XX века предупреждал в своих известных статьях В. Мережковский.

Стандартизация человека, усредненность индивидуальности, обедненность ее духовного мира, превращение

идеалов в идолы ведет соответственно к тому, что в смехе теряется интеллектуальное начало, пропадает значимость смысла, упрощается структура логико-эмоциональных связей. Следствием разрушения индивидуальности является то, что смех, смеховая культура общества становится адекватной тому, что Ф. Ницше называл «инстинктом посредственности» [4, с. 924].

Смех обладает общечеловеческой, социальной ценностью, превращается в образ жизни, в смеховую культуру, когда он сопряжен с глубиной утверждаемой мысли, особо чувствуемой мысли, когда он, что особенно важно, сопряжен с важнейшими продуктивными механизмами самого процесса мышления. Смех, рожденный не в своей стихии, по мысли Л. Фейербаха, может быть лишь «суррогатом мысли». Вместо разрушения стереотипов происходит утверждение таковых. Тем самым отпадает необходимость мыслить и сама потребность в мышлении.

Утрата индивидуальностных черт ведет к унификации «смеховых ситуаций», к упрощению конструируемых связей, в преобладании поверхностных и прямолинейных, что исключает роль и значимость подтекста. Торжество «инстинкта посредственности» превращает смех в то, что составляет суть такой индивидуальности и соответствует ей в своей банальности и схематичности. Стереотип индивидуальности оказывается равным стереотипу смеха, что детерминировано их внутренней изоморфностью.

А. Шопенгауэр в своих «Афоризмах житейской мудрости» определил вульгарность как явление, при котором желания преобладают над познавательной способностью человека. Преобладание желания смеяться без потребности и желания думать ведет к пустоте и вульгарности смеха, бессмысленности единичной ситуации. Так же как индивидуальность теряет себя, выпадая из отношения Я и ТЫ, через абсолютизацию своего Я, смех гибнет в адекватной ситуации – абсолютизации смеха. У Гегеля находим: ирония теряет себя, когда «пробавляется лишь шуткой ради шутки» [3, т. 1, с. 307]. Следовательно, процесс мышления, принцип мышления как особого рода выражение его эстетического характера, при аналогичных ситуациях разрушается.

В самой природе индивидуальности, в специфике реализации в ней отношения Я – ТЫ, в особенностях ее

внутренних противоречий – источник и обоснование ее непрерывного изменения и развития. Разрушение, подавление индивидуальности вызывает уничтожение феномена смеха, ибо он невозможен вне конкретности своего существования («стихий») и развития, вне взаимосвязи и взаимоперехода в иного рода ситуации (трагические и трагикомические). Уничтожение индивидуальности ведет к уничтожению смеха, соответствующей специфики образа жизни. Индивидуальность и смех идентичны по своей природе, по своей сущности и структуре, по месту и значимости в социальной системе. В смехе задействованы все сущностные силы человека в их создаваемой именно сущностью индивидуальности форме. Именно через свою внутреннюю бесконечную субъективность (Гегель) индивидуальность объективирует смех, реализует слитность общего и индивидуального (единичного) в непосредственной чувственно-рациональной форме социальной и эстетической ценности: «юмор, охватывает объект и его формирование в рамках своего субъективного отражения, проникает внутрь предмета и становится тем самым как бы объективным юмором» [3, т. 2, с. 320].

Что же в нашей жизни вызывает разрушение единства, слитности составных компонентов, самого функционирования индивидуальности и смеха, каковы причины? Во-первых, самый распространенный и самый тривиальный принцип: проще, легче и удобнее, если не думать, т. е. не усложнять мыслью смеховые ситуации. Не этому ли принципу служат сегодня многие телевизионные шоу, да и не только телевизионные, являя собой скудость мышления, безвкусицу, тому же служит предоставление экрана так называемым народным анекдотам (рубрика), где ничего нет от подлинно народного юмора. Что выигрывает зритель, когда на смену убийствам, крови и зубастым чудовищам, приходят на телеэкран «комические» ситуации и персонажи, отличающиеся примитивизмом и часто пошлостью, когда за кадром раздается фонограмма смеха, ибо, как чувствуют, видимо, сами телевизионщики, нормальному зрителю не может представляться смешным то, что ему преподносят. Нас часто пытаются смешить СМИ. Иногда, правда, выглядят как анекдоты вещи весьма серьезные и не рассчитывающие на обретение такого оттенка. Но не о них здесь речь. Речь о специальных рубриках, где часто неумно

и безвкусно, переходя границы, впадают в примитивизм и вульгаризм. И самое страшное то, что бездумный смехотворный в прямом смысле ширпотреб отучает не только думать, но и испытывать потребность, желание в таком процессе. И отсюда формируется неспособность проникнуть в глубину подлинного комизма и соответственно смех перестает утверждать силу, что предписано ему его природой, а демонстрирует пустоту, в которой невосполнимо теряется ум и человеческая индивидуальность. Так, разрушение индивидуальности в «несостоявшемся смехе», в свою очередь, ведет к разрушению другой в ориентации на бездумного, поверхностного в своем восприятии и нетребовательного зрителя, читателя.

Смех не только сила в преодолении зла, тупости, глупости, хамства и т. п. пороков человечества. Его отсутствие, его «суррогат», выражающий того же рода индивидуальность, – это тоже сила, в свою очередь, убивающая мыслящую индивидуальность, обрекающая ее на не востребованность. Запрет на смех, убийство смеха, по сути, всегда были убийством индивидуальности, что непосредственно сказывается на развитии общества в целом, на его духовной культуре.

И, наконец, смех как индивидуальность во всем многообразии ее составляющих, есть выражение меры и степени ее внутренней свободы, вне которой не может сложиться и существовать свобода общества. Те отличительные особенности индивидуальности, о которых шла речь выше, позволяют говорить, что индивидуальность оказывается несостоятельной вне свободы их обретения и обнаружения. Точно так же теряет себя смех, если он не свободен, ибо в таком случае в нем потеряна свободная индивидуальность, т. е. подорвана его внутренняя основополагающая суть: «В смехе я видел освобождающее начало, возвышающее над властью обыденности» [2, с. 311].

1. Бубер М. Два образа веры. – М., 1995.
2. Бердяев Н. А. Самопознание. – М., 1990.
3. Гегель Г. В. Эстетика. В 4-х томах. – М., 1968–1973.
4. Ницше Ф. Сумерки идолов или как философствуют молотом // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. – М.–Х., 1998.
5. Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.

Олег Мухутдинов

ЮМОР И ФИЛОСОФИЯ

Гераклит всякий раз, как выходил на люди, плакал, а Демокрит смеялся: одному все, что мы делаем, казалось жалким, а другому – нелепым.

Сенека. О спокойствии духа, XV, 2 [10, с.181]

Рассказывают, Феодор, что, наблюдая звезды и глядя наверх, Фалес упал в колодец, а какая-то фракиянка – хорошенькая и остроумная служанка – подняла его на смех: он, мол, желает знать то, что на небе, а того, что перед ним и под ногами, не замечает.

Платон, Теэтет, 174 а 4 [1, с.75]

Народ смеется над такими вещами и обладает тем преимуществом, что философы не могут возразить ему таким же смехом; но люди не понимают, что философы смеются над ними, которые, разумеется, не могут упасть в яму, потому что они как раз навсегда лежат в ней и не обращают своих взоров ввысь.

Гегель, Лекции по истории философии. Книга 1 [4, с. 203]

В одной из последних сцен фильма Дерика Джармена «Витгенштейн» главный герой говорит о том, что он всю жизнь мечтал написать философскую работу, которая состояла бы из одних только шуток. На вопрос собеседника, почему же он этого не сделал, Витгенштейн отвечает: «Наверное, потому что у меня нет чувства юмора».

Чувство юмора не чуждо науке, шутить умеют и математики, и физики. Правда, по большей части, они шутят тогда, когда не занимаются серьезной наукой. Что же философы? Если наука является серьезной деятельностью, то должна ли философия, поскольку она является основанием науки, исключать не только легкомыслие, но и более основательную веселость? Иными словами, должна ли философия, притязаящая на «научный» статус, быть скучным занятием? Очевидно, нет. Философы также

знают толк в хорошей шутке. Тем не менее, речь идет не просто о чувстве комического, проблема состоит в том, может ли философия быть веселой наукой. Так возникает идея исследования внутренней взаимосвязи философии и юмора.

Но это исследование не может носить теоретический характер. Теория предполагает объективацию первоначально данного. Наука имеет дело с предметами. Наука объективирует. Исследование сущности юмора не может быть осуществлено посредством представления феномена юмора в качестве объекта. Юмор не противостоит философии в качестве некоего «пред-». Впрочем, философия и не имеет дела с объектами. То, с чем имеет дело философия, может быть выражено с помощью немецкоязычного оборота – если немецкий язык позволяет высказаться таким образом: философия имеет дело не с *Gegenstand*, не с тем, что «находится напротив», но с тем что «находится в» – *Instand*. На языке феноменологии это означает: задачей философии является исследование сущностей. Речь идет о сущности юмора. Юмор есть феномен действительной жизни и может быть понят только из и в самой действительной жизни. В таком случае, постановка вопроса о сущности юмора и его значении для философии должна осуществляться на дотеоретическом уровне. Это означает, что философию следует рассматривать как определенный способ существования человека, а юмор – как феномен, возникающий из человеческого существования (*Entstand*). Аналитика юмора в философии предполагает описание некоторых непосредственных ситуаций из жизни великих мыслителей.

1. Х.-Г. Гадамер описывает ситуацию из жизни Пауля Наторпа. Однажды перед лекцией Наторп обнаружил, что он забыл захватить с собой рукопись лекции. В спешке Наторп отправился домой, забрал с письменного стола рукопись и быстрым шагом направился к выходу. Здесь он встретил свою жену, которая сказала ему: «Пауль, ты одет в домашний костюм». Наторп переоделся, вернулся в университет и обнаружил, что текст лекции остался дома [2, s. 50].

2. Дерек Джармен в фильме о Витгенштейне изображает сцену диалога между Витгенштейном и Софьей Яновской. Яновская ссылается на сложную политическую ситуацию, в

которой находится Советский Союз, и советует Витгенштейну больше читать Гегеля. Витгенштейн отвечает: «Это шутка?! Я не могу читать Гегеля. Он приводит меня в бешенство», – и, в свою очередь, спрашивает Яновскую: «Вы не читали книгу Троцкого об искусстве? Это гораздо интереснее».

3. Есть известный анекдот о том, что некогда французский студент попросил Гегеля изложить ему «Науку логики» кратко и по-французски. Гегель ответил, что ни первое, ни тем более второе не представляется возможным.

4. О Диогене из Синопа рассказывают, что однажды «он повстречал Платона, когда ел сушеные фиги, и сказал ему: «Прими и ты участие!» Тот взял и съел, а Диоген: «Я сказал: прими участие, но не говорил: поешь» [8, с. 222].

Все эти забавные истории приведены здесь с одной целью: продемонстрировать связь юмора и философии в действительности. Первая ситуация представляет философа в повседневной жизни, т. е. в будничности. Мы видим, что человек, который в научном исследовании стремится учитывать все возможные обстоятельства, в будничности способен упускать из виду самые простые вещи. Вторая ситуация – это разговор двух людей, не о философии, но в связи с философией (понятие философии берется здесь в широком, т. е. не аутентичном смысле – с точки зрения мировоззрения). Участники диалога весьма серьезны, реакция Витгенштейна вызывает у Софьи Яновской не улыбку, но испуг – «Троцкий – это опасно, Троцкий – это Сибирь!». И все же, со стороны на эту ситуацию нельзя смотреть без улыбки. В третьей ситуации речь идет о неуклюжих попытках перенести определенный стиль мышления с одной почвы на другую без учета конкретных особенностей исторического существования. Можно сказать, что шутка Гегеля непосредственно вытекает из оснований его логики. Чтобы достичь знания, необходимо пройти весь путь, задерживаясь на каждом его этапе. В философии нет царского пути, здесь нельзя пройти более короткой дорогой. Если принять во внимание, что Гегель в понятии имел в виду именно понятие, а не предмет, если вспомнить, что во Франции по большей части господствовали системы сенсуалистического характера, то смысл шутки Гегеля станет понятным. Наконец, в четвертой ситуации безобидный с виду анекдот содержит скрытую полемику против

оснований философской теории. Платон ввел теорию, согласно которой истинным бытием обладают идеи, а не вещи. Вещь является, к примеру, прекрасной, если она причастна идее прекрасного. Диоген демонстрирует недостаточность платоновского воззрения.

Выявление внутренней связи философии и юмора предполагает, поэтому, исследование следующих моментов. Прежде всего, необходимо произвести анализ юмора как средства отношения философии к будничности (I); далее следует показать характер существования юмора в действительной жизни (II); на этом основании можно будет понять роль юмора как средства ведения философских дискуссий (III).

I

Витгенштейн утверждает: если бы лев умел говорить, мы бы его не поняли. Понять – значит, представить себе определенную форму жизни. Но мы не можем представить себе мир льва. Один из студентов тут же реагирует на замечание Витгенштейна: если мы поймем профессора, то со львом особых проблем у нас не будет.

В юмористической форме здесь подчеркивается принципиальный характер отношения действительной жизни к философии: непонимание. Жизнь в ее повседневном существовании есть будничность. Будничность стремится к устойчивой определенности, в которой она обретает уверенность. Несмотря на то, что философия всегда возникает из фактической жизни, их тенденции радикальным образом отличаются друг от друга. Жизнь является практической, философия – теоретической деятельностью (более того, поскольку в феноменологии философия рассматривается как основание системы научного знания, постольку здесь предпринимается попытка выхода в область дотеоретического). Философия есть исследование, причем такое, которое ставит вопрос об основаниях предмета познания. Хайдеггер указывает, что эта наука является свободной предрасположенностью к пониманию первоначально данного: φιλοσοφία. Φίλεσν означает «любить» в смысле: самозабвенно заниматься исследованием о...; σοφός – это тот, кто понимает, т. е. может противостоять вещи, тот, кто рассматривает все возможности, для кого вещь прозрачна, поскольку постигнута в

понятии; σοφία обозначает возможность правильного постижения в понятии того, что является существенным [6, s. 14]. Существенным оказывается наше собственное существование, в центре внимания философии всегда находится действительная жизнь. Речь идет, поэтому, об основаниях самой жизни. Когда определенность будничности превращается в ограниченность, уверенность становится самоуверенностью, а устойчивость ведет к закостенелости, философия выступает в роли критической теории, нарушая, тем самым, спокойное течение жизни. Непонимание является естественной реакцией будничности в отношении философии. То, что будничность не понимает, она делает предметом насмешки: хорошенькая фракиянка смеется над Фалесом, а Аристофан – над Сократом.

Но если будничность отказывается от понимания заключенной в философии критической тенденции осмысления оснований существования, то она все же оставляет за собой право на суждение о ценности философии. «Относительно всех наук, изящных и прикладных искусств, ремесел распространено убеждение, что для овладения ими необходимо затратить большие усилия на их изучение и на упражнение в них. Относительно же философии, напротив, в настоящее время, видимо, господствует предрассудок, что, – хотя из того, что у каждого есть глаза и руки, не следует, что он сумеет сшить сапоги, если ему дадут кожу и инструменты, – тем не менее каждый непосредственно умеет философствовать и рассуждать о философии, потому что обладает для этого меркой в виде своего природного разума, как будто он не обладает точно так же меркой для сапога в виде своей ноги. – Будто и впрямь овладение философией предполагает недостаток знаний и будто она кончается там, где последние начинаются» [3, s. 62]. Но когда будничность обнаруживает свою неспособность продвинуться в философии дальше банальных суждений, она возлагает вину за это отнюдь не на недостаток собственных знаний и отсутствие способности суждения: ссылаются, как правило, именно на непонятность самой философии («Ты заканчиваешь свою книгу словами: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» – говорит Витгенштейну его сестра. «Вот и надо было молчать. Я не поняла ни слова. Это какой-то птичий язык»).

Разумеется, притязания будничности в отношении

обладания знаниями об основаниях решающих вещей нельзя воспринимать всерьез. Поэтому позиция Демокрита выглядит более предпочтительной. Демокрит смеялся, значит, обладал изрядным чувством юмора в отношении жизни. Но какую роль играет при этом юмор? Является ли юмор неким подобием феноменологической редукции, методом, позволяющим заключить фактическую жизнь «в скобки», чтобы достичь тем самым жизни в чистой теории? Вряд ли. Юмор обнаруживает жизненность самой философии. Юмор демонстрирует открытость философии для жизни.

II

Способность человека воспринимать комическое в жизненной ситуации называется чувством юмора. Выражение «чувство юмора» воспринимается, прежде всего, как *genitivus objectivus*, т. е. как чувство, направленное на некий объект. Но речь здесь идет не о чувственном восприятии, обладать чувством юмора – значит, обладать способностью понимания смешного и комического. Тем не менее, даже те люди, которые более других наделены способностью понимать юмор, могут иногда оказаться в ситуации, когда им становится «не до смеха». Если исходить из представления о действительной жизни, то это означает: человек может быть расположен или не расположен реагировать на смешное. Расположенность является фундаментальным экзистенциальным определением существования и указывает на настроение – не в психологическом, но в онтологическом смысле. «*In der Gestimmtheit ist immer schon stimmungsmäßig das Dasein als das Seiende erschlossen, dem das Dasein in seinem Sein überantwortet wurde als dem Sein, das es existierend zu sein hat*» – в настроении существование раскрыто как сущее, существование направлено на бытие этого сущего (т. е. на бытие *Dasein*), поскольку оно должно быть именно этим бытием [7, s. 134].

Так возникает вторая возможность истолкования феномена чувства юмора посредством *genitivus subjectivus*: это чувство, возникающее из экзистенциально-онтологической конституции нашего существования. Чувство юмора укоренено в изначальной открытости существования и связано с речью. Только существо, обладающее речью, способно понимать юмор. Сущность речи заключается в том, что она есть выявление существующего

сообразно способу его существования. Поскольку речь составляет основание существования и поскольку речь является, прежде всего, речью будничности, опирающейся на видимость, постольку речь может не выявляющей, но скрывающей суть дела. В этом случае, юмор позволяет показать положение вещей в истинном свете. Юмор, поэтому, выполняет не функцию редукции, но функцию выявления.

Но можно попытаться подойти к исследованию феномена юмора и с другой стороны. Для этого следует задать вопрос: кто обладает чувством юмора? В первую очередь, человек веселого нрава. В традиционной психологии существует учение о темпераментах, это учение может быть принято с изрядной долей условности, тем не менее, оно дает возможность раскрыть некоторые существенные моменты в исследовании собственно философского юмора. Кант рассматривает сангвинический темперамент человека веселого нрава как темперамент чувства и отличает его от темперамента деятельности. Сангвиник характеризуется как «человек беззаботный, полный надежд; каждой вещи он на мгновение придает большое значение, а через минуту уже перестает о ней думать». Человеку, обладающему чувством юмора, становится смешно, когда он видит, как ничего не значащим вещам придают большую ценность. Сангвиник отличается тем, что он «готов ничему в мире не придавать большого значения» [9, с. 536].

Если чувство юмора в действительной жизни выявляет несоответствие между притязанием на значимость и фактической значимостью, то в философии такое чувство становится требованием критической переоценки всех ценностей. Не в этом ли заключается идея «веселой науки» Ницше?

III

Предшествующие рассуждения позволяют перейти к заключительной части статьи: исследованию юмора как средства ведения философской полемики. Вероятно, наилучшей иллюстрацией того, что философы обладают чувством юмора, послужили бы жизнеописания знаменитых мыслителей Диогена Лаэртского. Тем не менее – и, быть может, несколько неожиданно, – речь пойдет не об исторических анекдотах; по определенным причинам и с определенной целью речь со всей серьезностью

пойдет о Марксе. Маркс – блестящий стилист и беспощадный критик. Со своими противниками Маркс не церемонится, он не просто критикует Бруно Бауэра или Макса Штирнера – он их высмеивает. О философии Маркс тоже иногда говорит с явным сарказмом. Но если дело касается полемики с серьезными противниками, Маркс подходит к нему более основательно.

Это относится к критике гегелевской философии. Первые попытки содержательной критики Гегеля были вскоре оставлены Марксом – систему Гегеля необходимо опровергнуть из ее принципа. Для Гегеля предмет философии является тождественным предмету теологии, поскольку только Бог является истинным. Маркс утверждает, что метод гегелевской философии безупречен, но ее содержание ложно. Поэтому философия у Гегеля стоит на голове и ее необходимо поставить на ноги. Критика теологии становится основанием критики философии. Суть дела заключается, между тем, не просто в споре двух философов, речь идет о борьбе за историческое мировоззрение.

Гегель утверждает: «Zuerst müssen wir beachten, daß unser Gegenstand, die *Weltgeschichte*, auf dem geistigen Boden vorgeht», история разворачивается на духовной почве [5, s. 29]. Сущностью духа является свобода, история есть не что иное, как прогресс в сознании свободы. Вместе с тем, история – это процесс, происходящий во времени. Идею времени Гегель понимает логически, поэтому история у него превращается в необходимый процесс, целью которого является осуществление свободы. Все промежуточные ступени рассматриваются у Гегеля как моменты перехода к более высокому состоянию. Поскольку Гегель мыслит историю в целом, его философия истории есть метафизика.

Критика концепции истории Гегеля в «Немецкой идеологии» заключается в том, что история здесь понимается как процесс, основанием которого является материальное производство. Материальное производство является условием возможности исторического синтеза. При этом, Маркс сохраняет основные идеи философии истории Гегеля: история демонстрирует развитие человеческого общества; человек свободен по своей сущности, но он пребывает в состоянии отчуждения; отчуждение должно быть преодолено. Отчуждение Маркс отождествляет с частной собственностью, положительное

упразднение частной собственности ведет к возникновению нового способа производства, следовательно – к освобождению человечества во всемирном масштабе.

Дело не просто в том, что Маркс некорректно понял проблему отчуждения – по все видимости, преодоление одной формы отчуждения ведет к возникновению другой. Как только Маркс принял диалектический метод Гегеля, он воспринял и основание его исторической схематики. Поэтому и у Маркса история обладает характером жесткой логической детерминированности и предстает в виде необходимого процесса. Идея коммунизма является следствием той исторической логики, которую Маркс некритически заимствует у Гегеля.

Основанием «Логики» Гегеля является традиционная европейская онтология. Поскольку Маркс перенимает метод Гегеля, он воспринимает вместе с ним и принцип онтологического построения философии. Утверждение самого Маркса о том, что история повторяется дважды, один раз в виде трагедии, другой раз – в виде фарса, относится и к нему самому. Маркс на словах отказывается от европейской традиции, на деле же его философия истории обусловлена этой традицией. *Naturam furca expellas, tamen usque redibit* (Вилой природу гони, она все равно возвратится). Поэтому одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе невозможно удержать.

Если бы к немецкой философии отнеслись не столь серьезно, как это было сделано, многих исторических трагедий можно было бы избежать. Теперь к этой ситуации можно было бы отнестись с юмором, вот только почему-то вспоминается знаменитая реплика Городничего из «Ревизора» Гоголя: «Чему смеетесь...». Так возникает требование – относиться к традиции с юмором. Это требование не означает, что исторические философские учения следует воспринимать легкомысленно, оно означает только одно: нельзя воспринимать все излишне серьезно. Человечество выжило, потому что смеялось. Философия останется философией, если она будет опираться на принцип сократической иронии. Для этого она должна демонстрировать постоянную готовность к возобновлению исследования.

1. Die Fragmente der Vorsokratiker. Erster Band. Berlin, 1934.

2. Hadamer H.-G. Philosophische Lehrjahre: eine Rückschau. Frankfurt a. M., 1995.
3. Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes // Werke in 20 Bänden; Bd. 3. Suhrkamp Verlag, 1970. [В русском переводе: Гегель Г. Феноменология духа. – СПб., 1992. – С. 36].
4. Hegel G. W. F. Vorlesungen Über die Geschichte der Philosophie // Werke in 20 Bänden; Bd. 18. Suhrkamp Verlag, 1970. [В русском переводе: Гегель Г. Лекции по истории философии. Книга первая. – СПб., 1993. – С. 203].
5. Hegel G. W. F. Vorlesungen Über die Philosophie der Geschichte // Werke in 20 Bänden; Bd. 12. Suhrkamp Verlag, 1970.
6. Heidegger M. Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz. (SS 1928). GA 26. / Hrsg. von K. Held. Frankfurt a. M., 1990.
7. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1979.
8. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М., 1986.
9. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Соч. в 6-ти тт. – Т. 6. – М., 1966.
10. Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. – М., 1989.

Владимир Демьянов

СМЕШНОЕ В ФИЛОСОФИИ

Я понял, в чём ваша беда, – вы слишком серьёзны! Но умное лицо – ещё не признак ума, господа. Самые большие глупости на свете делаются именно с этим выражением лица... Улыбайтесь, господа, улыбайтесь!
(Григорий Горин. Тот самый Мюнхгаузен)

«Физики шутят», «Музыканты шутят». Физики, кажется, дошутились даже до «Физики продолжают шутить». Все эти сборники имели колоссальный успех. Что же касается шуток философов, вспоминается разве что античный бестселлер Диогена Лаэртского. Весело писали Эразм Роттердамский, Вольтер, Ницше. Но в целом философы – народ тяжело серьёзный. В чём тут дело – в философах или в самой философии?

В пору повального увлечения русской интеллигенции марксизмом Владимир Галактионович Короленко как-то взялся написать рецензию на один из трудов по политэкономии. И уяснил себе, что предметом экономики как науки является не просто человек, а «экономический человек». От человека этот последний отличается тем, что имеет лишь два устремления: как можно больше «получать»; как можно меньше «вкальывать». Понятно, что «экономический человек» – абстракция от живой человеческой личности. Экономика как наука, изучающая экономическую деятельность человека, формулирующая понятия и законы, возможна потому, что редукция личности к формальным признакам осуществляется объективно, «на самом деле». Чтобы убедиться в этом, достаточно вступить в переговоры хотя бы с таксистом. Везти ему хочется поближе, а получить побольше. Как «экономический человек», всё личное он должен отставить в сторону. Формализм деятельности (её предметность, в конечном счёте) обязывает к формализации и самого деятеля, «агента» этой деятельности.

Как правило, согласовав с водителем предметно-экономические вопросы и усевшись рядом, чтобы ехать, с ним уже можно поговорить по-человечески, а не по-экономически. Тем самым обнаруживается условность и обратимость экономической формализации. Клинический случай, – когда человек начинает судить обо всём исходя из освоенного им предмета, из профессии, –

К. Маркс называл профессиональным кретинизмом. Тут уж не до шуток. Абстракциям чувство юмора не ведомо. Но нельзя сказать, что такой человек не смешон. Вот только сам он этого не сознаёт. Водитель может сказать, что «человек – это животное, способное управлять автомобилем». И как-то само собой понятно, что он пошутил. Не может ведь он не осознавать частичности, ограниченности своей профессии, её предмета, её нераспространенности на *всего* человека. «Человек – животное, производящее орудия труда», – это всерьёз способен сморозить только философ – «философский человек», до определённости своего предмета так и не дошедший. Водитель конституируется автомобилем. Чем конституируется философ?

Старый серый ослик Иа-Иа стоял один-одинёшенек в заросшем уголке леса, широко расставив ноги и свесив голову набок, и думал о Серьёзных Вещах. Иногда он грустно думал: «Почему?», а иногда: «По какой причине?», а иногда он думал даже так: «Какой же отсюда следует вывод?» И неудивительно, что порой он вообще переставал понимать, о чём же он, собственно, думает. (А. А. Милн. Винни-Пух и все-все-все)

«Над чем работают, о чём спорят философы», – так называлась целая серия книг, выпущенных в свет Издательством политической литературы (Москва), в просторечии именуемом «Политиздат». Вопросительный знак в заглавии серии отсутствовал, и потому не приходилось сомневаться, что философы Работают, что они Спорят. Ну уж раз они Спорят и Работают (что, впрочем, для философа одно и то же), то над чем? *Что*, – то самое, «над» чем и «о» котором... работают и спорят? Что это?

Всякая наука существует потому, что у неё есть Предмет. Её собственный. Никому иному принадлежать он не может. Предмет – нечто в высшей степени определённое, а благодаря этому и наука самоопределяется. Энтомология – наука о насекомых. Насекомое (предмет энтомологии) всегда можно отличить и от гриба, и от растения, и от скидки по дисконтной карточке. Спросите у энтомолога что-либо о законах Хаммурапи! – «Не мой предмет!» – гордо ответит он, т. е. различает.

Так над *чем* работают и о *чём* спорят философы? Спорят они совершенно безрезультатно, ибо никто из философов никогда никого не переспорил. Не переубедил. А вот *работают* — на

совесть, славно.

...Когда они дошли до речки и стали помогать друг другу перебираться по камушкам, а потом бок о бок пошли по узкой тропке между кустов, у них завязался Очень Умный Разговор. Пятачок говорил: «Понимаешь, Пух, что я хочу сказать?» А Пух говорил: «Я и сам так, Пятачок, думаю». Пятачок говорил: «Но с другой стороны, Пух, мы не должны забывать». А Пух отвечал: «Совершенно верно, Пятачок. Не понимаю, как я мог упустить это из виду».

Очень Умный Разговор не предметом конституируется. Где Пух и Пятачок собрались во имя её, там и Философия с ними. Т. е., чтобы была философия, достаточно наличия философов¹. Этьен Жильсон так и говорил: «Философия – это прежде всего философ» [1, с. 32].

Профессиональный комик не улыбнётся, даже если зал укатывается от хохота. Чем серьёзнее делает он своё дело, тем смешнее. Сварить яйцо, а потом высиживать его – просто глупость. Ну а если с серьёзным лицом? А ведь того же рода затея – сначала формализовать человека, а потом исходя из этой формы пытаться его понять. Глубинный комизм «экономического материализма» в том и состоит.

Искры юмора высекаются столкновением формы и смысла. Именно эта антиномия делает логически безупречной реплику или формально правильное действие смешными. Герой известного анекдота, изрядно захмелевший субъект, обойдя много-много раз тумбу для афиш, приходит к логически неузвимоу выводу: «Замуровали, гады!» Математически это рассуждение корректно. Потому и смешно.

Юмор позволяет испытать ограниченность всякой формы как весёлое переживание. Он даёт живое ощущение превосходства человека над какой бы то ни было формализацией, несводимость его к какой бы то ни было форме. Человек – всегда больше того, что он о себе знает. Человек – источник и условие возможности формы, а не наоборот – вот что очевидно, если есть чувство юмора. Ну а если чувства юмора нет? Если весь смысл усматривать в Форме? В жизни сторонники такого взгляда встречаются. Это – бюрократы. Законники. Эти не шутят. Но есть и философский эквивалент. «Философский человек» изобрёл гилеморфизм. Он означает, что с одной стороны, – «материя», нечто абсолютно бесформенное и способное лишь к непостижимо бессмысленному

существованию. С другой – форма, единственно только и способная наделять смыслом всё существующее. Таков Аристотель (IV в. до Р. Х.), осмысливавший с помощью этого нехитрого принципа всё Сущее. Но грек настолько уважал вещь, что позволял ей носить форму. С этой греческой расхлябанностью мог справиться только немецкий гений. В XVIII в. по Р. Х. нашёлся-таки человек, приведший гилеморфизм в порядок. Вещь была лишена формы и оставлена «как есть» (an sich). Право ношения формы (в себе и на себе) отныне признавалось исключительно за субъектом. Естественно, в нём же и весь смысл. Дело гилеморфизма живёт и побеждает: субъект обнаружил в себе и Форму форм («чистый разум»), и Перводвигатель (трансцендентальное «Я»). Ну как такому не самозаконотворить? Если он в форме, конечно.

Вещь!!! Всё дело в ней. Учитель Аристотеля Платон был к ней пренебрежителен, полагая, что сама по себе (или «в себе», если угодно) смысла она содержать не может. Его полемика с Протагором исполнена пафоса. Софист заявляет, что мера всех вещей – человек, а Платон уверен, что Бог. Увы, этому философскому спору суждено было разрешиться вовсе не так, как хотели бы Платон и Протагор. Прозаичный Аристотель заложил традицию, исключаящую такого рода патетику. Не Бог и не человек! Вещь – мера и Бога, и человека. Хайдеггер не даст соврать: «Слово “вещь” в словоупотреблении европейской метафизики именуется всё, что вообще и каким бы то ни было образом есть» [3, с. 323]. Но только не следует думать, будто этой констатацией Мартин пытался откреститься от вещизма. Напротив, это заповедь к гимну, посвящённому Вещи. Так Хайдеггер опус и называется: «Вещь». Но к этому ещё предстоит вернуться.

Карлсон злился всё больше и больше. – «Кому посчастливится поймать этот таинственный предмет...» – с горечью повторил он снова слова заметки. – «Предмет!» – выкрикнул он, окончательно выходя из себя. – Кто-то смеет обзывать меня предметом! Я этому гаду так врежу по переносице, что у него глаза на лоб полезут! (Астрид Линдгрен «Мальчи и Карлсон»)

Карлсона до глубины души оскорбляло, что его

отождествляют с предметом. Философы же веками произносили и писали: «Res cogitans», – имея в виду человека. «Вещь мыслящая»! У Канта даже Бог – вещь, только абсолютная, всем вещам вещь (прости ему, Господи!). Сама «реальность» – «вещественность», если перевести с латыни, от *res* происходит. Как же «философский человек» любит вещь! С кем бы его сравнить?

Кажется, в русской литературе самый комичный пример самозабвенной любви к вещи – чеховский Гаев. Вот его знаменитый монолог: «Да... Это вещь... (*ощупав шкаф*) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твоё существование, которое вот уже более ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слёзы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания». – Сказано не без *гаерства*. По крайней мере, лёгкий смешок в зале этот монолог всегда обеспечивает. На то «Вишнёвый сад» и комедия.

А вот трагедия: Ларисе Дмитриевне, бесприданнице, вдруг открывается, что ею торгуют как вещью. Пари на неё держат. «Вещь! Вот и найдено мне имя!..» И т. д. Жизнь теряет смысл, и Лариса Дмитриевна благодарит своего убийцу за смертельный выстрел: «Вы не знаете, что Вы для меня сделали!»

А ещё был вещелюб Плюшкин. Но это уже в жанре трагикомедии, когда не знаешь, плакать или смеяться. Во всяком случае, Гоголь резюмировал горестно: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может стать с человеком».

Гоголь Хайдеггера не читал, но своим «всё может стать с человеком» как бы предвидел это: «Мы оставили позади себя претензию на всякую безусловную отвлечённость от вещи» [3, с. 325]. Читая его «Вещь», невозможно не ощутить патетическое фортиссимо: «Вещь веществует. Веществуя, она даёт пребыть земле и небу, божествам и смертным; давая им пребыть, вещь приводит этих четверых в их даях к взаимной близости» [3, с. 323]. Что тут сказать? – По меньшей мере, евангелие от Вещи. Причём с упованием на второе её пришествие: «Когда и каким образом придут вещи как вещи?» [3, с. 323] – спрашивал сам себя Хайдеггер, и

пророчествовал: «Сперва человек как смертный достигнет, обитая, мира как мира. Только то, что облечено миром, станет однажды вещью» [3, с. 326]. Это уже не комедия, не трагедия и не трагикомедия. Это – философия в её наивысшей точке, в апогее. Назвать человека вещью язык повернётся только у «философского человека». И только Философ без эмоций способен самоотождествиться с вещью.

Одна и та же вещь способна предстать разными предметами в зависимости от того, *кто* на неё взглянет. Шариковая ручка, которой я пишу эти строки, есть возможный предмет для физика или химика, для экономиста или историка. Но, имея всё же некую определённую и чувственную данность, не может стать предметом для орнитолога. Чтобы вещь стала абсолютной возможностью предметности, необходимо лишить её всякой формы. В математике это – «точка» или «нуль». В философии – «вещь-в-себе», т. е. «вещь вообще». Тогда актуализация всевозможности обернуться предметом – дело рук вопрошающего.

Если человек, будучи в здравом уме, вопрошает непосредственно к вещи, а не к тому, кто действительно может что-то ответить, – можно точно констатировать, что это человек науки («научный человек»). Полагаться на ответы других положено лишь на пути к науке, в учении. Учёный обязан говорить с самой вещью. При этом вопрошает он от имени всей своей науки, от имени всех тех, кто понимает её предмет одинаково. Определённость предмета – условие тождественности вопрошающих, кто бы ни вопрошал – субъект один. В науке предмет каким-то образом предызвестен.

Прочитав, к примеру, труды Аристотеля и Кьеркегора, Гегеля и Камю, прийти к определению предмета философии весьма затруднительно. Уж больно по-разному он видится авторам. А Марк Аврелий, а Карл Маркс? Что общего у Афин и Иерусалима? Общее, очевидно, одно: и Марк Аврелий, и Гегель – философы. И имеют дело с «предметом вообще».

Животное вопрошать не умеет. Бог – при Его-то всезнании – вопрошает риторически. Всерьёз, исходя из незнания, вопрошает только человек. У паука нет вопросов, как *быть* пауком. Он от рождения это «знает». Человек – *не* знает. Но *должен* знать. И потому весь он раскрывается в вопросах. Человек способен

вопрошать о чём угодно. Со стороны «чтойности» вопрошания он обеспечен тотально, но вопросы бывают и бессмысленные, и хамские, и подлые. Вопросом удостоверяется, *кто* есть вопрошающий.

«И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: не ешьте ни от какого дерева в раю?» (Быт., 3:1). Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог, повествует Библия. *Знал* он, конечно, что запрет Божий касался только дерева познания добра и зла. Но как же искусить, не прикинувшись незнающим?

Адам, который сам же и нарёк имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым, гносеологической ущемлённости не испытывал. Был только Божий запрет относительно плодов с дерева познания, и запрет этот был во благо: «...Не ешьте и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть» (Быт., 3:3). Змей объявляет запрет ложным и своекорыстным: «...Нет, не умрёте; но знает Бог, что в тот день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт., 3:5). Чтобы впасть во грех, надо было заподозрить своекорыстие Бога.

Подойдя к делу чисто эмпирически, Ева нашла, «что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз» (Быт., 3:6), и грехопадение совершилось. Человек обрёл смертность и прерогативу *самому* определять пределы познания. Первым делом Адам познал Еву. Прошло на Земле не так уж много поколений, и каждый начал *познавать* всех, кого попало. Кого только было возможно. И всемирный потоп стал неизбежен, ибо терпеть и дальше это «неограниченное сообщество коммуникации» Создатель уже не мог.

Предел познанию кладёт грех. Так обстояло дело с вопросом «что я могу знать?» для Адама в раю. Да и сейчас читать чужие письма непозволительно. Для Канта демаркационная линия между знанием и незнанием определяется по принципу «возможности–невозможности», «способности–неспособности». Т. е. вопрос можно решить, не ведая греха. Очевидно, потому, что он так и ставился.

«Что я могу знать?» – вопрошает Кант, и всякий сколько-нибудь знакомый с его творениями не может не ощутить риторичность вопроса. Знать позволительно всё, что только

возможно. Вообще, Кантово вопрошание, как правило, весьма специфично, что не преминул отметить Ницше: «Как *возможны* синтетические суждения a priori? – спросил себя Кант; и что же он, собственно, ответил? *В силу способности*: к сожалению, однако, не в трёх словах, а так обстоятельно, с таким достоинством и с таким избытком немецкого глубокомыслия и витиеватости, что люди пропустили мимо ушей весёлую немецкую глупость, скрытую в подобном ответе. <...> Но разве это ответ? Разве это объяснение? Разве это не есть скорее только повторение вопроса? Почему опиум действует снотворно? “В силу способности”, именно, “усыпляющей способности”, – отвечает известный врач у Мольера...» [2, с. 248–249].

Таков же вопрос «возможна ли метафизика как наука?» И такого же рода ответ. Прежде чем поставить вопрос, Кант *уже* знал, что: наука возможна лишь при наличии эмпирического базиса; метафизика, по определению, эмпирического базиса иметь не может. Вывести умозаключение из этих двух посылок способен любой школьник, даже не знакомый ещё с фигурами силлогизма, не то что профессор, десятилетиями преподававший логику. Стало быть, дело вовсе не в ответе, который заранее известен, а в вопросе, каковой Кант считал своим открытием. *Философы сочиняют вопросы к своим ответам.*

Когда фокусник у всех на глазах извлекает из шляпы кролика, у публики только один *вопрос*: как он спроворил его туда вложить? *Ответ* знает иллюзионист: ловкость рук — и дело в шляпе. С философом дело обстоит позанятнее. Ловкости рук никакой (ещё Эразм был уверен, что нет существа более неуклюжего), но своего кролика из шляпы достаёт. Правда, кролик «регулятивный» — «как если бы» кролик (als ob). Поэтому всё наоборот: публика не верит, а философ изумляется: честное трансцендентальное, никаких фокусов не проделывал, а вот поди ж ты — кролик в руках.

Говорят, мужчина интересен своим будущим, а женщина — своим прошлым. Примерно так же *наука* интересна будущими ответами, а *философия* — давними вопросами.

Если биолог всерьёз задаётся вопросом о том, что он вообще может знать, всё ли он о живом может знать, — это значит, ему нужно бросать биологию и переходить в философы, мудрить

над «методологией научного познания». В этом заповеднике комфорта полным-полно неудавшихся физиков, химиков и биологов, и их «ответы» так же помогают науке познавать, как изучение физиологии помогает переваривать пищу. Наука остаётся наукой, пока от знания о незнании («проблема») неудержимо рвётся к ликвидации всяческого незнания, не задумываясь над тем, возможно это или невозможно. Наука невозможна без презумпции познаваемости. Конечно же, без самосознания она не обходится, но вопрос о границах познания для всякой конкретной науки — это всего лишь вопрос о границах *её* предмета. Наука как таковая гносеологически компетентна в сфере *предметности как таковой*. Иными словами, если бы науке вздумалось озадачиться вопросом «что я могу знать?» — это был бы вопрос о том, всё ли на свете можно обратить в предмет. А возможно ли, а не грех ли — спросит себя обыкновенный человек. Всюду ли позволительно совать нос? Но наука таким вопросом и не задаётся. Она простодушно совершает акт опредмечивания. И уж если удалось, то всё по Аристотелю: «Акт предшествует потенции». И вопросов нет — одни ответы.

«Что я могу знать?» — это вопрос не математика, а философа. Если вопрос предполагал *научный* ответ (вряд ли Кант хотел иного), то вот он: «Клянусь, что могу знать Предмет, только Предмет, и ничего, кроме Предмета». Думается, этот гносеологический императив достаточно категоричен.

Математик, собственно, и конструирует предмет (здесь Кант был прав: именно, «конструирует») с одной единственной целью: познать его (не любить же!). «Познаваем ли предмет?» — вопрос не более глубокомысленный, чем вопрос «может ли круг быть круглым?» Кантово «что я могу знать?» — это вопрос о том, всё ли на свете есть *предмет*. Неважно, сколько в предмете при всём при том априорного или апостериорного и сколь возможны синтетические суждения *a priori*. Быть или не быть предметом — вот в чём вопрос. Но как раз этого вопроса на сотнях исписанных Кантом страниц мы и не найдём. Не найдём именно потому, что ответ у него был прежде всякого вопроса.

«Как возможен Кант?» — на этот невозможный с первого взгляда вопрос, тем не менее, возможен исключительно трансцендентальный ответ. Не только Кант, но и всё кантианство

обитает в зоре между «предметом» и «вещью». Сие есть предел и иже не преjdeши. Дайте только вещь, а за Кантом дело не станет. «Вещь-в-себе означает для Канта: предмет в себе» [3, с. 323].

Вещь. Это она превыше всякого предмета. Это она, одна-единственная, наделена презумпцией непознаваемости. Мало того, ей октроирована привилегия быть «самой по себе», ради себя. Вещь, существующая сама в себе, есть нечто совершенно немислимое для христианина. Для него всякая вещь есть нечто сотворённое, и поэтому сама по себе, «в себе» быть не может. Без потусторонней философской помощи. Без философской любви к ней, без Эрота особой формации.

Читатель, любишь ли ты вещь так, как любил её Кант? Любишь ли ты «вещь-в-себе»? или в себе — вещь? Или себя в вещи?

И ни церковь, и ни кабаk —/ Ничего не свято.../ Нет, ребята, всё не так, /Всё не так, ребята! (Владимир Высоцкий. Моя цыганская)

Вера и философия отвечают на одни и те же вопросы. И потому дело не может обойтись без конкуренции. Весь вопрос в том, откуда черпаются ответы. Христианин и философ различаются тем, что первый верит в Свидетельство, «философский человек» конституируется неверием. Никому не верит. «Паниковский не обязан всему верить!»

Охочий до классификаций Аристотель давным-давно выяснил, что знание может происходить всего из трёх источников: опыта, рассуждения (дискурса) и свидетельства. Просто человек — «полноценный человек» — черпает знание из всех трёх источников и ко всем трём у него есть вопросы. «Научный человек» верит только в опыт (факты!) и собственную рассудительность. «Философский человек» исключительно рассуждает, причём самостоятельно. И вопросы задаёт сам себе. Человек — тотальный вопрос. «Философский человек» — это *отдельный* вопрос. Кант полагал, что главные вопросы следующие: Что я могу знать? Что я должен делать? На что я смею надеяться?

Очередная «весёлая немецкая глупость» состоит в том, что вопросы эти вовсе не нужно решать, чтобы знать, *кто* их ставит. Это — вопросы человека, нанимающегося на работу. И не более того. Но, по замыслу «беспокойного старика Иммануила», они должны дать ответ на финальный вопрос: «Что есть человек?»

Говорил ведь ему дьявол за завтраком: «Вы, профессор, воля Ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над Вами потешаться будут».

Наёмнику вполне достаточно вопросов, которые задавал сам себе Иммануил Кант. Но наёмник, если использовать терминологию Хайдеггера, – «дефективный модус» человеческого бытия. А потому и вопрошает ограниченно, в пределах своей компетенции. Горизонт вопрошания сантехника – водопровод и канализация. Само бытие в этом дефективном модусе обеспечено неким «предзнанием» – знанием предмета, обеспечивающим пребывание в качестве профессионала.

Человек – не профессия, и знанием Предмета *человеческое* бытие не обеспечено. Человеческое вопрошание сверхпредметно. Чтобы *быть* человеком, насущно необходимо знать во всех модальностях. Не только «что я *могу* знать?», но, прежде всего, «что я *должен* знать?», и не менее важно «что я *смею* знать?».

«Ной начал возделывать землю, и насадил виноградник. И выпил он вина, и опьянел, и лежал обнажённым в шатре своём. И увидел Хам, отец Ханаана, наготу отца своего, и вышедши рассказал двум братьям своим. Сим же и Иафет взяли одежду, и, положивши её на плечи свои, пошли задом, и покрыли наготу отца своего; лица их были обращены назад, и они не видали наготы отца своего. Ной проспался от вина своего, и узнал чту сделал над ним меньший сын его; и сказал: проклят Ханаан; раб рабов будет он у братьев своих» (Быт. 9:20–25).

Хам всего-навсего постарался сделать своё знание общезначимым, подключить сообщество коммуникации. Оказалось, это – грех. «Знать» и «делать» в человеческом бытии отнюдь не столь строго разделены, как в вопроснике Канта. Относительно знания Предмета никаких табу быть не может. Всесторонним знанием Предмета как раз и обеспечивается бытие в качестве наёмника, профессионала. Наготу отца, вполне вписывающуюся в трансцендентальные способности чувственного созерцания, по Канту, знать можно. Если пребываешь в модусе наёмника (врача, например). По-человечески – нельзя. Проклят будешь. Хамом станешь.

Когда философия была беременна наукой, Сократово «я знаю, что ничего не знаю», было и возвышенно, и трагично (смертный приговор ведь схлопотал). Но вот наука разделилась. Нет ни одного предмета, каковой не был бы достоянием какой-

либо конкретной науки. Что остаётся философии? — «Предмет вообще». Как таковой. Заниматься «предметом вообще» — это значит попытаться быть профессиональным человеком, «человеком вообще». Именно такой человек способен сочинить «Религию в пределах только разума» — ногу в пределах только протеза или телёнка в пределах только колбасы.

«Философский человек» — это старания вырастить дерево из телеграфного столба, это комичная попытка ответить на вопрос «что такое человек?», притворившись, будто «я» — никому не муж, не отец, а самое главное — не сын. Сам свой собственный мальчик. Попробовал бы Сократ брякнуть Ксантиппе: «Я знаю, что я ничего не знаю»! Эту максимум он мог провозглашать только *в качестве философа, человека «вообще», которого Диоген безуспешно искал днём с огнём.*

1. Жильсон Э. Томизм // Жильсон Э. Избр. – Т. 1. – М., СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, 2000. – 496 с.

2. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 222–272.

3. Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 316–326.

¹ Дефиниции предмета философии принимаются по адресу: demyanov@elan-ua.net. Отвечу обязательно.

Виктор Окороков

**СМЕХ И МЕТАФОРА
(ЛОГИКА ТРАНСЛЯЦИИ СМЫСЛОВ)**

История и культура полны смыслов – такое загадочное открытие сделали философы XX в. Важнейшим полем битвы на полях постклассической культуры, которая демаркировала метафизику и природу, становятся текст и язык. Так, где раньше мыслители видели лишь вещи (сквозь сознание, тождественное миру), теперь проявляются смысл и значение. Позитивизм, вскрывший смысл научных притязаний человека, опирающегося на науку, указал и источник (поле деятельности) науки – информационное пространство (или поле смыслов). Мир, по точной «наводке» Л. Витгенштейна, превратился сначала в систему фактов в логическом пространстве, а затем и в игру смыслов (языковые игры) [1, с. 1].

Такая тенденция в расхождении интерпретации смыслов классической и неклассической культурами укоренялась в теле европейской мысли весьма болезненно. Э. Гуссерль, один из первых в европейской культуре осознавший важность происходящих перемен, утверждал, что кризис европейского человечества вызван вовсе не самой наукой (кризисом науки), а тем значением, которое европейская наука имела для культуры (нужно понимать, для европейского сознания). Гуссерль попытался переосмыслить сущность фундаментальных опор научного (и в этом смысле всего новоевропейского) мышления. В поисках строгого фундамента «наук о духе» он указал на «единственный денотат» всякого сознания – сущность (и скрывающийся за нею предмет и смысл). Интенциональность – вовсе не случайное образование в поле сознания, она, скорее, явилась закономерным итогом нового видения пространства смыслов. М. Хайдеггер, увидевший проблему смысла в иной – экзистенциальной – плоскости, показал, что вопрос о мире есть вопрос о бытии мира. Таким образом, мир, бывший на протяжении классической истории верным ориентиром всякого мышления, отошел в неклассической философии на второй план. Мысль о науке вытеснила мысль о мире; логика смысла заслонила собой все остальные сферы адресации мышления. Проблема существования

возможных миров, индуцированных полем смыслов, превратила сознание в поле деятельности по созданию различных языков (прежде всего, согласно А. Тарскому, метаязыков), конституирующих тот или иной (возможный) мир. Симулякры мира превратились в сферы деятельности реального сознания. Погоня за смыслом обернулась иллюзией понимания смысла бытия мира. Конституируя онтологии смыслов, философия как строгая наука утратила сам смысл. Точнее говоря, там, где раньше был ясный и очевидный мир реальности, теперь оказался симулякр и виртуальный хаос смыслов. Видимо, настало время реализовать программу И. Пригожина и в области смыслообразований, родить «порядок их хаоса» в «науках о духе». Смысл должен порождать смысл, а не хаос. И если мы произведем лишь «виртуальный шум» (хаос смыслов), значит какие-то из наших посылок не верны, значит нужно пересмотреть саму постановку проблемы метафизического вопрошания о мире, из хаоса создать мир.

Из сказанного возникает естественная проблема о природе и логике смысла, которая навязала нескольким поколениям философов двадцатого столетия «правила для руководства ума». Где и на какой стадии закономерный вопрос о смысле был подменен проблемой первичности языковых, онтологических и гносеологических посылок? И почему простая на первый взгляд проблема (смысла) порождает множество фундаментальных иллюзий бытия человека? В данной статье мы частично затронем эту проблему, попытаемся взглянуть на ее решение в узком спектре возможных значений. Видимо, достаточно интересным взглянуть на указанную проблему с точки зрения формирования крайних (предельных) смыслов, вызывающих, такие проявления «смыслопорождающих ситуаций бытия сознания», как рождение смехового пространства и метафоры, которые во многом схожи и являются частными (хотя и крайними) случаями рождения смыслов в сознании.

И поскольку нас интересует частный аспект общей проблемы «логики смысла», то мы лишь очень отдаленно будем соприкасаться с идеями, разработанными в известном произведении Ж. Делеза под тем же названием [2]. Скорее, в зону нашего внимания попадает другая, позже написанная в соавторстве

с Ф. Гваттари книга Ж. Делеза «Капитализм и шизофрения». В этой книге французские авторы показывают, что существует принципиальное различие шизоаналитического (сплошь заполненного «машинами желаний») и психоаналитического бессознательных: психоанализ оказался «глухим к голосу безумия» [3, с. 295]. Таким образом, если логика психоанализа была направлена на анализ патологического поведения, обусловленного различными комплексами (ей не было дела до смыслов, ее задача заключалась лишь в возможном исправлении патологии нарушения смысла, вызванного болезнью), то шизоанализ направлен, скорее, на тот частный синдром бессознательного, который приводит к рождению гениев и к возможности порождения крайних смыслов (то есть в поле его анализа попадает конституирование под воздействием желаний предельных смыслов культуры). Шизоанализ – наука, объясняющая предельные эффекты бытия сознания, а шизофреник – это «машина», порождающая предельные смыслы, которая наделена рядом свойств: рассогласованностью логического и синтетического начал в мышлении; антагонистическим синдромом, выраженным атактическим (разорванным), по И. Ф. Случевскому, мышлением; неспособностью больного соизмерить свою точку зрения с противоположной, а также с конкретным действием («умею мыслить, но не умею действовать») [3, с. 322]. Способность к синтезу в акте творчества – тот предел, за который не может переступить больной шизофренией; по Э. Блейлеру, введшему этот термин, шизофрения означает расщепление, раскол личности; по К. Ясперсу, шизофрения предполагает особый способ отношения к миру, который можно постичь только с помощью аппарата феноменологического анализа. Мир шизофренического переживания оказывался схожим с миром хайдеггеровского Dasein [3, с. 324]. Это и привело к возникновению Dasein-анализа и Dasein-терапии (Л. Бинсвангер). Иными словами, шизофрения – не только болезнь патологического сознания, но и игра смыслами возбужденного (глубоко переживающего) сознания. И если психоаналитический больной подвержен воздействию внутренних энергетических процессов, детерминирующих логику сознания, то шизоаналитические отклонения обусловлены разорванностью мышления. Именно анализ Dasein привел к представлению о

складках сознания, закреплённому в структуралистских генеалогиях и деконструктивистских шизомашинах.

Шизоанализ показал, что «разорванное» сознание порождает техники предельного конструирования смыслов. Парадоксальность этого явления состоит в том, что атактическое (разорванное) мышление при шизофрении нельзя отождествить с бидоминирующим, амбивалентным сознанием, свойственным европейскому человеку [3, с. 322]. Феномен диалогического (или полилогического) мышления является стержнем «нормальной» амбивалентной личности, поскольку, как говорил М. Бахтин, «все сводится к диалогу... Один голос ничего не решает. Два голоса минимум жизни, минимум бытия» [4, с. 434]. Сознание рождается в расхождении смыслов, и оно исчезает за границей нормальности при значительном и устойчивом «расхождении» смыслов. Нормальный человек воспринимает расхождение смыслов как неестественную ситуацию. Одной из реакций на такую неестественность и является смех.

Причина различия шизоаналитического сознания, творящего крайние смыслы, и сознания, попавшего в зону «смеховой ситуации», состоит в первичных установках сознания. Шизофрении не свойственен смех, так как сознание, отягощенное этим синдромом, уже изначально детерминировано расхождением смыслов; наоборот, обычное сознание попадает в область «смеховой ситуации» вследствие резкого расхождения привычного и навязанного извне (парадоксального или предельного) смысла. Смех – признак здорового сознания, попавшего в зону значительного смещения смысла. Шизофрения – зона напряженного сознания, изначально генерирующего устойчивое смещение смысла (вызванного, в частности, устойчивым желанием).

Тем не менее, если задуматься о схожести реакции сознания в «смеховой ситуации» и при шизофренической болезни, закрадывается подозрение: не является ли и сам смех одной из разновидностей шизоаналитического синдрома (например, неустойчивой быстро исчезающей его разновидностью, быстро сменяющейся здоровой естественной реакцией). Тогда смех можно воспринимать как мгновенное (точнее кратковременное) попадание сознания в зону шизоаналитического напряжения.

Но если многослойность, поливалентность (амбивалентность, по М. Бахтину) сознания есть признак развитой (европейской) культуры, то шизоаналитический синдром, в котором ярко выражена определенная линия поведения (складка мышления) и есть крайняя граница проявления индивидуальности (тот разрыв, который уже генерирует индивидуальную, а не социальную технику бытия). Смех как одна из реакций на значительные смещения смысла амбивалентного мышления, собственно, характеризует высокоразвитое сознание, его способность обладать спектром различных способов бытия мышления. Смех всегда является следствием смещения отдаленных слоев сознания. Мы смеемся над значительным расхождением смыслов или «текстов». Смех как проявление многослойного мышления и есть следствие интертекстуальности, заложенной в пространстве культуры. Шизофрения – скатывание в зону бинарного (но разорванного) мышления, которое не улавливает отчетливо ни одну из противоположностей. В этом сходство и различие смеховой и шизоаналитической ситуаций. В первом случае сознание реагирует на значительное расхождение смыслов, отчетливо осознавая это расхождение, во второй, наоборот, – изначально присутствует значительное расхождение смыслов, но отсутствует понимание этого расхождения. Разрыв шизоаналитического сознания порождает спектр побочных смыслов, который и детерминирует поведение шизофреника. Иными словами, смеховая и шизофреническая ситуации действительно очень похожи, различие состоит лишь в одном: снаружи или внутри этой ситуации находится само сознание. Часто «шизопроявления» (своей неестественностью) вызывают смех, так как воспринимающее их здоровое сознание находится по другую сторону границы напряжения (разрыва) смыслов, – это «смех сквозь слезы». Шизофреническое сознание, детерминированное изначально заложенной работой над определенными смыслами (текстами), находится вне ситуации понимания своей неестественности. Шизоаналитический синдром поляризует сознание, по существу, создает устойчивую ось его симметрии. А ведь такого рода симметрия в современной физике характеризует степень свободы. Мы смеемся над проявлением шизоаналитического синдрома, который сам по себе является для

больного сознания естественным проявлением свободы поведения.

В то же время парадокс исследуемой темы проявляется и в том, что все те функции, которые мы анализировали в смеховой и шизоаналитической ситуациях, являются присущими и любому понятию как таковому. Не будет преувеличением сказать, что любое понятие (как признак амбивалентного или поливалентного мышления) и само амбивалентно (поливалентно). Более того, оно несет в себе и все признаки шизоаналитического синдрома – крайнее смешение противоположных смыслов. Это то свойство, которое в истории философии трактуется в различных вариантах диалектикой, полифонией смыслов, а в своем метафизическом смысле логоцентризмом, то свойство текстов, которое анализировалось в своем естественном виде деконструктивистами и которое в таком ракурсе вызвало так много споров и обвинений в «инфантилизме».

И в той же самой плоскости, в которой разворачивается смещение смыслов в смеховой или шизоаналитической ситуациях, раскрывается эффект рождения метафоры, – все эти ситуации связаны с крайним проявлением смыслопорождающих явлений сознания. Таким образом, хотим мы того или не хотим, уже сам текст культуры несет в себе все проявления метафорики, шизоанализа и смеха. Понятие и есть признак амбивалентности культуры, оно несет в себе ее основное свойство – единство противоположностей (на этом основана самотождественность истин и понятий, – тот признак, который, по мнению деконструктивистов, порождает метафизическую культуру и должен быть уничтожен). В этом же аспекте любое понятие несет в себе все признаки крайностей культуры и метафизического мышления, начиная с дуальности, полифонии и логоцентризма многослойных конструкций и кончая шизофреническим синдромом и складками. Понятие и есть то сложное «тело» культуры, которое в зависимости от спектра (сочетания) клавиш-смыслов проявляется в том или ином значении. Смех – одно из крайних его проявлений, вызванных значительным смещением (или смешением) привычных (принятых в культуре) смыслов.

И шизоэффект прочно укоренился в различных пластах европейского самосознания, причем выйти за его пределы оказывается чрезвычайно трудно [3, с. 326–327]. И смех, с точки

зрения шизоанализа, по сути, попадает в тот же класс проявлений сознания, что и шизофрения, – класс гротескных игр амбивалентного мышления. Смейся мы лишь тогда, когда смысл вывернут (смещен) в полярно противоположную для привычного сознания область значений. Однако шизофрения является синдромом индивидуального сознания, то есть проявляется при устойчивом раздвоении сознания в себе (является предельным надломом индивидуального сознания), тогда как смех проявляется в ситуации раздвоенности сознания как культуры в целом (раздвоенности культуры, языка, текста), то есть раскрывается как явление раздробленности, а точнее квантованности культуры, в которой сокрыт потенциал расхождения смыслов минимум двух различных сознаний (текстов, культур, языков и т. д.). Следовательно, смех, как и текст, всегда intersubjectивен и проявляется только в поле коммуникативной свободы. Одинокое сознание не может улыбаться. Да и культура в целом не может быть построена в рамках одного сознания, ибо ее фундаментальным свойством является амбивалентность.

В силу того что проблема смысла и понимания является ключевой для XX в., большинство крупнейших мыслителей этого периода начинали свой путь с исследования психопатологии (К. Ясперс, М. Хайдеггер, К. Юнг, Э. Фромм, М. Фуко, Ж. Делез и др.). Основной симптом эпохи – тот же, что и в шизоанализе, – болезнь разорванного сознания. Психописьмо (вариантом и одновременно преемником которого является шизописьмо) часто служит модулятором глубины художественного текста. Шизоаналитическое письмо вводит нас в поле притяжения амбивалентного сознания, как архетипического свойства культуры [3, с. 325]. Современное письмо отражает сущность разорванной эпохи, когда по трудно объяснимому закону «распадается связь времен». Смех шизоаналитической культуры – это смех над собой, так как она, разорванная по всем признакам локального шизоаналитического синдрома, – пытается переосмыслить глубинные процессы происходящего – устранить разрыв смыслов, что уже само по себе, скорее, признак здорового сознания. Следовательно, деконструктивизм – это болезнь культуры, которая стремится выяснить, как можно путем радикальной перестройки самого мышления устранить гигантское смещение смыслов и

ввести гениальность в поле здорового, хотя и напряженного сознания, которое скорее смеется, нежели проявлять синдромы атактичности. Однако «пересмотр жизненных ориентаций и уход в зону одной из полярностей всегда грозит вылиться в жест шизофренического философствования. Абсолютный авторитаризм – один из вариантов такого ухода» (спасения культуры) [3, с. 327]. Гении политики, так же как писатели и художники, очень часто несли на себе бремя нестабильности (разорванности) культуры, которая, как и напряженное амбивалентное сознание, может иметь разрывы и складки.

И деконструктивизм начал свои исследования с явлений философии и литературы, характеризующихся признаками нестабильности (даже разорванности) культуры и сознания. Ж.–Ж. Руссо, анализируемый в «грамматологии» Ж. Деррида, отразил в своих работах все предельные признаки нарушения свободы техногенной цивилизации (как следствие первичный еще оценочный «шизоанализ» разорванной цивилизацией культуры»). Л. Кэрролл, идеи которого явились основой «Логике смысла» Ж. Делеза, разработал образ шизоаналитического сознания еще в XIX в. По оценке авторов книги «Перспективы метафизики...», в неклассической культуре «произошел не просто слом письма (выражением которого стал, например, жгучий интерес к проблеме телесности...)» (и которое явилось основой грамматологического анализа), «но и слом псевдоэтических установок, в которых соседствуют постмодернизм и православие, Ницше и Ленин, Хейзинга и неосталинизм» [3, с. 328], что и явилось самым верным признаком шизоаналитических эффектов культуры.

Ж. Делез, продолжая тему К. Юнга, назвал художников «клиницистами цивилизации», оценка симптомов болезни которой вполне может быть совершена в тексте произведения искусства. Главное – это умение найти различие между смещениями смыслов, скрытых за поверхностным сходством [3, с. 328]. В работах деконструктивистов выясняется основное свойство разорванных культур и шизоаналитического сознания – работа на поверхности и игнорирование метафизической глубины. Именно здесь – на поверхности мышления – рождаются метафора, шизоаналитические отклонения и смех, здесь рождаются границы понятия.

В своем первом деконструктивном анализе тела неклассической культуры (в «Логике смысла») Ж. Делез, исследуя феномен движения «логики смыслов» по поверхности сознания девочки Алисы и рассматривая закономерности ее мышления, выводит закономерности шизоаналитического сознания. Произведение «Капитализм и шизофрения» появилось спустя два года. С точки зрения Арто, Кэрролл решает вопрос о специфике «странностей» приключений Алисы, как извращенец, который все сводит к созданию поверхностного языка [3, с. 328]. И тогда смех, вызванный «блужданием Алисы по полям гротескных и предельных смыслов» (смех над текстом Кэрролла), есть смех, навеянный различием глубинного (нормального) и поверхностного (атипического) языка (и сознания). Именно так (как и Алиса) должен поступать ребенок, у которого отношение к понятиям производится по схеме, согласно которой мышление движется по поверхности предметов (не затрагивая их глубину). Когда исчезает измерение глубины смысла понятий, культура сознания (ребенка, шизофреника или поэта) развивается по поверхности, и здесь, как показывает Ж. Делез, движение осуществляется по своим особым законам. «Превращение культуры в текст – самое значительное событие, происходящее в ситуации постмодерна... Текстом и письмом замещается онтологическая данность культуры, в том числе и культуры телесного» [3, с. 338]. Рождение читателя в такой культуре, по мнению Р. Барта, сопровождается смертью автора. Мы, считает Ж. Лакан, имеем дело с определенным (постструктуралистским) видением мира текста, в которой реальность подменена зеркальной поверхностью зеркала [3, с. 338]. Европейская культура устала от своей несерьезности, хотя в своих предельных философских экскурсах пока не может обойтись без Другого, без лица (или лика), точнее, без «зеркального отражения» мысли (маска гносеологической поверхности на время заслонила онтологическую глубину).

Именно поэтому классический и неклассический пути развития культуры (и философии) столь радикально отличаются: классический – метафизический – путь глубины (и поэтому достаточного основания); неклассический – шизоаналитический (модерный и постмодерный) – путь поверхности (и потому здесь присутствуют всевозможные постлогические и

постматематические эффекты). Когда нет глубины, внешняя видимость скрывает внутренние закономерности, и на поверхности различаются лишь разрывы, складки и другие поверхностные эффекты.

Тем не менее Делез понимал, что чистый шизоанализ не является полным преодолением классической традиции. Поэтому в более поздних произведениях он вернулся к М. Фуко и, отталкиваясь от наиболее простых поверхностных (бинарных) свойств мышления, попытался построить систему ускользающих за горизонт поверхности смыслов, что возможно лишь посредством введения более сложных топологических конструкций. Любое осмысление бесконечного мира конечным субъектом всегда оказывается контекстом, взаимодействием, выходом за границу в некий осязаемый контекст, который определяет и задает смысл. И смех, как попытка осмысления ситуации (расхождения смыслов) есть всегда выход за ее границу, попытка заменить «разорванность» (поверхность) смысла (или текста) как поверхностной ситуации глубиной понимания этого расхождения. Смех над культурой – это взгляд на ее «поверхностные явления» со стороны (таковы «Женитьба Фигаро», «Гаргантюа и Пантагрюэль» или «Дон Кихот»). И совершенно иной смех вызывают «Алиса в стране чудес» или «Винни-пух» (здесь скорее смех над гротескностью, нереальностью, поверхностностью поведения сознания). Это даже и не смех в своем чистом виде, а наше ощущение «поверхности» (или бытия) возможного странного сознания, которое, как показывает Делез, построено по типу «шизоаналитической машины желаний». Иными словами, это уже принципиально иной образ культуры – современный, который вызывает другое отношение. Странность этой ситуации состоит в том, что подлинную сущность нового «смехового пространства» открыли, по существу, математики и логики. И «Алиса...», и «Винни-пух», и другие произведения, приведшие к открытию шизоанализа в постмодернистской культуре, написаны по типу логических и математических игр «на поверхности сознания». Это тот тип мышления, свойственный современной культуре, согласно которому в оscarовском фильме «Игры разума» утверждается, что математики выиграли войну. И поскольку поверхность скрадывает

объем, игнорируя глубину, ее бесконечные ускользающие смыслы задают тип гения, свертывающего культуру в единую систему (по типу соскальзывающего складывания бесконечности в замкнутую поверхность). Все важнейшие математические и естественнонаучные формулы XIX – XX вв. построены по такому типу. Общая теория относительности Эйнштейна – это наглядное проявление «поверхностного мышления» (не в смысле унижения, а в смысле психоанализа).

В основе появления «смехового пространства» «Винни-пуха» лежит мифологизированное представление о Вечном древе жизни. Мы смеемся в целом над мифологемой героев этого произведения, помещенных в мифологический космос мышления. Действия героев «Винни-пуха» потому и смешны, что они наделяют привычные и обыденные для каждого человека действия (в привычном лесу) «героикой мифа» и важностью космологического порядка. Дерево, нора, вода, ветер символизируют здесь вселенское пространство, что изначально порождает значительное расхождение смыслов.

И «Винни-пух» написан в аналитической традиции (по законам логики). Даже начало произведения несет в себе элемент смещения понятий: с высвобождения имени «пух» из тела лебедя и внедрении его в тело медведя (игра слов типа «легкий медведь»). И «Винни-пух», и «Алиса...» показывают, как можно по принципам логического развития событий, логизации «виртуальных миров и пространств» построить произведения, вызывающие весь диапазон смеховой гаммы, произведения, в котором обыденный язык тесно переплетается с нестандартной (поверхностной) логикой героев. Смех здесь появляется вследствие значительного расхождения смыслов реального (как нужно поступать в действительности) и виртуального (построенного по логике нарушения смысла) миров; точнее, вследствие значительного расхождения смыслов в реальном (для социального общества) событии и в той ситуации, когда герои находятся в «виртуальном» (вымышленном), но верном, с точки зрения законов математики и логики, мире.

Деконструктивизм, в духе идей которого, по сути, написаны «Алиса...» и «Винни-пух», как раз и анализирует ситуацию постлогического (металогического) сознания, в которой мышление разрывает постметафизические конструкции: на место

инвариантных относительно каких бы то ни было исторических изменений классических истин и метафизических оснований в постмодерной ситуации приходят логические (и математические) способы трансляции и трансформации подвижных форм мышления, единственными устойчивыми образованиями которых являются складки и законы «логики и математики». Поэтому Делез в «Логике смысла» вводит понятие «серии смыслов», которая в реальной реализации текста (например, в «Алисе...») вызывает смех. Логичное «нарушение смысла» вызывает смех. В целом такие «серии» задают пространство смыслов (поверхность), которое концептуализирует «новую реальность» («реальность текста») – текста для логически ориентированного сознания. Пока текст автора лежит в плоскости наших реальных (пусть и необычных) представлений об устройстве мира, он не вызывает смеховой ситуации (так как в ней нет расхождения смыслов); смех появляется в результате смешения (или смещения) смыслов воображаемого (лого-математического) и реального миров.

Те же эффекты проявляются при образовании метафоры, которая работает на уровне категориального сдвига. Классическая метафора – это вторжение синтеза в зону анализа, представления (образа) в зону понятия, воображения в зону интеллекта, единичного в зону общего, индивидуальности в зону классов [5, с. 17 – 19]. Закрепленный в языке, смысловой сдвиг понятия или утверждения приводит к метафоре. И разве не то же самое мы можем сказать о «смеховой ситуации». Но если метафора порождается преимущественно смысловым сдвигом понятия, то смех порождается смысловым сдвигом текста, в результате которого сознание попадает в область раздвоения смысла. Смех и есть реакция здорового сознания на раздвоенность смысла. Смеховая ситуация, в отличие от метафорической, построена по принципу незначительного (нефатального) сдвига смысла, который вызывает стремление к коррекции, что и проявляется в улыбке. Но эта ситуация вовсе не связана со складкой мышления. Складка вызывается фундаментальным сдвигом бытия сознания, вносящим фундаментальную коррекцию в саму ситуацию бытия. Смеховая ситуация – лишь временная корректировка бытия сознания, вызванная смещением смысла. Метафора связана со столь значительным сдвигом смысла, что смех уже застывает при

рождении, отходит на второй план или вообще не наступает в торможении перед пропастью раскрывшегося расхождения смыслов. Тут, мы, скорее, находимся в ситуации нового смыслообразования, которая может привести к коренной трансформации смысла понятия (превращения его в метафору). Именно такие значительные изменения смыслов, закрепленные в традиции, приводят в целом к трансляции культуры (сдвиг культуры в целом возникает при значительном смысловом сдвиге фундаментальных понятий, категорий и метафор). Это соответственно вызывает значительную перестройку сознания. И в зависимости от «мощности» сдвига смысла, мы получаем различные варианты трансформации сознания и его регионов: от смеховой ситуации до образования складок и трансляции метафизики и культуры в целом. Смещение смысла понятия, закрепленное в культуре, приводит к эффекту самоидентификации понятий и истин. Как писал У. Куайн, «нет ничего более фундаментального для мышления и языка, чем наше ощущение подобия» [5, с. 17]. Именно самоидентификация понятий, истин и категорий, которая ассоциируется с инвариантностью их смысла в традиции и культуре, является фундаментальным свойством классического мышления (метафизики и философии). Эта свойство, формирующее устойчивость культуры и традиции, позволило деконструктивистам ассоциировать культуру с текстом (или с системой встраивания одного текста в другой). Нарушение этого свойства может вызвать фундаментальные для культуры последствия, что мы и наблюдаем в постмодерной культуре.

Но именно там, где царит тождество смыслов и нет расхождения текста и контекста, нет и не может быть смехового пространства, нет порождения метафор и новых смыслов, нет метафизики и в целом культуры. Культура абсолютных текстов останавливается и умирает. Таким образом, только в той ситуации бытия культуры, в которой естество самоидентификации истин сочетается с игрой смыслов, порождающих смех и новые формообразования, возникают условия становления культуры. Культура живет не только по законам тождества, но по законам различия. Деконструктивизм в гротескной и потому вызывающей неприятие многих ведущих мыслителей форме попытался отразить хорошо известное, но не используемое классикой свойство

культуры: без различения нет истории. В этом смысле они лишь продолжают традицию Гегеля, творчество которого вовсе не вызывает смех, ибо все трансляции смыслов в его системе запротокколированы точным движением мирового духа. Гегелю не было дела до смысла, его интересовали трансляции духа и сознания.

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы: В 2 ч. – М.: Гнозис, 1994. Ч.1. – С. 1-75.
2. Делез Ж. Логика смысла // Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – С. 10-329.
3. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. С. Уварова. – СПб.: Алетейя, 2000. – 415 с.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
5. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / Вступ. статья и составл. Н. Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – С. 8–32.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЧЕРНОГО ЮМОРА

Мое небольшое феноменологическое исследование природы черного юмора будет отталкиваться от следующего тезиса:

Главным объектом черного юмора является феномен смерти. В первой части своей статьи я собираюсь эксплицировать этот тезис в феноменологической перспективе, задаваемой некоторыми высказываниями Э.Гуссерля и К.-Х. Лембека. В этом рассмотрении комплементарным понятию смерти будет понятие intersубъективности. Во второй части статьи я попытаюсь реферативно представить некоторые моменты феноменологических концепций intersубъективности А. Шюца и Ж.-П. Сартра, которые, на мой взгляд, являются релевантными для темы моего исследования. В третьей части я, наконец, обращусь к конкретным примерам черного юмора и попробую проинтерпретировать их в терминах смысловых структур, выделенных мной в первых двух частях данного исследования.

1. Смерть как приоритетная тема черного юмора

Мое утверждение, что смерть является главным объектом или приоритетной темой черного юмора, требует некоторых уточнений. Я бы сказал, что прикованность внимания черного шутника к теме смерти мотивирована фундаментальным экзистенциалом человеческого бытия, а именно страхом перед смертью. Или, пользуясь выражением Кьеркегора, черный юмор является, или претендует на то чтобы быть лекарством от «болезни к смерти». Окончательное излечение невозможно, больной к смерти обречен на смерть. Но эта безысходность и является основной конституирующей черного юмора. Ведь задача его заключается в том, чтобы смеяться над тем, над чем смеяться нельзя. Причем этот запрет касается здесь и ноэтического и нозматического аспекта любого акта черного юмора. Говоря о нозматическом аспекте, я имею в виду, что сама тема смерти является табуированной. Во всяком случае, ее табуированность является условием того, что юмору, который делает ее своей темой, приписывается предикат «черный». С другой стороны, невозможным представляется сам акт иронии по поводу того, что

ограничивает деятельность сознания вообще, в том числе и любой акт иронии. Предварительным результатом этого короткого анализа можно считать то, что к сущности черного юмора относится парадоксальная способность делать невозможное возможным, а коррелятивно этому все возможное рассматривать в горизонте его невозможности.

Преодолеть смерть невозможно. Но именно настолько, насколько это является невозможным в действительности, а именно абсолютно невозможным, настолько бесконечное число возможностей ироничной игры со смертью открывается черному юмору. Запрет настолько силен, что любое его нарушение, даже самое незначительное и незаметное уже выглядит чудовищно нелепым. Поэтому не имеет смысла устанавливать границы возможного нарушения. Здесь иронизирующему сознанию открывается полная свобода негативной вседозволенности, логика которой может быть выражена следующей формулой: если недозволенно даже малейшее нарушение запрета, то любое нарушение может достигать бесконечной интенсивности. Грубо говоря, нельзя быть мертвее мертвого. И если мы уже начали шутить по этому поводу, то мы можем продолжать шутить до бесконечности. Гениальная шутка Оскара Уайльда из пьесы «Как важно быть серьезным» еще оставаясь на грани жизни, а значит дозволенного, уже холодит нас этим ощущением вседозволенности: «Я должна сказать тебе, Алджерон, – невозможно изрекает леди Брекнелл, – что, по-моему, мистеру Бенбери пора уже решить, жить ему или умирать. Колебаться в таком важном вопросе просто глупо» [3, с. 283]. В этом балансировании на грани между жизнью и смертью, между тем, над чем и с чем шутить дозволено и незазорно, и тем, над чем и с чем шутить непозволительно, и заключается, на мой взгляд, гениальность этой остроты.

Вернемся, однако, к предварительному определению природы черного юмора как к способу делать невозможное возможным. Следует уточнить его в терминах феноменологического анализа иронии Лембеком. Мы можем резюмировать его видение иронической установки в следующей формуле: ирония – это полагание действительного в горизонт возможного. В отношении черного юмора это определение может

быть развернуто таким образом: полагание действительного в горизонт возможного – полагание действительности невозможного в горизонт возможностей. В последней формуле термин «действительность невозможного» может быть заменен термином «смерть», ибо смерть есть негация всякой возможной действительности. Действительность негации действительности и есть действительность невозможного. Комичность как раз и возникает в результате полагание того, действительность чего абсолютно невозможна, как возможного, причем многообразно возможного.

Но как же с феноменологической точки зрения представлена в естественном или повседневном опыте эта абсолютная невозможность, эта абсолютная отмена какой бы то ни было действительности, или коротко говоря смерть? Названием одного из набросков, опубликованных в 13 томе Гуссерлианы, Гуссерль дает на этот вопрос лаконичный ответ: «Сумасшествие и смерть как прекращение конституирования общего мира» [4, с. 398]. В контексте всего феноменологического проекта Гуссерля предикат «общий» в этой цитате может быть заменен предикатом «интерсубъективный». Учитывая эту поправку, можно определить смерть как утрату интерсубъективности. Я как критически настроенный философ не могу высказать ничего по поводу жизни после смерти, я лишь могу утверждать, что за смертельной чертой для меня обрывается интерсубъективное конституирование действительности в интеракциях с другими субъектами. В таком случае ироничная игра черного юмора со смертью может быть переинтерпретирована как произвольная комбинация различных смысловых структур интерсубъективности вплоть до утраты в этом комбинировании самой интерсубъективности. Действительность невозможного полагается как возможная в вариации интерсубъективных структур действительности. Здесь кажется уместным обратиться к концепциям интерсубъективности, представленным в различных феноменологических теориях с тем, чтобы после этого попытаться проанализировать, как свободное варьирование конституирующих моментов интерсубъективности опыта актуализируется в черном юморе в виде иронии по поводу смерти как разрушения или утраты интерсубъективности.

2. Коммуникативные критерии интерсубъективности А.

Шюца и intersубъективность в экзистенциалистском учении о субъективности Ж.-П. Сартра

Как известно, одним из главных обвинений, предъявляемых феноменологии, по крайней мере, ее трансценденталистскому варианту, было и остается обвинение в крайней форме субъективизма – солипсизме. Необходимость ответа на это обвинение была, пожалуй, одним из основных мотивов Гуссерля при написании «Картезинских медитаций», пятая из которых содержит классическую концепцию intersубъективности. Я не буду вдаваться здесь в подробный анализ этого момента феноменологической теории, ибо это увело бы меня слишком далеко от заявленной темы. Позволю себе лишь несколько принципиальных замечаний по поводу intersубъективного расширения трансцендентальной концепции сознания.

Intersубъективность предстает перед нами одновременно и как проблема, и как возможность ответа на обвинение в солипсизме. Стратегия этого ответа может кратко быть описана следующим образом: содержания опыта настолько носят объективный характер, насколько они intersубъективны. Intersубъективность опыта является критерием и гарантом его объективности. Однако, что в трансцендентальной теории сознания может выступать критерием самой intersубъективности? Как можно, оставаясь на позициях трансцендентализма, отличить другую субъективность, которая вместе со мной конституирует этот мир, а не просто присутствует в нем в виде голый объектности, от произвольных продуктов деятельности моей фантазии или воспоминания? Гуссерлю, по всей видимости, все же не удалось прорваться к суверенности другой субъективности. Поэтому в истории развития феноменологии трансценденталистский вариант intersубъективной теории сменяется иными, и в первую очередь, вариантом, который я бы назвал коммуникативистским, и который наиболее ярко представлен в «конститутивной феноменологии естественной установки» Альфреда Шюца.

Переформулируя Шюца в терминах описанной выше проблемы, можно сказать, что критерием intersубъективности для него является коммуникативность. Базовую коммуникативную

ситуацию Шюц называет face-to-face-situation. Для этой ситуации «лицом к лицу» конституирующими являются две фундаментальные структуры опыта:

1. Взаимность перспектив интерпретации: «Если бы я был там, где сейчас находится он, я бы переживал в опыте вещи в той же перспективе, с той же дистанции, в той же достижимости, что и он; а был бы он здесь, где теперь нахожусь я, он бы переживал в опыте вещи в той же перспективе, что и я» [5, с. 74].

2. Конгруэнтность систем релевантности: «Я и он научаемся принимать как данное, что различия схватывания и толкования, которые происходят из различий наших биографических ситуаций, являются иррелевантными для его и моих, для наших теперешних практических целей, что я и он, что мы можем действовать и понимать друг друга так, как если бы мы идентичным образом переживали в опыте и истолковывали находящиеся в нашей актуальной и потенциальной достижимости объекты и их свойства» [5, с. 74].

Эти две структуры или идеализации составляют так называемый генеральный тезис взаимных перспектив. «Этот тезис, в свою очередь, является основоположением для социального построения и языковой фиксации мыслительных объектов (Whiteheads objects of thought), который замещают, или лучше сказать, переформируют мой досоциальный мир. Чтобы избежать неправильного понимания, что мыслительные объекты являются результатом «contract social», следует отметить, что для каждого отдельного индивида, который родился в определенной исторической ситуации, они уже находятся в языке» [5, с. 74].

Человеческий мир и состоит из этих мыслительных объектов, возникающих на пересечении взаимных перспектив из объектов досоциального мира. Поэтому любое нарушение базовых структур опыта, которые порождают этот эффект, приводит к деструкции интерсубъективной действительности. Я попытаюсь показать, что в черном юморе происходит нечто подобное.

Возвращаясь к коммуникативной теории Шюца, следует отметить, что и она не дает исчерпывающего и непротиворечивого объяснения интерсубъективности человеческого опыта. Тут перед нами опять-таки встает вопрос о критериях коммуникативности. Можно показать, что обоснование этих критериев вновь возвращает

нас к трансцендентальным источникам конституирования содержаний intersубъективного опыта.

В свете этого становится понятным пессимистическое настроение Сартровской теории intersубъективности, в которой человеческая субъективность мечется между невозможностью полагания самой себя без или вне взгляда другого и невозможностью полагания этого другого как другой субъективности. Я не могу положить субъективность другого, сохранив при этом собственную субъективность, ибо другая субъективность либо превращается в объективность, которая сама ожидает субъективную спонтанность с моей стороны для раскрытия собственной субъективности, либо, полагаясь в качестве субъективности захватывает меня, но уже не в качестве субъективности, а в качестве объективности. Я нуждаюсь во взгляде другого, чтобы быть усмотренным как субъективность, и я бегу его, чтобы не быть захваченным как голая объективность. Оказывается, что как раз взаимность перспектив, в которой по Шюцу и рождается совместный intersубъективный мир человеческого опыта, превращает первичное отношение к другому в непреодолимый конфликт: «Все то, что нужно для меня, нужно и для другого. В то время как я пытаюсь освободиться от захвата со стороны другого, другой пытается освободиться от моего; в то время как я стремлюсь поработить другого, другой стремится поработить меня. Здесь речь не идет об односторонних отношениях с объектом-в-себе, но об отношениях взаимных и подвижных. Отсюда описания, которые последуют, должны рассматриваться под углом зрения *конфликта*» [2, с. 379].

Итак, непротиворечивое полагание в своем опыте другого невозможно, но тогда невозможно и полагание самого себя, ибо я есть лишь во взгляде другого, я существую настолько насколько я играю самого себя для другого. Сартр отчетливо показывает это на примере страдания: «Каждый стон, каждое выражение лица того, кто страдает, имеет в виду изваять статую в-себе из страдания. Но эта статуя будет существовать всегда только посредством других и для других» [2, с. 124]. Эксплицируя это на бытие человека вообще, мы приходим к парадоксальному заключению: «... не может быть ничего без игры в бытие» [2, с. 115], игры, которая, разумеется, предполагает иных участников или хотя бы зрителей,

то есть Других. Мое бытие – это всегда игра в то или иное конкретное проявление бытия, а я сам – это всегда та роль, которую я играю в этой игре для других. Но окончательно вжиться в эту роль я никогда не могу. Другой ускользает от меня, и я сам ускользаю от себя в его ускользающем от меня взгляде.

Поиски выхода из затруднений феноменологической концепции интересубъективности увели бы нас далеко от заявленной темы. Поэтому я перехожу непосредственно к рассмотрению примеров черного юмора. При этом я попытаюсь показать, как в черном юморе деформируются и разрушаются те интересубъективные структуры, которые были описаны выше.

3. Разрушение базовых интересубъективных структур человеческого опыта в черном юморе

В третьей части своей статьи я приведу несколько примеров черного юмора и попытаюсь феноменологически проанализировать их.

Пример 1: «Рано утром к реке выходит лось, наклоняет голову к воде и начинает пить. Вдруг в кустах появляется охотник. Он замечает лося, поднимает ружье, целится и стреляет. Лось спокойно продолжает пить воду. Охотник выходит из кустов, приближается к лосю и с расстояния в несколько шагов снова стреляет в него. Лось, даже не пошевелившись, продолжает пить. Тогда обескураженный охотник подходит к лосю и стреляет в упор. Тут лось поднимает голову и говорит: «Что-то я пью, пью, а мне все хуже и хуже!»».

Попробуем разобраться в том, какими средствами достигается комичность ситуации в этом анекдоте. В соответствии с моими предварительными описаниями сущности черного юмора, в нем через разложение первичных интересубъективных структур опыта в горизонт возможного полагается невозможный опыт, т. е. опыт смерти. Таким образом, для достижения смехового эффекта в акте черного юмора должны предполагаться интересубъективные структуры, которые затем подвергаются трансформации вплоть до их деструкции. В данном примере этот эффект достигается приписыванием субъективности животному, которое с позиции естественной установки лишено субъективности: лось говорит и, что самое важное, пьет не просто, что бы утолить жажду, а чтобы

ему стало лучше. Состояние, хорошо известное всем, кто переживал похмелье. Субъективность лося вводится через роль пьяницы, пьющего с утра воду. Но эта субъективность отсутствует в перспективе интерпретации охотника: для него лось – это всего лишь животное, удовлетворяющее свою физиологическую потребность. В результате этой асимметрии перспектив интерпретации возникает несовпадение структур релевантностей: для охотника релевантна охота, для лося похмелье. Но разрушение интересубъективности тут происходит и на более глубоком онтологическом уровне. Для охотника лось вообще не субъект, но лишь объект окружающего мира, и лишь когда лось произносит свои слова, в нем вдруг вспыхивает субъективность. Причем происходит это в тот момент, когда по законам повседневной реальности он как раз должен был эту субъективность утратить, выпасть из совместного конституирования общего мира, или, попросту говоря, умереть. Но то, что должно было бы быть смертью в реальности, в которой он был лишен субъективности, внезапно обернулось проявлением его субъективности. Помните, нельзя быть мертвее мертвого. Нельзя утратить то, чего не имел. Здесь все вывернуто наизнанку, и смерть оборачивается чем-то иным, или даже обратным, т. е. ее необходимость полагается в горизонт возможного, в котором возможна ее, необходимости, необязательность.

Пример 2: ««Зайцы есть?! – кричал Дед Мазай, стоя в лодке и стуча веслом о борт «Титаника»». В этом примере опять-таки можно заметить трансформацию, а точнее деформацию базовых структур интересубъективности опыта. Во-первых, субъективность Деда Мазая истончается ее редукцией к роли спасителя зайцев. Я опускаю здесь тот момент, что понимание данного анекдота предполагает знание двух пересекающихся здесь нарративов: стихотворения Некрасова и трагической истории «Титаника», и, как покажет дальнейший анализ, третьего нарратива фильма «Титаник».

Во-вторых, разрушается симметрия перспектив интерпретации понятия «заяц» Деда Мазая и слушателя. Для Деда Мазая – это животное, для слушателя, знакомого с сюжетом художественного фильма «Титаник» – главный герой, попавший на корабль без билета, т. е. «заяц». И все это происходит вновь в

горизонте смерти всех пассажиров «Титаника», которые не окажутся «зайцами», ведь Дед Мазай спасает только зайцев. Хотя в фильме «главный заяц» как раз и умирает, так и не дождавшись своего Деда Мазая. Всем этим и иронизируется жуткая трагедия гибели множества людей.

Пример 3. Изысканно бредовые, изобилующие элементами черного юмора перипетии эпистолярного романа Дмитрия Липскерова «Пространство Готлиба» [1] становятся возможными благодаря заявленной в экспозиции вечности обоих героев. Они когда-то познакомились в санатории, а теперь переписываются, прикованные к инвалидным коляскам. Здесь с самого начала разрушается базовая структура intersубъективности опыта, выделенные Шюцем, а именно взаимность перспектив интерпретации. Герои не могут поменяться своими «тут» и «теперь». Они попросту не могут встретиться. Когда же возможность этого по фантастическому стечению обстоятельств все-таки появляется, то оказывается, что одного из них вовсе и не было, что он плод фантазии почтальона, который отвечал на письма героини романа, хотя, исходя из перспективы интерпретации этого виртуального героя, ее существование тоже может быть поставлено под сомнение. Intersубъективность коммуникативной ситуации виртуализируется до возможности ее полной аннигиляции. Таким образом, весь роман становится воплощением установки черного юмора, описанной мной в первой части этой работы.

На этих примерах я попытался показать, как в черном юморе в результате трансформации, деформации и деструкции фундаментальных intersубъективных структур опыта невозможное переживание смерти полагается в горизонт возможного. Таким образом, исходное положение о том, что основной темой черного юмора является феномен смерти, эксплицируется в терминах феноменологической концепции intersубъективности.

1. Липскеров Д. Пространство Готлиба. – М., 1997.
2. Сартр Ж-П. Бытие и ничто. – М., 2000.
3. Уайльд О. Избранное. – Свердловск, 1990.
4. Husserliana, XIII.
5. Schuetz A., Luckmann T. Strukturen der Lebenswelt. – Neuwied und Darmstadt, 1975.

Николай Помогаев

**ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ
АБСУРДНОГО ЮМОРА**

Одной из центральных проблем европейской философии XX века стала проблема смыслообразования. Проследить закономерности формирования смысла, проанализировать акты сознания, участвующие в его конституировании, – важные задачи философии, культурологии, психологии, социологии и прочих гуманитарных дисциплин. Но вопрос о сущности смысла тесно связан с другим, не менее значимым вопросом – о противоположности смысла, бессмыслице, нонсенсе, абсурде. Не случайно в философской проблематике нашего времени вопрос об абсурде занимает такое же важное место, как и вопрос о смысле.

Слово абсурд происходит от латинского *absurdus* – нелепый, абсурд мыслится как оборотная сторона смысла, его отсутствие, нечто, что мы конституируем как нереальное, то чего в принципе быть не должно. При обращении к проблеме смыслообразования вопрос о том, что является абсурдным, является неизбежным. Ибо в зависимости от того, что мы считаем абсурдным, можно легче судить о том, что для нас обладает смыслом. Анализ феномена абсурда – задача не из легких, потому что, даже давая определение объекту исследования, мы испытываем сложности: как дать четкое определение тому, что изначально, на уровне первичной интуиции, мыслится как неподвластное каким-либо логико-понятийным условностям. Вот что по этому поводу пишет В. И. Огурцов в статье «Абсурд» в новейшей философской энциклопедии: «Попытка дать категориальное определение абсурда невыполнима и сама по себе абсурдна, поскольку абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятийных рассуждений, ни идей разума» [5, с. 21]. И тем не менее, если мы представляем те или иные события жизни или чьи либо высказывания как абсурдные, то мы уже тем самым придаем им определенный смысл, тем самым отводим им место в определенном смысловом контексте. Как видно, проблема весьма парадоксальна, абсурд так же является одной из составляющих смыслообразования, как и его противоположность – смысл.

С феноменом абсурда, бессмыслицы тесно связан феномен

смешного. Нельзя не заметить: смешное возникает часто тогда, когда имеет место ситуация нелепости, неразумия. Рассмотрение феномена смешного как такового выходит за рамки этой статьи. Здесь я ставлю перед собой более узкие задачи анализа той специфической разновидности юмора, которую принято называть абсурдным юмором.

Главная цель данной статьи – интерпретация абсурдного юмора с точки зрения феноменологической методологии. Феноменологическое течение в философии, основанное Э. Гуссерлем, главным объектом своих поисков сделало сознание (см.: [1]). Феноменология – прежде всего философия сознания. Сознание всегда интенционально, т. е. направлено на что-либо, вот почему в поле внимания феноменологического исследования попадает не только сознание как совокупность актов или форм, но также смысловая реальность, данная нам в любых актах нашего сознания, будь-то ощущения, мысли, воспоминания, ожидания. Феноменологическое рассмотрение подразумевает два направления исследования – ноэматическое и ноэтическое. Ноэматический анализ означает описание смысла того или иного объекта, данного нам в опыте, в его максимально чистом виде, без каких-либо посторонних привнесений. Ноэтический анализ – это анализ тех актов сознания, в которых этот смысл раскрывается [3; 4].

Приступим же к ноэматическому описанию абсурдного юмора. Но тут, сразу же, возникает вопрос – если, как уже было сказано выше, сама по себе ситуация смешного связана обычно с нелогичностью, нелепицей, то правомочно ли абсурдный юмор рассматривать как какую-то специфическую форму юмора? Не является ли юмор как таковой абсурдным по определению? Стоило ли огород городить? На мой взгляд, стоило. Ведь не случайно даже в нашем обыденном словоупотреблении можно часто услышать такие обороты, как «абсурдный юмор» или «юмор абсурда». Если само по себе смешное связано с нелепицей, некой алогичностью, то почему же тогда повседневный язык все-таки выделяет абсурдный юмор как некий частный случай?

Ситуации, которые вызывают у нас смех, весьма многообразны. К тому же, представления о смешном у разных людей существенно разные: то, что вызывает бурный смех у одних,

не будет казаться смешным другим. Существенно разнятся представления о юморе у людей, принадлежащих разным культурам, разным историческим эпохам: «Трудность состоит в том, что связь между комическим объектом и смеющимся человеком не обязательно закономерна. Там, где смеется один, другой смеяться не будет. Причина может крыться в условиях исторического, социального, национального и личного порядка. Каждая эпоха и каждый народ обладает, специфическим для них чувством юмора и комического, которые непонятны и недоступны для других эпох», – писал известный фольклорист В. Я. Пропп [6, с. 18]. Но как бы ни варьировались представления о смешном от эпохи к эпохи, от одного народа к другому, все же его центральное смысловое ядро (ядро нозмы) сохраняется. Состоит оно в том, что происходит некое «региональное смещение», т. е. перемещение смыслов одного региона бытия в другой, в котором они обретают новое, не свойственное им содержание. Регион – категория философии Э. Гуссерля, означающая совокупность неких феноменов окружающего мира, имеющих общие родовидовые признаки. Регионы бытия подразделяются на два основных типа: материальные и формальные. Материальному региону подчинена определенная совокупность конкретных вещей или явлений, формальный же охватывает наиболее широкие сферы сущего, например регион предметов опыта подчинен региону предметов вообще, категория «предмет вообще» представляет собой чистую форму, которая может быть заполнена любым видом данности. Гуссерль отмечает, что «*формальный регион*» – это не что-то скоординированное с материальными регионами (регионами вообще), что *он, собственно, не регион, а пустая форма региона вообще* и что все регионы со всеми их содержательно-сущностными обособлениями стоят не рядом с ним, а, скорее (хотя и только *formaliter*), *под ним*» [3, с. 39]. Регионы, данные нам в опыте, могут быть совершенно разной природы: регионы вещей эмпирической природы, идеальных образований, таких как объекты изучения в математике, а так же продуктов человеческого творчества, культурных образований и т. д. Каждому из регионов присущи свои способы данности нашему сознанию, свои собственные смысловые закономерности. Смыслы предметов или явлений,

принадлежащих одному из регионов, нельзя смешивать с другими.

Интересующий нас феномен комического возникает, как правило, тогда, когда феномены, принадлежащие одному региону, перемещаются в иной, где их привычный смысл нивелируется и вместо него они получают новое, не свойственное им ранее смысловое наполнение. Или же если прежний смысл не утрачивается полностью, то, по крайней мере, приобретает новые, не свойственные ему ранее смысловые оттенки. Может быть также, что смещение происходит в рамках какого-либо одного из регионов между его различными частями, но при этом происходит изменение смысла. Это будет легче всего продемонстрировать на конкретных примерах. Приведу в качестве такового известный анекдот:

Подарил приятель чукче Камаз, через год встречается его и спрашивает: «Ну, что, как машина?» Чукча отвечает: «Все хорошо: и тепло, и светло – вот только собакам тяжело тащить».

Комический эффект здесь создается за счет того, что чукча не понимает разницу между двумя транспортными средствами и путает Камаз с собачьей упряжкой. Отчетливо видны следующие смысловые смещения:

- перемещение автомобиля в регион иных средств передвижения, за счет чего происходит придание ему нового смысла, смысла собачьей упряжки;
- частичная нивелировка его привычного смысла, при которой последний не утрачивается полностью, поскольку очевиден лишь для чукчи, но сохраняется для слушателей анекдота. Это возможно, поскольку рассмотрение поведения чукчи происходит извне, его действие получают осмысление в смысловом контексте иной культуры, в глазах представителей которой он выглядит дураком. При этом следует помнить, что, возможно, в смысловом контексте родной культуры действия героя анекдота и не выглядят столь нелепыми.

Другим примером, демонстрирующим вышесказанное, может служить анекдот:

Умер программист, попал в ад. Через месяц встречаются Сатана и Бог, и сатана говорит Богу: «Забери у меня этого программера, а то, пока мы ему объясняли, что это не DOOM2 он мне всех чертей пилот попил».

Здесь, опять-таки, мы видим сходные смысловые смещения: – перемещение ситуации компьютерной игры в смысловой контекст

реального ада, за счет чего действия программиста приобретают новые смысловые составляющие, при которых их прежний смысл не исчезает полностью;

– происходит придание нового смысла реальности ада, которая в сознании героя анекдота получает совершенно иное содержание. При этом действия программиста получают осмысление в ином смысловом контексте, в котором они не приемлемы, но в его собственных смысловых реалиях они вполне закономерны и логичны.

Таких примеров можно было бы привести еще много. Без труда в них можно обнаружить общую смысловую структуру – перемещение смыслов, присущих одному из регионов бытия, в другой, частичная нивелировка привычных смыслов, благодаря чему возникает дополнительное значение, и, что не менее значимо, присутствует оценка с точки зрения одного из смысловых контекстов (как взгляд на действия чукчи сквозь призму европейской культуры).

Но вернемся непосредственно к теме нашей статьи, каким образом все вышесказанное связано с проблемой абсурда? В каких случаях мы можем говорить, что имеет место собственно абсурдный юмор? Дело в том, что приведенные примеры не могут быть отнесены к жанру абсурдного юмора по причине наличия в них определенной логической последовательности. Ибо действиям героев обоих анекдотов присуща определенная внутренняя логика, нелепыми их действия кажутся благодаря взгляду со стороны, с позиций неизвестного им смыслового контекста, но внутри присущего их сознанию смыслового универсума они совершенно законны, обладают четким смысловым содержанием и вполне логически последовательны. То, что нелогично и нелепо в одном из смысловых универсумов, может быть вполне законным и логичным в другом. В таком случае у нас нет оснований говорить о наличии абсурдной ситуации. Но что, если имеют место ситуация или действия, неприемлемые ни в каком из известных нам смысловых универсумов, когда происходит размывание всех возможных областей значений или когда имеют место действия, лишенные определенной внутренней логики? Проследим такой тип смешного на конкретных примерах. Изберу опять анекдоты.

Летят два крокодила. Один зеленый, другой налево [2, с. 581].

Тут можно отчетливо видеть ситуацию, неприемлемую в принципе, неуместную ни в каком из смысловых контекстов. Во-первых, слова «летят два крокодила», взятые нефигурально, фиксируют ситуацию саму по себе противосмысленную, поскольку крокодилы не летают, они не могут летать по определению. Во-вторых, слова «один зеленый, другой налево» основаны на установлении абсолютно произвольной связи между обоими частями фразы без какой-либо четкой последовательности. Комический эффект здесь достигается за счет разрушения схем ожидания, вследствие неожиданности, когда вместо перечисления свойств самих крокодилов вдруг следует высказывание о свойствах полета. Единственной связкой между «один зеленый» и «другой налево» является слово «летят», уместное в каждом из указанных контекстов в отдельности, которое здесь принципиально изымается из всех возможных контекстов и применяется абсолютно произвольно.

Еще в качестве примера можно указать детскую «загадку»:

Летит стая напильников. Сколько стоит гвоздь?

И здесь присутствует размывание всех возможных смысловых контекстов: напильники также, по определению, не летают, и совершенно непонятно, почему вдруг возникает вопрос о гвозде. Связь между тем и другим установлена абсолютно произвольно, просто в силу субъективного желания автора «загадки». Для демонстрации этого произвола приведу еще несколько загадок, также могущих быть отнесенными к интересующему нас жанру.

Отгадай загадку: «длинное, зеленое, висит на стене и пищит – что это?» – Не знаю. – Селедка. – А почему зеленая? – Я покрасил? – А почему висит на стене? – Я повесил. – А почему пищит? – А чтобы не догадались.

В данном примере задающий загадку недвусмысленно дает понять, что все признаки селедки зависят исключительно от его личного желания, причем последовательность их объединения также абсолютно произвольна, также зависит от желания задающего. При внимательном взгляде, мы можем видеть еще одну особенность данной загадки, а именно – если в большинстве известных загадок особое внимание акцентируется на указания,

призванные облегчить разгадку, то здесь главный акцент делается на указание признаков, препятствующих отысканию правильного ответа. Селедка не может быть зеленой, равно как и не может висеть на стене.

Подобное имеет место в другой загадке этого же рода: «Большое, черное, на трех ногах и стоит в огороде?». Ответ – «рояль», «а почему стоит в огороде?» – предполагаемый вопрос незадачливого отгадчика – получает ответ – «мой рояль – куда хочу, туда и ставлю». И здесь имеет место зависимость смыслового контекста исключительно от воли задающего. Обратим внимание вот еще на какую деталь: ответы на загадку строятся здесь таким образом, чтобы у отгадчика возникли встречные вопросы, причем порядок ожидаемых вопросов мыслится вполне логично-последовательным. Главная цель ответов, даваемых на эти вопросы, состоит в разрушении устоявшейся формы рассуждения, демонстрации того, что логики здесь нет, есть лишь произвольная игра со смыслами.

Теперь мы подошли к пункту, когда мы, пожалуй, можем дать предварительное, пока неполное определение юмора абсурда, а именно как типа юмора, создающегося за счет принципиального нарушения всех возможных смысловых контекстов, когда единственным резонансом для формирования контекста становится произвол человеческой фантазии.

Но тут необходимы некоторые уточнения. Хотя интенция абсурдистских шуток направлена на размывание всех возможных контекстовых ограничений смысла, на устранение каких-либо четких границ между ними, все же у нас нет оснований считать их абсолютно алогичными. Возможно и такое, что, несмотря на кажущуюся бессмыслицу в них, тем не менее, присутствует определенная формальная структура. Попробуем в ней разобраться. Как бы нелепо ни выглядело сочетание элементов текста, принадлежащего к жанру абсурдистского юмора, воспринимается он, все же, как единый текст, а не набор бессвязных предложений. В чем же тут дело? Рассмотрим первый из числа примеров – пример с крокодилами. Комический эффект второй части фразы здесь создается за счет неожиданности – «один зеленый, другой налево». То есть вместо ожидаемого указания свойства, присущему другому крокодилу, возникает указание на направление его полета.

Но связь между обоими частями фразы налицо и обеспечивается общим смыслом первой части анекдота, где сказано, что крокодилы летят. Именно слово «летят» и делает возможным разные по смыслу предложения соединить воедино. Другим связующим звеном служат сами крокодилы, ибо тот факт, что «летят крокодилы» позволяет сначала указать характеристику одного из них, а затем плавно перейти к характеристике полета. Таким образом, «полет крокодилов» здесь выполняет функцию ноэматического ядра, которое гарантирует единство текста и позволяет удержать смысловое тождество отдельных частей фразы, несмотря на размывание контекстов.

И тут, похоже, мы подошли вплотную к выявлению общей логической структуры абсурдистского текста.

- 1) Во всех текстах абсурдного юмора, как бы ни различались они меж собой, присутствует некое понятие или фраза (ядро ноэмы), которая полагается в своем предельно абстрактном значении, вырывается из связи с какими-либо смысловыми контекстами.
- 2) Предельная абстрактность ноэматического ядра, положенная изначально, дает возможность впоследствии поместить значение в любой из возможных контекстов.
- 3) После того как ноэматическое ядро положено, происходит перемещение его в различные смысловые контексты, но данное перемещение абсолютно произвольно для воспринимающего данный текст, без соблюдения правил логической последовательности и контекстуального единства.
- 4) Благодаря этому происходит «размывание» смысловых границ между различными контекстами, смысловая определенность контекста регулярно нарушается.

Для того чтобы все это было возможно, необходим ноэтический акт сознания, который полагает значение той или иной фразы или понятия в наиболее абстрактной форме, удерживающий его в «взвешенном» состоянии, свободном от ограничений сферы эмпирической реальности. Данный акт сознания является ядром ноэзы, задающим направление прочим ноэтическим актам, участвующим в конституировании смысла текста. Ведущим механизмом между отдельными актами сознания в данном случае является свободная ассоциация.

Таким образом, мы можем констатировать следующее: тексты в жанре абсурдистского юмора призваны продемонстрировать неустойчивость смыслов, которыми мы руководствуемся в нашей повседневной жизни, легкость их взаимного перетекания. Но, в тоже время, они дают нам возможность расширения дискурса, выявления дополнительных смысловых оттенков феноменов, данных нам.

2. Бабушкин В. У. Феноменологическая философия науки. – М: Наука, 1985. – 189 с.
3. Белоусов А. Ф. Современный анекдот // Современный городской фольклор. – М: РГГУ, 2003. – С. 581–599.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – Т. 1. – М.: ДИК, 1999. – 336 с.
5. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 752 с.
6. Огурцов В. И. Абсурд // Новая философская энциклопедия. – Т. 1. – М.: Мысль, 2000. – С. 21–24.
7. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.

Нелли Иванова-Георгиевская
**ИРОНИЯ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ
ЧТЕНИЯ**

Во второй половине XX века понятие «чтение» обрело статус специальной методики работы с текстом, утратив в рамках постструктуралистской парадигмы значение обычной процедуры распознавания и воспроизведения знаков, совершаемой при восприятии письменного текста. В концепции Р. Барта чтение, в этом специально-узком значении, было противопоставлено другой методической процедуре – критике, что стало возможно на основании различения *текста* как гетерогенного механизма порождения множественности смыслов, как становления и *произведения* как ставшей структуры, удерживающей единственный смысл [1, с. 413–423]. Текст, при таком различении, не фиксирует определенные жанровые признаки, свою принадлежность автору и социокультурную обусловленность, оставляя это все произведению, которое в семиологическом отношении оказывается ориентированным на означаемое. Текст же – это своеобразная ткань, сотканная из пространственно многолинейных означающих [1, с. 417], что и обуславливает его принципиальную смысловую множественность. Барт различает позицию читателя и критика по отношению к произведению [2]. Критик стремится утвердить открывшийся ему единственный смысл произведения, объективируя его на основании «вкуса» и «оценок», пользуясь вторичным метаязыком. Читатель же включается в вольную прогулку по тексту ради удовольствия от текста, реализуя процедуру чтения как уникальный, одноразовый акт движения по случайным сцеплениям данного текста с другими. Чтение соткано из взаимодействия «цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры..., старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию» [1, с. 417–418]. Именно чтение способно открыть и гетерогенность текста, и его текучесть, его природу *сети* внутритекстовых и интертекстуальных отношений и бесконечных разветвлений. Текстовый анализ, предлагаемый Бартом, внедряясь в процесс означивания, показывает, как «текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» [1, с. 425]. Мне показалось

интересным и важным прояснить характер чтения, который был бы адекватным как постструктуралистскому подходу к трактовке текста¹, так и во многом противоположному ему герменевтическому, считающему чтение текста процедурой, связанной с истолкованием знаков текста с целью понимания его смысла на основании принципа герменевтического круга и методологии контекстуального анализа. Такое прояснение и стало целью данной статьи.

Очевидно, что указанное Бартом понимание текста и его прочтения не может носить наивного характера, когда читающий руководствовался бы рядом традиционных стереотипов, аксиом: об обусловленности произведения действительностью, о следовании произведений друг за другом, о принадлежности каждого из них автору [1, с. 419]. Эти аксиомы, если и приложимы к произведению, на уровне текстовой ткани утрачивают свою применимость.

Во-первых, в тексте смыслы рождаются не на уровне денотативных отношений произведение-действительность. Фуко отмечал, что современный текст освобожден «от темы выражения», он отсылает к себе самому как к «игре знаков, упорядоченной не столько своим означаемым содержанием, сколько самой природой означающего» [11, с. 13]. Избыточность означающих при отсутствии того означаемого, которое могло бы считаться основанием смысла текста, приводит к тому, что текст существует как цепочка следов, отсылающих к самим себе в бесконечном повторении. Философия постмодерна зафиксировала, что такая итерабельность знака-следа означает, что он может «порвать с любым данным контекстом, породить до бесконечности новые контексты, абсолютно не насыщаясь» [8, с. 47]. Текст лишается конкретного внетекстового означаемого, которое имело бы статус присутствия, поскольку это означаемое бесконечно откладывается на будущее, как бы ожидая своего означающего. Вследствие этого текст утрачивает привязанность к некоему принудительному контексту, обеспечивающему определенность его смысла. Это не означает, что текст имеет смысл вне всякого контекста. Это скорее означает, что бесчисленность контекстов, включающихся в игру смыслопорождения благодаря бесконечности игры следов-означающих, порождает смысловую

бесконечность текста, что в конечном счете равно его бессмысленности. Поэтому пытаться открыть смысл текста в процедуре его отнесения к действительности, руководствуясь наивной установкой, нелепо.

Во-вторых, смыслы устанавливаются не на основании взаимоотношений произведений в линейной последовательности их бытия в данных социокультурных обстоятельствах. Тексты вступают во множественность синтагматических и парадигматических отношений, причем влияют на конституирование смыслов не только современный контекст, но и весь возможный контекст прошлых и будущих текстов. Когда-то еще Бахтин отмечал, что подлинная полнота смысла обретается произведением в контексте большого времени [3, с. 369]. Эта идея стала ключевой при формировании концепции интертекстуальности, выражающей текстуальную гетерогенность, в соответствии с которой текст может рассматриваться как фабрика следов, переплетение различных кодов и прочих текстов, сеть которого порождает бесконечные смыслы. Текст формирует смысл в качестве пространства переплетения других текстов, поэтому эмпирические обстоятельства его истории и конкретный культурный контекст его возникновения утрачивают значимость его смыслового источника. Деррида отмечает, что текст пишется всегда в «отсутствии места», в «не-месте», ибо «только в пустыне слово поэта способно провести свою борозду», то есть «только изобретая не обнаруживаемый и неуказанный путь, прямизну коего и конечность не может обеспечить никакое картезианское решение» [7, с. 111]. Исторический и культурный контекст, таким образом, не предопределяет путь движения языка и жизни текста, некой схемы смыслоконституирования: путь не указан, не заказан. Нет прямого и конечного пути от текста к «месту» и времени его создания, не следует пытаться найти в тексте прямые указания на них и, тем более, искать в них пояснение смыслу текста. Нужно отказаться от той неподвижной буквальности, которая выводит читателя к действительному культурному контексту возникновения текста, создавая иллюзию достоверного знания оснований смысла, в пользу «тревоги и блуждания языка, который всегда богаче знания, всегда обладает большей подвижностью, чтобы пойти дальше мирной оседлой достоверности» [7, с. 116].

И, наконец, в-третьих, смысл текста выявляется не на основании отношений манифестации личности автора в рожденном им творении. Текст не содержит «записи об Отцовстве» [1, с. 419], личная эмпирическая интенция автора на уровне текста оказывается незначимой, наступила смерть автора. Автор может осмысливаться как присутствующий в тексте только как функция, обеспечивающая действительность институциональной системы, которая «обнимает, детерминирует и артикулирует универсум дискурса» [11, с. 30] и не отсылает дискурс к его производителю, а может дать место многим позициям-субъектам, совокупность которых образует имплицитного автора, не тождественного ни реальному индивиду, ни лицу, от которого ведется повествование. Автор, в силу такой постоянной собственной расщепленности, всегда находится «на границе», «у порога» [7, с. 119–120] и не может быть сведен к определенной личности. Фуко настойчиво повторяет от раза к разу: «Какая разница, кто говорит», утверждая это безразличие в качестве фундаментального этического принципа современного письма [11, с. 13]. Если понятно, что текст представляет собой «не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1, с. 388], роль автора может быть осмыслена как глубоко комичная, и именно это знаменует собой истину письма: во власти писателя только использовать «разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть ни что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов» [1, с. 388–389]. Текст означает, таким образом, не только отсутствие места, но и отсутствие автора, призвание которого состоит в том, чтобы «уметь оставлять слово в одиночестве», чтобы, покинув письмо, «оставить ему проход, чтобы быть прозрачной средой его процессии: быть всем и ничем» [7, с. 112]. Текст, являясь сетью взаимопроникновений различных ассоциаций и коноотаций и механизмом продуцирования множественных смыслов, теряет

привязанность не только к историческому контексту, но и к авторской интенции, к его Я.

Осознание философией обусловленности языком того Я, которое в парадигме классического рационализма выступало безусловным основанием всякого смыслополагания, в контексте проблемы чтения имело своими следствиями устранение авторского и читательского Я как законодательной инстанции установления смысла, безраздельно царствующей в поле означивания. Смысл теперь возможен лишь как результат многомерного взаимодействия элементов внутри текста, имеющего нелинейную природу, и всех возможных текстов. Я думаю, что теперь процедура чтения может иметь только иронический характер, позволяющий чтению отказываться от устойчивых однозначных аксиом прочтения и включаться в бесконечную игру означающих. В ту идеальную игру, которая скользит по поверхности, на границе слов и вещей, устанавливая событие, представляющее одну из своих сторон как смысл предложения, а другую – как атрибут положения вещей, в подвижной точке «кидания игральной кости» [6, с. 87], обеспечивая циркуляцию смыслов как вечное «двойное вопрошание»: «вести» (о прошлом) и «вымысла» (о будущем) [6, с. 85], где нет только остановленного настоящего, могущего в роли означаемого дать повод к единственному, устойчивому смыслу. Ироническое чтение осознает неабсолютность любого прочтения, ибо ироническая позиция и означает стремление «разоблачить *каждое* притязание на значимость просто как конечный вариант бесконечного запаса возможностей, релятивизируя при этом противоречащие друг другу позиции» [10, с. 207]. Кьеркегор утверждал, что ирония уничтожает действительность посредством данной действительности [9, с. 178], то есть она разрушает мнимую значимость существующего таким образом, что оставляет его существовать в таком виде, *как если бы* оно продолжало быть действительным, делая при этом маску «*как если бы*» заметной [10, с. 206]. В нашем случае это должно означать, что ироническое чтение разрушает значимость наивно открытого одного варианта смысла, приписываемого тексту (=обнаруживаемого в нем) и возводимого обычно к авторской интенции, следуя пониманию, что любой текст вследствие своей гетерогенности и

интертекстуальности может содержать любой другой смысл. При этом какое-то время может сохраняться значимость буквального прочтения. Но, как представляется, рано или поздно совершается включение в процесс смслообразования множества контекстов, на которые в данном тексте всегда содержатся указания, к которым отсылают бесконечные намеки, аллюзии, ассоциации, причем, в большинстве своем не предусмотренные автором, что приводит к размыванию границ данного текста и, вследствие этого, к утрате им определенности и единственности смысла. В результате буквальный смысл, открытый наивному взгляду, начинает представлять свою действительность только в модусе «как если бы», подвергнутый ироническому опровержению в его намерениях утвердиться в качестве инициированного автором или читателем тематического единства.

Рассмотренной стратегии текстового анализа, приводящей к размыванию контекстуальных границ, что обрекает текст на неизбежную бесконечность смыслов, может быть противопоставлена стратегия чтения герменевтического типа, которая предлагает интерпретацию текста как носителя скрытой в нем истины и помещает текст в пределы ограниченного горизонта, обеспечивающего определенность его прочтения. Представители такой позиции склонны утверждать, что понимание смысла текста обеспечивается в случае достижения «согласия по существу», когда в результате диалога между автором и читателем конституируется смысл, выражающий существо дела, о котором говорится в данном тексте [4, с. 73]. Насколько утверждение об универсальности иронической стратегии чтения может быть применимо к герменевтической интерпретации текста?

На первый взгляд, в такой процедуре не совершается та абсолютная релятивизация любого установленного смысла, которая характерна для постструктуралистской и постмодернистской позиций. Кажется, нет никаких оснований отказывать установленному наивным, неироническим прочтением смыслу в значимости и допускать другие возможные смыслы, поскольку представляется, что согласие «по существу» не может и не должно быть множественным. Но герменевтическая установка не отрицает игрового характера чтения и понимания смысла, ибо не может не учитывать, что «каждое определенное и определяющее

понимание действительности манифестирует себя в неопределенном и лишь в бесконечном повторении, определяемом *горизонтом возможностей*» [10, с. 204]. Когда Гадамер утверждает в качестве важнейшей предпосылки понимания предрассудки, он, будучи уверен в возможности достижения истины, скрытой, зашифрованной в тексте, все же вполне отдает себе отчет в различии смыслов, устанавливаемых в разных ситуациях понимания. Каждый успешный новый опыт прочтения приводит не только к приобщению автора и читателя к единой истине, но и устанавливает новый смысл, обусловленный каждый раз новыми предрассудками, то есть новым смысловым горизонтом [5, с. 351]. А это опять-таки приводит к осознанию неабсолютности собственного прочтения и к трактовке смыслоконституирования как бесконечного процесса игры горизонтами ожидания, что уже было мною осмыслено в данной статье как ироническая процедура релятивизации конечного опыта понимания.

Кроме того, герменевтика в конечном счете пришла к осознанию того, что речь всегда есть нечто большее, чем средство для достижения коммуникативных целей, поскольку она «в своем течении самозабвенно веряет себя пробуждающейся в медиуме языка сути дела» [4, с. 65]. Язык отсылает за свои собственные пределы, он не тождественен себе, не совпадает с тем, что обрело в нем слово. Гадамер показывает, как «раскрывающийся здесь герменевтический горизонт языка делает явными границы объективизации мыслимого и сообщаемого» [4, с. 65], что можно понимать в том отношении, что текст всегда содержит под непосредственно явленным в словесной форме буквальным смыслом выражения некий глубинный смысл, всегда ускользающий от схватывания его словом, который и необходимо искать в процессе герменевтического истолкования знаков текста. Ведь дальше Гадамер анализирует две формы, какими речь отсылает за свои пределы: первая – это «несказанное в речи и все же именно посредством речи приводимое к присутствию», вторая – «самой речью утаиваемое» [4, с. 65]. Наивное чтение, которое я в этой статье противопоставляю ироническому, принимает за чистую монету однозначность выражения, опираясь как на смысловую основу именно на прямые значения выражения, что делает в принципе невозможным выйти к обозначенной

герменевтикой смысловой основе, касающейся «сути дела» и всегда остающейся за пределами высказанного. Правда, в тексте всегда содержатся знаки, указания, намеки на этот скрытый смысл, иначе он в принципе был бы недостижим. Наивное чтение оказывается невнимательным к ним, не учитывающим их в своем установлении смысла текста. Ироническая же установка ориентирована на поиск указаний, выводящих к тому, что существует за границей текста, ибо она обременена знанием разных возможностей интерпретации. Ироническая установка позволяет усвоить все элементы окказиональности, сопровождающие высказывание, искать за сказанным тот вопрос, ответом на который является данный текст, без открытия которого смысл текста всегда будет оставаться неполноценным, недостижимым. Именно отнесенность к вопросу и есть той формой, какой себя может показать в сказанном то, что не сказано [4, с. 66], но что мы обязаны усмотреть, ибо это подлинная смысловая основа текста. Таким образом, сама природа речевого функционирования, открытая герменевтикой, предполагает ироническое отношение к тексту, исключающее возможность принять в качестве его смысла прямое значение выражения.

Мне кажется, можно придти к заключению, что две противоположные стратегии текстового анализа не исключают иронию как способа чтения, а, наоборот, предполагают обязательность иронической установки по отношению к попыткам наивного установления единственного варианта смыслоустановления. Рамки данной статьи позволяют только констатировать следующее. Ирония освобождает от наивного понимания:

- отношений между автором-функцией и автором-человеком;
- отношений между автором и героем или автором и предметом письма;
- отношений между текстом и действительностью;
- смысла как буквального значения элементов текста.

Ирония позволяет:

- открыть имплицитного автора;
- творчески устанавливая смысл текста, не ограничиваясь одним-единственным прочтением, включаясь в игру возможностями;

- различать текст как ткань взаимодействий следов и внутренний мир произведения и играть с их отношениями;
- отказаться от только буквального прочтения, нацелившись на подтекст, формируемый в процессе смысловой игры на основании включения системы коннотаций как фактора смыслоустановления.

Указанное требует дальнейшего исследования, более подробно описывающего все детали обнаруженных последствий принятия иронии в качестве универсальной стратегии чтения.

Примечания

1 Здесь имеются в виду тексты любых жанров и стилей – художественных, публицистических, научных, философских и т. д.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Барт Р. Критика и истина. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX и XX вв. Трататы, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 349-422.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
6. Делез Ж. Логика смысла. – М.: Издательский Центр «Академия», 1995. – 230 с.
7. Деррида Ж. Письмо и различие. – М.: Академический Проект, 2000. – 495 с.
8. Деррида Ж. Подпись – событие – контекст // Дискурс. – 1996. – №1. – С.39-55.
9. Киркегор С. О понятии иронии // Логос. – 1993. – №4. – С. 176-198.
10. 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.
11. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер с франц. – М. Касталь. – М.: Магистериум; Касталь, 1996. – С. 7-46.

Ольга Высоцкая

**СМЕХ КАК УСЛОВИЕ СМЫСЛОВОЙ
КОММУНИКАЦИИ
(АНАЛИЗ ФЕНОМЕНА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
ХАРМСА)**

Глубже всякого дна – поверхность и кожа.
Делёз Ж. Логика смысла

Проблема коммуникации как проблема понимания, нахождения объединяющих смыслов стала определяющей для философии XX века. Многовариантность языковых форм, полиморфность типов мышления создают поле смысловых возможностей, но, одновременно, обуславливают понятийные искажения, несоизмеримости, симуляцию смыслов и утрату определяющих ценностных ориентаций в современном обществе. Экзистенциальная коммуникация как акт обнаружения Я в Другом оказывается не только проблемной, но и часто невозможной в ракурсе «смерти субъекта», а также социализации понятия взаимопонимания как формализованного момента дискурса (как это, в частности, репрезентуется теорией коммуникации Ю. Хабермаса). Феномен смеха заключается как раз в преодолении разрывов понимания, выступает точкой соприкосновения миров «Я» и «Другого», возможностью для диалога и смыслотворчества как такового. Хармсовский подход к разрешению проблемы коммуникации является наглядным примером «разоружения» смыслового единообразия и установления ситуации диалогичности с читателем. Одновременно творчество Д. Хармса в какой-то степени стало предтечей постмодернистского мироощущения, а также идейным основанием русского литературного постмодерна. Таким образом, **целью** данного исследования стало выявление роли смеха как условия смысловой коммуникации на примере произведений Д. Хармса.

Творчество Даниила Хармса (1905–1942), одного из новаторов советского литературного авангарда 1920–1930-х годов, до сих пор остаётся малоизученным. Только в 2001 году вышло в свет наиболее полное собрание его сочинений [7]. В ракурсе постмодернистского прочтения, философского анализа Хармс не

рассматривался практически никогда. При этом остаётся несомненным влияние Хармса на русский рок (Б. Гребенщиков, А. Гуницкий, В. Бутусов), на современную русскую сказку (Ю. Коваль, Н. Клюев), российский литературный постмодерн (В. Пелевин).

Творчество Хармса несёт на себе печать народной смеховой культуры. Одновременно, абсурдистские темы и сюжеты, присущие произведениям Хармса, содержат огромный потенциал слово- и смысловотворчества и элитарны по своей сути. Поэтому при анализе работ Хармса нас интересовали: сущность влияния его стиха на читателя; структура, конструкция письма; универсальные мотивы письма; бытийные основания стиха; гиперреальность стиха; суть «первописьма»; коммуникативный ряд стиха.

Попадая в мир произведений Хармса, испытываешь странное чувство двойственности смыслов и настроений письма. Абсурд, как главная тема его работ, придаёт образам смеховой характер и, одновременно, сквозь этот смех проступает идея безысходности, отчаяния, смерти. Тем и привлекателен Хармс: эмоциональная и смысловая неоднозначность провоцируют читателя уйти от привычного в мир «беспочвенности».

Хаосмос – таково состояние стиха Хармса. Д. Джойс, введя понятие «хаосмос», соединил в нём понятия хаоса, космоса и осмоса. Хаосмос предполагает отсутствие самой оппозиции «смысл»–«нонсенс» [5, с. 937]. Плюральность стихов Хармса задает возможности для игры, иронии, самоиронии, смеха и страха, «метафизики отсутствия» и «онтологии прорыва».

Отрицание здравомыслия как единственного универсального метода познания, отсутствие раз и навсегда заданного смысла есть условие стиха Хармса как «зауми». «Заумью» называлось направление российской литературной мысли начала XX века, которое мыслилось как выход из заданностей рационального в мир языка. «Заумь» представляет собой языковую игру, цель которой – создание ситуации свободного, «дву-умного» языкового пространства, содержащего плюральные смысловые характеристики и значения [6, с. 279]. Сам дух «зауми» обусловлен временем смещения ценностей и приоритетов русского общества накануне революции 1917 года.

«Всё это движение как раз и было порождено переживанием алогического единства прошлого и будущего, жизни и смерти, отчаяния и энтузиазма, и оно необходимо совмещало в себе эти исходные крайности» [4, с. 118].

Творчество Хармса – это вторая, уже послереволюционная волна крайне левого футуристического движения. В отличие от работ В. Хлебникова, произведения Д. Хармса не несут серьезных концептуальных интенций. «Смысловая бессмыслица» – вот главный принцип Хармса. При этом основой перехода к смысловой бессмыслице оказывается рассмотрение реальности сквозь призму смеха. Поэтому более правильно было бы определить настроение произведений Хармса как «хохмос». Это понятие вбирает в себя посмодернистский «хаосмос» и «хохму» как продукт славянской смеховой культуры.

Другим моментом произведений Хармса является их природная, абсолютно естественная абсурдность. Согласно Ж. Делёзу, абсурд есть «то, что существует без значения», но создает возможности для его проявления [3, с. 123]. Абсурд письма представляет собой протест против заданности, навсегда и окончательно определённого смысла. Одновременно – это потенциальность смысла, точка перехода к осмысленности, точка прорыва языка сквозь старое значение к новому. Нонсенс и смысл, таким образом, представляют собой два взаимодополняющих элемента движения мысли, реализуемые в смехе. Как замечает Ж. Делёз, «Если ирония – это соразмерность бытия и индивидуальности, или Я и представления, то юмор – это соразмерность смысла и нонсенса» [3, с. 189]. Смех раскрывается как установление взаимности, со-присутствия смысла и нонсенса в диалоге.

Чувство абсурда является смысловым моментом письма как абсурда. Переживание абсурдности жизни, смещения вещей мира, их взаимный переход друг в друга, неясность их естества, сопряжённость жизни со смертью, смеха – с отчаянием, создают гипертекст, где первый смысл – только маска для второго. Бессмысленность существования, «колесо» повторений событий и героев у Хармса-автора вводят читателя в экзистенциальный диалог с Хармсом как человеком. Таким образом, сутью экзистенциальной коммуникации оказывается сам момент не-

сокрытости боли и страха, а также их раскол посредством смеха. Смех выступает способом сближения автора и читателя, раскрытием «Я» в «Другом», разрушением всяческих границ в процессе личного общения.

Творчество Хармса также обусловлено определённым историческим мироощущением как ответом на социальные изменения русского общества начала XX века. «Будетлянство» – это протест против манипуляций смыслом, его программная цель – желание придать слову самоценное значение. Русский авангард связывал себя с анархизмом как политическим и мировоззренческим движением. Именно поэтому творчество Хармса контркультурно по своей направленности. Это радикальный опыт видения мира посредством разрушения традиционных нормативно-аксиологических шкал. Отсюда – стремление к низвержению авторитетов. Средством подобного процесса является анекдот (анекдоты о Пушкине, Гоголе, Достоевском и т. п.), а также «сказки». Способом изложения – детский взгляд на события, в котором простота, безыскусность восприятия разрушают «здравый смысл» и «взрослые» стереотипные представления о реальности. Его произведения апеллируют к так называемому «чистому» сознанию – сознанию без норм и точно определённых понятий. Движение от комического к трагическому, от апофатического – к апокалипсическому и снова – от слёз к смеху – вот движение настроений стиха Хармса.

Но что скрыто под маской кажущейся простоты произведений Хармса? Его стих очень личностен. Поэтому уход от логики не осознаётся как уход, а как свой собственный, уникальный взгляд человека, который привык именно так оценивать события. Стих, отрицающий смысл привычного, создаёт почву для нового смысла. «Чем глубже отрицание, тем мощнее утверждение...» [4, с.122]. Интенции Хармса, как и самого движения авангардистов, не подразумевают разрушение истинных смыслов. Они разрушают лишь наносное, окостеневшее в слове, возвращают к первоисходам и первоистокам слова.

Первоистоками слова являются сами моменты бытия как такового. Бытие как неведомое, сокрытое. И бытие как не-сокрытость. Не-сокрытость предстаёт как язык, символика

времени. Будетляństwo, русский авангард начала XX века, стали первым отзвуком революций и падения жизнеустройства русского общества. Русский постмодерн конца XX века вобрал в себя всё те же черты разрушения старого посредством искажений, смещений смыслов, абсурда, ироничности. Но в отличие от начала XX века, его конец знаменуется критикой, пессимизмом и неверием в «светлое» будущее. Творчество Хармса, эволюция стиха которого прошла от веры к безверию, от оптимизма к безысходности, может раскрыть все перипетии этого перехода.

Постмодернизм как мироощущение расставания с определёнными современной культурой оказался неспособным выявить коммуникативные смыслы новой, только возникающей эпохи. В отличие от футуризма («будетляństwa»), эстетика которого может быть названа «эстетикой трагического рождения» [4, с. 132], постмодернизм пронизан эстетикой смерти («смерть субъекта», «смерть автора», «смерть Бога») и, хотя смерть как таковая является важнейшей темой человеческих интенций на протяжении всей истории, здесь выход из ситуации «смерти» старых методологий обнаруживается лишь в расщеплении смыслов, их коллаже в виде цитат и фрагментарных повторений.

Постмодернизм, рождённый внутри культуры модерна, изначально также содержал в себе революционизирующий момент. Социальные революции конца 60-х годов XX века, на волне которых поднялся литературно-философский постмодернизм (как единое мировоззренческое направление), способствовали ценностной трансформации западных обществ.

Обращённость к проблеме языка у постмодернистов не случайна. Язык, его формы есть отображение мироощущения человека. Проблема языка – это прежде всего проблема метода познания. Мыслеформы всегда сопряжены со способами анализа окружающей реальности. Разрушение устаревших мыслеформ также осуществляется посредством языка. Это понимали, в частности, на заре XX века футуристы. Это же осознавали идеологи советского общества, избрав именно футуристов в качестве «рупоров» нового мироустройства (В. Маяковский, эволюция его стиха – яркий тому пример). Как это ни парадоксально, футуризм сыграл решающую роль в утверждении коммунистической идеологии как своеобразного «будетляństwa».

Судьба футуризма трагична. Утратив свой анархический, контркультурный дух, он потерял как внутреннюю, смыслотворческую, так и внешнюю, социально преобразующую значимость и к началу 30-х годов сошёл на нет. Те же, кто остался верен литературной «зауми» (Д. Хармс – один из них) были «раздавлены» сталинской «машиной» репрессий.

Постмодернизм как первоначально контркультурное движение прошёл сходную эволюцию. Цепь самоубийств французских постмодернистов в начале 90-х, ассимиляция их идей идеологией «информационного общества» и «общества потребления» (в частности, Ж. Бодрийяр и многие другие постмодернисты более всего популярны в США, нежели в родной Франции) – всё это свидетельствует об исчерпании самого движения. Русский литературный постмодерн стал предтечей «перестройки» и позднее использовался новой идеологией, стремящейся бороться с языковыми «метастазами» советской культуры. Особенностью расщепления постмодернизма в идеологии является размывание границ между «высоким» и «низким», элитарным и массовым. Для футуризма характерна почти та же картина: понимаемый и оцененный только десятком поэтов В. Хлебников, поднятый на «знамя» советской «массовой» культуры В. Маяковский и, наконец, Д. Хармс, сознательно редуцирующий «высокое» искусство к лубочным простонародным историям...

Сейчас, в начале XXI века, литературный постмодерн пронизывает настроение безысходности и почти «мазохистской» самоиронии. Если взять временные «точки» двух эпох – эпохи «угасания» возможности существования «зауми» как контркультуры в середине 30-х годов XX века и эпохи первого десятилетия XXI века, эпохи крушения как идеологии коммунизма, так и самой веры в позитивность какой бы то ни было борьбы с нарождающейся квазикапиталистической системой – то результатом подобной виртуальной «синхроничности» окажется мир Хармса и смех как его пространство. Среди современных авторов, близких в наибольшей степени мироощущению Д. Хармса можно назвать В. Пелевина. Творчество этого автора передаёт время «обратной апокалиптичности» (Ф. Джемисон) как переживание абсолютного

конца без выхода на что-то иное, когда одни идеалы утратили свою ценностную значимость, а иные так и не сформировались. Как итог – мотивы абсурда и трагического смеха, смещения и размывания смыслов, а также попытка выйти путём деконструкции ценностей-идеалов к новому миропониманию.

Отсюда следует, что постмодернизм можно рассматривать как проявление любой радикальной смены культурных парадигм и идеологий. Каждая новая эпоха предваряется своим собственным «постмодернизмом». Единственной возможностью преодоления современного постмодернизма в себе самом является его обращённость к сокровитному в языке сквозь смех как главное орудие ищущего разума, а также основное условие неискажённой коммуникации.

Смех как таковой деконструктивен. Смех ориентирован на выявление искажений и несоответствий между понятиями о вещах и самими вещами. Комическое возникает в момент разрыва формы и содержания, когда содержание изменяется (или подменяется чем-то иным), а форма остаётся всё той же. Комическое, таким образом, передаёт заостренность, застылость, автоматичность проявления каких бы то ни было личностных или социальных феноменов, вследствие чего последние перестают соответствовать «духу времени», устаревают.

Комическое содержится в том, что лишено спонтанности, естественности. А. Бергсон связывал комическое с автоматизмом, с механическим, которое завладевает живым [1, с. 1306]. Г. Дебор настаивал, что «спектакль» как основное состояние современного общества отрицает и преследует любое проявление человеческой спонтанности или свободы [2, с.146–147]. Ценности «общества спектакля» тоталитарны, а их реальное содержание лишь видимость. Здесь налицо диктат формы над содержанием. Если проанализировать те моменты смешного, которые наблюдал советский человек в эпоху кризиса коммунистической идеологии, – это будут моменты несоответствия формальной и содержательной стороны его жизни. Сейчас, живя в обществе новой, квазикапиталистической формации, мы обращаем внимание на такие же несоответствия (наиболее ярким примером тому является реклама, где значимость того или иного товара искажена). Подобный феномен А. Бергсон называл «идеей административной

регламентации жизни» [1, с. 1308].

У Хармса комическое манифестируется не только подобным образом. Несоответствия здесь не просто смысловые, они имеют прежде всего экзистенциальную значимость. Смыслы смещены и перетасованы в силу гротескности переживания самого бытия. «Тотальная инверсия» как основополагающий онтологический принцип мироощущения в поэзии Хармса означает ориентацию на всеобщую смену знака: «жизнь, всё поюстороннее, природа, чудо, история, наука, личность – ложная реальность; потустороннее, смерть (небытие), неживое (камень), безличность – истинная реальность» [7, с.10]. Современное постмодернистское мироощущение также несёт в себе дух «тотальной инверсии» как саморазрушения. Выходом из сложившейся ситуации может быть лишь новое обращение к сокрытому в языке.

Сокрытость, неведомое есть первописьмо. «Первописьмо» – это голос не-человека в языке, энергетика не-Я в каждом, стирание культуры. Освобождение от Я в первописьме диктует дух освобождения в жизни индивидуума. Желание освободиться – одно из главных моментов человеческой экзистенции. Освобождение через трансценденцию, индивидуальный творческий акт. Или же освобождение как дионисийство в человеке, желание утратить «Я» посредством растворения культурного, ценностно-нормативного элемента самосознания, единения с миром как таковым.

Первописьмо фиксирует оба эти состояния. Смех, удивление – точка перехода, прорыва к свободе. Смех всегда коммуникативен, поскольку выступает ответом на определённое проявление искажений восприятия реальности, являясь одновременно сигналом для установления диалога. «Смешное не может нравиться тому, кто чувствует себя одиноким. Смех словно нуждается в отклике... это – нечто, стремящееся продлиться...» [1, с. 1281]. Коммуникация возможна лишь вследствие взаимной отсылки знаков к каждому из её членов. Идеальным результирующим моментом коммуникации посредством смеха является освобождение индивидуумов, мыслеформ, социальных институций от зафиксированных состояний. А. Бергсон, анализируя феномен смеха, писал, что смех подобен пене на

поверхности волнующегося моря. «Он подаёт знак, появляясь на поверхности общественной жизни, что существуют поверхностные возмущения. Он моментально обрисовывает изменчивую форму этих потрясений. Он – та же пена, главная часть которой соль» [1, с. 1404]. Смех – это «скольжение» по «поверхности», «коже» смыслов, «энергетика» движения мысли, только благодаря которой и возможно понимание.

Выводы. Анализ творчества Хармса (хотя сами его произведения не цитируются в силу невозможности их смыслового «разрыва» в тексте) позволяет по-новому взглянуть на феномен смеха как момента смысловой коммуникации. Смех обнажает искажения смыслов. Смех – главная составляющая экзистенциальной коммуникации. Смех подразумевает несокрытость смыслов. Смех – единственное оружие против эстетики смерти в постмодернизме. Смех всегда останется символом свободы человека и главным атрибутом человеческого бытия.

1. Бергсон А. Смех. // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. – Мн: Харвест, 1999.- С.1278-1404.
2. Дебор Г. Общество Спектакля. – М.: Логос-Радек, 2000. – 184 с.
3. Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
4. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Советский писатель. 1990. – 352 с.
5. Можейко М. А. Хаосмос // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – С. 937–938.
6. Пекарский Ф. В. Заумный язык // Постмодернизм. Энциклопедия.- Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – С. 279–281.
7. Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. – СПб.: ООО «Издательство «Кристалл»», 2001. – 1120 с.

Алексей Кислов

**СМЕХОВЫЕ «ЯЗЫКОВЫЕ ИГРЫ»:
ПОДМЕНА ПРАВИЛ И ЭФФЕКТ УЗНАВАНИЯ**

Юмор – не просто настроение, но способ смотреть на мир.

Людвиг Витгенштейн.

Культура и ценность. Фрагмент 438 [2, с. 159]¹.

Построение и анализ различных «языковых игр» – важнейшая методологическая стратегия «позднего» Витгенштейна, причём под «языковой игрой» понимается некое «... единое целое: язык и действия, с которыми он переплетён» [4, с. 83]. Указывая на бесконечное многообразие «языковых игр»: «отдавать приказы и выполнять их», «описывать внешний вид объекта или его размеры», «информировать о событии», «решать арифметические задачи» и т. д., – Витгенштейн в качестве примера упоминает и следующие игры: «острить; рассказывать забавные истории» [4, с. 90]². Но даже если бы и не упомянул, представляется, что для анализа феномена смеха (смешного) именно как единства языка и действий, обращение к рассмотрению семейства особых смеховых «языковых игр»³, таких как шутки, ирония, сарказм, анекдоты, каламбуры и т. д., чрезвычайно плодотворно.

Смешное не содержится непосредственно в языке как знаковой системе, но возникает как следствие употребления языка, сам по себе смех – элемент не языка, а поведения, и именно «термин «языковая *игра*», призван подчеркнуть, что *говорить* на языке – компонент деятельности или форма жизни» [4, с. 90].

Введя условный концепт «языковой игры», Витгенштейн в своих исследованиях представил образцы развенчивания многих «философских замешательств». Однако развития какой-либо единой теории «языковых игр» он не предполагал. Хотя некоторые иерархические связи различных «языковых игр» вполне прослеживаются, например, «... постоянно имеется в виду логико-генетическая соподчинённость *игр* по принципу «первичное/вторичное» или «исходное/производное», и её роль в концептуальных прояснениях очень важна» [11, с. 14].

Думается, что как несравнимость, независимая параллельность одних «языковых игр», так и иерархическая

соподчинённость других, содержат в себе возможность самых разнообразных транслокаций, т. е. перенесений фрагментов структуры, обращений последовательностей и т. д. Такой взгляд провоцирует следующую гипотезу: ***морфология смешного кроется именно в некоторой специфической подмене «языковых игр».***

Важнейшей темой, требующей обсуждения, становится известный витгенштейновский парадокс следования правилу: «Наш парадокс был таким: ни один образ действий не мог бы определяться каким-то правилом, поскольку любой образ действий можно привести в соответствие с этим⁴ правилом. Ответом служило: если всё можно привести в соответствие с данным правилом, то всё может быть приведено и в противоречие с этим правилом. Поэтому тут не было бы ни соответствия, ни противоречия» [4, с. 163]. Сам Витгенштейн разрешает его, отказываясь как от содержания сознания, так и от интерпретации в качестве детерминирующих и объясняющих факторов для следования правилу. Подлинным определяющим началом остаётся здесь живая практика применения правила. Удовлетворительно ли это прагматическое и, по сути своей, социоцентристское решение, обсуждается в работе С. Крипке [14] и в инициированной им дискуссии [8].

Тем не менее «языковая игра» предполагает некие правила, чем бы они ни были обусловлены. И эти правила могут претерпеть подмену, а значит – в практике мы можем следовать не тому правилу, которое бы соответствовало ситуации. Именно такая подмена лежит в основе смеховой «языковой игры». Но не произвольная подмена, ведь некоторые из таковых явились бы ошибками, прагматическими неудачами, впрочем, они то и есть весьма знакомые объекты иронии и осмеяния⁵. Обсуждаемая подмена должна сама быть специфической «языковой игрой», предполагающей не просто подмену правил, но и эффект узнавания, т. е. именно возможность обнаружения заимствования окончательно конституирует смеховую ситуацию. Прimitивным примером смеховых «языковых игр» могут служить простые переименования различных видов: от известных тропов классической риторики – гипербол и литот, до обидных или же вполне дружеских прозвищ, кличек и т. п.

Для прояснения идеи «эффекта узнавания» обратимся к описанию игры «Элевсин», изобретённой известным создателем многих интеллектуальных игр Р. Эбботом. «Для этой игры нужна обычная колода игральных карт, а своё название она получила в честь элевсинских мистерий, разыгрывавшихся ежегодно в Древней Греции, – религиозных ритуалов, во время которых вновь посвящённые приобщались к тайным правилам культа. ...«Элевсин» представляет особый интерес для математиков и представителей естественных наук, поскольку является моделью индукции – процесса, лежащего в самой основе научного метода» [7, с. 273]. Не будем вдаваться во все тонкости и модификации системы общих правил «Элевсина», укажем лишь то, что процесс игры заключается в последовательном и поочерёдном выкладывании игроками единого ряда карт, а «правило ряда» (принцип, игровой аналог закона природы), которого нужно придерживаться при этом выкладывании, в тайне от остальных игроков для каждой отдельной партии (раунда) задумывается сдающим⁶, он же выкладывает первую карту ряда и ведёт партию: если выложенная игроком карта не нарушает задуманное «правило ряда», то она остаётся в исходном ряду, если же нарушает, то карта возвращается, а право хода передаётся следующему игроку. «Правило ряда» никем не оглашается до самого конца партии. Общие правила «Элевсина» позволяют тому, кто раньше других правильно угадал «правило ряда», быстрее избавиться от своих карт, а значит – выиграть. Игра действительно «во многом напоминает исследование законов природы и позволяет тем, кто в неё играет, развивать интуицию, способность угадывать скрытые закономерности, то есть именно те качества, которыми и обладают «внезапные озарения» и «наития», переживаемые творчески мыслящими личностями» [6, с. 287]. Строгих ограничений для выбора «правила ряда» в игре не предусмотрено, но имеется одна тонкость в способе подсчёта очков⁷, которая сдерживает фантазию сдающего и заставляет с осторожностью подходить к формулировке «правила ряда». «... Оно должно быть не очень простым, иначе все его быстро разгадают, и в то же время не слишком сложным, чтобы кто-нибудь из играющих мог додуматься до него раньше других, не слишком затягивая игру. В этой особенности ... нетрудно усмотреть ещё одну приятную аналогию:

фундаментальные законы физики трудно открыть, но, коль скоро они уже открыты, их обычно можно записать в виде сравнительно простых уравнений» [6, с. 288].

Оставим здесь открытой общую тему соотношения смешного и познавательной деятельности⁸, как и тему демиургических качеств шутящего, а обратимся лишь к указанной необходимости осмотрительно выбирать «правило ряда». «Языковую игру», правила которой заимствуют в шутке, тоже следует выбирать весьма осторожно, коль скоро мы хотим, чтобы шутка осталась достаточно «тонкой», но, вместе с тем, всё же обязательно была понята.

С целью подтверждения изложенных соображений приведём два фрагмента из заметок Витгенштейна, размышляющего о некоторых сложностях осуществления подмен правил в смеховых «языковых играх»:

«[439] Два человека дружно смеются над какой-то шуткой. Один из них употребил какие-то необычные слова, и вот оба разражаются хохотом, напоминающим ржание. Кому-то постороннему, пришедшему из иной среды, всё это могло бы показаться *весьма* странным. Тогда как мы находим это вполне *разумным*. (Наблюдая недавно подобную сцену в автобусе, я сумел взглянуть на неё глазами стороннего, не привыкшего к такому человеку. Тогда она мне представилась совершенно внеразумной реакцией чуждого нам *животного*)» [3, с. 483].

«[466] Что происходит, если люди не обладают должным чувством юмора? Они неправильно реагируют друг на друга. Получается примерно такая картина: скажем, у каких-то людей существует обычай бросать мяч друг другу, поймав, перебрасывать его другому; некоторые же люди вместо этого кладут его в карман.

А что получается, если кто-то совершенно не умеет угадать вкус другого?» [3, с. 488].

Таким образом, ***понять шутку – значит угадать, из какой «языковой игры» были заимствованы правила.***

Однако, хотя обсуждаемая транслокация правил с «эффектом узнавания» необходима и очень важна, она всё же недостаточна для состоятельности смеховой «языковой игры». Имитационную природу могут иметь и другие семейства «языковых игр», например – обман, стиливые подражания,

цитирование, речевые тренинги и многие другие. Необходимы, по меньшей мере, ещё две характеристики.

Во-первых, нарочитая и демонстративная провокационность шутки. Её готовность «быть угаданной» органично сочетается с неожиданностью самого узнавания, с неординарностью заимствования правил. Это заимствование должно происходить не из близкой по типу «языковой игры», а, напротив, из игры далёкого по своей природе, иногда даже противоположного семейства «языковых игр». Такова, например, смеховая практика дефектного дискурса в виде заимствований различных языковых отклонений употребления. Среди «доноров» дефектного дискурса и детский лепет – не просто неоформленность речи, это сам момент оформления, предтеча талантливых речевых модификаций усвоенного языка:

*«... без меня перечти уже взрослой
о ты моя айкакая
(это слово твоё ...)»⁹.*

И бред – не только «язык болезни», но и «болезнь языка», речь о том, о чём невозможно говорить, – само прото-мифотворчество:

«Але! Город? Девушка, соедините меня, пожалста, с отделением НКВД. ... Да! Да! Здравствуйте!.. ...Вы извините меня, пожалста, но дело очень, прямо сказать, очень важное и такое, я бы сказал – непонятное. ... Товарищ дежурный офицер, дело в том, что у нас в данный момент снова замерло всё до рассвета – дверь не скрипнет, понимаете, не вспыхнет огонь. Да. Погасили. Только слышно, на улице где-то одинокая бродит гармонь. Нет. Я не видел, но слышу хорошо. Да. Так вот, она то пойдёт на поля за ворота, то обратно вернётся опять, словно ищет в потёмках кого-то, понимаете?! И не может никак отыскать» [12, с. 366–367]¹⁰.

Впрочем, мера провокационности всегда (удачно или нет – это вопрос вкуса и таланта) определяется ситуативно: от лёгкой иронии – до сарказма, от балагурства – до буффонады.

Во-вторых, факультативность, непрактичная дополнительность шутки, её локальная смеховая прагматика, т. е. когда подлинная цель смеховой «языковой игры» не выходит за пределы самой смеховой ситуации: будь то заполнение досуга «поучительными» анекдотами или даже осмеяние. Достижение внесмеховых целей, сопровождаемое шутками, вполне

осуществимо и без них. Например, Фалес «на вопрос, что возникло раньше, ночь или день, ...ответил: «Ночь – одним днём раньше»» [13, с. 103]. Тем самым Фалес указал на некорректность буквальной постановки такого вопроса, но сделал это не прямым способом, что, возможно, было бы «прозрачнее» по отношению к позиции самого философа, а отшутился от вопрошаемых, соединив взаимоисключающие обоснования в одном ответе. Сказанное о факультативности смеха вовсе не означает отказа шуткам в целесообразности, но определяет автономность, самодостаточность и самоценность смеховой ситуации, которая связывается с побочными целями лишь дополнительным, необязательным образом.

Таким образом, смеховая «языковая игра» предполагает *факультативное и провокационное заимствование правил* из постороннего, прагматически неуместного, но относительно легко узнаваемого семейства «языковых игр».

Примечания

¹ Внешне незначительное отличие перевода В. П. Руднева 438-го фрагмента подборки заметок из рукописей Витгенштейна (подборку осуществил Г. Х. фон Вригт под общим названием «Culture and Value») показалось более подходящим для эпитафии. Приведём 438-й фрагмент полностью и в другом переводе: «Юмор – не настроение, а мировоззрение. И потому, если верно, что в нацистской Германии юмор был истреблен, это не означает, что у людей там не бывало хорошего настроения или что-нибудь в этом роде, но свидетельствует о чём-то более глубоком и важном» [3, с. 483].

² Другой перевод: «Шутить, рассказывать анекдоты» [5, с. 83], вполне может показаться выражением родственных, но всё же других игр из семейства смеховых «языковых игр».

³ Заметим, что порой встречается весьма неприглядное недоразумение, допускаемое недобросовестными авторами, заключающееся чуть ли не в уподоблении самого понятия «языковой игры» – игре словами.

⁴ Более адекватным переводом, на наш взгляд, является нередко встречающийся вариант: «... в соответствие с определённым правилом».

⁵ Об осмеянии логических ошибок, паралогизмов мы уже рассуждали в [9].

⁶ Требование чередовать масти карт, т. е. «После карты красной масти кладётся карта чёрной масти, а после карты чёрной масти кладётся карта

красной масти» – пример простейшего «правила ряда». «Достоинство последующей карты должно отличаться от достоинства предыдущей карты» – тоже простое «правило ряда», но отгадать его игрокам гораздо сложнее.

⁷ См. указанные работы М. Гарднера [6, 7].

⁸ Мы затрагивали её раньше в [10].

⁹ Приводятся строки из стихотворения «Посвящение», которым Геннадий Айги начинает свою «Тетрадь Вероники». «Стихи к этой книжке, в основном, сочинены в часы непосредственных общений с дочерью: во время прогулок с ней, укачивания в коляске и проч.» [1, с. 105].

¹⁰ Психотический дискурс – характерный приём Владимира Сорокина.

1. Айги Г. Тетрадь Вероники: первое полугодие дочери. – М., 1997. – С. 105.
2. Витгенштейн Л. Культура и ценности // Дугава. – 1992. – № 2. – С. 155–159.
3. Витгенштейн Л. Культура и ценность // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. – М., 1994. – С. 407–492.
4. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. – М., 1994. – С. 75–319.
5. Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. – Вып. XVI. – С. 79–128.
6. Гарднер М. Индуктивная игра Элузис // Гарднер М. Математические головоломки и развлечения. – М., 1971. – С. 287–295.
7. Гарднер М. Новый Элевсин // Гарднер М. От мозаик Пенроуза к надёжным шифрам. – М., 1993. – С. 273–287.
8. Грязнов А. Ф. Как возможна правилосообразная деятельность? // Философские идеи Людвига Витгенштейна. – М., 1996. – С. 25–36.
9. Кислов А. Г. Смешное и логика // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса, 2002. – С. 27–32.
10. Кислов А. Г. Формализация как выход за пределы серьёзного // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – Одеса, 2003. – С. 34–41.
11. Козлова М. С. Идея «языковых игр» // Философские идеи Людвига Витгенштейна. – М., 1996. – С. 5–24.
12. Сорокин В. Норма. – М., 2002. С.366 – 367.
13. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. От этических теокосмогоний до возникновения атомистики. – М., 1989. С. 103.
14. Kripke S. Wittgenstein on Rules and Private Language. Oxford, 1982. Перевод с сокращениями см.: Крипке С.А. Витгенштейн о правилах и индивидуальном языке // Логос: философско-литературный журнал, № 1 (1999) 11. – С. 151 – 185.

Юрій Карпенко

ІМЕНУВАННЯ ЛЮДИНИ ЯК ОБ'ЄКТ І ЗАСІБ ГУМОРУ

Колись я висловив думку, що існує три принципи художнього застосування власних назв – ліричний, епічний та гумористичний, причому називалося лише дві прикмети останнього: “сполучення несполучуваного, настанова на сміх” [6]. Яюсь розгортаючи цю думку, спробую докладніше зупинитися на гумористичному принципі роботи з власними назвами. Йдеться передусім не про вигадані гумористичні прізвища на взірць запровадженого О. Вишнею Передериматнюріохора, а про прізвища і взагалі антропоніми реальні, належні конкретним людям, про їх гумористичне переоснащення, про роботу гумористів з іменнями конкретних діячів, переважно письменників. Основним джерелом матеріалу є прекрасна “Антологія сатири та гумору ХХ ст.”, разом з наступним розділом “Українська література ХХ ст. в дзеркалі і у задзеркаллі” уміщена в четвертій книзі “Українського слова” у його другому виданні [1]. У гумористичній обробці антропонімів, що має на меті не тільки викликати посмішку, а й яюсь оцінити, певним чином піддати критиці, застосовуються розмаїті прийоми.

1. **Фонетична видозміна** прізвища, найчастіше – за типом метатези. Можуть також додаватися, відніматися, заступатися окремі звуки. Внаслідок видозміни антропоніма він, залишаючись зрозумілим читачеві, наштовхує на ту чи ту асоціацію, що надає йому іронічного звучання.

а) **Метатеза**. У збірці Теодора Куріпти “Карикатури з літератури” про поета Святослава Городинського говориться: “У в”язницю літератури впхав його злочинно Д-р Михайло **Дурницький**” [1, с. 743], а в списку друкарських і коректорських помилок зазначається: має бути Д-р Михайло **Рудницький** [1, с. 755]. Професор Михайло Рудницький, автор відомої книги “Від Мирного до Хвильового”, з яким я мав честь бути особисто знайомим, був, зрозуміло, зовсім не дурним, а дуже розумним і знаючим. Та дотепний жарт Куріпти, видобутий простою перестановкою двох літер, жартом і залишився. Без таких жартів літературне життя було б нуднішим.

Там же є й складніша метатеза. Умисне накопичення дурниць у примітці про походження слова **гуслі** завершується метатезою імені та прізвища Маркіяна Шашкевича: «Походить від прізвища Гус (Іван Гус – еретик. Згадка про нього є в поемі “Гайдамаки” **Шашкіяна Маркевича**)” [1, с. 747].

А в фейлетоні “Проект автономії” Марко Бараболя просто за вимогами жанру (треба чогось кумедного!) переставляє місцями перші дві приголосні в прізвищах відомих закарпатських діячів: “вже сотні тисяч літ веде наш народ тяжку боротьбу за автономію (его ж веде!). Тисячі лицарів-героїв полягло у цій важкій боротьбі. Згадати хоч бл. п. **Худновича, Вапловича, Тимрака** або із новіших бл. п. **Басова, Себкида, Руктяка** і сотні-мільйони інших” [1, с. 628]. Така суцільна метатеза іноді породжує якийсь новий етимологічний сенс, переважно недоречний (**Худнович, Басов**), частіше не породжує (**Ваплович, Себкид**). Серед названих тут діячів найпізніше, у 1934 р., помер Євменій Сабов, впливова фігура серед русофілів. А ще названі Олександр Духнович (1803-1865), найвідоміший з них – людина з великими заслугами серед закарпатців; Олександр Павлович, “маковицький соловій”; Олександр Митряк, знаний лексикограф; Антін Бескид, з 1923 р. до смерті губернатор Підкарпатської Русі; Іван Куртяк, прихильник мадярської лінії. Метатеза у прізвищах у цьому масовому її застосуванні явно знецінюється. Це не той рівень, що Д-р Михайло Дурницький.

б) **Долучення літери.** У дотепному фейлетоні того ж Марка Бараболі “Гальо! Гальо! Радіо Кошіце!” [1, с. 630–631], скерованому проти утисків українців Закарпаття у міжвоєнний час і поданому як пропонована радіо програма, читаємо: “Подкарпатскіи русини, проч вас так Іштен побил”, – исполняет балалаечный оркестр о-ва “Возблужденіє” под управлением **Брондія**”. І там же: “Народный марш: “Ильен, наздар, новий год – пробудился наш народ” (...). Акомпанирует **Квасиленков**” [1, с. 631]. Тут **Брондій** – Андрій **Бродій**, діяч москвофільської орієнтації, що видно з мовного оформлення відповідного тексту й “балалаечного оркестру”. Водночас він ревно служив мадярам [4, 1, с. 177], що акцентовано вжитком мад. **Іштен** “Бог”. Переробка назви товариства “Возблужденіє” (насправді воно мало назву “Возрожденіє”) оцінює це “общество” і семантично перегукується

з прізвищем **Бродій**, пор. **бродити** – рос. **блуждать**. А літера **н**, що з'явилась у формі **Брондій**, робить її іронічно-образливою. Тут асоціації і з **бронтозавром**, і з лексемами **дрантя**, **фантя** “лахміття”, **фурфантя** “дрантя” [13, с. 562, с. 656]. А **Квасиленков** – то **Василенков**, діяч такого ж плану, тільки менших масштабів. Долучення ініціального **к** пов'язує це прізвище з **квасом** і всіма його асоціаціями. пор. рос. **квасной патриотизм** тощо. У тому ж фейлетоні знаходимо й таку позицію: “Народная песня “Тиса, Тиса, мать родная”, – исполняет смешанный хор под управлением **Цмуркановича**”. Тут ідеться про **Цуркановича**, ще одного москвофіла. І пісня – пародійна алюзія до “Волга, Волга, мать родная”, і поява в прізвищі **м** роблять його кумедним, пор. **цмок**, **цмокати**.

в) **Вилучення літери**. У вже цитованого Т. Куріпти у звичайному ніби посиланні знаходимо: (С. **Под ляк**. Українська трибуна, ч. 29 (53), стор. 5) [1, с. 740]. У прізвищі цитованого автора випала одна літера. Такі огріхи друку трапляються нерідко, а за тогочасної техніки (1947 р.) – дуже часто. Однак цей “суто технічний” недогляд, акцентований у списку запримічених помилок: надруковано С. **Под ляк**, а треба С. **Подоляк** [1, с. 755], перетворюється в ущільнене позначення **Подляк**, пор. просторічне **подлий**, **подляна**, літ. **підлий**, **підлота** тощо. І не причепишся, і в суд не подаси: то ж друкарська помилка, яку ми дбайливо виправили!

г) **Заміна літери**. Вже цитований М. Бараболя подає й такий пункт пропонованої радіопроеграми: “Комедія: “Как адін турист испортил русскую девушку”, – исполняет драматический круг о-ва **Бухновича**” [1, с. 631]. Тут знову постраждав С. **Духнович**: заміна початкового приголосного **д** на **б**, переінакшує внутрішню форму антропоніма, знижуючи її, пор. **дух** – і **бух**! Але сатирична стріла скерована не проти нього, а проти товариства, що прикривалося його славетним ім'ям, проводячи русофільську, антиукраїнську діяльність [4, 2, с. 607]. У тому ж фейлетоні Степан Фенцик, один із засновників згаданого товариства Духновича і водночас проугорський діяч, що дійшов аж до фашизму [4, 9, с. 3495], фігурує як **Пішта Хвенцлик**. Тут у прізвищі приголосний **ф** заступлений на **хв**, що є поширеною просторічною та діалектною субституцією даного звука. Поза ним у кінцевому **-цик** вставлено

л: **-цлик**, що звучить явно комічніше. Проугорські настрої Фенцика підкреслені мадярською формою імені: не Степан, а **Пішта**. При цьому обрано фамільярну, знижену форму цього імені. Повна, офіційна – Штефан.

В. Ярошенко у своїх “Пастелях”, пародії на вірші Павла Тичини, узявши за епіграф рядки поета “Укрийте мене, укрийте./Я – ніч, стара”, пише: “Умийте мене, умийте (гумористичне переінакшення першого рядка епіграфа – Ю. К.): /**Тицинка** – я,/ Невмивана” (прихована гумористично-антонімічна алюзія до другого рядка епіграфа). Ніби говорить то дитина, що оволоділа ще не всіма звуками, пор. там же: “Та хай дульний Михайль мовчить” [1, с. 719]. Згадаймо тичинівське: “дитинно, злото цінно”! Не вимовляє дитина **ч**, то й заступає цей звук на **ц**: Тицинка, мовчить. А раз дитина, то й зменшувальний суфікс **-ка** з’являється не Тицина, а Тицинка. І коли дитина – то невмивана. І влучно, і смішно, і необразливо. Вдало перегравав гуморист прізвище нашого великого поета.

2. Морфологічна трансформація антропоніма, яка може бути досить розмаїтою, але найчастіше зводиться до гри на категорії числа. Йдеться про вжиток множини замість однини. Такий ужиток, як відомо, має досить широку гаму змістових та експресивних осмислень, які в гумористичних творах зводяться до знижувального забарвлення, щоправда різної градації. Пор. у Євгена Дударя: “У нашій землі бацила рабства розкошує уже чотири століття. А які національні штамми: мусієнки, мойсеєнки, вітренкі, марченкі, сіманенкі, ткаченкі. А які генетичні різновиди: довгані і найди, кочерги і коцюби, терещуки і бондарчуки...” [1, с. 646]. Інший план – теж гумористичний, але не знущальний – маємо при збереженні великої літери антропоніма: “Але в козацьку Січ – клич чи не / клич –/ віддавна не пускають **Беатріч**” (П. Горотак) [1, с. 665].

Гра на відмінковій формі трапляється значно рідше. Ще в 1924 р. у Подєбрадах була надрукована карикатура Ю. Матушевського, на якій у вигляді римського поета, увінчаного лаврами, був зображений Євген Маланюк. Підпис: Poetus Malañjukus. Л. Куценко, що описав деякі карикатури Маланюка, назвав статтю “Поетус Маланюкус” [10, с. 223, 225], тобто транслітерував подєбрадський латинізований жарт. Зважаючи на замилювання поета антикою і його формулу “Степова Еллада” [7,

с.103–107], подібна латинізація ймення молодого поета була влучною і дотепною. В узусі української мови форма **Маланюкус** – своєрідний, неіснуючий різновид називного відмінка однини.

Антропоніми – іменники, а тому з точки зору морфології гумористи можуть тут обігрувати граматичні категорії числа, роду, відмінка, категорії істот-неістот, тобто те, що у іменників є. Це – міркуючи логічно. А міркуючи гумористично, з морфологією прізвища можна зробити що завгодно. Василь Симоненко в епіграмі на Євгена Гуцала перетворив прізвище письменника у дієслово минулого часу, причому нічого в ньому не змінюючи, тільки дібравши відповідний контекст: “Я їхав. Я йшов. Потім рачки ліз./ Мене це пекло і мучило./ А потім до дядька скочив на віз: / – Вези! Бо прославлю. **Гуцало**” [1, с. 775]. Тут останнє слово є не підписом, а безособовим реченням від дієслова **гуцати**: дядько таки повіз, а на вибоїнах підкидало – **гуцало**. Схожа перебудова трапилася в анекдоті, який опублікували “Аргументы и факты” у січні 2004 р.: “Господа! **Ринго Стар, Джо Хил, Дітер Болен**. Поэтому концерт не состоится”. Тут імена та прізвища акторів переосмислюються як підмет і присудок (у короткій предикативній прикметниковій формі), з російською семантизацією останнього за принципами народної етимології: Рінго старий, Джо захляв, Дітер хворіє.

3. **Словотвірна робота** гумориста з антропонімом буває двох досить розбіжних типів. Це: 1) жартівливе осмислення будови та словотвірної мотивації антропоніма і 2) творення від антропоніма не менш жартівливих похідних okazіоналізмів.

Перший тип прекрасно ілюструється славетним Порфірієм Горотаком (за цим збірним псевдонімом ховаються Юрій Клен, Леонід Мосендз та Мирон Левицький), увесь вірш якого “Вірю і не вірю” побудований на гумористичних інтерпретаціях знаних прізвищ. Доводиться цитувати майже весь вірш, у якому семантико-етимологічні асоціації онімів настільки прозорі, що не потребують коментарів. Зазначу тільки, що в основі переробки антропонімів у вірші лежить ресемантизація, а ще частіше умисна семантична переорієнтація за типом народної етимології. Вагомість ресемантизації серед гумористичної онімії акцентував Ю.Ф.Касім, який поділив літературні антропоніми на п’ять груп, у кожній виділяючи ту чи ту ресемантизацію твірної основи [8, с.

б].

Отже: “Я вірю: лев родився від левиці/ і буйний тигр від буйної тигриці,/ [...] тож від **Самчухи** родиться **Самчук**, /а від **Маланки** тільки **Маланюк**./ І віри лиш мені не йметься, /що родиться осел від оселедця, /що народивсь **Наполеон на полі** /і що **де-Голі** родяться **не голі**, / [...] / і що **Осьмачці** скрізь живеться **смачно** / та що йому не страшно і не лячно, / [...] /з довженною **косою** ходить **Косач** / і мудрості три коші нам **накосить**, / що **Ситник** тільки **ситнім** хлібом **ситий**, /коли поеми нам почне трусити, / що **буряком** живиться **Буряківець** / і що **Манило** всіх **зведе нанівець** (тут псевдоетимологізуючий зворот “на манівці” заступлений з потреб ритму й рими синонімічним “звести нанівець” – *Ю. К.*)/ що вірш **Холодної** бував **холодним** / і що **Гординський** випестить **город** нам, / та що **Багрянний** є **багрянородним** / і не настрочить одіозних од нам, / і що не є **Славутич** хлопцем **славним** / або **Державин** критиком **державним**, /що генієм не оголосять **Барку** / (бо хто не вірить – хап того за **барки**) / і що за мурами (натяк на об’єднання українських письменників в еміграції МУР – Мистецький Український Рух, головою якого був Улас Самчук, а заступником Юрій Шерех-Шевельов – *Ю. К.*) усіх **mon cher’iv** / не візьме під високий захист **Шерех**, / [...] /що **заклене** нам **Клен** Лілі Марлен / і попелом засипле весь терен” [1, с. 664–665]. У останньому рядку – натяк на поему Юрія Клена (неокласика Освальда Бурггардта) “Попіл імперій”. У цьому вірші гумористичний словотвірний аналіз, жартівливе “етимологічне” розтлумачення одержали аж 17 прізвищ чи псевдонімів, з яких усі, окрім Наполеона та де Голля, стосуються української літератури.

Такого ж типу, лише більш ущипливий словотвірно-етимологічний підхід, фактично – відновлення реальної, але вже не усвідомлюваної етимології бачимо в епіграмі Сави Голованівського “Три Олійники”. При цьому текст побудовано так, що саркастична інтерпретація прізвища адресується тільки одному з трьох Олійників: “Борис поет і, значить, мрійник. /Степан – відомий гуморист. /А є Микола – теж **Олійник**: /цей до **олії** має хист” [3, с. 260]. Переосмислення реальних прізвищ реальних людей, переважно з умисним переінакшенням їх структури та твірної основи, належить до найпоширеніших форм онімічної

роботи гумористів. На рівні непристойності той же С. Голованівський осмислив прізвище гумориста Богдана Жолдака: “Він ще й таку істотну має ваду:/ у всіх людей середньої руки / “**олдак**” попереду, /а “**ж**” позаду, /а в нього, як не дивно, навпаки!” [3, с. 256].

Другий тип словотвірної гумористичної обробки прізвищ – творення похідних слів – може найяскравіше ілюструється рядками “**Засосюрилося** небо. **Затичинилась** земля”, які знали (мабуть, і тепер знають) усі школярі України ліпше, ніж творчість цих великих поетів, що так весело трансформували свої прізвища під пером М. Сайка [1, с. 730]. Пор. у пародії П. Груньського (псевдонім Остапа Вишні) побудовану в тому ж дусі дієслівну словотвірну конструкцію на базі прізвища В. Сосюри: “**Ососюри**в молодь. Проїшов fronti” [1, с. 714]. А в пародії Юрія Івакіна на Бориса Олійника джерелом дієслова стає вже не поет, а вбивця поета: “Чи **віддантесились** дантеси? / Чи мо”, я й справді не поет, / Коли не заслужив **Дантеса** / Націлить в серце пістолет?” [1, с. 777]. Пор. ще у В. Шукайла (за матеріалами О. Жижомі): “Всі колишні **кравчукісти** враз **покучманіли**” [5, с. 107].

Творення похідних слів від прізвищ не є привілеєм гумористів. Пор. хоч би наукові терміни **дарвініст**, **мічурінець**, політичні – **марксист**, **бандерівець** тощо. У ліричному стилі можливі й негумористичні відпрізвищеві дієслова, пор. у Івана Драча (теж з матеріалів О. Жижомі): “І треба ж в прізищі самому **осолов’їтись** так до дна” [5, с. 109] – мова про славетного співця Солов’яненка. Але у відантропонімічних утвореннях, побудованих не за гумористичним принципом, усмішка, сема гумору відсутня. В утворенні І. Драча відчувається ніжність, повага. А ось в епіграмі Сави Голованівського, де теж присутні солов’ї (твір адресований відомому літературознавцю Елеонорі Соловей, якій С. Голованівський залишив свої епіграми для публікації в майбутньому і яка написала до них вступне слово) і теж присутня ніжність і повага, все одно наявна й сема гумору, є усмішка – у даному разі доброзичлива: “Нехай би знов настав матріархат –/ поезія, либонь, не знала б лиха, /якби у нас над співом **солов’ят** / вершила суд подібна **солов’їха**” [3, с. 260]. У гумористичному принципі використання власних назв сема гумору є облігаторною.

4. Таке використання має й свій **лексичний рівень**.

Найчастіше йдеться про зштовхування різних наймень або ж про підкреслену заміну одного найменьня іншим. Станіслав Тельнюк, гостро виступаючи проти русифікації у вірші “Забувайте українську мову”, звернувся й до онімичного аспекту: “Хай **Оксана Ксенією** стане,/ А **Петренко** стане хай **Петровим**.../ Не гайнуйте часу, громадяни! /Забувайте українську мову” [1, с. 639]. Конкретні приклади заміни українського антропоніма російським тут слід визнати невдалими. У тій же хрестоматії “Українське слово” у розділі “Антологія пісні літературного походження, що в ХХ ст. стала народною” надруковано чарівний і загальновідомий текст Романа Савицького “Гуцулка **Ксеня**” [15, 4, с. 351] і праці відомого українського вченого й письменника (літературні твори писав під псевдонімом Домонтович) Віктора **Петрова** [15, 2, с. 110–160]. Ні гуцулка Ксеня, ні Віктор Петров не русифікувалися, мають традиційні українські ймення. Ім’я **Ксеня**, **Ксенія** є досить поширеним серед гуцулів, зокрема на Косівщині воно було популярним до середини 50-х років ХХ ст. [11, с. 24–25]. Українські прізвища на **-ов**, рідше з переходом **о>і**, пор. Роман Кирчів, є питомими [пор. 9, с. 24–27]. Але сам напрямок цього щирого, благородного твору з самвидавівського шістдесятництва є правильним, потрібним, актуальним і сьогодні. Заміну українських прізвищ їх російськими відповідниками висміював ще М. Гоголь.

Значно влучніше іронічну гру з русифікаційною заміною (нібито заміною) прізвища славетного українського філософа запропонував Богдан Жолдак, відтворюючи фантазійну відповідь студента на екзамені (теж, на жаль, фантазійному) з українізації: “нарешті настав час сказати правду: скільки ми будемо терпіти знуцання од русифікаторів? Адже справжнє прізвище філософа, провісника світового екзистенціалізму (sic!) – воно козацьке, наше таки – **Пательня**. **Сковородою** його зробили церковні чинуші, записавши отак його до церковно-приходської школи!” [1, с. 676].

А Порфирій Горотак зумисно зштовхує підкреслено українські імена з польським, французьким та німецьким жіночими іменами – мовляв, усе одно хто, аби жіночої статі: “Коли хочеш ти в поети, /щоб у римів дзвінкосплети/ для **Параски** чи **Одети**, /**Приськи**, **Муськи**, **Ванди**, **Грети**/ майструвати тріолети

[...]” [1, с. 662]. Тут **Параска, Пріська, Муська** – розмовні та розмовно-фамільярні форми українських жіночих імен Парасковія, Єфросинія, Марія [12, с. 139, 158, 172], **Одета** – французьке (з німецького джерела), **Ванда** – польське, **Грета** – німецьке (гіпокористика від Маргарета) жіночі імена [14, с. 555, 561, 582, 589]. Таке зіштовхування антропонімів звучить дуже іронічно. Зовсім інший вид антропонімічного зіштовхування маємо у відомій епіграмі, якою артист Микола Гриценко представив артиста Ланового: “Семен Михайлович Буденный,/ Василь Семеныч Лановой./ Один рожден для жизни конной,/ Другой – для жизни половой”. Зіштовхування найменш відомого маршала і відомого актора видається в перших двох рядках епіграми дивним і незрозумілим, але коментар у двох наступних рядках робить це зіштовхування шедевром гумору.

Заміна прізвища (чи імені) на інше нібито схожа на псевдонім, однак не є ним, бо псевдонім обирає або приймає сам його носій, а йдеться про перейменування, запроваджене кимось іншим, у нашому випадку – гумористом. Тому таке перейменування, до того ж обов’язково гумористичне, ближче не до псевдоніма, а до прізвища. Пор. у цитованій вище гуморесці Б. Жолдака: “поруч із деканом **Білоштаном**, якого свого часу народ охрестив **Дебілоштаном**” [1, с. 675]. Тут заміна ґрунтується на фонетичній співзвучності. А може ґрунтуватися й на семантичному переґуку, як у випадку вже згадуваної уявної заміни **Сковорода** – **Пательня** або, з функціонально-політичною оцінкою не стільки прізвища, скільки його носія: “соло пайот на грамафоне бабушка **Држимордская**”, до чого в авторській примітці пояснення: “бабушка Држимордская – бабушка Брешко-Брешковская” [1, с. 631]. Цей останній текст узято з фейлетону М. Бараболі “Гальо! Гальо! Радіо Кошціце!”, у якому гумористична переробка прізвищ конкретних осіб є, як ми пересвідчилися, провідним гумористичним засобом. Катерина Брешко-Брешковська померла в 1934 р. (тому “на грамафоне”) під Прагою у віці 90 років (тому “бабушка”). Це відома російська революціонерка, одна з засновниць партії есерів, яка після Жовткового повстання емігрувала, а з 1924 р. мешкала в Чехословаччині [2, с. 29]. Запроваджене Бараболею “прізвище” явно узяте від гоголівського Держиморди, але з чеською специфікою. Замість російського дієслівного компонента **Держи-**

“тримай” запроваджено чеське **Држи** (друга особа однини наказового способу drz “тримай”), що робить цей оказіональний антропонім ніби чеським, а це додає йому гумористичності.

Як бачимо, гумористична обробка реального антропоніма, наймення реальної, конкретної особи, може бути дуже розмаїтою. Однак завжди обов’язковим компонентом (якщо не єдиною метою) такої обробки є внадрення в антропонім певної сміховинки – гумористичної семи з широкою амплітудою: від поблажливої чи дружньої посмішки до вбивчого сарказму. Наявність такої семи стає перепусткою власної назви в гумористичний текст, ознакою гумористичного принципу використання власної назви в художньому творі. Без такої семи власні назви, ужиті в гумористичному тексті, не працюють на цей текст.

1. Антологія сатири та гумору ХХ ст.; Українська література ХХ ст. у дзеркалі і задзеркаллі // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – 2-е вид. – К., 2001. – Кн. 4.
2. Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М., 1971. – Т. 4.
3. Голованівський С. Епіграми // Вежа. – Кіровоград, 1996. – № 3.
4. Енциклопедія українознавства: Словникова частина. – Львів, 1993–2000. – Т.1–10.
5. Жижомо О. О. Індивідуально-авторські новотвори в поетичному дискурсі 80–90-х років ХХ століття. Дис. канд. філол. наук. – Донецьк, 2003.
6. Карпенко Ю. О. Питання типології літературної ономастики // Проблеми контрастивної лінгвістики: Тези міжвузів. наук. конф. – Кіровоград, 1993.
7. Карпенко Ю. О. Антична міфологія як поетична зброя // Записки з ономастики. – Одеса, 2002. – Вип. 6.
8. Касім Ю. Ф. Мовні засоби комічного у творах українських радянських сатириків і гумористів: Програма спецкурсу для філологічного факультету. – Одеса, 1972.
9. Керста Р. Й. Українська антропонімія ХVІ ст.: Чоловічі іменування. – К., 1984.
10. Куценко Л. Поетус Маланюкус: Портрет у жанрі шаржу // Вежа. – Кіровоград, 1997. – № 6–7.
11. Павелко С. П. Традиція і релігія як мотиви вибору імені у гуцулів // Записки з ономастики. – Одеса, 1999. – Вип. I.
12. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник. – 2-е вид. – К., 1996.
13. Словник української мови: В 11 т. – К., 1979. – Т.10.
14. Справочник личных имен народов РСФСР. – 3-е изд. – М., 1987.
15. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – 2-е вид. – К., 2001. – Кн. 1–4.

Розділ 2.

**СМІХ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ**

Виктория Вершина, Александр Михайлюк
СМЕХ В КОНТЕКСТЕ НЕСМЕШНОГО

Смех – явление, трудно поддающееся определению. Один из возможных способов определения понятия «смех», так сказать, «апофатический» в буквальном значении слова – отрицательный, т. е. отделение смеха от того, чем он не является, поиски антитезы смеху. Попытки найти антитезу смеху предпринимались неоднократно. Такими антитезами назывались плач, страх, стыд, серьезность, возвышенное, трагическое, лирическое и т. п. (см., напр., [8; 9]). Однако все существующие определения смеха, дававшиеся со времен Аристотеля до сего дня, нельзя назвать ни совершенными, ни исчерпывающими. Смех как бы выскальзывает за всякие отводимые ему пределы и вторгается в сферы, казалось бы, ему противопоказанные. Смех – это, прежде всего, культурный феномен и должен рассматриваться в социокультурном контексте, во взаимосвязи со всеми другими культурными явлениями. Цель данной статьи – рассмотреть проблемы функционирования смеха в культуре, его связь и отношения с некоторыми «несмешными» сторонами социокультурной действительности.

Смешному обычно противопоставляют серьезное. В понятие «серьезное» чаще всего вкладывают содержание «важное», «значимое» и т. п. Но и важное, значимое может быть смешным, смех может касаться и серьезных вещей. По крайней мере, серьезное вполне способно вызывать радость, веселье, яркие эмоции. Смех и серьезность – две стороны культуры, которые существуют, лишь переходя друг в друга. Серьезность переходит в смех, так как выявляется относительность всякого основополагающего принципа [2, с. 342–343]. Казалось бы, что может быть серьезнее сферы священного, сакрального. Но и она открыта для смеха, более того, ритуальные осмеяния божества присутствуют во многих культах. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями

– их пародийные двойники-дублеры [3, с. 10]. Ритуальная профанация идей и институтов сакрального характера присутствует в самых архаических традициях, в которых сферы сакрального и профанического еще четко не дифференцировались и не противопоставлялись друг другу, образуя динамическое равновесие «веселых» и «серьезных» обрядов. На ранних этапах серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными» [3, с. 11]. Согласно Гомеру «смех – дар богов». Сфера смешного и сфера сакрального тесно связаны, сопряжены между собой, даже при их, казалось бы, противопоставлении, как в случае с христианством. При этом существует масса вещей «несерьезных», которые не кажутся смешными и способны вызвать разве что иронию.

Смех противопоставляют страху, но и страшное может быть смешным, не переставая от этого оставаться страшным – как, например, в творчестве Н. В. Гоголя (см.: [14, с. 172]). При этом возможен и «ужасный», «зловещий» и т. п. смех.

Смешному можно противопоставить просто несмешное. Впрочем, в разных культурах они могут пониматься по-разному. Мнение, что «сущность смешного остается во все века одинаковой» [12, с. 7] представляется достаточно спорным. Но все же, при известных возрастных и социокультурных различиях в оценках степени смешного в той или иной ситуации большинство людей, тем не менее, обнаруживает определенное единообразие в понимании того, что смешно, а что нет.

Смех – это, прежде всего, эмоциональное состояние, яркая эмоция, чувство радостного возбуждения. Смех, радость, веселье представляются, все же, явлениями близкими, родственными (хотя возможен и «горький смех» и т. п.). Но и радость не всегда выражается смехом – люди могут и плакать от радости. Тут вполне можно согласиться с мнением Л. В. Карасева: «Проблема смеха не в том, что человек смеется, а в том, что *иногда ему бывает смешно, и потому он смеется*» [9, с. 359].

Смех вызывается внешним воздействием. Смех предполагает объект для смеха – смешное. Смех можно рассматривать как произвольную психофизиологическую реакцию на внешнее по отношению к Я «смешное» [11, с. 72] (или

кажущееся смешным). Но и смешное таковым может не показаться, если «не до смеха», если человек смеяться не в состоянии, для чего могут быть разные причины – плохое настроение, непонимание, возможно, отсутствие чувства юмора и т. п. Хотя, конечно, возможен и «смех сквозь слезы». Для смеха нужна, кроме непосредственного повода, которым является смешное, еще и причина – радость, веселье.

Обязательно ли присутствие в смешной ситуации двух сторон – той, которая смеется, и той, над которой смеются – объекта и субъекта смеха? Возможен ли смех «сам по себе», «чистый» смех, веселость как состояние души – если попробовать преодолеть субъект-объектные отношения? Конечно, «смех без причины», согласно пословице, является «признаком дурака», признаком ненормальности. Но это еще вопрос, что считать «нормой». Критерии «нормальности», как и отношение к «ненормальным» в разных культурах весьма различны. Для простодушного смеха «без причины» (может быть, вернее, «без повода») нужны особый душевный настрой, простота взгляда, наивность, способность удивляться и удивлять, которые людьми современной цивилизации во многом утрачены. Ребенок, смеявшийся над голым королем, тоже вел себя «ненормально» для представленной ситуации. У детей, по сравнению со взрослыми, живая, часто парадоксальная, игра воображения, еще не задогматизированная творческая свобода, более развитая интуиция. Как и у богов, их смех открыт и естественен [13, с. 176]. Детское «немотствование» встарь считалось средством общения с Богом [14, с. 341]. Для европейской культуры вообще свойственны противопоставление и взаимосвязь образов мудреца и дурака (шута), сближение мудрого и безумного в образе шута-дурака [7, с. 177]. В сказках главный герой – дурак, в конце концов, посрамляет всех умников. Однако русский сказочный Иван-дурак, которому всегда суждена победа, не имеет аналогов в западноевропейском фольклоре. Показательна также сказка о царевне Несмеяне.

Тут важно отметить различия в «коллективных представлениях», логике мышления, присущие различным культурам, даже если это будет различие не в логике, а в природе явлений, подвергаемых логическому анализу, согласно К. Леви-

Стросу [10, с. 206–207]. Аналог «дологическому» мышлению первобытного человека Б. Ф. Поршнев находит в мышлении ребенка, а также в фантазии и творчестве. Фантазия из безудержной и бесконтрольной с ростом цивилизации и историческим становлением загоняется в узкие дозволенные пределы [15, с. 200–208].

Смех спонтанен и естественен, им невозможно управлять. В смехе пробуждается задавленная в процессе социализации индивида спонтанность и безрассудная стихийность «естественного» поведения. Смех нельзя вызвать усилием воли. Нельзя сказать: «давайте посмеемся» и начать смеяться по желанию или по указанию. Это будет что угодно, но только не смех. Смех определяют как явление интеллектуальное [9, с. 360]. Но все же есть какая-то эндогенная несовместимость между смешной сутью явления и чисто рассудочным его растолкованием. Юмору противопоказаны любые разжевывающие его смысл комментарии. Во время искреннего смеха мышление замирает, смеяться и одновременно думать просто невозможно. Перефразируя Й. Хейзингу, можно сказать, что когда мы смеемся, мы более чем просто разумные существа, ибо смех, как и игра, есть занятие вне разумное (см.: [19, с. 13]).

Разделение смеха на «некий прасмех, по самой сути своей неинтеллектуальный и неоценочный», «формальный», «телесный», «полуживотный», «недочеловеческий», «идиотский» (вспомним «идиотизм сельской жизни» К. Маркса) и т. п. и смех как явление интеллектуальное, оценочное, собственно человеческое [9, с. 346] – представляется несостоятельным. Здесь возникает «опасный» вопрос: можно ли считать человеком новорожденного младенца, душевнобольного или, скажем, представителя иной расы, иной культуры? Любой смех – человеческий. Даже если это «циничный смех», смех над физическим уродством, над несчастьем ближнего, над агонизирующим животным и т. п. Как писал Ф. М. Достоевский, «широк человек, я бы сузил». И уж кто только и как только не суживал этого несчастного человека. Вернее, он сам себя суживал.

Но именно к такому «примитивному прасмеху» – с точки зрения «высоколобых умников» (выражение А. Я. Гуревича) – апеллирует бахтинский карнавал, а не к интеллектуальному и

оценочному. В народном празднике отчетливо прослеживается стремление обесценить элитарные нормы поведения. Карнавальная смех, сугубо амбивалентный по своей природе, разрушает всякую иерархию, развенчивает устоявшиеся догмы, инвертирует и снимает оппозиции. Карнавальские действия профанируют «серьезные» обряды и церемониалы, принижая их. Народный праздник спонтанен, глубоко эмоционален, демократичен и антиинтеллектуален. «Карнавальная культура», по мысли Бахтина, является олицетворением совершенно иной системы ценностей, по сравнению с провозглашенными в официальной культуре. Карнавал дает временное освобождение от господствующей правды, временную отмену всех существующих отношений, привилегий, норм и запретов. Карнавал включает в себя, помимо идеального, утилитарный, телесный план культуры. Самый главный характерный признак народного праздника – это его веселость и неоднозначная (амбивалентная) эмоционально-психологическая окрашенность, приобретающая в моменты кульминации оргиастические черты.

Праздник предполагает выход из рамок размеренного, повседневного «культурного поведения», измененное состояние сознания, имеющие качественные отличия от «нормального» (обыденного) состояния. Ему свойственно глубоко эмоциональное, экстатическое переживание единства бытия, не расколото на оппозиции. Происходит качественная перестройка психических структур, высвобождается подсознание, которое представляет собой, по словам К. Г. Юнга «безграничную ширь, неслышанно неопределенную, где нет внутреннего и внешнего, верха и низа, здесь или там, моего и твоего, нет добра и зла» [21, с. 112].

Смех тут выступает как своего рода «бунт против культуры», или, по определению А. Бергсона, бунт против механизации человеческого поведения и человеческой природы (см.: [4]) (к чему, собственно, тяготеет любая культура). Человек становится более «естественным», «возвращается к самому себе». Такой смех подчеркивает приоритет жизни над культурой, условность любых ценностей любой культуры. Как говорил Лао-Цзы: «А что проку в твоих гуманности и долге? ... Их суетность лишь приводит в смятение человеческую природу» [16, с. 88]. Всякий раз, когда возникает сомнение в ценностях культуры, в

«гуманности и долге» (Конфуций) возникает апелляция к «естественности» (Лао-Цзы), истинной человеческой «сущности», не зависящей от культурных норм и ценностей: «будьте как дети» (Иисус Христос).

Но говорить о «природе» человека можно лишь разве что в плане метафоры. Не бывает ни общества, ни человека «вне культуры». Как писал К. Гирц, человек, лишенный культуры, наверное, превратился бы не в одаренную природой, хотя и несовершенную, обезьяну, а на совершенно бессмысленное и поэтому недееспособное чудовище [6, с. 84]. Человек – это культурный артефакт. В этом плане и смех, прежде всего, культурный феномен. Более того, наряду с игрой, он лежит в основании культуры, как и игра, смех первичен и универсален. «Культура» есть тот конечный фрагмент лишенной смысла мировой бесконечности, который, с точки зрения *человека* обладает смыслом и значением. Такое понимание культуры присуще человеку и в том случае, когда он выступает как злейший враг какой-то *конкретной* культуры и требует «возврата к природе». Ведь и эту позицию он может занять, только *соотнося* данную конкретную культуру со своими ценностными идеями и определяя ее как «слишком поверхностную» [5, с. 379].

Достаточно распространенным является представление о смехе как об эмоциональной реакции на факт существования зла. Согласно Л. В. Карасеву сущность смеха – в усмотрении, обнаружении смеющимся в том, над чем он смеется, некоторой доли негативности, известной «меры зла». Смешное – это в общем-то осознанное, побежденное, а потому прощенное зло [9, с. 354]. Но, если следовать этой логике, то получается, что если мы перестаем смеяться, то либо в мире стало меньше зла, либо оно, наоборот, превысило меру, либо, просто, стало привычным. Т. е., перестав смеяться, находить объект смеха, причину или повод для смеха, мы становимся, определенным образом, счастливее. Либо, наоборот, мы смеемся не от радости и счастья, а от наличия «меры зла» в этом мире.

Если смех выступает как реакция на зло, то смех и зло между собой связаны, и сам смех, по закону амбивалентности, легко превращается во зло. Представляется, что именно эту связь смеха со злом уловило христианство, осуждающее не смешное

как «меру зла», а сам смех как проявление зла. В Православии смех считался греховным, Православие третировало смех, признавая только «улыбку» как реакцию на красоту и благоустроенность мира [14, с. 342, 356]. В то же время, характерной чертой русской православной религиозности было юродство, которого не знал католический мир. Юродивый выступает как религиозная параллель Ивана-дурака. В житейском представлении юродство непременно связано с душевным или телесным убожеством. Юродивый с точки зрения пресловутого «здорового смысла» – обыкновенный дурачок, но на самом деле это далеко не так. А. М. Панченко употребляет даже выражение «интеллигентное юродство» [14, с. 338]. Юродивый обращается к народу «зрелищем странным и чудным», юродство тесно соприкасается с институтом шутов – и в поведении, и в философии. «Мудрая глупость» одерживает победу, осмеивая «глупую мудрость» [14, с. 343]. Поведение юродивого превращает игру в реальность, демонстрируя нереальный, показной характер внешнего окружения [18, с. 327]. Институт юродивых на Руси выступает как воплощенная амбивалентность, утверждает тождество «святого» и «профана», подчеркивает сопряженность смешного и сакрального. Удар по юродству на Руси был нанесен Петром I, объявившим юродивых «притворно беснующимися». Показательно, что начало XVIII в. связано и с переломом в развитии европейской культуры, который сопровождался отмиранием функции и профессии шута в придворной жизни [7, с. 177].

На наш взгляд, для смеха вовсе необязательно выступать в той или иной связи со злом. Сам по себе смех находится «по ту сторону добра и зла», как и игра, он лежит вне сферы нравственных норм (см.: [19, с. 240]). В самых древних мифах добро и зло менялись местами в зависимости от ситуации. К. Леви-Строс отмечал как характерную черту мифологических персонажей двойственность природы одного и того же божества: то благодетельное, то злокозненное в зависимости от обстоятельств [10, с. 204]. Будем исходить из раннехристианского представления, что само зло не имеет субстанции, зло – всего лишь недостаток добра.

Аристотель определял смешное как «часть безобразного». «Смешное – это некоторая ошибка и безобразие; никому не

причиняющее страдание и ни для кого не пагубное» [1, с. 53] (где тут указание на зло?). Конечно, определение, возможно, далеко не совершенное, но в нем отмечен важный, на наш взгляд, момент ошибки и безобразия (без образа). Во многом он сродни удивлению, построен на парадоксе, несообразности, нарушающими установленный порядок, привычный ход вещей. Смех предполагает «освобождение от контекста», разрыв привычных ассоциаций. Смешное – парадоксально, алогично, неадекватно, неожиданно, наконец, ново. Неожиданность составляет неперемнное условие всех действительно смешных ситуаций. Любимый анекдот должен быть нов, любая острота – неожиданна. От повторения истины тускнеют, превращаются в обыденность, эмоции охлаждаются. Старый затасканный анекдот, конечно же, тоже был когда-то смешным и может вызвать смех, но лишь у того, кто его слышит впервые. Замечено, что профессиональные клоуны и юмористы в реальной жизни люди не весьма веселые. Видимо, для них смешное вошло в привычку и уже не вызывает эмоций. Антиподами смешного в значительно большей степени выступают равнодушные, привычка, скука, «нормальность», рассудочность, пресловутый «здоровый смысл».

Но далеко не все, нарушающее привычный ход вещей, способно вызвать смех. Внезапность может разрешиться смехом, когда она оказывается «никому не причиняющей страдание и ни для кого не пагубной». Смех сродни игре, однако между смехом и игрой «нет необходимой связи» [20, с. 15]. Абсурд, как правило, также смеха не вызывает. Более того, к абсурду можно привыкнуть, абсурд может войти в привычку, но вряд ли кто-то будет испытывать от этого особую радость.

С. С. Аверинцеву приписывают слова: «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны» [17, с. 221]. Все в этом мире уже якобы сказано, открыто и изобретено. «Прошлое давит, тяготит, шантажирует» [20, с. 101]. В контексте общей постмодернистской презумпции артикуляции современности как лишенной возможности новизны возникает вопрос и о возможности смешного. Постмодерну присущи ирония, отказ от серьезности. Но, тем самым, утрачивается и серьезный (значимый) объект, который бы мог быть подвергнут осмеянию. Тем более что сама реальность, как источник смешного, исчезает. Идея реальности

как чего-то объективного, независимого от человека и отличного от выдумки или иллюзии пропадает в сознании. Реальности просто нет [17, с. 223]. Остается ирония, в данном случае как суррогат смеха. «Современная культура едва ли еще «играется»; там, где кажется, что она играет, игра эта фальшива», – писал Й.Хейзинга [19, с. 233]. Наряду с утратой значения игрового элемента, наряду с «иссяканием» сакральности в современной культуре происходит и «иссякание» смеха. В то же время расширяется сфера несмешного, окружающая человека. Люди утрачивают способность верить, удивляться, играть, смеяться, радоваться – да и чему, собственно? Смех приводится в «нулевую степень», превращается в имитацию самого себя, в симулякр.

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957.
2. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта. В 3-х т. – Т. 3. – М., 1991.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
4. Бергсон А. Смех. – М., 1992.
5. Вебер М. Избр. произведения. – М., 1990.
6. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе. – К., 2001.
7. Дмитриев М. В. М. Словинский. Дурак. История образа и мотива // Вопросы истории. – 1993. – № 8.
8. Карасев Л. Антитеза смеху // Человек. – 1993. – № 2.
9. Карасев Л. В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: Филос. альманах. – М., 1990.
10. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1983.
11. Левченко В. Л. Смех и тело // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 1. – Одеса, 2002.
12. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984.
13. Одоховская И. А. От смеха богов до страшилок // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 3. – Одеса, 2003.
14. Панченко А. М. О русской истории и культуре. – СПб., 2000.
15. Поршнев Б. Ф. Социальная психология и история. – М., 1979.
16. Пурпурная яшма: китайская повествовательная проза I-VI веков. – М., 1980.
17. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1997.
18. Успенский Б. А. Избр. труды. – Т. 1. – М., 1994.
19. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992.
20. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностранная литература. – 1988. – № 10.
21. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991.

Андрей Богачёв

**ДРУГОЕ БЫТИЕ, ИЛИ КРАЙНОСТИ
ЦИНИЗМА И УЛЫБКА**

Несколько лет назад я написал эссе “Циничный смех”. Недавно я перечитал его и увидел, что в нём не раскрыто то значение улыбки и смеха циника, когда они подчёркивают последнюю бессмысленность слов. В самом деле, следует глубже задуматься над претензией циника: его смех и улыбка апеллируют к природе, к первичной истине, предшествующей всем словам, всем “догмам цивилизации”. Поэтому, если хотим что-то существенное противопоставить улыбке и смеху циника, не следует втягиваться в спор о безусловной истине. В циничной улыбке как предельном обосновании цинизма выражен отказ от разумного предельного обоснования. Так циник даёт понять, что разум не может быть судьей в споре об истине, поскольку сам обвинен в предвзятости и односторонности.

На абсурдность спора рационалиста-этика и циника-эстета указывал Кьеркегор. И этик, и эстет требуют признать фактическое. Однако они видят его в разных сторонах человеческого существования: первый – в общем, второй – в единичном. Стало быть, если что-то можно противопоставить циничной абсолютизации единичного (непосредственного), так это не общее “должное”, не отделённое от единичной жизни общее, а лишь то, что говорит о *другом бытии* и отрицает единичность единичного бытия. Думаю, существует феномен, который не является общим знанием об истинном благе, а просто выявляет *онтологическое различие* и игру различий человеческого бытия. Если циничный смех сообщает, что смеющийся отрицает возможность *другого бытия*, то названный здесь в III части феномен показывает, как возможно для людей их бытийное единство, которое не устраняет бытийные различия.

Итак, меня здесь уже не интересует отношение цинизма к разуму, выраженное в формуле Слотердайка об осознанном ложном сознании. Я хочу рассмотреть внутреннюю оппозицию цинизма. Надо взять крайности цинизма и отыскать то, что их объединяет. Исследовав средоточие цинизма, может быть, найдём выход.

Какие же крайности цинизма могут служить исходной точкой? В эссе я утверждал, что в наше время цинизм стал народным, поэтому его смех – это, преимущественно, усредненный, качественный ширпотреб. “Циничные шуточки на каждый день” не могут выражать крайние позиции цинизма уже потому, что имеют защитный характер и диффузны. Цинизм же выражает в своём смехе или иронической улыбке “правду победителя”. Учитывая это, я остановился на двух произведениях, которые прекрасно очерчивают мировоззрение наступающего циника. Это “Жюстина” де Сада и “Дневник оболстителя” из первого тома “Или – или” Кьеркегора. Они – отправная точка моего размышления и материал, позволяющий сопоставить два крайних цинизма: сексуальный садизм и эстетское оболщение.

Почему я остановился на этих произведениях? Прежде всего, по структурным соображениям. Оба текста представляют собой Bildungsroman в том смысле, что в гиперреалистичной атмосфере цинизма изображают процесс “духовного” созревания двух молодых женщин – Жюстины и Корделии. Здесь важную роль играет общность авторской установки. В обоих произведениях неопытная девушка помещена в мир, который редуцирован к циничной реальности. Вся далекая, или “нереальная”, для циника реальность опускается, чтобы увидеть не случайный, а, как полагает циник, закономерный и чистый результат “образования” девушки. Следовательно, этот эксперимент ставится для того, чтобы продемонстрировать циничную истину и раскрыть подлинную природу того женского существа, которое из-за условностей (догм) цивилизации первоначально – до “образования” – является самым отдалённым от реальности, которую признаёт цинизм. Для де Сада и Кьеркегора девушка – это, несомненно, главный предмет атаки цинизма.

Девушка оказывается в центре внимания циника, потому что её завоевание обладает видимым преимуществом перед другими благами циничной жизни. Можно сказать, что овладение девушкой – это интегральное событие, поскольку в нём участвует как средство то, что само по себе может составлять благо: власть, деньги, красота, ум, сила, здоровье, сексуальность и т. п. Конечно, тут нет речи об окончательной цели. Девушка обменивается на что угодно. Но всё, что угодно, не может быть свидетельством

явной победы цинизма. Им может быть завоёванная девушка, поскольку это самым красноречивым образом говорит о значительности циника и несущественности того, что отрицает циник в процессе “образования” девушки. Девушка, которой овладел циник, – это его крепость. Она обещает, что он уютно проживёт за её стенами, не выходя в фантастическую тёмную долину, откуда веет неуловимый нескончаемый ветер и доносит запахи несуществующих цветов. Причём, стены цинизма тем несокрушимее, чем больше девушек завоевал циник.

Вместе с тем можно согласиться, что циник – это просветитель, распространитель света знания: “...Факел истины, как свет дневной звезды, должен рассеять потёмки. Нельзя любить человечество и скрывать от него правду, как бы горька она ни была” (де Сад “Жюстина”¹). Циник – как, вероятно, и большинство просветителей – находит в молодых девушках самый желанный объект просвещения, потому что в нём знание и наслаждение соединяются самым прямым и верным способом. Почему историки классической страны Просвещения, Франции, до сих пор удивляются, что там действовали такие яркие просветители, а социальное переустройство в ней запаздывало? Может быть, надо просто изучить, с кем предпочитали общаться Гольбах, Вольтер, Ламетри и др.?

Для классических просветителей (линия Вольтер–Ламетри–де Сад) женщина – это ртуть их письма, которая может остановиться на градусной отметке “нормальная литература” (Вольтер), на отметке “маргинальная” (Ламетри), на отметке “ненормальная” (де Сад), но только она в целом показывает как состояние этих философствующих тел, так и главную линию Просвещения. Но что общего с этой линией имеет “Дневник оболстителя” Кьеркегора? Разобраться в этом поможет переходная фигура Канта, которого принято считать “поздним просветителем”, врагом материализма классических просветителей и участником “самобесед” Кьеркегора.

Кант в “Метафизике нравов” (1797) говорит о любви и браке в духе просветительского механицизма. В подразделе “Брачное право” он утверждает, что всякое естественное половое общение не по закону, т. е. вне брака, является “наслаждением половыми свойствами друг друга” по “чисто животной природе”

[2, с. 325]. Ниже, в § 7 “О сладострастном самоосквернении”, Кант уже и брачное половое общение называет животным: “...Даже допустимое (разумеется, само по себе чисто животное) общение между мужчиной и женщиной в браке обычно требует в цивилизованном обществе много тонкости для того, чтобы завуалировать его, когда приходится все же говорить о нём” [2, с. 449]. Как не сделать после этого вывод о том, что и для Канта любовное отношение полов является животным – т. е. природным, или непосредственным – наслаждением.

Кант, как и де Сад, признаёт, что механизм любви является самодостаточным. “Обладание половыми свойствами друг друга” есть наслаждение, “в этом акте человек сам обращает себя в вещь”, “одно лицо приобретает, словно вещь, другое, это другое лицо в свою очередь приобретает первое” [2, с. 325]. Признав такую самодостаточность *механизма* любовного наслаждения, Кант считает возможным либо искать для него *внешнее оправдание*, разумную цель, либо отбрасывать его как запретный. Он допускается, по Канту, только в силу брачного договора, “это необходимо по правовым законам чистого разума” [2, с. 325]. А “чистый разум” трактует брачные права как, по сути, вещное право. Кант: “...Когда один из супругов ушёл от другого или отдался во владение третьего, другой вправе в любое время и беспрекословно вернуть его, словно вещь, в своё распоряжение” [2, с. 236].

Здесь способность любви рассматривается в оппозиции *подчинения* либо механизму “ограничительного закона долга”, либо механизму “скотского наслаждения”, оскверняющему целомудрие как долг человека перед самим собой. За каждым человеком остаётся только выбор между этими механизмами. Выходит, у Канта и де Сада одна оптика, одно состояние их философствующих тел, одна линия просвещения, но разный выбор.

Де Сад не знает кантовского изобретения – механизма “должного”. Единственно возможная механистическая реальность его письма – это реальность тел наслаждения. Его письмо раскрывает все свойства и способы работы механизма сладострастия, который выглядит “ненормальным” постольку, поскольку он проще и понятнее, чем тот механизм Вселенной, который был предметом “нормальной” литературы Просвещения.

Теперь Кант. Его “нормальность” в том, что он, во-первых, претендует на знание схемы создания в нашей голове механизма самой Вселенной, во-вторых, претендует на знание иерархии механизмов, где рассудочный механизм “скотского наслаждения” и механизм чистого разума – это низ и верх, к тому же верх, естественно, должен управлять низом. Что же касается понятия женщины, то – еще раз подчеркну – между Кантом и де Садам не велика разница. Как заметили Хоркхаймер и Адорно в “Диалектике Просвещения”: “Творчество маркиза де Сада показывает “рассудок, не пользующийся руководством со стороны другого”, то есть освобождённого от опеки буржуазного субъекта” [6, с. 110]. А “буржуазный субъект” – это, как известно, кантовский человек долга. Можно спорить об устройстве управления механизмами в иерархии, о проблематичной связи кантовских планов сущего и должного, но сам по себе механизм любовного наслаждения Кант видит так же, как и де Сад. Является ли кантовский отказ – во всяком случае, на уровне письма – от этого механизма победой над сексуальным цинизмом? Не быть циником по велению долга?! Кьеркегор растолковал, что так легко от циничного отношения к женщине не отделаться.

Поскольку целомудренный Кант следовал нормам своей цивилизации и высказывался на женскую тему очень сдержанно и завуалированно, его позицию можно сравнить с позицией Кьеркегора только в самом общем виде. Но если учесть, что просветители Кант и де Сад равным образом не связывают отношение к женщине прежде всего с *эстетическим* наслаждением, в отличие от романтиков и Кьеркегора, то сопоставление “Жюстины” де Сада и “Дневника соблазнителя” Кьеркегора вполне отвечает задаче сравнения крайностей цинизма.

II

“Жюстина” де Сада и “Дневник соблазнителя” Кьеркегора противоположны по стилю, но удивительно сходны в своём циничном гиперреализме. Йоханнес, от имени которого Кьеркегор пишет “Дневник”, развивает “метод духовного обольщения”. Поэтому реальность текста полностью лишена всего, что не служит подтверждению метода. Она такая же монотонная, как и

реальность “Жюстины”. Только если в “Дневнике” метод, то в “Жюстине” механизм. И метод наслаждения и механизм наслаждения одинаково исключают вмешательство в реальность наслаждения того, что может отменить или лимитировать эту реальность. Оба текста существуют, чтобы доказать: помимо этой реальности ничего нет. Де Сада говорит своё “нет” Богу, морали, справедливому государству. Йоханнес говорит своё “нет” Кантовой иерархии. Если сопоставить оба текста, направление письма окажется одним и тем же, хотя, конечно, у диалектика Кьеркегора в реальности письма есть развитие, а у де Сада – только механистическое нанизывание нового, которое может быть воспринято как повторение. Их общее направление – это *описание отсутствия*. И тут надо признать, что сила циничного описания Кьеркегора превосходит де Сада.

Жало цинизма обоих направлено туда, где проявлена возможность *другого бытия* – на “молодую девушку”, выражение, часто повторяемое в “Жюстине” и “Дневнике”. Если “молодой девушке” в мире де Сада предлагается симметрия наслаждения, которую “естественно” устанавливают и помимо ее воли, то Кьеркегор вместо этой порнографии насилия предлагает в “Дневнике” порнографию свободы, которая считается “нормальной литературой”.

У де Сада *описание отсутствия* – это всего лишь рассказ о необходимости избавлении девушки от самообмана. Ей предстоит понять: “Единственные законы природы – наши страсти, и как только они сталкиваются с добродетелью, она теряет всякую реальность” (“Жюстина”). Кроме того, “невозможно сравнить две вещи: то, что касается нас, и что касается остальных. Первую мы ощущаем физически, вторую можем осознать только моральным образом, но моральные ощущения обманчивы – истинны лишь ощущения материальные” (там же).

Таким образом, редукция девушки к телу наслаждения имеет довольно простую логику: сама природа ставит её в такое положение, когда наслаждение оказывается необходимостью самой природы, а отказ от него – злом. Поэтому *описание отсутствия* – это описание отсутствия любой формы единства, кроме механического взаимодействия тел, и отсутствия добра в его нечувственной ипостаси. Бог не спасает Жюстину из жерновов

наслаждения, потому что кроме них ничего нет, и сама девушка – если сказать с особым цинизмом – только вещь и привод этих жерновов.

Кьеркегорово *описание отсутствия* гораздо тоньше и диалектичнее. Во-первых, мир Йоханнеса более многослойный, он присутствует в тексте более интенсивно. Он не состоит, как мир Жюстины, только из двух основных слоёв – взаимодействия тел наслаждения и философских рассуждений. Впрочем, если де Сад для *описания отсутствия* нуждается в сокращении описаний всех других физических механизмов, которые он отнюдь не отрицает, то письмо Йоханнеса–Кьеркегора не менее гиперреалистично. Чтобы подчеркнуть реалистичность (силу) метода “эстетического соблазнения”, в “Дневнике” всё повествование подчинено разворачиванию диалектики *интересного*, смене фаз интересного в развитии Корделии, а всё иное оказывается по ту сторону реальности письма. Поэтому содержание дневника Йоханнеса “несмотря на всю фактическую подкладку, становится почти идеей” [5, с. 19].

Во-вторых, Кьеркегор в “Дневнике соблазнителя” не игнорирует то, *откуда* Корделия попала в жернова метода, в крепость эстетизма. То, что она изначально не относится к миру вещей, тел наслаждения, “бесконечно делимой женской красоте”, ясно из определения сущности женщины, которое даёт автор дневника, Йоханнес: “...Женщина – это “бытие для другого» [5, с. 144]. Здесь нет намёка на правовое неравенство полов, что может возмутить феминистов. Это определение сущности женщины указывает на то, что началом метода, исходным понятием, которое в конце концов подтверждается определением сущности женщины, данным на последних страницах “Дневника”, является отсутствие возможности единства в любви. “Бытие для другого” – это не отсутствие равенства с другим, т. е. мужчиной, а отсутствие возможности в любовном отношении к женщине того модуса бытия, когда *другое бытие* не распадается на “эстетические мгновения”, неизбежно иссякающие. Но сам этот отрицаемый модус всё же предполагается как логическая противоположность понятия “бытие для другого”. Отрицаемый модус – это *другое бытие*. Поэтому “Дневник” оказывается *описанием отсутствия* единства с другим в той возможности

бытия, которая его, судя по всему, предполагает – в любви. И если, повторю, де Сад описывает отсутствие благодаря демонстрации самодостаточности механизма взаимодействия тел наслаждения, то Кьеркегор описание диалектической взаимосвязи дискретных мигнов эстетического наслаждения основывает на отсутствии единства в любви. Стало быть, подлинная тема “Дневника соблазнителя” – это невозможность “эстетической”, или “романтической”, любви. Якобы описывая совершенный и методически очищенный вариант такой любви, Кьеркегор, по сути, описывает отсутствие – не формы (метода), а содержания. Думаю, так он указывает на неразрешимое противоречие между формирующим разумом и экзистенцией.

Метод Йоханнеса выше был назван порнографией свободы. Смысл его в том, что “единственной целью свободы девушки становится отдать себя” [5, с. 51–52] соблазнителю. Никакого физического насилия. Его Йоханнес называет цинизмом. Но взамен предлагает насилие мужского интеллекта, замечая, что “метод вообще мой конёк” [5, с. 100]. Метод служит эстетическому наслаждению, когда наслаждение своим превосходством неотделимо от мгновений красоты влюбляющейся женщины. Однако, если свобода женщины – только неосознанное подчинение чужому разуму, что в ней заманчивого и настоящего? Это такая же ограниченная видимость, как и порнография.

Метод исходит из принципа, который в “Дневнике” формулируется так: “Чего может бояться в мужчине молодая девушка? Превосходства ума. Почему? Потому что ум обнаруживает вся непосредственность ее женского существа. Красота в мужчине, изящные манеры, остроумие – всё это прекрасные данные, чтобы понравиться молодой девушке, пожалуй, даже влюбить её в себя, но одержать этим серьёзную победу – нельзя! Потому, что в таком случае приходится сражаться с девушкой её же собственным оружием...” [5, с. 74]. Итак, принцип метода – сам разум, который методичен по определению. Женщина непосредственна; красота, манеры и остроумие тоже непосредственная данность, только разум – это опосредование, последовательность элементов. Окончательная победа достается тому, чей интеллект способен соблазнять.

Итак, мужской разум – это орудие опосредования, которое

служит производству непосредственного, т. е. наслаждения. Кант, кажется, не имеет аргументов, чтобы протестовать против такого подчинения высшего низшему, если Кьеркегор укажет на *эстетическое* наслаждение любовью женщины. Поясню. Физическое наслаждение де Сада (или Канта) нуждается для сохранения своей остроты в новизне и постоянном повышении интенсивности работы телесной машины, которая из-за этого изнашивается или внезапно разрушается. В этом противоречии проявляется неразумность машины наслаждения, которая, очевидно, требует внешнего контроля со стороны разума. Тут следует вспомнить о главной проблеме мира де Сада – проблеме самосохранения. Другое дело – эстетическое наслаждение. Его непосредственность “духовна” в том смысле, что оно и дискретно, и системно (методично). Кант не схватывает такую диалектику наслаждения прекрасным и её *временной* момент. Поэтому он эстетическое наслаждение в половой любви не обосновывает своим принципом гармонии рассудка и чувственности. Стало быть, если что-то и можно считать главной помехой победному шествию садизма по Европе, то никак не кантовский механистический ригоризм, а скорее романтический лозунг поэтизации всей жизни, который подразумевает диалектику эстетического наслаждения, и прежде всего в любви. Превосходство взгляда романтиков на эстетическое наслаждения в том, что они подчинили его развитию, значит, методу. Конечно, его развитие темпорально, имеет свой предельный миг; но всё же это и есть “интеллектуальное наслаждение”. Кстати, мысль о том, что интеллект сам по себе, без эстетики, может наслаждаться, – самообман кабинетных жрецов Идеи. Когда испытывают “чисто интеллектуальное наслаждение”, то всё же говорят об эстетике. Просто существует как внешняя красота, так и красота мысли.

“Минуты наслаждения” в “Дневнике обольстителя” – не случайные блёстки в повседневной серости, а следствие применения “правил эстетики”, первое из которых: надо быть методичным. “...Наслаждение следует глотать по капелькам. Красавица отмечена и не уйдет” [5, с. 25]. И, естественно, установление между “минутами наслаждения” разумной последовательности, когда в расчёт взята “свобода развития” девушки, означает отказ от механизма де Сада. Поэтому “хотя

сладкий трепет нетерпеливого желания и будет уже утрачен, зато сумеешь сделать минуту действительно прекрасной” [5, с. 30].

Не менее важное правило – это опутывание жертвы сетью *интересного*. Собственно, *интересное* и есть темпоральный каркас эстетического наслаждения. В случае с оболещением совсем юной девушки, которая обладает заманчивой “врождённой естественностью” [5, с. 37], её следует увлечь *интересным* и воспитать в ней “страсть к страсти”. Эта задача особенно занимает Йоханнеса. И понятно почему. Превратить женскую непосредственность в эстетическую – значит доказать истинность определения женщины как “бытия для другого”. Однако доказательство этой возможности не означает, что бытие женщины сводится к этой возможности. Постичь это Йоханнесу мешает “союз с эстетикой” [5, с. 151], его “верность идее” [5, с. 151]. Вот как он оценивает значение своего метода: “Обольстить девушку попросту, добиться одного физического обладания ею – для этого дела у меня, пожалуй, не хватит энергии и силы характера; лишь мысль о том, что я служу идее, может придать мне силу быть строгим к самому себе, воздерживаться от всякого запрещенного наслаждения и неуклонно идти к цели. Не преступил ли я хоть раз во всё это время законов интересного? Ни разу” [5, с. 151].

Ошибка всех сильных методов, как правило, следует искать в самом их начале. Отвлекаясь от текста “Дневника”, процитирую “Повторение” Кьеркегора: “Кто имел случай наблюдать молодых девушек, подслушивать их разговоры, верно, слышал такие отзывы: N. N. человек хороший, но скучный, зато X. X. такой интересный, пикантный! Слыша такие слова из уст молоденькой барышни, я всегда думаю: постыдилась бы! (...) Ведь если молодой человек собьется с пути в погоне за “интересным” – кто же может спасти его, кроме молодой девушки? (...) Молодой девушке ради осторожности меньше всего следует играть на струнке интересного; девушка, позволяющая себе это, всегда проигрывает в идейном смысле, ведь интересное не допускает *повторения* [курсив мой – А. Б.]; наоборот, не осмеливающаяся на это, всегда выигрывает” [3, с. 28]. И далее: “Молодая девушка в поисках интересного становится сетью, в которой сама же запутывается” [3, с. 29].

Как устроена сеть наслаждения обольстителя-эстета? Диалектически, или – термин романтиков – иронически. *Интересное* – это стихия мужчины, “искусственный плод саморазмышления” [5, с. 49]. Что же до девушки, то она не привлекательна, если сознательно стремится быть интересной. Только бессознательное кокетство, “являющееся как бы движением самой женской природы, прекрасно” [5, с. 49]. Поэтому следует расставлять сети из *интересного*, чтобы поймать в них бессознательное кокетство. Цитата из “Дневника”: “Но и тут я ничего не навязываю, а предоставляю ей, по своему обыкновению, полную свободу; я лишь осторожно подслушиваю в ней её желания и, если их нет ещё, искусно влагаю их в её душу сам” [5, с. 125]. А когда творчество бессознательной природы, разбуженное в женщине мужским интеллектом, уступает место осознанию своей роли в мужской игре, непосредственность “бытия для другого” исчезает, а вместе с ней и эстетическое наслаждение. Словом, ирония состоит в том, что женщина, осознавшая своё “бытие для другого”, безвозвратно теряет прелесть “бытия для другого”. Поэтому “Дневник” утверждает, что эстетическое наслаждение любовью длится до тех пор, пока женщина сопротивляется, отдаваясь. Полная победа, свадьба – это конец эстетического наслаждения. Следовательно, любовь эстета не может не быть любовью обольстителя, т. е. ироническим, вольно-невольным, обманом.

Диалектической оказывается не только сама сеть наслаждения, которая разрушается не от износа, как машина де Сада, а в самом лучшем последнем её узелке. Диалектическим является и каждое *интересное*, нить в сети наслаждения. Вот описание этой диалектики: “Я знаю, что чем-нибудь необыкновенным её не удивишь, – по крайней мере, не так сильно, как мне надобно, – поэтому придётся устроить дело так, чтобы причина самого удивления лежала именно в необыкновенной обыденности и простоте явления. Затем, однако, мало-помалу откроется, что за этой кажущейся простотой и обыденностью скрывается, в сущности, нечто поразительное. Таков закон “интересного” в жизни и, следовательно, закон для моих действий по отношению к Корделии” [5, с. 78]. Суть *интересного*, как видно, в противоречии. Сначала надо привлечь внимание

подчеркнутой обыденностью явления, которое связано с личностью мужчины. Противоречие между ожидаемым от мужчины и происходящим пробуждает в женщине некоторый интерес, который затем надо усиливать постепенным раскрытием необычного смысла происходящего². Таким образом, интересно то, что не вызывает непосредственное удивление, а рассчитано на активность жертвы *интересного*, на “свободное” открытие интересного в неинтересном.

Впрочем, не всякий вид *интересного* столь ироничен. Для кого-то интересным может быть такое умышленное противоречие, как волосы, окрашенные в ярко-зеленый цвет, или гомосексуализм. И всё же, всякое интересное программируется. Это программирование часто начинается с ухаживания за девушками, но далеко не всегда подобный цинизм ограничивается девушками, как в случае “холодного ироника” из “Дневника” Кьеркегора.

Можно ли назвать вымышленного автора “Дневника соблазнителя” просветителем и циником? Можно ли считать его редукцию мира к эстетическому наслаждению сходной с редукцией мира к сексуальному наслаждению, проведенной де Садом? Думаю, да. Циничный смех, которым просветители-садисты отвечают на речи Жюстины в защиту добродетели, подразумевает то же, что ироничная улыбка просветителя-эстета. И этот смех, и эта улыбка – одинаковое *указание на отсутствие*. Для них существует лишь один мир, вернее – реальность одной возможности. Эта возможность существенно связана с *новизной*.

III

В самом общем смысле *новизну* можно определить как такой переход будущего в настоящее, который связан с тем, что уже есть. *Новизна* – это теперешнее будущее, и, в основном, желанное; это нечто другое в том, что имеется, однако это не *другое бытие*, а другое в границах уже действительного. Какой бы фантастической и “далёкой от берега действительности” ни была *новизна*, она присутствует как *интересное*. *Новизна* так же предполагает устаревшее и обыденное, как интересное предполагает неинтересное. И трудно представить себе *интересное*, не отличающееся *новизной*. Поэтому, если цинизм

указывает на *отсутствие*, то понимает под этим, что в жизни можно вполне удовлетвориться “посюсторонней” новизной.

Погоня за *новизной* вызвана желанием наполнить каждый миг жизни наслаждением. Будущее, которое бы имело смысл помимо действительности наслаждения – это призрачное или скучное будущее. Вот почему будущее как этический вопрос об идентичности ответственной личности – это для эстета из “Дневника соблазителя” просто скучный вопрос и “болтовня о будущем, которая происходит от того, что нечем наполнить настоящее” [5, с. 155]. Таким образом, будущее предстаёт как скучная забота, от которой нас освобождает фантастика настоящего момента, состоящая в *новизне*. “Я сам становлюсь мифом о самом себе...” [5, с. 158]. На мой взгляд, в этих словах эстета Кьеркегор гениально выразил то, что составляет суть *новизны*. Быть другим, оставаясь собой, быть иным для самого себя.

Очевидно, что эта соблазнительная суть *новизны* ярко проявляется в любовном отношении к женщине. Поэтому “холодный ироник” из “Дневника” Кьеркегора полагает, что женщина как “бытие для другого” осуществляет своё предназначение, если, “освобожденная от всех уз”, становится для другого, т. е. для мужчины, подмостками его инсценировки самого себя. Мужчина становится *мифом о самом себе*, наслаждается возможностью быть иным и свободой от обыденности, если ему удастся отразить свой новый облик в глазах той женщины, которая способна в *его* глазах подтвердить своей непосредственностью и, в итоге, любовным наслаждением действительность этого облика. *Миф о самом себе* действителен для мужчины в той мере, в какой основывается на безусловном и непосредственном признании его со стороны женщины. Он не действителен сам по себе, как некое *другое бытие*. Он только новое в самобытии мужчины, только миф. И чтобы этот миф существовал хотя бы мгновения – перед тем, как он неизбежно превратится в обман и неинтересное, – женщина должна быть лишь его материалом и реализацией, абсолютным “бытием для другого”.

Неизбежность конца *мифа о самом себе* и возможность его новых – и даже синхронных – повторений определяются сущностью *новизны*. *Новизна* не самодостаточна, не абсолютна,

а дробна. Она не существует без противоположности. Однако есть разные ограничения *новизны*. Де Сад в своих произведениях непрестанно изучал – скорее, даже пытался преодолеть – физические, количественно-механические ограничения *новизны*. Кьеркегор, напротив, раскрыл в “Дневнике соблазнителя” трагедию качественного, смыслового ограничения *новизны*³. Описывая разнообразие способов работы машины наслаждения, де Сад озадачен только регрессом наслаждения в повторении без *новизны*, иной противоположности *новизны* он не видит. Описывая диалектику фаз сотворения мифа любви, эстет Кьеркегора подчёркивает неотвратимость краха мифа, наступающего после достижения цели “эстетического развития” девушки⁴. Словом, оба описания в равной мере исключают противоположность *новизны*, которая бы существовала по ту сторону крепостной стены цинизма. Для циника *новизна* и её противоположность *обыденность* – как зарплата и работа, как вода в крепости: крепость господствует над долиной, пока долина снабжает её по неприметным подземным руслам водой, которую хозяин крепости считает собственностью своего крепостного мира.

Так на почве понятия *новизны* сходятся де Сад, заставляющий Жюстину спуститься с облаков добродетели на землю действительности, и “холодный ироник” Кьеркегора, делающий, наоборот, всё, чтобы девушка “погналась за чем-то высшим и в этом смелом фантастическом беге совершенно потеряла из виду берег действительности” [5, с. 142].

Таким образом, власть *новизны* предстаёт как власть цинизма. Чем же тогда ответить на смех циника? Ответ помогает дать Кьеркегор. Он вводит в работе “Повторение” понятие *Gjentagelsen* (дат.), которое по-немецки звучит как *Gleichzeitigkeit*, а на русский может переводиться как “одновременность”, “вновь-актуальное” или “повторение” (термин переводчика П. Ганзена). Это понятие означает трансцендентную противоположность *новизны*. Если имманентной противоположностью *новизны* является *обыденность*, повторение без *новизны*, то *одновременность* – это не просто повторение или множественность одного и того же. Это единство повторяющегося и повторяющего, которое не утрачивает своей ценности из-за

многократности повторения. Здесь повторяющееся всякий раз претендует на непосредственное отношение ко *всему* бытию того, кто повторяет. Собственное время повторяющегося и каждое время повторения оказываются *одним* временем. Значит, предполагается такое единство повторяемого и повторяющего, которое исключает утрату ценности из-за повторения и исключает *иронию перехода новизны в обыденность*. Но это, как говорится, мыслительная схема. Что подтверждает её реальность?

Как известно, сам Кьеркегор поставил проблему *одновременности* в “Повторении” (1843), а в 4 главе “Философских крох” (1844) дал ей богословскую трактовку. *Одновременность* понимается им как задача верующих: так тотально отнести своё бытие к далекой священной истории, чтобы она стала для них современностью. Повторить то, что отстоит во времени, во всей непосредственности собственной экзистенции, это, думаю, означает для Кьеркегора такой вид непосредственного, который опосредован уже не дробящим разумом (эстетизм), а целостной экзистенцией. В этом Кьеркегор видел условие противопоставления дискретной непосредственности чувственности и непосредственности веры как способа бытия. Таким образом, непреходящая непосредственность достигается экзистенциальной тотальностью опосредования.

В несколько другом смысле толкует понятие *одновременности* Гадамер. Он прежде всего апеллирует к феномену праздника [1, с. 169–174]. Возвращающийся праздник – это не другой праздник, но и не простое воспоминание о том, что празднуется. “...Приобщение ко времени праздника, его осознание выступает скорее как результат самого *празднования*, как настоящее *sui generis*” [1, с. 169]. Праздник и бытие празднующего достигают единства своих времён (*одновременности*), когда субъективность празднующего теряет в праздновании свою самостоятельность; следовательно, не праздник существует для неё, а она – для праздника.

Праздник, однако, всегда заканчивается, как ироническая любовь Кьеркегорова эстета. То же скажут о феноменах игры и произведения искусства, которые Гадамер рассматривает по аналогии с праздником. Они не могут тотально и навсегда опосредствовать бытие человека, однако доставляют удовольствие.

Стоит ли тогда говорить о радикальном отличии праздника, игры и творения искусства от эстетического наслаждения новизной? Мне кажется, ответ прост. *Одновременность* означает не вечность, а момент единства с *другим бытием*. Праздник, игра и произведение искусства открывают нам *другое бытие*. Если мы подлинно приобщаемся к ним, мы встречаемся с тем, что *всегда* сопротивляется нашему овладению, что *всегда* не вмещается в нашу рациональную субъективность. Сознавай эстет Йоханнес эту особенность, он бы считал любовь не методом наслаждения, а игрой. Впрочем, в его понимании она отнюдь не была бы игрой женского и мужского бытия. В его игре женщина не игрок – ведь каждый игрок осмысленно относится к действиям партнёра и правилам игры, – а какой-нибудь игральный мяч, природная непредсказуемость⁵.

По сути, время игры – или праздника и произведения искусства – радикально отличается от времени жизни, подчиненной стремлению к *новизне*. *Одновременность* игрока и игры не терпит отстранения от хода игры или деления игры на интересные и неинтересные части. В какую бы игру мы ни играли, если играем по-настоящему, она захватывает нас целиком. *Новизна* же господствует там, где наша субъективность остаётся *отрицательной* в отношении к действительности: всегда видящей диалектические моменты действительности и, поэтому, всегда удерживающей за собой право на переход от одного момента к другому, от обыденности к новизне и наоборот. Эта дистанция объективирования, это “объективное” время превращает эстета в “раба минуты”⁶, поскольку отрешение от своей субъективности (*одновременность*) чаемо им только как кратковременное отрешение в акте самого отрицания и *отрицательности новизны*. А поскольку в *новизне* самым существенным оказывается отрицательность, собственное содержание нового и наслаждение им всё интенсивнее переживается как несерьёзность и кажимость. Здесь проступает черта нигилизма. Поэтому у де Сада *описание отсутствия* включает мотив разрушения элементов механизма наслаждения. Саморазрушение становится высшим наслаждением. Поэтому же в “Дневнике” Кьеркегора *описание отсутствия* всё более подчёркивает наслаждение, которое вызвано самим отрицанием длительности эстетического

наслаждения. Тут, я думаю, *описание отсутствия* утрачивает свой литературный смысл и логически заканчивается циничным смехом или иронической улыбкой.

Если не понимать, что именно *власть новизны* заставляет циника постоянно колебаться между “мистерией любви”⁷ и иронической улыбкой, то нет основания для чёткого различения *мифа о самом себе* (“мистерия любви”) и *одновременности*. Постигание *одновременности* – это осознание *ограниченности нашей субъективности* и *онтологического различия*. Эти ограниченность и различие сначала, естественно, открываются там, где цинизм прежде всего утверждает их отсутствие. Поэтому, если ироническая улыбка – это последнее выражение цинизма, то женскую улыбку можно считать первым выражением *другого бытия*.

Итак, противоположностью циничной улыбки является женская улыбка. Циничная улыбка говорит о том, что улыбающийся заранее знает порядок, и этот порядок – его. Женская улыбка говорит о том, что в игре бытия женщины и мужчины присутствует нормальный хаос. Циничная улыбка указывает на кратковременную сладость *новизны*, которая соответствует порядку, установленному “единственной субъективностью” циника. Женская улыбка указывает на то, что *различие бытия* двух игроков – необходимое условие *одновременности* игры. В этом указании состоит общий смысл женской улыбки. Поэтому она существует лишь тогда, когда её видит не просто другой человек, а *другой* по отношению к тому, что вступает с ним в игру как другое уже для него. Конечно, *онтологическое различие* здесь сначала выступает как половое. Но разве игра женского и мужского бытия не сказывается в содержании самых разнообразных явлений культуры и повседневной жизни? Во всяком случае, способные принять непредсказуемость этой игры уже не сидят безвыходно в крепости цинизма.

Примечания

¹ Я пользуюсь электронным изданием “Жюстины” де Сада, помещённым в б-ке Мошкова (www.lib.ru/inoold/DESAD/sad1.txt). Поэтому здесь и далее нет указания на страницы издания.

² Тут любая искренность может сойти за рассчитанную обыденность, так что и сам “интересный” соблазнитель в конце концов не будет знать – иронизирует он или нет. Собственно, это противоречие говорит о неосуществимости проекта “поэтизации всей жизни”, поскольку потребность в искренности, хотя бы перед самим собой, всегда остаётся.

³ “И всё-таки конец близок: моё сердце настойчиво требует новизны... Я уже слышу вдали крик петуха” [5, с. 149].

⁴ “Эстетическое же развитие её – моя заслуга, и скоро я получу награду. Сколько сил затрачено мною, чтобы подготовить одно мгновение, которое сейчас ожидает меня!..” [5, с. 158]. И еще: “...Минута – всё, в эту минуту женщина также всё, последствий я вообще не признаю” [5, с. 147].

⁵ “... “Бытие для другого” женщина разделяет со всей природой, всегда с женским началом в ней. Вся органическая природа также существует для другого – для духа...” [5, с. 144].

⁶ “Эстетик именно стремится отрешиться от своей личности, чтобы возможно полнее отдаться данному настроению, всецело исчезнуть в нем – иначе для него и нет наслаждения. Чем более удастся человеку отрешиться от личности, тем более он отдается минуте, так что самое подходящее определение жизни эстетика будет: «он раб минуты»” [4, с. 281].

⁷ “По-моему, если не умеешь сделать любовь абсолютной мистерией, поглощающей всё историческое и реальное, то лучше и не суйся совсем в дело любви, а просто женись себе, хоть сто раз” [5, с. 93].

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
2. Кант И. Метафизика нравов // Кант И. Критика практического разума. – СПб., 1995.
3. Кьеркегор С. Повторение. – М., 1997.
4. Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – Ростов на Дону, 1998.
5. Кьеркегор С. Дневник обольстителя // Скандинавия. Литературная панорама. – Вып. 2. – М., 1991.
6. Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. – М., СПб., 1997.

Ирина Одоховская

**СМЕХ КАК САМООТРАЖЕНИЕ И ДОРОГА
В ЗАЗЕРКАЛЬЕ**

Кто бывал в комнатах смеха или, как иногда называют эту разновидность развлечений, в «Королевстве кривых зеркал», помнит и лёгкие смешки, и раскатистые смеховые «гаммы», раздававшиеся вокруг, да и вы покатывались со смеху, глядя на свои отражения в зеркалах. Деформации тела были разнообразными и достаточно неожиданными: конфигурация его становилась то асимметричной, то абсолютно плоской, то непомерно вытянутой, то бочкоподобной. Причём искажения, являясь общими для всех посетителей, накладываясь на конкретного человека, приобретали индивидуальное выражение, и подобные несоответствия отражения оригиналам вызывали смех. Однако многих смущала мысль: может, это вовсе не искажения? И в других пространственно-временных измерениях мы таковы на самом деле? А если эти отображения – наша сущность, скрытая в повседневности за внешней формой? И тогда подлинность – там, в зазеркалье, а здесь иллюзия, кажимость... Цель данной статьи – раскрыть значение смеха в самоотражении сущности человека и в образовании особых пространств культуры.

В истории культуры зеркало приобрело различные смыслы поэтического, мистического, символического и научно-терминологического характера. Названия художественных произведений, имена героев нередко связаны с зеркалом как символом самоотражения и самопознания. Один из романов Джозефа Конрада называется «Зеркало морей», имя Тиль Уленшпигель (Ойлен-Шпигель) означает Зеркало Совы. Задача автора – показать основания разнообразных смеховых проявлений и особенностей прямого и зеркального отражений смеха.

С зеркальными отражениями связаны дошедшие до нас верования, приметы, предания, легенды, герметические традиции, эзотерические опыты. Одни из них входят в сюжеты хорошо известных сказок и воспринимаются с улыбкой, как, в частности, обращение пушкинской героини к всевидящему и всезнающему зеркальцу («Сказка о царевне и семи богатырях»). Другие становятся частью народных обычаев, среди которых гадания о

суженом перед зеркалом со свечами. Третьи доступны лишь посвящённым. В науке также присутствуют «зеркальные» темы, как, например, отражение звука (явление эхо), или же гипотеза об антимире, состоящем из противоположных нашему миру (зеркальных) элементов, но обладающих идентичными свойствами.

Смех, как реакция на ситуацию, событие или рефлексию и комическое в искусстве, является зеркальным отражением культурно-исторической эпохи и нашей индивидуальной, но социализированной сущности, взаимосвязи особенного и общечеловеческого. В этой связи представляется уместным показать злободневность некоторых сюжетов В. М. Дорошевича, известного в к. 19–н. 20 в. отечественного критика, фельетониста, сатирика.

В одном из юмористических рассказов, якобы представляющем очередную сказку Шахерезады, речь идёт о свойствах человеческой памяти надолго запоминать неприятные для одних, но смешные для посторонних ситуации, вследствие чего они становятся знаковыми. В день свадьбы с Гассана, богатого, умного и честного купца (что случается редко, ехидно отмечает автор) упали шаровары. Сгорая от стыда, купец бежал куда глаза глядят. Через десять лет, снова добившись богатства, став великим визирем, мудрым и благодетельным, он решил навестить родной город. И был поражён услышанным от первых же встреченных им людей: «ты родилась в тот год, когда у Гассана упали шаровары...». Все заслуги визиря для местных жителей не имели значения. Для них символом, знаком стал давний конфуз героя, мелкий случай, забавный для обывателей, с которого они вели летоисчисление, вписывая его в память потомков. И Гассан навсегда покинул родной город [2, с. 64–70].

В сатирическом зеркале нравов правящей верхушки (рассказ «Зелёная птица») отражена нетерпимость к инакомыслию. С целью пресечения негативных высказываний народа о представителях власти в жильё подданных были внедрены попугаи. Чиновники, узнавая от болтливых попугаев, что о власти думают хозяева, карали их насмерть (сажали на кол). Когда царство основательно опустело, а ропот и недовольство масс росли, угрожая благополучию придворных, не сумевших справиться с крамолой,

ввели новшество: птиц заменили новыми, научив их произносить хвалебные здравицы в честь своих властителей. Правители стали считать, что недовольство уничтожено, инакомыслия нет, а простые люди радовались, что их хотя бы не сажают на кол. Заканчивается рассказ язвительной репликой, понятной представителям различных культур, актуальной и в наше время: – «Так иногда голоса попугаев принимают за голос народа» [2, с. 184–194].

Смех, как самовыражение личности, отражает особенности её характера, направленность сознания, эмоциональную напряжённость, типологические признаки. Умилительный смех, вызываемый целующимися голубями или розой в каплях росы, характерен для сентиментальных людей, осмеяние любых ценностей присуще циникам. Объект смеха и то, **как** над ним смеются, свидетельствует об открытости или замкнутости, интеллектуальном и душевном уровне личностей, о диапазоне их этических и эстетических качеств, выявляя доброе и злое, низменное и возвышенное начало. Причина смеха и его выражение выдают людей уточнённых и грубых, умных и глупых, недалёких и пошлых, угодливых и романтических.

Мнительный человек смеётся осторожно, с остановками, как будто раздумывая, нет ли подвоха, не над ним ли, в конце концов, смеются. Смех кокетливых женщин отличается игривостью, соответствующей мимикой лица, глаз, движением рук. Флегматика рассмешить трудно, но смеяться он может от души, правда, недолго. Меланхолик смеётся сдержанно, вяло. Часто смех тревожный или грустный. А добродушные толстяки (толстушки) смеются заразительно, и гомерический хохот характерен для них, хотя, в ряде случаев, он охватывает типологически различных людей. По смеху мы узнаём подхалима и самодовольного сибарита, застенчивого человека и развязного пройдоху. Звуковое выражение смеха также отражает черты личности. Ха-ха – это, обычно, непосредственность и открытость. С трудом выведенное хм-хм – х...хи... – выдают личность замкнутую. Гы-гы – отличает зловерных, самодуров и хамов. Хи-хи, хе-хе – чаще всего характеризуют неестественный смех (не смешно, но за компанию, в знак вежливости притворюсь смеющимся). Так же нередко смеются и люди робкие, неуверенные в себе, угодливые или циники. Рокочущее, утробное хо-хо-хо по праву относится к грузным,

тучным мужчинам.

Мотивы смеха и его объект, в сочетании с заикленностью на нём выявляют склонность некоторых личностей к разного рода «фобиям» (разумеется, речь идёт о психически здоровых людях). Забавные приключения с альпинистами, парашютистами, горными туристами описывают разные люди, но особенно навязчивый интерес к таким рассказам проявляют те, кто боится высоты. Осмеяние и принижение «высотников» как бы компенсирует им этот недостаток, изгоняет страх. Те, у кого есть действительные или мнимые сексуальные проблемы, очень любят анекдоты, смешные истории именно по этой тематике, без конца повторяя одни и те же сюжеты. Люди несобранные, неряшливые часто с готовностью ищут повод подшутить, посмеяться над чистюлями.

Смех отражает сущностные черты человека, обнажая скрытые, неосознаваемые им свойства. Аутентичный смех, т. е. свободное и достаточно полное волеизъявление и самораскрытие являются определённым эталоном, предполагающим такую же, (или близкую к нему), степень самовыражения у других. Но люди не всегда искренни в смехе. Их может сковывать окружение, в котором они «не в своей тарелке», внешние стереотипы поведения, или внутренняя неготовность раскрыться, желание под смеховой маской скрыть свои чувства. Как у Рабиндроната Тагора (цитирую по памяти): Я хочу сказать тебе слова, / Самые глубокие в мире. / Но не решаюсь. / Из страха, что ты / будешь смеяться надо мной. / Поэтому смеюсь я, /И тайну свою / разбиваю на шутки. /Я играю своим страданием, /Боясь, что ты / станешь им играть.

Однако и сдержанный, натянутый холодный, неуместно буйный, или смех «сквозь слёзы», отражают внутреннее напряжение, состояние человеческой души, не всегда прозрачной и понятной другим. В смехе реализуется сложное и противоречивое единство открытости и сокровитости, явного и тайного, раскованности и закомплексованности, естественного (психофизиологического) и искусственного, условного (культурно-знакового) феноменов. Среди различных функций смеха есть и этико-регулятивная. Смех влияет на нормы поведения и взаимоотношения людей, поддерживая их, утверждая или разрушая. Для конкретного индивида смех – предохранительный клапан, выпускающий «пар», т. е. снимающий напряжение,

усталость, раздражение, дающий выход скопившейся энергии. Этот условный клапан выполняет две задачи: атаки – эмоционального подъёма и выброса, – и защиты – успокоения, расслабления организма, – способствуя поддержке гомеостаза, психологического равновесия системы.

В смеховой культуре сосуществуют, переплетаясь и взаимодействуя, два мира: реальный, отражённый смехом напрямую, и перевёрнутый, зеркальный, создающий особое пространство и свои закономерности, плод нашей фантазии и воображения. Смех в пространстве реального, не перевёрнутого мира является результатом оценки собственных или совершённых другими людьми поступков и действий, выявленного несоответствия между ожидаемым и ставшим, подразумеваемым и реализованным. Причины смеха – в житейских коллизиях и их противоречиях, в забавных совпадениях, наименованиях, диалогах, языковых перлах, в разнообразных эпизодах индивидуальной жизни и социума. Смех напрямую вызывают и отдельные комические фрагменты картин живой и неживой природы. Всё это проявление естественного, но опосредованного культурой, смехового начала. В народном творчестве, в искусстве этот мир представляют анекдоты и приколы, комедия и сатира, эпиграммы и юморески и др.

В незеркальном мире существуют, например, реальные люди с несколько необычными фамилиями. В одной из газет приводился их длинный список. Вот некоторые: Нечуйвитер, Пивторадядька, Ковбаса, Нэдырычуб, Тягнырядно, Нечитайло, Нэтудыхата, Голоштанэнко, Убийвовк и т. д. Естественно, за каждой, столь интересной фамилией, какие-то истории, давние события. В некоторых случаях – это бывшие прозвища, полученные в конкретной ситуации или при вступлении в казачье войско.

В пространстве прямого смехового отражения находится и наш город. Улыбку и смех у гостей южной пальмиры вызывают особенности «одесского» языка, естественного для самих одесситов. Если вы, приехав в Одессу, услышали: «здравствуйте, я ваша тётя», – не думайте, что с вами вежливо поздоровались и вы обрели родственницу или родственника. (Так может сказать и мужчина). Таким образом вам было высказано несогласие,

неодобрение или лёгкое негодование. А выражение: «Ой, перестаньте сказать!» – вовсе не означает, что вам затыкают рот, не дают высказаться. Просто у собеседника другое мнение по теме разговора. В городе у моря живут коммунары (жители коммунальных квартир), бичи (безработные моряки), садисты (пенсионеры, проводящие время на скамьях городского сада, скверов, парков и бульваров). Страшны одесские клятвы «чтоб я так жил!» и проклятия – «чтоб у тебя всю жизнь был ремонт!». В многонациональной Одессе знают не одну, а две Большие разницы. Восклицают «Озохен-вей» (подумаешь, пустяки) и «халоймис» (барахло, ничего стоящего). Здесь переживают, рассказывают не о них, (о тебе), а **за** них, (**за** тебя). В гости не приходят, а входят. Любят «цимис» (мятая фасоль) и пшонку (качаны молодой вареной кукурузы). Одесситы «делают» базар и «ложат» детей спать. Возможно, малышам так удобней? – размышляют приезжие. Смеховое непереверённое пространство образуют комедийные сюжеты в художественной литературе, театральном искусстве, музыкальные шутки и комические образы в живописи и скульптуре.

В зазеркалье находятся клоуны, шуты, карикатурные персонажи, происходят фантастические истории, животные наделяются человеческими чертами, меняются смыслы и значения фраз, выражений, сюжетов и стилей. В зеркальном мире меняется знак, возможны всякие чудеса: левое становится правым, низ – верхом, с запретного снимается табу, принц может стать нищим, бандит – благородным человеком. В зазеркалье Алиса невероятно быстро растёт, или, наоборот, уменьшается, становясь крошечной. Там шахматная королева бежит, оставаясь на месте, а другой герой движется задом наперёд. В этом мире прописан и плюшевый мишка с опилками в голове, который по сообразительности превосходит мудрую сову, энергичного кролика, постоянно обиженного Иа-Иа. Когда Пятачок заявил, что кролик умный, у него есть мозг, последовала совершенно потрясающая фраза Винни-Пуха: я думаю, что именно поэтому он никогда ничего не понимает. В зазеркалье так и бывает. Правда, злые языки шутят: не только в зазеркалье... По мнению некоторых исследователей, Винни-Пух, несмотря на свою активность, типичный даос [3, с. 23]. Он не вмешивается в естественный ход событий, плывёт по

течению, прислушиваясь к себе и окружающему миру, не нарушая его законов. А когда Это приходит к мишке, появляются забавные песенки Винни-Пуха.

Конечно, в зазеркалье не всё наоборот. Поступки и действия персонажей этого смехового пространства не всегда карикатурны, а чудесные сказки не всегда хорошо заканчиваются. Связи между двумя мирами сложны и запутаны. Однако светлое, доброе в одном мире отражается таким же в другом, переходит в него. Но тёмное, злое – так же. И поскольку мы относимся к двум мирам, то живём чуточку и в зазеркалье.

Выделение двух смеховых миров, как и границ между ними, достаточно условны, хотя виды и жанры смехового искусства вписываются в эти измерения. Правда, иногда они принадлежат двум мирам, представляя по форме один, а по содержанию другой, либо находясь на их стыке. Народные игры с переодеваниями, буффонада и гротеск, карнавалы, построенные по принципу передразнивания, переворачивания, паясничания, выворачивания наизнанку действительности, безусловно, представляют зазеркалье. К ним же относятся так называемые перевёртыши, в которые заложен принцип обратного зеркального отображения.

Перевёртыши встречаются в различных видах искусства, математике, языке, народных играх и шутках. По своему содержанию и признакам они могут быть относительными (частичными) и полными. В первом случае нет строго зеркального совпадения изображения изображаемому или оно размыто, фрагментарно. Во втором соответствии достаточны однозначны. В зависимости от направленности отражений, их можно разделить на смысловые, звуковые, изобразительные, лингвистические, смешанные. В художественной литературе существуют целые рассказы, связанные с зеркальным отражением смысла. Один из английских авторов начинал рассказ словами: «Джонс годами разрабатывал теорию времени» и, продолжая зеркально изменять фразы и их смыслы, закончил так: «времени теория разрабатывала годами Джонса» [1, с. 64]. Известны и отечественные стихи-прибаутки с зеркальным изменением смысла: Ехала деревня мимо мужика./Вдруг из-под собаки лают ворота...

Перевёртыши, в которых ведущее место занимает звуковая

выразительность, представлены как в литературном творчестве, так и в музыке. Их встречаем, например, в скороговорках, каламбурах, поэзии футуристов и т. д. Отражённость, в данном случае, образует неожиданные игровые сочетания слов, основанные на звуковом сходстве при различных смыслах, и напоминающих иногда эхо: «Прокачу, качу, захочу – поколочу, или дам по калачу». «...Даже к финским скалам бурым/ Обращаюсь с каламбуром» (Д. Минаев). «Улицы–лица /Догов – годов» (В. Маяковский). Подобного рода слова и фразы вошли в шуточное стихотворение Х. Моргенштерна (немецкого поэта неоромантической школы к. 19–н. 20 в.) «Воронки». Очертания стихотворения имеют форму воронки. Другим ироническим стихотворением автор также придавал чёткий геометрический рисунок. В музыке представлены различные симметричные формы. Например, обращение в интервалах, т. е. изменение звуковых рядов на обратные. Если высота звука мелодии оригинала повышается, то в обращении она понижается на такой же интервал. При ракоходном («зеркальном» нотном письме) произведение проигрывается в обратном направлении. Иногда используют ракоходное отражение мелодии с обращением интервала и зеркально-ракоходное. Мастером применения различных способов отражения темы был Й. Гайдн. В его музыкальном полушуточном каноне «Ты должен целиком отдать себя искусству» использованы все названные выше способы отражения основной мелодии.

Распространены перевёртыши в языковых играх. В шуточном языке «оволс аз оволс» слова, предложения, фразы, даже рассказы составлены по принципу переворачивания букв или слов задом наперёд и читаются справа налево. На Руси подобным языком пользовались уличные торговцы и бурсаки. В детективном романе Р. Гарднера «Моль в норке» преступление раскрывается благодаря призывам о помощи, написанным зеркальным способом. Один из футуристов приходил на поэтические вечера с плакатом на «обратном» языке, выражающем его кредо: «адгесван илширп ым». Однако наиболее интересны палиндромы.

Палиндромы – это буквы, слова, фразы или цифры, которые одинаково читаются и слева направо и справа налево. Так цифры 0 и 8 отражённые в зеркале, прочитываются также.

Обратимы, т. е. сохраняют своё значение, с какой стороны их не читать и некоторые суммы чисел, даты. Таковы, например, 1881, 1991, 2002 и др. На свойствах палиндромов основаны некоторые шуточные задачи, числовые фокусы. Немало слов-палиндромов в языке. Например, имена Алла, Ада, Тит, Анна, слова: как, казак, шалаш, и т. д. Интересны комбинации: «лаз-зал», «топор-ропот», «дал-лад», дороден-недороден и др. Забавны фразы-перевёртыши. При их зеркальном чтении слова делятся на слоги иначе, чем при прямом. С детства мы помним фразы: «а роза упала на лапу Азора», «я иду с мечом судия», «а ругала баба балагура». Известны и такие палиндромы, как «а ремень не мера», «и пикантен и нет накипи», «кинь лед зебре бобер, бездельник», «изредка так дерзи» и др. Подобные фразы-палиндромы существуют во всех языках [1, с. 63].

Смеховое пространство в прямом и зеркальном отражении создают художественные приёмы, частичные, намеренные искажения сюжетов и смещение смыслов, использование их в противоположном общепринятому значении, и языковые игры. Переворачивание целого или его элементов, столкновение различных стилей, направлений, жанров, в одном тексте представляет широкие возможности для самовыражения авторов, решения их творческих задач, осуществления нового смыслополагания. Формы комического историчны. Гротеск стал больше приёмом, чем формой, выродились фарс, фаблю. Зато появился блэгг – беспощадная насмешка над прошлыми ценностями, гегг – юмористически представленные всякие ужасы.

Смех необходим. Вместе с тем следует помнить, что он не только лечит, но и ранит, уязвляет. Это острое оружие не всегда служит целям добра. Его используют в идеологических или личных, далеко не благих, целях. Становясь средством манипуляции, определённого зомбирования, такой смех обедняет духовный мир человека, ослабляет его интеллектуальный уровень, смещаются ориентиры добра и зла. Эмоционально-чувственная составляющая сознания испытывает либо искусственно создаваемое напряжение, либо снижение порога активности, ухудшается качественная сторона. Чтобы избежать таких последствий нужно избирательно относиться к подобным смеховым атакам или вовсе их избегать, сохраняя нервы, время,

интеллект. Следует осмеивать зло, но не смеяться во имя зла. Существует мера смеха, за пределами которой он становится неуместным, бессмысленным, безобразным. Предпочителен не навязанный извне смех, а естественный, идущий от души и сердца, отражающий полноту бытия, гармонию мира. Смех, будучи часто выражением радости, в то же время и её источник, помогающий жить. Благодаря смеху и умению смеяться мы способны расцветить мир радужными красками хорошего настроения и надежд. Ведь свет побеждает тьму.

В заключение отметим, что типология смеховых проявлений, а также выделение и анализ двух условных смеховых миров позволяет выявить различия в механизмах смехообразования, принципах построения юмористических жанров.

2. Гильде В. Зеркальный мир – М.,1982.
3. Дорошевич В. М. На смех. // Юмористические рассказы – СПб.,1912.
4. Молчанов В. И. Хайдеггер, Дао и Винни-Пух // Проблема человека в истории философии (на стыке запад-восток). Тезисы докладов. – Вильнюс, 1984.

Анатолий Баканурский, Василий Сприсян
**ИГРА КАК СПОСОБ ИРОНИЧЕСКОГО
ОФОРМЛЕНИЯ ЖИЗНИ**

...игра - суть человеческих усилий... Бог - игрок, Космос -
игровая площадка... Базис этики - это право человека играть в игру,
которую он сам себе выбрал...

Исаак Башевис Зингер

Рационализм Нового времени, привнеся в общественную жизнь серьезность, устранив из нее элементы дионисийства, заменив их трезвым до скуки анализом бытия, попытался изгнать игровое начало из общественной и частной жизни. Произошел своеобразный ренессанс гностицизма, в котором, вместо традиционного неприятия любых проявлений плоти, произошло отрицание неинструментального отношения к жизни, что стало одной из причин усиления таких понятий, как божественного права монархов, непогрешимости церковных иерархов, создало благоприятные условия для появления тоталитарных режимов.

Задача предлагаемой статьи в том, чтобы представить игру в качестве неотъемлемой формы культуры, возникшей ранее, чем сама культура. Цель статьи – продемонстрировать способности игры как иронического способа восприятия бытия.

Игра (а в данной статье речь идет не о соревновательных, агональных ее формах) не является серьезным занятием, поэтому ее чрезмерная социализация либо устранение игровых форм из жизни, лишает человека возможности иронического взгляда на бытие, делает “легкость” последнего “невыносимой”. Справедливости ради следует сказать, что осерьезнивание жизни не смогло окончательно подавить в человеке одного из биологически присущих ему качеств – инстинкта игры. “Человеку присущ инстинкт... Я имею в виду инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии “театральность”, – писал русский театральный деятель Н. Евреинов.

В средневековый итальянский сборник коротких историй конца XIII века “Новеллино” включен сюжет о некоем царском

сыне, которого готовили к государственной деятельности. Однажды, во время приема послов, мальчик увидел из дворцового окна играющих сверстников и, бросив все, присоединился к ним. Природа победила искусство, игровое биологическое начало, длительное время искусственно сдерживаемое, обрело естественную форму своей реализации.

Игра – докультурна, она присутствует у животных еще до появления человека¹. Последний усложнил игровую деятельность, придав ей такое же многообразие, какое существует в человеческой практике вообще. Многообразие это связано с тем, что любую акцию, сопряженную с развивающимся и усложнявшимся деятельностью освоением жизни, человек оформлял игровым образом. Тут игра преодолевала свои биологические границы, лишаясь аутентичных черт, связанных с ритуалом, приобретая новые качества, становясь элементом культуры. Этот эволюционный процесс означал движение от полной погруженности игры в любые жизненные проявления к известной ее автономизации. Иными словами, жизнь как игра превращалась в игру в жизнь. Биологическая мотивация уступала место социальной. Английский физиолог Чарлз Шеррингтон представлял нервную систему человека в виде воронки, в которую на входе вовлекается целый мир, с превеликим разнообразием возможностей реализаций человека, а на выходе имеется лишь узкое отверстие, отсекающее в практической жизни большую часть этих возможностей. Сложившийся дисбаланс регулируется игрой: то, чего человек не в состоянии реализовать в практической жизни, получает возможность компенсации в игровой деятельности. Ведь вообразить себя кем-то – в известном смысле означает стать им.

Однако последнее обстоятельство вовсе не означает, что игра – порождение какого-либо этапа развития культуры человечества. В истоках своих она внекультурна в том смысле, что возникла раньше, чем сама культура, ранее, чем ритуально-магические церемонии, использующие театрализацию для удвоения реальности. Истоки игры – в возникновении живых существ, культурной же универсалией она становится с появлением человека, сделавшего игровое существование неустранимой частью общественного бытия, а также фактором личной жизни. По мнению Фридриха Шиллера, “человек играет только тогда, когда

он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет”. Причем последнее обстоятельство представляется весьма значительным: ведь театрализация, игра, ролевое поведение с точки зрения немецкого романтика не только проявляют специфику искусства, но в более или менее заметной степени обязательно сопровождают все мало-мальски значительные обстоятельства в жизни человека. Последний проживает как бы две жизни: реальную и игровую, то есть реальность удваивающую; это позволило Шиллеру сделать вывод: именно в игре раскрывается и реализуется двойственная природа личности. В этом плане образцовой представляется мысль Германа Гессе о том, что человеку для обретения себя надо “проиграть” ту тысячу лиц, которые сосредоточены в нем одном. Сходную мысль ранее высказал русский философ Семен Франк, писавший, что если ребенок играет в солдата, разбойника и лошадь, то эти игровые персонажи в нем реально присутствуют. Его современник Лев Карсавин считал: только “в игре открывается беспримесная правда”. Для подобной игры нужна вся жизнь, от рождения до смерти. Эта игра длится непрерывно, зачастую оказываясь не менее значимой, чем сама реальная жизнь.

Мигель де Унамуно в одной из своих назидательных новелл писал: “Я утверждаю, что кроме той личности, которая предстает, скажем, пред очи господина – есть еще и иная – та, которая хотела бы существовать. Именно та личность, которая хотела бы существовать, и есть... настоящее творческое начало и настоящая реальная личность. Наше спасение и гибель зависят не от того, кем мы были, а от того, кем мы хотели бы стать. Бог вознаграждает или обрекает на муки вечные именно за то, кем хотел быть человек” [6, с. 8].

Классик современной философской герменевтики Гадамер выводил игру за пределы культурологии, придавая ей онтологический смысл. Игра самоценна, она преодолевает границы субъективности, имея “цель в самой себе”. Об этом много ранее писал английский поэт Роберт Браунинг:

Будь всех богаче или всех беднее,
Играй на царство или на медяк –
Сама игра тебе всего важнее.

Одним из первых ролевой характер человеческой жизни отметил Цицерон в своем трактате “Об обязанностях”. Он писал,

что “природа заставила нас играть (обратите внимание на театральный характер стиля самого автора – *А. Б.*) как бы две роли, из которых одна принадлежит всем нам, потому что все мы причастны разуму и тому превосходству, которое поднимает нас над животными... другая же роль достается собственно каждому из нас в отдельности...” Под второй ролью Цицерон имел в виду социальные маски, присущие каждому человеку в определенных жизненных обстоятельствах.

В одной из эпиграмм известного поэта конца IV–начала V столетия Паллада читаем:

Вся жизнь – сцена и игрище;
Либо играй, отложив серьезные занятия,
Либо сноси боли.

“Кем хотел быть человек” – это то, какую роль (роли) он играл в собственной жизни, какие маски менял, персонажем каких обстоятельств воображал себя. На протяжении своей жизни любой индивид лишь отчасти воплощает то, что можно было бы назвать образом человека вообще. В своих жизненных ролях он выступает в амплуа ученого, священнослужителя, преступника, политического деятеля, пылкого или холодного любовника, заботливого семьянина, эгоиста и т. д., используя при этом соответствующий каждому образу набор штампов, импровизационных возможностей, примеряя маски и предлагаемые обстоятельства, способствующие правдоподобию создаваемого в данный момент характера. “Различия в богатстве, в чине отводят каждому особую роль...” – писал Шопенгауэр [8, с. 19]. Каждый из этих образов не только соответственно играет, но имеет свои семантические признаки, указывающие на особенности исполняемой роли: применительно к случаю подготовленные костюмы, знаковый характер оформления бытового пространства, правила общения внутри каждой из игровых групп, характерное для каждой из них церемониальное поведение. Все эти признаки обладают интегративными свойствами, объединяя людей, следующих определенным правилам игры, в некую социальную общность – дворянство, военных, духовенство, купечество и пр.

А. Ф. Лосев в своей ранней работе “Диалектика мифа” приводит пример того, как смена социальной роли (в лосевском

контексте – “костюма”) может коренным образом повлиять на человеческую судьбу. Между женщиной, пришедшей на исповедь в монастырь, и исповедовавшим ее иеромонахом, возникли отношения, переросшие в любовь. Когда не без колебаний они решили связать свои судьбы, иеромонах расстригся, поменял чернеческое платье на гражданский костюм, словом, стал внешне соответствовать своему новому игровому амплуа. И совершенно неожиданно был отвергнут невестой на том основании, что в светской роли он ее не устраивает [4, с. 400].

Человеческое Я постоянно преодолевает посредством игры, смены образов-масок внутреннюю тождественность личности с самой собою. Об этом еще в XI столетии писал китайский ученый Шао Юн: “Тот, кто я емь сейчас, уже не тот, кем я был раньше. И кем я стану в будущем, никто знать не может”.

Греческий поэт Симонид с острова Кеос (556–468) рекомендовал грекам смотреть на жизнь как на игру. Шекспир – это общеизвестно – определил жизнь как театральное представление. Впрочем, драматург всех времен и народов делает это через персонажей комедии “Как вам это понравится”: сначала о жизни как “огромном мировом театре” говорит Старый герцог, а затем эту мысль уточняет его собеседник – Жак, описывая семь действий жизни-театра от рождения до смерти и подчеркивая тем самым игровой характер не каких-то отдельных эпизодов человеческого бытия, а его в целом:

...Сперва младенец,
Ревущий горько на руках у мамки...

Затем шекспировский персонаж перечисляет промежуточные пять актов, представляющих модель игры в жизнь: “школьник с книжной сумкой”, “любовник вздыхающий”, “солдат», “судья с брюшком округлым”, “тощий Панталоне”. И финальное действие:

... последний акт,
Конец всей этой странной, сложной пьесы...

Любопытно, что через три с лишним столетия аналогичную мысль таким же образом (почти цитируя) сформулирует персонаж горьковской “Жизни Клима Самгина” философ Томилин, для которого “вся жизнь – зрелище”. Впрочем, конгениальность в театральном-игровой интерпретации жизни весьма характерна для многих мыслителей, в первую очередь философов и культурологов,

литераторов и деятелей искусства.

Монтень в “Опытах” предупреждал об опасности слияния игровой роли и человеческого “Я”: “Маску... нельзя делать сущностью, чужое – своим”.

У Ивана Крылова в повести “Ночи” жизнь интерпретирована как маскарад, а действующие в нем персонажи названы “размышляющими куколками”, “играющими роли”. Кстати, в своей личной биографии известный баснописец театральность нередко возводил в главный жизненный принцип.

Смену социальных ролей описал Пушкин в “Онегине”:

Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской шегольнет иной...

Ситуативную смену масок одним из персонажей “Маскарада” – Шприхом – отмечал М. Лермонтов:

... с безбожником - безбожник,
С святошей – езуит, меж нами – злой картежник,
А с честными людьми – пречестный человек.

Стендаль в “Пармской обители” описывает придворную жизнь как зрелищное действо с характерными для его участников правилами игры. Оскар Уайльд утверждал, что жизнь подражает искусству в гораздо большей степени, чем искусство подражает жизни.

Баронесса Бредофф – героиня набоковского “Взгляни на арлекинов”, призывала: “Играй! Изобретай мир! Изобретай реальность!”. Драматургический герой пьесы “Жертвы долга” Эжена Ионеско – Никола Фторо, призывает посредством игры снять “серьезность” жизни: “Отныне не будет драм или трагедий, трагедия превращается в комедию, комедия – в трагедию, и жизнь становится игрой... да игрой...”.

Герой романтического детектива Патрика Зюскинда “Аромат” (другой перевод названия – “Парфюмер”) Жан-Батист Гренуй, находясь в длительном одиночестве, развлекает себя, сортируя запахи, накопленные им в течение жизни и уничтожая в своем сознании самые ненавистные из них: “Этот номер был для него почти самым любимым во всей сценической последовательности театра его внутреннего мира...”.

Театрально-зрелищный характер человеческой жизни

неоднократно подчеркивался мыслителями XX столетия. В широком плане об этом писал Ю. Лотман, рассматривая одну из граней отношения жизни и искусства (театрального, прежде всего): “Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит “подражать” ему” [5, с. 181].

Американский психотерапевт Эрик Берн отмечал, что игровой сценарий “охватывает всю жизнь человека”, а “общественная жизнь по большей части состоит из игр” [1, с. 12]. Понятие игры применимо, по его мнению, даже к таким проявлениям человеческой деятельности, как самоубийство, алкоголизм, наркомания, преступность, шизофрения и другие формы расстройства психики. Вместе с тем, Берн отказывает игре в наличии биологической мотивации, объясняя ее сущность и проявления исключительно социальными обстоятельствами.

В одном из своих последних (2003 г.) интервью Гриша Брускин – русский художник, живущий в США, участник перформансов и художественных проектов, автор эссеистических книг, знаковая фигура мирового авангарда, заметил, что в Торе “содержится все, в том числе и наши жизни. Мы – актеры уже давно написанной пьесы”. Игра в жизнь в его интерпретации носит отчетливый провиденциальный характер, поэтому неироническое к ней отношение – бессмысленно.

Упомянутый уже немецкий философ Г.-Г. Гадамер отмечал, что “игра является элементарной функцией человеческой жизни... что человеческая культура без нее вообще немыслима” [3, с. 287]. Человек готов играть даже перед лицом смерти. Сенека рассказывает о философе Кание, приговоренном императором Калигулой к смерти. Когда за Канием явились, чтобы доставить его на место казни, тот с увлечением играл в кости, демонстративно не испытывая никакой скорби по поводу предстоящей смерти.

Католический святой Луиджи Гонзаге на вопрос о том, что он станет делать, если получит известие о скорой собственной смерти, ответил, что продолжит то дело, которым увлечен в данный момент. А занят был Гонзаге тем, что играл в мяч. Аналогичная ситуация есть в фильме В. Шлэндорфа “Жестяной барабан” (лента снята по одноименному роману Нобелевского лауреата Гюнтера

Грасса), в которой персонаж Д. Ольбрыхского в последнюю минуту перед расстрелом показывает своему партнеру по карточной игре зажатую у него в ладони козырную карту. Выигрыш в данный момент волнует его больше, чем расставание с жизнью.

На то обстоятельство, что театральность поведения человека возрастает по мере увеличения количества окружающих его людей (увеличения “коэффициента соборности”), обратил внимание итальянский писатель и драматург Луиджи Пиранделло. Персонажи его пьес прячут лицо под маской, которая довольно скоро становится их сущностью. Если у раннего Пиранделло маска скрывает характер, то в более поздних пьесах драматурга, написанных в 1910 году и позднее (“Человек, зверь и добродетель”, “У выхода”), иллюзия отсутствующего на самом деле у персонажей характера именно маской и создается.

Место человека занимает его игровой образ-двойник, роль обретает статус реальности. Только в маске действующие лица ощущали себя в безопасности, в атмосфере всеобщей зыбкости лишь она создавала иллюзию устойчивости и стабильности. Игра в театр – не фантазия драматурга; Пиранделло лишь провидчески предвосхитил то, что вскоре зафиксируют психологи и социологи – срастание маски с лицом.

В 1925 году в Риме произошла встреча двух апологетов концепции жизни-игры: Николая Евреинова и Луиджи Пиранделло. Пиранделло, выступив как театральным режиссером, поставил пьесу Евреинова-драматурга “Самое главное”, в которой наиболее концентрированно выразилась идея театрализации жизни. Пьеса, кстати, была чрезвычайно популярной: ее перевели на 18 языков, а поставили в 26 странах. Но симптоматично, что именно на ней сошлись творческие судьбы тех людей, которые всю жизнь были заняты поисками культурных рецептов театрализации и “иронизации” человеческого бытия.

Культура представляется совокупностью игр и для польского писателя Станислава Лема. Содержательная интерпретация культурного феномена может быть возможной, по его мнению, лишь после включения его в игру. Вектор внутренней динамической направленности культуры, согласно концепции фантаста, – от маргинальной позиции к центру, от субкультуры к Культуре – осуществляется в игре. Культура может быть адекватно

описана как система игр и внутренних правил, регулирующих игровую реальность.

В жизни любой человек проходит последовательные стадии театрализованно-игровых ситуаций, связанных с рождением, инициацией, вступлением в брак, сменой социального статуса (принесение присяги, инаугурация, включение в элитарные сферы преступного мира, процедура возведения в сан и т. д.), наконец, – смертью и погребением. Любой пограничный момент человеческого бытия игровым образом оформлялся: от кувады – ритуала, фиксирующего акт появления человека на свет, различного рода инициаций, означающих игровое умирание человека в одном качестве и возрождение его в другом, до ладьи – одного из атрибутов погребального ритуала.

Поколения уходят, меняются зрелищные формы, но сама жизнь всегда сохраняет театральные-игровые элементы как важную, неподвластную течению времени форму человеческого бытия. В этом отношении примечателен обладатель Оскара 1999 года – фильм итальянского режиссера Роберто Бенини “Жизнь прекрасна”. В центре его человек, конструирующий игровую реальность из адской обстановки немецкого концлагеря, моделирующий игру, призванную спасти его сына, не дать мальчику почувствовать и осознать весь ужас ситуации, внутри которой он находится. Даже пребывание на грани жизни и смерти может быть включено в игровой контекст бытия, нечеловеческие обстоятельства могут иронически-игровым образом интерпретироваться человеком. Игра может служить прибежищем в обстановке, когда, кажется, ничего помочь не в состоянии. Упомянутый Берн пишет о спасительно-терапевтической роли игры в “крайних” обстоятельствах человеческого бытия: “...игры совершенно необходимы некоторым людям для поддержания душевного здоровья. У этих людей психическое равновесие столь неустойчиво, а жизненные позиции столь шатки, что стоит лишить их возможности играть, как они впадут в безысходное отчаяние” [1, с. 50]. В подобной ипостаси использовала игру в другую жизнь близкая знакомая Ингмара Бергмана – Клэрхен. В письме кинорежиссеру она писала: “Я воображаю себя святой или мученицей... Я представляю себе, как приношу себя в жертву... Играю в экстаз и мысленно беседую с девой Марией. Играю в веру

и неверие, бунт и сомнения. Представляю себя отверженной грешницей... Все – игра. Я играю. Но за пределами игры, внутри, я все время одна и та же...”. Конструирование Клэрхен игрового мира, в который она эскапировалась от реальной жизни, настолько поразило воображение режиссера, что он почти дословно использовал ее письмо в телефильме “Ритуал”, поставленном в 1969 году по написанной им же несколькими годами ранее одноименной пьесе.

Ироническое отношение к миру как к зрелищу, спектаклю особенно характерно для самого театрального стиля в искусстве – барокко. В качестве примера приведу фрагмент из сонета под характерным названием “Жизнь – комедия” классика барочного стиха – португальского поэта XVII столетия Франсиско Мануэла де Мело:

Жизнь – как театр, в ней правды ни на грош!
Пусть простаки обманываться рады,
Но мне давно ясна ее игра.

Слияние жизни и игры, зрелища доказывается еще и тем простым фактом, что в нашу речь проникло множество “игровых” оборотов, к самой игре непосредственного отношения не имеющих: “под маской...”, “игра разума”, “международная арена”, “театр военных действий”, “игра красок”, “марионеточное правительство”, “разыгравшаяся стихия”, “игра воображения”, “политические игры”, “предвыборное шоу”, “любовные игры”, “игра слов”, “анатомический театр”, “игра стоит свеч” и многих других.

Даже такой серьезный философ, как Лейбниц, пытался представить логическое доказательство как “игру со знаками”. Френсис Бэкон в “Новом Органоне” одно из часто встречающихся разновидностей ложных понятий определил через зрелищную терминологию, обозначив его как “призраки театра” (*idola theatri*). “Сколько есть, – писал он, – принятых и изобретенных философских систем, столько поставлено и сыграно комедий, представляющих вымышленные и искусственные миры” [1, с. 147]. Приведу лишь один пример из исторического сочинения Ф. Шиллера: “Человек изменяется и уходит со сцены... Лишь одна история остается неизменно на сцене...” [7, с. 27]. Тот же Шиллер одно из немногих своих прозаических произведений назвал “Игра

судьбы”. Общеизвестны и не нуждаются в комментариях театральные названия: “Божественная комедия” Данте и бальзаковский цикл, озаглавленный им как “Человеческая комедия”. Томас С. Элиот определил современную историю как “громадное зрелище тщеты и разброда”. Наконец, уместно

вспомнить известную марксову формулу: “игра физических и интеллектуальных сил”. Эти вербальные клише свидетельствуют о глубоком проникновении игровых реалий в различные области жизни, на что мы, как правило, по причине явной очевидности, не обращаем внимания.

Зачастую в культурологических трудах, фиксирующих разнообразные особенности быта, общественной и частной жизни, о феномене игры как ироническим двойнике жизни речь не идет. Возникает разрыв между понятием “игра” и игровыми проявлениями жизни, иными словами, последние лишаются своей специфики. Связано это, на наш взгляд, с тем, что в культуре некоторые ее субстанциональные черты нередко проявляются не в официальных формах (даже если последние носят общественный характер), а в культурных маргиналиях. Так, жизнь высшего света наиболее репрезентативна в игровых формах жизни: бал, дуэль, парад, посещение театра, любовь, хотя для характеристики социума в целом эти сферы быта не обладают первостепенным значением. Игра – величина, как в общественной, так и в личной жизни постоянная, однако лежащая не на поверхности, подчас незаметная. Связано это не в последнюю очередь с тем, что многие ее проявления имеют биологическую, а не социальную обусловленность.

Еще в XVI столетии проницательный Ронсар писал:

Господний мир – театр. В него бесплатный вход

И куполом навис вверху небесный свод.

На сцене, как всегда, теснятся персонажи,

Иной переодет, иной без маски даже!

Костюмы госпожа Фортуна им раздать

Заранее спешит – кому какой под стать.

И Добродетели, чтоб не остаться втуне,

Пытаются помочь навязчивой Фортуне

Из кожи лезет всяк, свою играя роль...

Прошло четыре столетия, и устами своего героя Иозефа Кнехта Г. Гессе констатирует, что обстоятельства не только со

времен Ронсара, но и Пифагора, заявившего, что все люди – персонажи божественной игры, не изменились; жизнь по-прежнему остается игровой площадкой, на которой происходит иронический перфоменс бытия:

Мы просто глина под рукой творца.
Не знаем мы, чего от нас он ждет.
Он глину мнет, играя без конца,
Но никогда ее не обожжет².

Примечания

¹ Швейцарский зоолог А. Портман зафиксировал голубиную игру, в которой две птицы на протяжении нескольких часов приносили со стройки блестящие гвозди и, передавая их друг другу, умышленно роняли их с крыши, вероятно, наслаждаясь стуком металла об асфальт. На месте этой игры было обнаружено около двух сотен гвоздей.

² Аналогичную мысль о человеке как божественной игрушке много ранее высказал Омар Хайям:

Не спрашивают мяч согласия с броском.
По полю носится, гонимый Игроком.
Лишь Тот, кто некогда тебя сюда забросил, –
Тому все ведомо, Тот знает обо всем.

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. – Л., 1992.
2. Бэкон Ф. Новый Органон. – Л., 1935.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
4. Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М., 1990.
5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). – СПб., 1994.
6. Унамуно М. Избранное. В 2-х томах. – Т. 2. – Л., 1981.
7. Шиллер Ф. В чем состоит изучение истории и какова цель этого изучения // Шиллер Ф. Соб. Соч. в 7 т. – Т. 4. – М., 1956.
8. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. – М., 1990.

Александр Кузьмин, Марина Кузьмина
**СИМВОЛИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СМЕХА В
АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Смех является одной из антропологических констант существования человека; он сопровождает человечество на протяжении всей истории его существования. Смех можно рассматривать как важнейший элемент онто- и филогенеза культуры; роль, функции смеха в обществе и отношение к нему служат показателями культурного и общественного развития, социальных, политических и идеологических ориентаций общества.

Эволюция феномена смеха в истории культуры отражает протекание сложных процессов в коллективном бессознательном, в структуре архетипов. Смех своеобразно моделирует и отражает сознание и самосознание общества, являясь специфическим показателем его состояния, показателем доминирующих ценностных ориентаций.

Актуальность обращения к феномену смеха связана с необходимостью выявления его сущностно-инвариантных характеристик. Именно они позволяют прояснить и определить ансамбль физиологических и символических функций смеха, специфику этого сложного культурного феномена и особенности его функционирования. Это дает возможность создать теоретическую и методологическую базу для изучения различных аспектов феномена смеха, для выявления скрытых символических характеристик смеха и его явной или неявной роли в празднично-обрядовой стороне культуры; для выяснения особенностей функционирования смеха в самых разных сферах культурной деятельности, включая этикет, коммуникации, дипломатию, политику и т. д.

Анализ символических функций смеха приобретает особую важность в свете нарастающей урбанизации и интенсификации жизни, в свете объективно-социальных и субъективно-психологических конфликтов, закономерно возникающих в современной культуре. Исследование символических и иных функций смеха содействует выявлению оптимальных форм рекреации, способов гармонизации бытия

личности.

Анализ символических функций смеха открывает перспективу нового взгляда на многие традиционные проблемы эстетики и культурологии. Во-первых, в данном случае речь идет об одной из ключевых проблем культурологической науки. С другой стороны, этот вопрос имеет непосредственное практическое значение в связи с развитием массовых театрализованных действий, всевозможных шоу и хеппенингов, с расцветом молодежной рок-культуры, с возрастающей ролью смеха в театральных, телевизионных, спортивных и других зрелищных постановках.

Бытие смеха в культуре многообразно. Сам смех является одновременно и продуктом человеческого организма, и средством его существования. С этой точки зрения смех может по-разному включаться в различного рода культурологические и специально-научные теории, выступая либо как объект анализа, либо как структурное, оценочное, экзистенциальное, онтологическое понятие, а также как субъективный модус человеческого мировосприятия и поведения. В этом качестве феномен смеха растворяется в широком философском, культурологическом и художественном контексте, сохраняя при этом свой инвариант, что позволяет при его реконструировании говорить не о конкретных исторических типах смеха, а о «смехе вообще», имея в виду своеобразную «метафизику смеха». Данная исследовательская установка предполагает синтез различных исторических представлений о феномене смеха, а также различное восприятие этого феномена в рамках этнографии, антропологии и др. научных дисциплин.

Обсуждение символических функций смеха позволяет выявить особенности европейской истории культуры на разных этапах ее существования, включая и настоящее время. Смех, как это ни странно звучит, обнаруживает свою причастность к поискам оснований мироздания, смысла жизни, целостного и гармоничного бытия человека.

Таким образом, рассмотрение смеха в многовариантности его функционирования в культуре, а также в его неизменной причастности к динамике культурно-исторического развития позволяет говорить о смехе как о своеобразной универсалии

культуры. Специфика ее проявления выражает особенности различных этапов существования культуры; пересечение различных сфер и способов существования смеха в культуре, и направлений, в соответствии с которыми феномен смеха включается в научные и культурологические теории, тем самым формируя проблематику исследования смеха как феномена культуры.

В данной парадигме символика смеха самым тесным образом связывается с символикой телесности. Любой культурно-исторический тип смеха, рассматриваемый, в первую очередь, со стороны его символических функций, всегда репрезентирует человеческое тело, которое, в свою очередь, следует понимать не как тело-организм, а как тело, рассматриваемое в единстве со способом его восприятия, ощущения, интерпретации. Смех всегда является культурно необходимым атрибутом отношения человека к своему телу. Он, с одной стороны, «демонстрирует» индивидуальное тело человека, а с другой – «индивидуализирует» коллективное тело, т. е. некий принятый за норму в рамках данного культурно-исторического типа образ телесности.

В случае, когда речь идет о символической репрезентации телесности в смехе, имеется в виду не только репрезентация индивидуального тела в неких общественно и эстетически значимых формах смеха, но и репрезентация коллективного тела на материале физиогномическом.

Смех есть то, что онтологически укоренено в культуре народа. Это реальная субстанция, обладающая и логическим, и метафизическим статусами, и в качестве таковой может подвергаться рефлексии именно на реальном субстрате индивида, принадлежащего к культуре определенного народа.

Смех не мыслим вне сферы свободы. В то же время для него жизненно необходимо состояние сопротивления, эмоционального напряжения, вызываемого, провоцируемого так называемым официозом (смех юродивых, скоморохов на Руси). Свобода же есть то, в чем нуждается смех в ходе своей эволюции, но и порождает эту свободу.

Впервые феноменальное явление смеха миру стало возможным посредством исторических, литературно-исторических, религиозно-исторических легенд, священных

писаний, формировавших национальные ментальности, которые ни в одной из известных парадигм не могут быть оценены как простая непосредственная рефлексия сознания. Так, Бахтин изучал культуру смеха средневековья по произведениям Франсуа Рабле. Смех наряду со словом может рассматриваться как способ существования интеллекта (ирония, сарказм как интеллектуальная насмешка). Тогда в этом своём качестве он парадоксальным образом становится противоположен чувствам, в отличие от традиционного понимания смеха как выражения эмоций и чувств. Именно такой интеллектуальный смех влияет на открытие исторических перспектив и альтернатив, просвета и зазора (свободы) для действительной эволюции смеха.

В античности благодаря торжеству идеи тождества мышления и бытия происходит потеря такой свободы как потеря перспективы развертывания в пользу «осуществленности всеобщего», тем самым закрывается дорога для эволюции национального смеха. Этот философский дискурс как будто зарядил и все античное мировоззрение, в том числе и литературно-исторические изложения. Впрочем, равновеликой является и возможность представить последние как более ранний источник специфичной для античности «исполненности». Возникает необходимость поиска альтернатив. После Парменида философия смеха пришла к идее развития внутреннего во внешнее в соответствии с порядком, диктуемым Логосом (Гераклит), однако, эта внутренняя необходимость и внешняя реализация онтологически неразличимы. Фиксируемое несовпадение чисто логическое. Потому все формы смеха суть формы превращенного огня, соответственно, таков не только сам мир смеха, но и космос. Досмеховые формы имели ту же организацию, логику.

Античный мир смеха – царство порядка, гармонии, стабильности, единства и ... отсутствия свободы (в плане творческого развертывания). Для античного смехопонимания не нужна перспектива, это неисторическое мышление, для которого нет различия действительного единства и феноменального множества. В метафизике Платона четко определяется в качестве более реального и подлинного не только божественное, но и эйдосы, выступающие как «объективный деятель» тварного мира, в сравнении с миром феноменальным. Таким образом, логическое,

онтологическое совпадение бытия и мышления в античности не содержит необходимого для существования перспективы зазора как творческой свободы.

Античное смехопонимание замкнутое, исполненное, осуществленное, несмотря на «погрешности» тварного бытия. Оно выходит за пределы внешнего опыта в область умозрительную, однако, при этом оно приводит в соответствие представление внешнего опыта, действительную натуру вещей, с результатом откровения внутреннего опыта и с безусловной основой вещей в качестве божественного. Это конструированное соответствие – попытка преодоления онтологических «погрешностей», которое и создает онтологически завершенную картину смеха, всеполноту его, более ни в чем не нуждающуюся, но, следовательно, лишенную перспективы. Это лишь внешнее преодоление, которое, быть может, лишило античную культуру смеха истории, оставив ей вечность.

Принцип вечности и бесконечности мира смеха, который исповедуется античным мышлением, – мнимая перспектива, ибо ощущение вечности подкрепляет, усиливает исполненность всеобщего. Постановка вопроса о смысле смеха как о его предлежащей основе не характерна для античного мышления. Отсутствие метафорического зазора, который открыл бы свободу самореализации национального смеха, онтологическое соответствие логического и реального заставляют Аристотеля преодолевать платоновское «удвоение мира» смеха, которое фактически было внешним. Аристотель вводит энтелехию, но она вписывается в сложившую картину мира смеха как мира исполненного. «Смешное, – по словам Аристотеля, – это некоторая ошибка и безобразие; никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [1, с. 53]. Этот вечный парадокс античности: вечное стремление, движение к высокому, но ... застывшее движение – движение исполненности. Абсолютная завершенность и совершенность красоты античных творений – красота, не требующая дальнейшего развития, творчества, в чем и «живет», собственно, смех, красота, не требующая ничего. Смех не терпит стагнации. Он есть реальная форма жизни, эволюционирующая, которая изначально определяет, окрашивает определенным образом наши стремления и деятельность, энергию творчества –

всю предлежащую ему действительность нашего мира, но и возвращает назад, к себе же, для саморефлексии, самоопределения. Таков естественный ход эволюции смеха, когда попавшая в сферу деятельности смеха действительность теряет качество чистой объектности, вещности и внешности (вне) и обретает особую непантеистическую духовность, субъектность или, если угодно, метафизичность. В результате перспектива творческой свободы не суживается, как это случилось с идеальной античностью, но увеличивается. Античная полисная система, гражданство, локальность и сравнительная малочисленность античных народов были уникальными идеальными условиями для формирования духовного культурного единства античных греков, сулили успешное долголетие их культуры смеха. Сложность и опосредованность влияния метафизических основ данной философии на национальную культуру не сказались столь же фатальным образом, но стали трамплином для радикального поворота к неклассической философии. Возможно, первым таким поворотом и уходом от бесперспективности было появление мировых религий, в основе которых обязательно несовпадение внешнего и внутреннего онтологического, логического и метафизического. В связи с этим было бы интересно понять, возможно ли сегодня открытие новой перспективы, которая вдохнет свежие жизненные силы в современные национальные культуры смеха.

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957.

Тамара Кухарук

**«ТЕАТР ФИЛОСОФСКОЙ ШУТКИ» У
КСЕНОФАНА**

Общеизвестно, что юмор, шутка, ирония занимают особое место в великом наследии философов античности. Именно на ранних ступенях философской мысли юмор находит и, даже можно сказать, отвоевывает свое особое место в рассуждении и мышлении. Особое место в этом отношении занимает Ксенофан, острые философские шутки и насмешки которого, по меткому замечанию А. Маковельского, «задевали все святыни эллинского общества» [6, с. 87]. И если проблеме иронии Сократа как методу познания мира и человека посвящено немало философско-эстетических работ, то выявление и проблема юмора в философском наследии досократиков имеют более чем скромную традицию. Этим объясняется значимость выбранной для данной статьи темы.

При рассмотрении фигуры Ксенофана на сегодняшний день приходится обращаться к общим работам по истории философии – к работам А. А. Маковельского, А. Ф. Лосева, В. Я. Комаровой, А. В. Лебедева, Э. Д. Фролова, Б. Рассела и др., или к отдельным работам по истории античной литературы; монография И. П. Фарман «Воображение в структуре познания» обращается к документам Ксенофана в контексте рассмотрения проблемы воображения. Но, при всей, казалось бы, изначальной очевидности, юмор, шутка как самостоятельный ценный аспект в философском наследии Ксенофана еще не рассматривались достаточно прицельно. Такое рассмотрение представляется важным, тем более, что юмор у Ксенофана носит особый «активный» характер.

Таким образом, целью работы становится конкретное выявление и определение философской шутки у Ксенофана; непосредственной задачей – рассмотрение возможной дальнейшей перспективы философской шутки до «театра философской шутки» или, иными словами, в выяснении, куда же может завести «лошадиное божество» Ксенофана.

Ксенофан Колофонский – философ и поэт, автор многих философско-сатирических изречений, элегий, пародий, в которых, как известно, осмеивал или, иными словами, подвергал острой критике социокультурные аспекты жизни: культ роскоши [8, с. 170],

приоритет физической силы [8, с. 170], осмеивал пьянство [8, с. 169], (хотя в других стихах, напротив, давал ценные рекомендации по питейному вопросу [8, с. 170]); немилосердно «насмешничал» над собратьями философами и поэтами, за что прослыл как «полузатемненный насмешник над обманом Гомера» [7, с. 254], Гесиода, Фалеса и Эпименида. В своих знаменитых пародийных «Силлах» Ксенофан не обошел вниманием и общефилософские вопросы, «высказывая мысль, что ощущения ложны и разум тоже обманывает (откуда и то, что все непознаваемо)» [4, с. 39] и «дескать истину знает только бог, а во всем лишь догадка бывает» [8, с. 159]. И хотя, по утверждению А. Ф. Лосева, «Ксенофан несомненно является, в первую очередь, поэтом, сатириком, юмористом и карикатуристом, и в этом смысле его нужно рассматривать в контексте греческой литературы, а не философии» [5, с. 328], – все же, думается, небезынтересно рассмотреть и проследить природу ксенофановой шутки и, пусть на уровне гипотезы, выделить при этом сам аспект «философской шутки», рассмотрев ее возможную перспективу как в мышлении, так и в общеэстетической системе мироположения. Тем более, думается, это представит интерес, если учитывать манеру и характер философских изречений Ксенофана – поэтическую образность, некоторую художественную обобщенность и запоминающуюся хлесткую сатиру-насмешку.

Итак, не потому ли, по лестному замечанию Ария Дидима, «Ксенофан первым явил эллинам учение, достойное упоминания», так как именно «с шуткой на устах он порицал смелые притязания других и выказывал собственную осторожность: дескать, истину знает только бог, а во всем лишь догадка бывает» [8, с. 159]. Действительно, шутливо-язвительные ксенофановы изречения, изобилующие остроумием, где философ «словно разгневавшись, осыпает бранью дерзкие притязания тех, кто осмеливается утверждать, что они что-то знают» [6, с. 88], открывают достаточно широкую перспективу как при построении общей картины мира (в чем-то предвзято антиномии Канта), так и в системе сознания и самосознания – нацеливая и подготавливая к известному сократовскому положению «Я знаю, что я ничего не знаю».

Причем немаловажно, что, по определению А. Маковельского, сама манера, сам «насмешливый тон настолько

силен и так характерен для него (Ксенофана – *Т. К.*), что мы не знаем, как должно отнестись к его физическим теориям. Кажется, что это лишь пародии на научные объяснения, данные предшествующими ему мыслителями. В них, думается нам, имелось в виду лишь осмеять научные теории предшественников. Однако не исключена возможность, что эти причудливые построения имели у Ксенофана серьезное значение» [6, с.88]. Здесь в подчеркивании и выделении «насмешливого тона» и, при этом, неустойчивости, неопределенности реакции на границе серьезного-шутливого вполне можно усмотреть особый жанр – философской шутки, философской пародии, где шутливая и серьезная позиции, как бы вымещающая, выталкивая друг друга, на самом деле дополняют друг друга, активизируя восприятие сказанного. И эту едкую шутливую окраску, острый, на грани насмешливого-серьезного, момент можно наблюдать везде у Ксенофана, – в основополагающих, центральных положениях философа, в отрывочных свидетельствах или фрагментах беседы. Причем, такая философская шутка способна выстроить определенного рода перспективу в сознании. Так, например, обычная на первый взгляд ситуация: «Кто-то рассказывал Ксенофану, что видал угрей, живущих в горячей воде. “Ну что ж, – сказал Ксенофан, – тогда давай сварим их в холодной”» [8, с. 158]. Здесь философская шутка, срабатывая как вербальный раздражитель, раскрывается или может быть раскрыта как логическое противопоставление слепой эмпирике. Или уже более глубокое философское размышление, что всемогущий и единый бог, возможно, «ничем не отличается от неразумных детей. Которые, играя на морском берегу, воздвигают из песка кулича, а потом сносят их руками и снова уничтожают» [8, с. 175] от иронической полемики с Гераклитом (известное положение о космосе как играющем ребенке) вырастает до иронии над центральной идеей самого Ксенофана – идеей монизма.

Удостоверимся в этом, рассмотрев поконкретнее саму позицию ксенофанова монизма. Так, знаменитое положение: «Есть один только бог, меж богов и людей величавый. Не похожий на смертных ни обликом, ни сознанием» [8, с. 172] – и дальнейшее определение его (божества) функции: «Богу подобает оформлять бесформенное и придавать безобразнейшему чудесную красоту» [8, с. 175] – тут же самим философом подвергается шутливому

обыгрыванию:

«Если бы руки имели быки, и львы или кони,
Чтоб рисовать руками, творить изваянья, как люди,
Кони б тогда на коней, а быки на быков бы похожих
Образы рисовали богов и тела их ваяли,
Точно такими, каков у каждого собственный облик» [8, с.

171].

Так шуткой наполняется и через шутку передается идея «единого и непохожего бога» и идея преобразования, подтверждение чего находим у Ф. Х. Кессиди: «Ксенофан первым высказал глубокую идею о том, что, каковы люди, таковы и созданные по их образу и подобию боги; мифологические боги – продукт человеческой фантазии» [3, с. 57].

Такое обшучивание идеи бога и дальнейшая, как видим, насквозь комическая природа ксенофанова образа, шутливо-игровая природа самого процесса его образования, все это дает определенную почву обнаружения приоритета шутки в философском положении и подаче, пояснении этого положения, а стало быть и в самом мыслительном процессе. Более того, можно утверждать, что благодаря шутке, иронии «лошадиное божество» Ксенофана обретает активное игровое начало, представляя достаточно ясную картину действия. Собственно, любой образ уже полагает наличие иной, мыслимо взятой реальности, иного, отличного от действительности мира, т. е. своего рода «театр как таковой» – «этот маленький мир, так непохожий на окружающую жизнь так, что его легко вообще разлучить с жизнью» [1, с. 159]. Далее, у Ксенофана сам образ полагается в глубоко художественную форму с явным, можно даже сказать, самодовлеющим, активным комическим моментом. Сам образ не только более действенно определяется в сознании, благодаря шутливой окраске обретает неповторимую конкретность, характерную выпуклость, но и, что важно, активизирует сам процесс сознания, включая воображение, фантазию, что, в свою очередь, создает особое игровое поле в сознании, а затем переносит его, наделяет им конкретику в частном образном воплощении.

Немаловажен и тот факт, что сочинения Ксенофана были написаны стихами. Тесная связь, а точнее, неразделенность ранней античной философии и поэзии также дает возможность активно

проявиться игровому моменту в построении картины мира. Поэтически излагая свою мысль, философ как бы сам вовлекает в игру, заданную поэтическим образом, и сам в результате полагает (выстраивает) окружающий мир через призму поэтической условности, т. е. через призму игрового в поэзии. Здесь следует обратиться вновь к уже цитируемому положению А.Ф. Лосева, что «Ксенофан является в первую очередь поэтом, сатириком, юмористом и карикатуристом», – продолжив ее, что, «всякая мифология для Ксенофана есть только поэзия, она вполне сознательно трактуется у него как продукт человеческого воображения» [5, с. 337].

Как видим, Ксенофан, создавая свои художественные образы, в рассуждениях и в самой картине мира активно обращается и задействует совершенно творческие, игровые категории – фантазию и воображение. Причем воображение в транскрипции философа выступает как чисто художественный процесс создания или даже воссоздания образа (т. е. возможности жизни и развития образа) и как разрешение и сохранение едва выделенной, но все же обнаруживающейся диалектики. Воображение не только сохраняет заданное в шутовском обыгрывании противоречие, но и функционально полагает и развивает в своей сущности конфликт – основу игрового действия, где шутовское обыгрывание в сознании обретает величину театрального действия. Неслучайно И. Кант отмечал, что именно воображение в соединении с рассудком дает прямой выход на (изначально гипотетически заявленное в работе) «состояние свободной игры познавательных способностей при представлении» [2, с. 119]. Конечно, воображение у Ксенофана не имеет такого глубокого построения и осмысления (не говоря уже о категориальной определенности), но все же воображение активно задействовано философом в построении образа и само «состояние свободной игры при представлении» как некая художественная модель мышления вполне ощутима и существует в немногих отрывках и свидетельствах философского наследия Ксенофана.

Воображение наряду с шутовским осмеянием-обыгрыванием, пусть в самых общих чертах, выводит и активизирует субъективный фактор, достаточно сильно заявляя активность сознания субъекта, где и сама картина мира как мифология выступает «продуктом человеческого воображения» и

«притом такого воображения, которое исходит из наиболее понятной для человека деятельности, т. е. из него самого» [5, с. 337].

Игровой, театральный характер шутки (точнее – разыгрывание философской шутки), рельефность и конкретика художественного образа, активизированный и творчески насыщенный субъект – все это позволяет подвести форму и метод рассуждений Ксенофана под гипотетический знаменатель «театра философской шутки», в пользу чего можно привести немало свидетельств, где философ буквально выстраивает по типу игры свои философские рассуждения-шутки: «Он не допускал ни возникновения, ни уничтожения», «утверждал, что все есть одно» [8, с. 165–167], «сказал, что вселенная едина, шарообразна, ограничена, безгранична во времени и пространстве, вечна и совершенно неподвижна. Но с другой стороны, забыв об этих словах, он сказал, что все произошло из земли» [6, с. 105].

Игровой аспект проявляет себя не только во внешней стороне – драматической природе философской позиции, требующей активного ответа (активного возражения) как диалога с воображаемым партнером, но и раскрывает внутренний драматизм в конфликтной природе самой позиции, выстраивая схему театра: актер – игра – зритель. Причем философская позиция, поданная как мысль-игра, заявленная конфликтно, не только обнаруживает и задает, но, более того, активизирует, партнера, даже при физическом отсутствии онога (в сознании как «я» и «не я»), всячески провоцируя последнего по линии контрдействия. Можно сказать, что Ксенофан выстраивает свой собственный театр рассуждений и не менее искусно разыгрывает его на практике («сам распевал свои собственные сочинения» [6, с. 92] и в сознании на уровне идей (движения мысли и в самой противоречивой природе образа полагать свое для-себя-бытие).

Такой «философский театр шутки» требует от участников (фактических или условных) не только активной позиции и самоопределения, но и особого метода (или на ранней ступени готовности к нему) в постижении мира и понимании себя в нем – своеобразного метода мышления (что в полной мере позднее найдет свою реализацию в деятельности и, конечно же, знаменитом методе Сократа). Методологический аспект нигде не

заявлен Ксенофаном, но все же достаточно явно ощутим. «И в самом деле, Ксенофан всю долгую жизнь свою проведший в странствиях, в неустанном переходе от одного города в другой, является первым мыслителем, отрицающим движение (понятие единого у Ксенофана, как известно, выше понятий движения и покоя, и, поскольку существует только единое, то движение как деятельность по отношению к чему-либо невозможна, а единое ни движется, ни покоится), то не звучит ли это как насмешка поэта-юмориста над самим собой» [6, с. 88]. Более того, хорошо известны факты, что Ксенофан в течение 67 лет странствовал по городам Греции, слагая свои знаменитые эпиграммы, элегии и насмешливые силлы, распевая их на пиршествах, выказывая при этом необычайную наблюдательность, остроту ума, резкость выражений, что в сумме способствовало искомой формуле театра – действенно-чувственного, зрелищно-сконструированного, пластически решенного, разыгранно-спетого акта, нацеленного на зрителя, где сам философ выступал в роли драматурга, актера и режиссера. Само же нарочитое уподобление философа бродячему актеру, «бродячему рапсоду» и, пожалуй, уместный знак равенства между творческим методом последнего и рассуждениями философа вполне оправдан и подтвержден наличием активной природы шутки, и, с другой стороны, оправдан фактически – если исходить из общей позиции ранних натурфилософов, в частности, элейцев, которые достаточно часто странствовали и полушутя-полусерьезно полагали единство субъективной позиции и абстракции объективно полагаемого мира-космоса-бытия, – иного выхода как разыгрывать или представлять, живописно-образно рисуя картины мира, у них не было (т. к. не было ни понятийного опыта, ни понятий, а только лишь представления). Не иначе, как в увлекательном и остроумном театре и только лишь «с улыбкой на устах» можно было объяснить что «все ограничено и безгранично, все едино и множественно, все телесно и бестелесно, все божественно и материально, все сущее и не сущее» [5, с. 329], где в шутливых образах становится возможно заданное противоречие, и главным должна стать именно игра мысли, сознания.

Если мир-бытие повсюду разное и однородное, то и знания (истина) о нем также будут сохранять эту игру бытия самого с собой, и далее по игровой модели будут полагаться сознанием. Ксенофан,

пожалуй, впервые в философской мысли античности достаточно точно смог передать это и, что немаловажно и отличает от «плачущего» Гераклита, сам активно включился в эту бытийную игру, пытаясь посредством философской шутки выстроить и разыграть свой собственный философский театр.

В пользу «театрализации» философской позиции Ксенофана, думается, можно привести и принцип оформления (форму) абстрактного бытия, которое, по Ксенофану, «повсюду разное и, вместе с тем, повсюду однородное и в этом смысле шаровидное» [5, с. 329]. «Шаровидность» как художественное решение формы прямо опирается на момент театра и заявляет его в актив, а именно: круг, сфера, шар как идеальная форма содержит концепт античного зрелища – традиционной формы театра, агонистического состязания или просто игры-хоровода. Таким образом, вполне можно утверждать, что некий прообраз сцене – круглой сценической площадки в центре театрального сооружения, где, как известно, разыгрывались представления, – отчасти содержится в ксенофановом понимании бытия-бога. Тем более что функционально также можно проследить означенную параллель: античный театр, как и ксенофанов бог, разыгрывает и полагает к осмыслению, пониманию извечные сюжеты, которые также зиждутся на вопросах бытия, в чем-то повторяя антиномии ограниченного и безграничного, единого и множественного, движения и покоя и пр. И, по сути, действительно, если ксенофанову богу «подобает оформлять бесформенное и придавать безобразнейшему чудеснейшую красоту» [8, с. 175], то античный театр выполнял сходные задачи, «оформляя бесформенное» и «придавая безобразнейшему чудеснейшую красоту» в душе и сознании человека.

Так точно, по модели захватывающего зрелища-театра представляется философом вся система мироздания как ряд катастроф – возгораний и угасаний, где художественные сравнения активизируют восприятие происходящего. Нельзя не увлечься этой игрой небесных светил – «ежедневно угасая они снова вспыхивают ночью, словно угли: восход и заход есть воспламенение и угасание» [8, с. 167], причем каждая модель, шутка ли, имеет «свой горизонт, свое солнце, свою луну, свои звезды» [8, с. 167].

Принимая эту игру бытия – философский театр – человек

«с улыбкой на устах» должен соответствовать всей этой игровой структуре, а именно, сыграть свою роль и при общей заданности, где «истинное знание недостижимо» и «во всем лишь догадка бывает», уместить в свой стих «не только физические законы, но и пародии на них» [6, с. 92], тем самым сохраняя себя и свое сознание в системе единства противоположностей. Далее мир, бытие как положение и определение собственной наличности делает необходимостью художественный образ, и человек в восприятии и осознании и переживании образа воспринимает его уже как некий художественный концепт, полагает его таким в собственном мышлении посредством воображения, которое одно способно сохранить свободу как субъекту, так и объективному миру, а шутка, ирония или саркастическая рифма как акт соединения, соприкосновения сознания с объектом мира («невозможного» для постижения мира) концентрирует в себе как природу и художественную специфику самого объективного мира, так и сам процесс его постижения.

Таким образом, можно вывести следующее: философская шутка у Ксенофана не только обнаруживает себя, но и проявляет достаточно активный характер и благодаря действенной конкретике и глубине художественного образа посредством воображения и фантазии открывает широкую перспективу зрелища, игры, театра так, что может вполне претендовать на позицию «театра философской шутки», где шутливо-поэтические фрагменты и высказывания философа вполне заявляют себя как театральные представления, театральные сценки (которые философ нередко сам и разыгрывал), полагающие театральную-игровую перспективу для своего дальнейшего развития, а поэтическую философскую шутку как средство для проявления самого представления в сознании и реальной жизни. Этот момент обнаруживает себя и получает дальнейшее, возможно, более перспективное и широкое развитие и кое-где даже практическое разрешение уже в наследии элейцев, в системе взглядов Парменида и Зенона. Но все же своего полного проявления в функциональном и мыслительном процессах человека и определенной методологической оформленности и ценности философская шутка, сатира и ирония достигают, конечно же, в методе и учении Сократа. Таким образом, «театр философской шутки», обнаруживающий себя у Ксенофана, в некоторой мере

предваряет уникальный сократовский метод и как бы подготавливает античную мысль для его восприятия.

1. Брук П. Пустое пространство. – М.: Прогресс, 1976.
2. Кант И. Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1994.
3. Кессиди Ф. Х. Гераклит. – М.: Мысль, 1982.
4. Комарова В. Я. К текстологическому анализу античной философии. – Вып. 1. – Л., 1962
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики: (ранняя классика). – М., 1963.
6. Маковельский А. А. Досократики: Историкритический обзор и перевод фрагментов, доксографического и биографического материалов. – Казань, 1914.
7. Секст Эмпирик. Сочинения в двух томах. – Т.2. – М.: Мысль, 1976.
8. Фрагменты ранних греческих философов: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Сост. А.В.Лебедев. – М.: Наука, 1989.

Александр Кулик

ПАСТИШ КАК ПОНЯТИЕ СПЕКТАКУЛЯРНЫХ ТЕОРИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

В статье предпринимается попытка приблизиться к пониманию содержания теоретического конструкта «пастиш» в контексте спектакулярных теорий Ж. Бодрийера [1; 13], Г. Дебора [2; 3], Ж. Деррида [4–8].

Ограниченный объём настоящей статьи не позволяет автору ни поставить значительные исследовательские задачи, ни привести исчерпывающую аргументацию, скрепляющую положения изысканий даже весьма скромной теоретической размерности. И всё же, в данном исследовании предпринимается попытка приблизиться к прояснению актуальных для отечественной истории философии аспектов, без которых невозможно понимание современных зарубежных теорий. Автором затрагивается проблема определения содержания понятия современной западной философии «пастиш» (фр. *pastiche*: от итал. *pasticcio* – стилизованная опера-попурри), которое в последнее время всё более основательно входит в тезаурус исследований и на постсоветском пространстве. Полностью разрешить данную исследовательскую проблему в этой небольшой работе не представляется возможным, автор ставит задачу лишь наметить перспективные направления последующих изысканий.

Необходимо отметить, что понятие «пастиш» всё ещё слабо изучено. Среди зарубежных исследователей данного теоретического конструкта стоит назвать авторов, трактующих пастиш в качестве специфической формы пародии (например, А. Гульельми), приверженцев мнения о том, что пастиш – это самопародия (Р. Пойриер, И. Хассан) и теоретиков, полагающих, что в «пустой иронии», которую олицетворяет пастиш, отсутствует любой сатирический подтекст (Ф. Джеймисон) (см.: [9; 14]).

На постсоветском пространстве пастиш изучал ряд исследователей. Наиболее распространена точка зрения, которую репрезентируют, например, работы И. П. Ильина. Данный автор именуется пастиш «специфическим свойством постмодерной пародии» [9, с. 223], отмечая, что «иронический модус постмодернистского пастиша в первую очередь определяется негативным пафосом, направленным против иллюзионизма масс-

медиа и массовой культуры» [9, с. 224].

В энциклопедическом издании «Постмодернизм» (Минск, 2001), помещена статья «пастиш», являясь одним из первых на постсоветском пространстве примеров систематического изложения содержания указанного понятия. Автор – М. Л. Можейко – в частности приводит следующее определение: «пастиш – понятие философии постмодернизма, содержание которого фиксирует: 1) способ соотношения между собою текстов (жанров, стилей и т. п.) в условиях тотального отсутствия семантических либо аксиологических приоритетов и 2) метод организации текста как программно эклектичной конструкции семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных фрагментов, отношения между которыми (в силу отсутствия оценочных ориентиров) не могут быть заданы как определенные» [11, с. 558].

Среди украинских исследователей следует отметить В. Лукьянца, противопоставляющего пастиш и модернистскую иронию: «Ирония, которая пронизывает мышление личности Постмодерна, противоположна сократовской иронии, которая доминировала в Модерне. Сократовская ирония – это недоверие носителя «чистого разума» к спонтанной жизни человека, которое оценивала её с точки зрения норм метафизически понятной рациональности. Постмодернистская же ирония ставит под знак вопроса сам чистый Разум и его претензии на статус опекуна человечества» [10, с. 47].

Переходя к спектакулярным теориям второй половины двадцатого века, автор статьи отмечает, что, начиная с шестидесятых годов прошлого столетия, на Западе ряд теоретиков констатирует торжество нереального, то есть симулякров, подобий в мире. Так, по Ж. Бодрийяру, «реальное вообще есть упразднённая форма мира» [1, с. 93]; «реального мира ... не существует» [1, с. 122]. И, в то же время, по мнению Ж. Бодрийяра, нельзя сказать, что, в результате отсутствия в универсуме реального, вселенная пуста – она заполнена симулякрами, которые пытаются играть роль реального – «изображаемым объектом в этом спектакле является реальность, причём преподносится её искусственный, упрощённый образ» [13, с. 8]. Говоря о «церемониале» видимостей, который подменил собой реальность, Ж. Бодрийяр называет его

представлением, спектаклем, который является единственно возможной формой бытия универсума. В этом представлении, по Ж. Бодрийяру, участвует всё, что заполняет вселенную: «окружающий мир, который мы называем “реальным” на самом деле не так прост, ведь “реальность” – это на сцене поставленный мир, объективированный глубиной и её правилами, это ... не более чем симулякр» [1, с. 121].

Другой французский теоретик – Г. Дебор – тоже отмечал, что в мире, «в этой уплощённой вселенной, ограниченной экраном спектакля» [3, с. 113] имеет место лишь «господство кажимостей» [3, с. 62]. По мнению Г. Дебора, реальное – это скорее объект предположения. «Всякая действительность подчиняется видимости» [3, с. 37], потому что любая так называемая действительность – это воплотившееся подобие. Этот иллюзорный универсум, этот спектакль, играющий реальное «в точности покрывает территорию мира» [3, с. 31], причём «спектакль не является неким дополнением к реальному миру, его надстроечной декорацией» [3, с. 74]. Он является, по Г. Дебору, сутью бытия.

Ж. Деррида, разделяя вышеназванные положения, также пишет, что в настоящее время всё бытие насквозь пронизано спектаклем, причём субъекты социальных взаимоотношений предпочитают не замечать своё истинное положение манекена, мыльного пузыря. Они предпочитают играть в игры, которые убаживают и поощряют их истинную природу – природу не живого, а подобия: «преисполненное уверенности сознание, хотя оно в принципе не может быть ясным и отчётливым, поскольку не является прозрением чего-либо» [7, с. 14–15], «мизансцена стремительно приближается, актёр-драматург-продюсер делает всё сам, он хлопает три-четыре раза в ладоши, вот-вот вздрогнет занавес. Но неизвестно, поднимется ли он на сцене или в сцене» [5, с. 483]. По Ж. Деррида, жизнь не принадлежит людям. Она, по мнению автора, – сцена подобий, управляющих действием, дергающих своих кукольных актёров. Ничто не принадлежит субъекту – ни воля, ни тело, ни жизнь, ни смерть, ни рождение и ничто остальное. Субъект предстаёт симулякром, такой же метафорой, как и подобия, его составляющие. «С тех пор, как я имею отношение к своему телу, то есть со своего рождения, я

уже не есмь моё тело. С тех пор, как я имею тело, я им не являюсь, значит, я его не имею. Это лишение устанавливает и наставляет моё отношение к моей жизни. Моё тело, стало быть, было у меня украдено всегда. Кто мог его украсть, коли не Другой, и как смог он завладеть им с самого начала, если не проник на моё место в утробе моей матери, если не родился на моём месте, если я не был украден у своего рождения, если моё рождение не было у меня ловко позаимствовано. Смерть поддаётся осмыслению в рамках категории кражи. Она не есть то, что мы, кажется, можем предвосхитить как конец процесса или приключения, которое называем – конечно же – жизнью. Смерть есть членораздельная форма нашего отношения к другому. Я умираю лишь посредством другого: через него, для него, в нём» [4, с. 230–231].

В таких условиях осмысление проявлений бытия возможно лишь в виде «таксономической операции, которая может предпринять систематическую, статистическую и классификационную их опись» [6, с. 386]. С точки зрения спектакулярных теорий любая попытка постичь окружающую действительность – род таксономии, попытка упорядочения по внешним признакам. В данной связи вспоминаются слова В. Г. Табачковского, помещённые в работе «В поисках неутраченного времени», где речь идёт о «принципиальном отличии двух разновидностей порядков – спонтанных (самообразовавшихся, эндогенных) и созданных (искусственных, экзогенных). Древние греки обозначали их как *kosmos* – и *taxis*» [12, с. 277]. Результатом осмысления сосуществования *taxis* и *kosmos*, возможно, и есть спектакулярный пастиш. В ситуации, когда «ложное стало неоспоримым» [2, с. 126], а «смысл утерян» [2, с. 170], есть некоторый юмор, лишённый, впрочем, всякого сатирического импульса, насмешки либо осуждения. Ирония заключена в несуразном положении вещей и одновременной принадлежности наблюдателя этому вывернутому наизнанку миру, в котором подобия, симулякры, возомнившие себя существующими, покорили материальный мир, вошли в него и стали господами, уничтожая реальность; ирония и в том, что не видно возможности выйти из этого псевдомира, так как он везде, и в первую очередь – внутри человека.

Сознание не может не реагировать на такие «забавные

примеры» симуляции, как тот факт, что для спектакля в порядке вещей положение, когда «тайные агенты стали революционерами, а революционеры превратились в тайных агентов» [2, с. 125], когда истинные хозяева человека – подобию – разыгрывают постановку, а субъект лишь фигурирует: «рассказчик фигурирует на сцене, в разыгрываемой им постановке, а также в виде исполнителя постановки, разыгранной текстом» [5, с. 673]. Признание того, что «жизнь несёт человека, но она не является прежде всего человеческой жизнью. Человек есть лишь представление жизни» [8, с. 295] рождает именно пастиш. Принципиальное отличие спектакулярного пастиша от пародии в обычном понимании последней состоит в том, что пастиш ни с чем не борется, он лишён энергии ниспровержения (тогда как пародия отрицает пародируемое), равно как и не является носителем интенции утверждения (ибо пародия всегда имеет в виду предпочтительную альтернативу пародируемому). Наиболее удачной метафорой спектакулярного человека представляется древнегреческая статуя с глазами яблоками без зрачков, с навсегда застывшей полуулыбкой [14, с. 18].

На основании вышеизложенного автор статьи полагает продуктивным продолжение изучения понятия «пастиш» с привлечением материала спектакулярных теорий второй половины двадцатого века, отмечая сопоставимость соответствующих сегментов в теоретическом наследии Ж. Бодрийера, Г. Дебора, Ж. Деррида.

1. Бодрийер Ж. Соблазн. - М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
2. Дебор Г. Комментарии к «Обществу спектакля» // Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000.
3. Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000. – 185 с.
4. Деррида Ж. Наваянная речь // Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 217–252.
5. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. – Мн.: Совр. литератор, 1999. – 832 с.
6. Деррида Ж. Различание // Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 377–403.
7. Деррида Ж. Сила и значение // Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 7–43.
8. Деррида Ж. «Театр жестокости и закрытие представления» // Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 282–317.

9. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
10. Лук'янець В. Філософський дискурс на зламі тисячоліть // Філософські студії 2000. Спец. вип. журналу “Генеza”. – Київ: Генеza, 2000. – С. 41–53.
11. Можейко М. Л. Пастиш // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис, 2001. – С. 558.
12. Табачковський В. У пошуках невтраченого часу. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 300 с.
13. Baudrillard J. Disneyworld Company // Liberation, 1996.03.04
14. Jamison F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, 1991.

Инна Голубович

**«ФЛЭШ-МОБ ПРИКОЛ» КАК КУЛЬТУРНАЯ И
ЖИЗНЕННАЯ СТРАТЕГИЯ**

«Важнейшим из искусств для нас
является флэш-моб»

«Флэш-моб – это неожиданное появление людей в
заранее установленном месте и заданное время. При
этом, как правило, участники совершают некоторые
заранее определенные действия. А потом быстро
расходятся. Обычно флэш-мобы проводятся без
особой цели, а просто для получения удовольствия»

«Флэш-моб – это сюрприз, рассчитанный на
реакцию окружающих людей. Пожалуй, это и
есть его единственный истинный смысл»
Интернет

Статья посвящена анализу «флэш-моба» – нового, яркого и симптоматичного явления современного социокультурного бытия. Одним из наиболее плодотворных направлений анализа «флэш-моба» нам представляется его рассмотрение в смеховом пространстве. **В статье делается попытка** в этом ракурсе применить наработанный в гуманитаристике инструментарий и объяснительные модели концепций игрового и карнавального начал культуры, анализ ситуации постмодерна и постмодернистские теоретические стратегии. В работе особенности «флэш-моба» рассматриваются сквозь призму понятия «прикол», которое сегодня «оккупирует» все большие сферы культурного бытия, миропонимания и коммуникации, во многом определяет жизненные стратегии. **В подобном ракурсе данная проблема практически еще не рассматривалась.**

Понимая, что многим название «флэш-моб» ничего не скажет, начну хотя бы с самого общего введения в предмет нашего рассмотрения. Феномен «флэш-моба» совсем недавно обозначил себя в современной культуре, и многими он пока еще просто не замечен. Между тем, акции мобберов получают все большее и большее распространение, а сам флэш-моб становится подобен эпидемии. Что знаменует собой это достаточно яркое явление –

сиюминутную моду или более долгосрочные тенденции современной культуры?

Итак, флэш-моб (от англ. flash mob – мгновенное столпотворение). Первая акция осознанного флэш-моба произошла в Нью-Йорке в июне этого года. Тогда более сотни людей почти одновременно вошли в мебельный магазин и обратились к продавцу с просьбой продать им «любовный коврик для пригородной коммуны». Идея так организовать досуг пришла в голову компьютерщику из Сан-Франциско Робу Зазуэта, прочитавшему книгу Говарда Рейнгольда «Умная толпа: следующая социальная революция». В книге речь шла о возможностях самоорганизации и возникновении новых неожиданных сообществ, казалось бы, ничем не связанных и совсем незнакомых друг с другом людей.

Содержание акций варьировалось. Менее чем за три месяца они состоялись в Лондоне, Риме, Милане, Вене, Цинцинатти, Берлине, Амстердаме. А затем – в Москве, Петербурге, Уфе, Екатеринбурге, Киеве и т. д. Как говорят уже появившиеся «виртуальные» аналитики данного явления, мир сошел с ума буквально в кратчайшие сроки, а флэш-моб стал последним писком ушедшего 2003-го года.

Механизм, претендующий на спонтанность, запущен, что же дальше? И что все это значит? И какой в этом смысл? И какой в этом прикол?

Эти вопросы обращены и к нам, представляющим цех “humanities”. Способны ли мы, «вооружившись» методологией и инструментарием гуманитаристики, быстро, мгновенно, в стиле «флэш» реагировать на внезапно возникающие, порой парадоксальные, часто на первый взгляд бессмысленные культурные феномены, на изменяющийся и мозаичный мир? В состоянии ли мы хотя бы осмыслить их, даже не претендуя на прогноз?

Как нам представляется, у гуманитаристики есть достаточный «арсенал» объяснительных моделей, которые вполне могут быть применены для анализа подобного рода явлений. Феномен «флэш-моба» может быть описан в терминах особой субкультуры (молодежной, «виртуальной» и т. д.) и контркультуры. Не лишним будет обращение к проблематике «карнавальной»

культуры и культурных инсценировок. Учитывая спонтанный, самопроизвольный характер данного явления (таким он является хотя бы на уровне манифестации его адептов), к его научному анализу может быть привлечена теория самоорганизации и синергетическая объяснительная модель. **Базу для разработки данной темы создают работы К. Юнга, М. Бахтина, Й. Хейзинги, Ю. Лотмана, Л. Ионина, М. Кагана, В. А. Малахова и др.**

Хочу, прежде всего, поблагодарить В. А. Малахова, легализовавшего, как минимум, в истории проведения смеховых конференций в Одессе, феномен прикола [1]. Он глубоко и тонко связал это явление с ситуацией постмодерна, показал неслучайный характер экспансии “прикольного” восприятия мира и связанных с этим особенностей современных процессов коммуникации, причем не только в смеховом пространстве. По его мнению, прикол сегодня утрачивает свою индивидуальную завершенность и обособленность, приобретая характер нивелирующей всеобщности, «размазанности» по всему полю культуры. А в качестве сущностных характеристик “прикола” В. А. Малахов выделил то, что он является феноменом поверхностным. При-кол, как феномен острый, но поверхностный, задает покалывающее, не пронзающее движение. Прикольное восприятие – катализирует процессы уплощения, «оповерхностневания». Более того, квази-физиологическая острота хорошего прикола выжигает, пожирает целые пласты человеческого опыта, одновременно удерживая их. Он не просто не требует никакой глубины, но прямо эту глубину истребляет, так же, как и наивность [1, с. 183–184]. Напомню очевидную для характеристики постмодерна констатацию: мир становится поврехностным, лишается смысловых глубин.

Отмеченные черты прикола воплотил в себе флэш-моб. Как показывают уже проведенные интернет-опросы, на вопрос “чем для вас является флэш-моб?” – 60 процентов респондентов отвечает – приколом. Самолюбованием он стал для 3-х процентов опрошенных и формой протеста для 12-ти. Остальные просто отказываются отвечать. И сам факт отказа объяснять свое, по меньшей мере, странное поведение и рефлексировать над ним также симптоматичен, он как раз и характеризует поверхностный характер данного явления. Отказ объяснять мотивы своих действий

– это не просто эпатаж, а скорее “сопротивление” поверхности, которая противится тому, чтобы за ней открывалась глубина или скрытый смысл.

Обращение к феномену “флэш-моб” связано у автора данной работы с ошибочной интерпретацией, но эта ошибка также открыла новые грани изучаемой темы. Впервые услышав слово “флэш-моб” я “флэш” сначала перевела для себя как “тело, плоть, живой человек”(от англ. “flesh”). Оказалось, что это не так. Но тем не менее, на самом деле «флэш-моб» – это такой прикол, такая культурная «провокация», «инсценировка», которая манифестирует, являет себя именно в телесно-пластической форме. И в основном мгновенные акции мобберов проходят в безмолвии, разворачиваются на языке жестов. Иногда, как на одном из примеров будет показано ниже, они сопровождаются лишь чиханием («чихать на всех!?»).

Еще раз вернемся к феноменологии «флэш-моба». Как функционирует этот механизм? Как утверждают эксперты данного действия, флэш-моб может организовать каждый, необходимо лишь придумать идею и оповестить всех желающих, например, анонсировав на специальном сайте «флэш моба» или через sms-сообщение.

Сложились и общие правила акций, среди которых: не общаться с другими участниками, не смеяться, не привлекать внимания, не создавать точечных скоплений, не иметь открытых конфликтов с правоохранительными органами, быть трезвым и вменяемым, не наносить вред ни одному человеку, во избежание провокаций сообщать о готовящемся мероприятии только хорошо знакомым людям.

Что же предлагалось в качестве сценариев? Всего несколько примеров, без указания на место проведения акций.

Пример 1. Собраться в условленном людном месте, ровно в 15.00, надеть красные дед-морозовские шапочки, вынуть из кармана морковку и в течение нескольких минут аппетитно поглощать ее. Затем, как ни в чем не бывало, разойтись.

Пример 2. Прийти в магазин «Пассаж», в отдел «Посуда, сковородки» к 17.00. С собой иметь платок для вытирания воображаемых соплей. В назначенное время все мобберы заходятся в приступе кашля, сморкаются и буквально через

полторы минуты расходятся.

Пример 3. Ровно в 16.00 участники акции должны явиться к Главпочтамту в черных очках и сдать человеку с синей папкой листики бумаги с единственным словом «Пусть». Толкучки не создавать и тут же разойтись.

Пример 4. Ровно в 17.00 прийти на железнодорожный вокзал с табличкой, на которой написано: “Татьяна Лаврухина, общество анонимных алкоголиков”, выйти на платформу, к которой прибывает поезд, постоять там несколько минут в ожидании воображаемой “Татьяны Лаврухиной” и разойтись.

Итак, если хочешь поучаствовать, получи указанным образом инструкцию и действуй. Не бойся. Ты будешь не один, неожиданно возникнет целая толпа народа. Никто никого не знает, а если и знает, то еще не подозревает об этом. Однако, уникальность флэш-моба в том, что ты сам можешь придумать сценарий акции и предложить его для обсуждения. Ты сам можешь испытать завораживающие ощущения от того, что стал режиссером и автором мини-спектакля, а также понять, что сегодня в мире современных информационных технологий создать и завести толпу не сложнее, чем “приготовить кофе на завтрак”.

Но неужели можно поверить в спонтанность “флэш-моба”? Достаточно очевидно, особенно в контексте теорий “манипуляции массовым сознанием”, что такой произвольностью и мнимой спонтанностью кто-то руководит. Возможно, это незримые “кукловоды” из компьютерного виртуального мира, тщательно отбирающие материал, который помещается на соответствующей интернет-страничке для приглашения к акции. А в рамках политтехнологий очевидным выглядит и тот факт, что таким невинным образом, “умная толпа”, которая привыкла совершать “флэш”-вылазки, приучается к определенному стилю жизни. А уж затем люди, ориентированные на мобберство как на жизненную стратегию, могут быть организованы для менее невинных и более политически ангажированных целей.

Но насколько очевидным кажутся подобные выводы для философского и культурологического анализа на современном его уровне, в ситуации постмодерна? Уж слишком детерминистским, объективистским и телеологичным кажется такой подход, говорящий о некоей незримой руке или почти гегелевском Духе

(тут уж действительно духе, явленном в виртуальном пространстве), стоящим за всем этим ребячеством. Опять-таки, со ссылкой на новоявленных аналитиков флэш-моба, “вещающих” через всемирную сеть, известно, что на все русскоязычное интернет-пространство акциями флэш-моба руководят (размещают по своему выбору информацию о них, проводят интернет-конференции и форумы на данную тему) всего 8 модераторов. Вот вам и незримые руководители, а ими руководят еще более незримые и эту цепочку можно раскручивать и дальше.

Внешне организатор не заметен, должно оставаться ощущение свободной игры воображения, не мотивированной никаким прагматическим целеполаганием. Возможно, потенциальных мобберов, подуставших от сидения перед экраном, из виртуального пространства незримо и умело отпускают на волю – порезвиться, подурачиться, размять мышцы, ощутить себя в живой телесности, крикнуть что-то миру на языке пластики и ролевой игры.

Это ли не выход, чтобы все-таки, несмотря на экспансию компьютерной реальности, которая уже способна предложить практически все, что нужно в этих лучших из лучших бесконечных мирах, – все-таки ощутить себя в полноте живой телесности, пусть даже персонажем компьютерной игры, но за пределами экрана. Это ли не возможный синтез виртуального и реального, синтез, подобный новым биотехнологиям.

Но это и тот глоток свободы, который допустим Паутиной, поскольку весь сценарий и замысел пластического, мгновенного, квази-спонтанного действия, уже вербально прописан в Сети. Отступать от него никак нельзя, иначе акция провалится, а тогда какой-же в этом прикол. Заметим к слову, что сегодня вместо вопроса “какой же в этом смысл?” часто спрашивают – “какой в этом прикол?”. Смысл трансформируется в прикол, а смыслополагание – в приколо-конструирование и конституирование прикольного мира, Универсума Прикола.

И вполне, на первый взгляд, убедительному объяснению искать за невинными действиями группки молодежи скрытый политический смысл, задаваемый извне “идеологами” флэша, противится фигура “прикола”, смеющаяся над серьезными и

глубокомысленными попытками отыскать “кукловодов” “умной толпы” и тем самым найти ключ к пониманию данного явления.

Флэш-моб становится яркой демонстрацией еще одной характеристики современной эпохи, обозначаемой как точечность, дискретность, мозаичность. Жизнь ситуативна – каждое мгновение “исполняется” здесь-и-сейчас, исполняется и забывается, улетает как шарик из известной песенки Булата Окуджавы. Одним из лучших языков описания такой ситуации мог бы стать язык японских танка или хокку, отсылающих нас, правда, совершенно к другой эпохе и культурно-историческому контексту. Все должно вписаться в размерности из 17-ти или 31-го слогов, многое – выразиться в немногом, оставляя впечатление мимолетности, недосказанности описанного. И вместе с тем, те же хокку оставляют ощущение безмерной глубины в заданной точечности трехстишия. Наверное, и в связи с тем, что создана такая литературная форма для описания мгновений, своего рода флэш-феноменов, не случайно в последнее время появилось так много творений в стиле хокку. Формально они следуют и размерности и замыслу данного жанра. Но на самом деле они лишь сделаны “под хокку”, поскольку внутренней глубиной не обладают и ощущения полноты бытия и исполнения не оставляют. Сравним:

В мире людей
Даже луна почему-то кажется
Немного хворой
Кобаяси Исса(1762-1826)

Я и забыла,
Что покрашены губы мои...
Чистый источник
Тиё(1703-1775)[2]

А это современные анонимные опусы в стиле “хокку”:
Фреской застынет
На мониторе моем
Хокку о вечном

Помню мгновенье:
Передо мною ты, и
Чисто красива.

Парус белеет,

В море туман голубой
Как одиноко.

Два последних трехстишия не только пародируют хокку, но и “прикальваются” над классиками, своеобразно их цитируя. Прикол и цитата, которая является одним из главных действующих лиц современной культуры, все чаще оказываются в паре. А здесь еще этой паре придается характер мгновенной узнаваемости.

Мы уже указали, вслед за В. А. Малаховым, что прикол – это поверхностен. И если следовать постмодернистским характеристикам современной культуры, все происходит на поверхности, без погружения в глубину. Идти от цитаты – скользить по поверхности ее аутентичного культурного контекста, отталкиваясь от нее, как шарик в игре отталкивается от ракетки. Цитата не сегодня стала одним из важнейших элементов функционирования культуры, в Средние века ее роль в создании культурных текстов была не менее значимой, но тогда вряд ли ее можно было бы назвать “героиней” эпохи. Она отсылала к иной реальности, к той, в которой “выросла” во всей полноте контекста и изначального смысла. Сегодня же она чаще всего “гуляет” сама по себе, самодостаточна и самоценна. Ее не нужно разворачивать, напротив, она тяготеет к все большей свернутости, уплощению. Поэтому перевод известных поэтических творений в размерность хокку выглядит вполне объяснимым и почти закономерным. И помогает осуществить этот переход, сжатие именно прикол. В его атмосфере совсем не страшно потерять исторический контекст, оригинальное звучание, которые в данном случае никому собственно и не нужны.

И вместе с тем, поступая безответственно по отношению к культурно-исторической ситуации, в которой возникло то, что стало теперь цитатой, мастер “прикола” должен быть виртуозом самого сжатия и остроты, укола. Он ответственен перед актом узнавания, он ответственен и за то, чтобы “прикольность” сразу же прочитывалась, была очевидной, но и не резала “слух и взгляд”.

Повторим еще раз, прикол – действие чего-то колющего, но не поражающего насмерть. В описании одной из флэш-акций находим такой эпизод. Сценарий мы уже вкратце описали выше – одновременно высморкаться в одном из отделов универмага. Когда же одна из участниц действия, которой захотелось сделать

его более ярким и «шипучим» (растворить шипучий аспирин прямо в отделе), наткнулась на испуганный взгляд продавщицы, вдавившейся в прилавок, она поняла, что этого делать не стоит. Такое усиление действия противоречит самому замыслу акции – не навреди. Нельзя никому нанести вред, это императив флэш-моба. Безусловным нарушением уже сложившихся (стихийно или организованно?) правил посчитали флэш-мобберы акцию в Лондоне. Она прошла, согласно сценарию, у моста, где «боролся за жизнь» иллюзионист Дэвид Блейн. Он, уже по собственному сценарию, провел 44 дня без еды в стеклянном ящике, подвешенном к мосту. Мобберы же на глазах у несчастного усиленно поглощали пищу. Такие действия вполне могли принести вред, как минимум, одному человеку, что правилам не соответствует. Кроме того, такой флэш-моб – это уже не прикол, а просто открытое издевательство. Прикол же является искусством прикрытого, несмотря на его явленность и исчерпанность, завершенность в этой явленности.

Флэш-моб – это, безусловно, игра, игровое действо. Данный феномен встроен в тот механизм современной культуры, которым “цивилизация ...играет”, тем самым выявляя свое фундаментальное свойство. Игры, в которые играют люди и сама культура, бывают разными. Функция той игры, в пространстве которой существует флэш-моб, – ерничество, провокация, расшатывание сложившегося положения вещей, но без претензий его разрушить или выйти за рамки установленной законности, демонстрация “странного”, просто демонстрация как таковая, в чистом виде. Как подчеркивает современный исследователь, в современном мире “продемонстрировать” с успехом заменяет “сделать” [3, с. 98]. Флэш-моб с помощью такой шокирующей, но безопасной демонстрации включает механизмы “странного”, недозволенного в дозволенное, но так, чтобы это недозволенное не носило агрессивного характера, не было вызовом и призывом к разрушению основ. Флэш-моб происходит так быстро, что не успеваешь задуматься, а лишь только пожать плечами.

Стоит ли приписывать описанному нами феномену характер самостоятельного культурного явления, будущей организованной структуры, имеющей свои цели и осознанные интересы? Или флэш-моб – это только отсылка, указание, просвет,

некое “вот” и своеобразный анонс тому, что еще скрыто завесой, но вскоре должно проявиться в том культурном пространстве, которое вызвано к жизни появлением электронных средств коммуникации? Вопрос остается открытым. А разрешения оставить его открытым мы позволим себе испросить у социолога культуры Л.Ионина, сославшись на его анализ специфики современных культурных форм и культурных инсценировок.

В рамках традиционного социологического, объективистского подхода их генезис описывался следующими этапами: социальный интерес – доктринальное оформление этого интереса – его вещные и поведенческие презентации [4, с. 215]. Но совершенно другим будет рождение новой культурной формы в ситуации, когда массово утрачивается самоидентификация, осознанное представление о собственном интересе, что как раз и происходит сегодня. Тогда процесс развертывания культурной формы не начинается формированием интереса, а им заканчивается. Он не завершается предметной и поведенческой презентацией, а начинается с нее. И такого рода процессы Л.Ионин предлагает считать “культурными инсценировками”, смысл, цель и “интерес” которых остается неясным и для их участников, и для аналитиков. Возможно, флэш-моб и является подобной культурной инсценировкой, а смысл его не проясняется, но конституируется по ходу демонстрации. И чтобы описанная нами пред-форма и пред-фигура обрела лик и форму – “show must go on».

Результатом настоящего исследования, обладающим определенной новизной, является представление флэш-моба в качестве культурного феномена, нуждающегося в комплексном философском, социологическом, культурологическом исследовании. Впервые феномен флэш-моба рассмотрен в качестве “культурной инсценировки” в контексте постмодернистской стратегии.

1. Малахов В. А. «Феномен прикол» // Δόξα / Докса. Зб.наук.праць з філософії та філології. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2003. – С.179–186.
2. Бабочки полет. Японские трехстишия / Пер. В. Н.Марковой. – М., 2000.
3. Пролеев С. В. Энциклопедия нравов. – М.: ИКФ Экмос, 2002.
4. Ионин Л. Г. Социология культуры. – М.: Изд. корпорация “Логос”, 1996.

Виктория Безнисько

**ПОЛИТИЧЕСКИЙ АНЕКДОТ КАК ФОРМА
РАЗОБЛАЧЕНИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО МИФА**

Цель данного исследования – представить политический анекдот как одно из средств, способствующих разрушению политического мифа в массовом и индивидуальном сознании. Представление политического мифа и политического анекдота как двух взаимопроникающих друг в друга систем, выявление объединяющих и дифференцирующих их качеств позволяет глубже понять природу политического мифа как вполне реального явления, имеющего место в современном социальном сознании.

Политический миф - это открытая система с двухуровневой структурой, в основе которой лежит мифологизированная идея. По отношению к создателю мифа структурообразующим элементом последнего является цель, состоящая в создании виртуальной реальности и внедрении данной реальности в форму мифа в сознание другого индивида или группы индивидов; по отношению к реципиенту структурообразующим элементом является вера в виртуальную реальность, созданную посредством собственного воображения или являющуюся результатом чужого воображения, обусловленная желанием, чтобы реальность, отобразённая в мифе, существовала в объективной действительности. Остальные элементы данной структуры производны от основного: это догмы, обусловленные, в первом случае, целью создателя мифа, во втором случае, это убеждения, внедрённые в сознание реципиента посредством веры, доминирующей в данном сознании.

Политический анекдот также представляет собою открытую систему, основой для которой служат политические мифы, распространяющиеся в конкретной стране в определённый исторический период. Эта система объединена общим концептом, выражающим целевую направленность политического анекдота, который может проявляться как на обыденном, так и на специализированном уровнях сознания. Суть данного концепта заключается в разоблачении идеи, составляющей фундамент разрушаемого политического мифа. Процесс создания политического анекдота на уровне специализированного сознания

затрагивает также и обыденный уровень сознания создателя и особенно человека, внедряющего анекдот в сознание. Подтверждением этому может служить психологическая реакция современных юмористов, например, М. Задорнова, Е. Петросяна, С. Дроботенко в момент исполнения ими миниатюр: часто в процессе исполнения миниатюры они, как и зрители в зале, не могут удержаться от смеха, побуждая к соответствующей реакции и аудиторию. Процесс создания политического мифа на специализированном уровне сознания, напротив, далеко не всегда затрагивает обыденный уровень сознания создателя мифа. Подтверждение данного тезиса – манера произнесения речей (одна из форм воплощения политических мифов), присущая многим политическим лидерам, создателям или внедрителям политических мифов: они произносят свои речи либо беспристрастно, не обнаруживая никакой психологической реакции, тогда сложно судить об их истинном отношении к содержанию произносимого, либо слишком пылко, с нескрываемым желанием уверить слушателей в истинности содержания речи. Подобная манера чаще всего репрезентирует отношение к мифам, содержащимся в речи, противоположное тому, которое проявляет создатель (внедритель) мифов на публике.

В процессе создания политического анекдота наиболее активны такие механизмы мышления как анализ, синтез и, особенно, моделирование. Результатом действия данных механизмов является рождение в человеческом сознании некой игровой модели, репрезентирующей какую-либо ситуацию или внутренний облик политического лидера. Создаётся данная модель посредством художественного слова, которое апеллирует к образным структурам художественного мышления, а также является основным, хотя и не единственным средством внедрения политического анекдота в сознание. Воплощаться данное слово может с помощью приёмов, свойственных художественному мышлению, – метафоры, аллегории, гиперболы, олицетворения, иронии. Политический анекдот как один из фольклорных жанров, вмещающий в себя все названные формы воплощения художественного слова, является логически и психологически закономерным средством разрушения политического мифа. Если понимать политический миф как некий код, внедрённый в сознание

посредством слова, то прекратить действие этого кода, тем самым, разрушив его, можно только с помощью аналогичного средства – приёмов, характеризующих художественное мышление.

Существующие политические анекдоты по значению, преобладающему в их содержании, можно разделить на три группы: анекдоты, развенчивающие истинность базовых идей, являющихся фундаментом многих мифов, порождённых той или иной политической системой; анекдоты, разрушающие культ личности политического лидера (мифологизированные биографии), являющегося носителем, олицетворением данных идей, составляющих идеологический аппарат определённой политической системы: анекдоты, вскрывающие сущность основных конфликтных ситуаций в обществе. Третья группа тесно связана с первой, но существенное отличие между ними в том, что в анекдотах, входящих в первую группу, ярко выражена оценка того явления, которое они репрезентируют, в анекдотах же, составляющих третью группу, данная оценка зашифрована, она имплицитна.

Анекдоты, входящие в 1-ю группу предложенной классификации, часто оформлены в виде диалога. Например, следующий анекдот, одновременно являющийся результатом разрушения в сознании представления о марксизме-ленинизме как универсальной науке (относительно сознания создателя данного анекдота) и средством разрушения данного представления (относительно сознания людей, впоследствии воспринимающих данный анекдот), содержит в себе элементы иронии: «Является ли марксизм-ленинизм наукой? – Нет. Если бы это была наука, то сначала попробовали бы всё это на крысах» [3, с. 7].

Следующие три анекдота репрезентируют одно из основных свойств политического анекдота: наряду с разрушением в сознании какой либо политической идеи – основы политического мифа, он часто способствует утверждению в данном сознании иной идеи – основы другого политического мифа. «Жизнеспособна ли социалистическая система? – О да! Если бы такой бардак был при капитализме, он бы давно погиб» [3, с. 19]. (Одновременно с развенчанием мифа об универсальности социалистической системы, утверждается миф об уникальности капитализма). «В школе: Что такое социализм? – Это самый долгий путь к

капитализму» [3, с. 47]. «Дело происходит на Чукотке. Каждый вечер на берег моря выходит чукча и кричит в сторону Америки: «Нищие!» – Почему нищие, если живут во много раз лучше, чем мы? – Аляску купили, а на Чукотку денег не хватило?!» [3, с. 56]. Здесь использован такой приём мышления, как ирония. Развенчание мифа о самом счастливом советском человеке будущего: «Как будет выглядеть человек коммунистического будущего? – У него будут маленькие руки, так как он ничего делать не будет – за него будут работать машины. У него будут маленькие ноги, так как он не будет ходить, а только ездить, плавать и летать. У него будет маленький живот, так как он будет питаться высококалорийными пилюлями. У него будет очень большая голова, так как он будет очень много и постоянно думать... как и где достать эти пилюли» [3, с. 10]. Основной художественный приём, здесь реализованный, – метафора.

Следующие два анекдота содержат в себе отрицание доминирующих в сознании тоталитарного типа «позитивных» качеств. Первый анекдот содержит отрицание одного из «положительных» качеств советского человека, генетически присущего ему: советский человек всегда готов был жертвовать настоящим ради призрачного будущего: «Светлое настоящее откладывается во имя светлого будущего» [3, с. 31]. Второй анекдот является отрицанием доминирующего качества носителя тоталитарного сознания, а именно стремления мыслить заданными стереотипами, не анализируя воспринимаемое явление: «Коммунисты – это те, кто читал Маркса, Энгельса, Ленина, антикоммунисты – те, кто эти сочинения понял» [3, с. 63]. По сути, данные анекдоты являются разоблачением не отдельных качеств, свойственных представителю определённого типа общества, а отрицанием истинности идеи, которая стала фундаментом государственной машины, формирующей в сознании данные качества. Перейдём к анализу анекдотов, составляющих 2-ю группу классификации. Основным художественным приёмом, используемым при создании данных анекдотов, является гиперболизация. В результате гиперболизирования какой-либо негативной черты, присущей в действительности или приписанной культивируемой личности, разоблачаемой в политическом анекдоте, в сознании как создателя данного политического

анекдота, так и индивида, воспринимающего его, формируется некая гротескная негативная модель внутреннего облика личности. «Ленин: – Здравствуйте, товарищ ходок, садитесь! Вы, конечно, бедняк? – Да вот, Владимир Ильич, вроде бы и нет, лошадь есть у меня. – Ага, стало быть, вы, товарищ, середнячок? – Да как сказать, Владимир Ильич, сыт, дети обуты, одеты. – Ага, стало быть, вы кулачок! Феликс Эдмундович! Расстреляйте, пожалуйста, товарища!» [3, с. 11]. В данном анекдоте иронически показано лицемерие большевистской власти и гиперболизирована жестокость Ленина по отношению к народу. Для усиления эффекта гиперболизации в анекдотах используется сопровождающий художественный приём, в результате применения которого в виртуальной модели, созданной воображением создателя анекдота, происходит смешение исторических эпох посредством соединения в данной модели представителей разных эпох, носителей разных менталитетов. «Пушкин на приёме у Сталина. – На что жалуетесь, товарищ Пушкин? Жить негде, товарищ Сталин... Сталин снимает трубку. – Моссовет! Бобровникова ко мне! Товарищ Бобровников, у меня тут товарищ Пушкин, чтобы завтра у него была лучшая квартира. Что ещё у вас, товарищ Пушкин? – Не печатают меня, товарищ Сталин... Сталин снова снимает трубку: Союз писателей! Фадеева ко мне! Товарищ Фадеев, тут у меня товарищ Пушкин, чтобы завтра напечатали его самым большим тиражом! Пушкин благодарит и уходит. Сталин снимает трубку: Товарищ Дантес? Товарищ Пушкин уже вышел...» [3, с. 20–21]. Здесь гиперболизированы жестокость и двуличие Сталина, согласно воспоминаниям его современников, присущих ему в действительности. Указанный художественный приём реализуется и в анекдотах 3-й группы классификации в процессе констатации, а также обличения негативных сторон какого-либо явления, имеющего место в той или иной стране в определённый исторический период. Вот анекдот, иллюстрирующий положение и направленность работы СМИ в СССР (отсутствие свободы слова, работа по заказу правящей партии): «Македонский, Цезарь и Наполеон в качестве почётных гостей наблюдали парад войск на Красной площади. Македонский: «Если бы у меня были советские танки, я бы был непобедим». Цезарь: «Если бы у меня были советские самолёты, я бы завоевал весь мир». Наполеон: «А если

бы у меня была газета «Правда», мир до сих пор не узнал бы о моём поражении под Ватерлоо» [3, с. 13]. Наиболее интересными анекдотами, входящими в 3-ю группу, оказываются те, в которых использованы олицетворение, аллегория. «Застойные времена. Бегут две собаки. Одна из СССР в Польшу, другая из Польши в СССР. На границе встречаются. – Ты куда? – спрашивает полька. – К вам, – отвечает советская собака. – С едой худо, вот и бегу к вам. – У нас тоже ничего не стало, – говорит польская собака. – А ведь советские газеты пишут, что в СССР изобилие. – Врут, – говорит советская собака. – Не бегай зря, ничего хорошего в СССР нет. – Польская собака поворачивается и бежит назад в Польшу. А советская собака за ней. – Ты куда? Я же тебе говорю, что у нас пусто. – Ну что ж, у вас хоть погавкать можно...» [3, с. 26].

Видимо, основным механизмом мышления, участвующим в процессе создания политического анекдота (этот же механизм является основным при создании политического мифа) является моделирование. Фундаментом, обеспечивающим проявление данного механизма в сознании, являются такие мыслительные механизмы как анализ и синтез. Следствием действия данных механизмов является рождение в сознании создателя анекдота виртуальной модели, заключающей в себе характеристику негативных сторон какого либо явления. Таким образом, в данной модели находит воплощение тезис Аристотеля о том, что комическое (в качестве формы комического у Аристотеля выступает комедия, в данном исследовании политический анекдот является формой комического) есть подражание худшему [1, с. 650]. Данная модель внедряется в сознание других людей посредством слова, а также сопутствующих ему и усиливающих его действие средств: мимики, пантомимы, изовидов, музыкального сопровождения. Художественные приёмы, использующиеся в процессе создания и внедрения политического мифа, также являются формой проявления синтеза, имеющего место в процессе создания политического анекдота. При создании политического анекдота наиболее активно используется гиперболизация отрицательных качеств объекта, вследствие чего в сознании создателя и воспринимающего формируется негативная модель явления. Так воплощается цель политического анекдота, состоящая в разрушении стереотипов и догматизма мышления, фиксированных

в самом политическом мифе.

Следовательно, основной функцией политического анекдота является освобождение человеческого сознания от оков политического мифа, которые выражаются в форме догм и мыслительных стереотипов. Таким образом, политический анекдот способствует развитию личностного начала в сознании. Успешное осуществление данных функций обусловлено пробуждением элементов карнавального мироощущения (М. М. Бахтин) в сознании в процессе создания и восприятия политического анекдота. В данной ситуации акт карнавализации происходит исключительно в сознании и не имеет действенного воплощения, кроме выражения его в словесной форме посредством игры слов. Суть карнавального акта в том, что «верх» меняется местами с «низом». В качестве «верха» здесь выступает универсальность идеи – основы политического мифа или непогрешимость, идеальность личности политического лидера – носителя данной идеи, которые в анекдоте преподносятся в намеренно сниженном виде. В процессе создания политического анекдота гиперболизируются негативные стороны представляемого политическим мифом объекта, в результате чего возникает гротескный образ идеи или личности. Необходимо отметить, что в данном случае речь идёт о внутреннем, а не о внешнем гротеске. Погружение в атмосферу карнавала в процессе создания, а впоследствии восприятия политического анекдота способствует реализации в сознании создателя анекдота и реципиента отношения Я – Ты (согласно терминологии М. Бубера), в качестве «Ты» в данном контексте выступает весь мир в целом. В сознании создателя и воспринимающего политический анекдот осуществляется диалог с миром, при этом также реализуется отношение Я – Я, а именно раскрываются грани их внутреннего «я», неведомые им до акта создания или восприятия анекдота. Полноценной реализации данных отношений способствует пробуждение в сознании самоиронии, являющейся высшим выражением иронии. Ведь высмеивая мнимую истинность, универсальность какой-либо идеи или непогрешимость политического лидера – то, к чему в условиях объективной действительности создатель и реципиент политического анекдота относятся вполне серьёзно, они, тем самым, смеются над обстоятельствами, в которых они сами

находятся и в которых в той или иной степени сами повинны, а значит, смеются над самими собой. Таким образом, процесс создания, а впоследствии восприятия политического анекдота способствует освобождению сознания от стереотипов относительно какой-либо идеи или культовой личности, а значит, провоцирует разрушение политических мифов, центром которых являются указанные элементы. И, следовательно, политический анекдот в данной ситуации осуществляет функцию излечения массового и индивидуального сознания от воздействия, а также предохраняет его от возможного проникновения в него политического мифа в будущем.

Исцеляющую способность смеха (в данном контексте политический анекдот выступает как одна из форм смеха) отмечали в своих произведениях ещё античные мыслители – Лукиан, Гиппократ, Аристотель. Но смех, а именно форма, в которой он воплощается, оказывает на сознание исцеляющее действие (а именно раскрепощает его от ложных стереотипов, развивая в нём личностное начало) лишь в том случае, если данная форма (например, политический анекдот) создана согласно определённым канонам. Один из таких базовых канонов сформулировал Аристотель, утверждая, что нельзя смеяться над безобразным, иначе оно перестает быть смешным. Под безобразным мыслитель понимал такие явления как смерть, болезнь, а точнее отрицал возможность осмеяния чужой болезни или смерти. Об этом часто забывают современные создатели анекдотов: отсюда многочисленные анекдоты о людях, страдающих психическими заболеваниями, в эту же группу можно включить многие анекдоты о политических лидерах, в которых высмеиваются проявления их болезней. Продолжая мысль Аристотеля, можно утверждать, что анекдоты, в которых несоблюден указанный философом канон, оказывают обратное действие как на сознание создателя данного анекдота, так и на сознание человека, воспринимающего его: такой анекдот деформирует сознание, способствуя стиранию в нём границ между прекрасным и безобразным, добром и злом.

Итак, подведём итог всему сказанному. Политический миф и политический анекдот – две взаимопересекающиеся, взаимопроникающие друг в друга модели, в которых представлены

две противоположные стороны виртуальной реальности, воплощённой в каком-либо явлении объективной действительности. Существует два вида соотношения политического мифа и политического анекдота. Первый: модель виртуальной реальности, отображённой в политическом анекдоте, является абсолютным отрицанием модели виртуальной реальности, реализованной в политическом мифе. Тогда политический анекдот по отношению к политическому мифу выступает в качестве контрмифа. В процессе создания контрмифа участвуют те же приёмы, свойственные мышлению, что и при *гиперболизация, абстрагирование, обобщение, моделирование*, с тем лишь отличием, что как на уровне обыденного и, тем более, на уровне специализированного сознания, используются они осознанно. Примечательно, что любой политический миф заведомо содержит в себе возможность контрмифа (политического анекдота), нацеленного на его разрушение, действие которого реализуется при определённом стечении обстоятельств жизни. Таким образом, контрмиф репрезентирует игровой аспект политического мифа, является выражением смеховой культуры в современной действительности.

Второй вид соотношения: модель виртуальной реальности политического анекдота, отрицающая содержание одного политического мифа, утверждает в сознании реципиента модель виртуальной реальности, воплощённую в другом политическом мифе. Но при любом соотношении моделей потребность человека в создании контрмифа (в данном случае политического анекдота) означает начало разрушения в его сознании политического мифа, против которого направлен контрмиф. Функционирование в массовом и индивидуальном сознании такого контрмифа способствует развитию мышления, обуславливает развитие чувства юмора и духовной культуры в целом.

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – 527 с.
3. И смех, и слёзы, и любовь: Сборник анекдотов. – Днепропетровск: Южная Пальмира, 1993. – 168 с.

ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКОГО PR – АНЕКДОТА

Становление PR, как самостоятельной отрасли, в России началось не так давно, в то время как в западном мире эта профессиональная сфера уже стала неотъемлемым элементом жизни социума. На сегодняшний день существует более 500 подходов к пониманию сути PR, одно из которых трактует Public Relations как «вид управленческой деятельности, представляющий собой причудливое сплетение двух основных составляющих: искусства управления информационными потоками (внутренними и внешними) с наукой балансировки и оптимизации интересов структуры (или индивидуума) и целевых групп социальной среды» [1].

Попытки осмысления феномена общественных связей представлены сегодня достаточно большим количеством специальной литературы, как зарубежной, так и отечественной. Эти издания теоретизируют основополагающие концепты данного феномена и подробно описывают практики реализации конкретных PR-проектов. Однако, представить объективную значимость PR-деятельности для современного российского общества пока достаточно проблематично. Для того чтобы определить, какое место занимает PR в социуме и в системе других профессиональных отраслей, работающих с общественным мнением, необходимо, прежде всего, понять, как он воспринимается в профессиональном и быденном сознании. Один из путей обретения этого знания – обращение к материалам устного народного творчества, а именно – анализ анекдотов о PR.

Анекдот (от греч. *ane'kdotos* “неизданный” англ. *canned joke*) – короткий устный рассказ о вымышленном событии злободневного бытового или общественно-политического содержания, с шутливой или сатирической окраской и неожиданной остроумной концовкой [2]. Тематика анекдотов меняется в связи с новыми явлениями и событиями жизни общества и PR является на сегодняшний день одним из таких феноменов.

Итак, в основу настоящего небольшого исследования был положен интерпретативный анализ юмористических текстов, сочетающий количественную и качественную техники.

С помощью поисковой системы Yandex были найдены и просмотрены материалы 6 сайтов, содержащие анекдоты о PR. Следует заметить, что на самом деле обнаруженные юмористические тесты можно разнести как минимум по трем жанрам – собственно анекдоты (60 %), байки (32 %) и афоризмы (8 %).

Для дальнейшего рассмотрения были отобраны анекдоты и афоризмы как наиболее лаконичные по форме подачи центральной идеи. Всего было найдено 67 оригинальных текстов двух обозначенных выше жанров. Первичный анализ показал, что только 51 % из них непосредственно связаны с PR. Остальные анекдоты либо о рекламе, либо вообще имеют далекое отношение к тематике маркетинговых коммуникаций.

В отобранных текстах достаточно легко фиксируется несколько освещаемых тем. Первую тему можно обозначить как «Что такое PR». Она встречается примерно в 38 % анекдотов. Объяснения, что такое, собственно, PR в этих текстах представлены либо как сопоставление с другими видами маркетинговой или другой деятельности, либо даны в форме метафоры.

Иллюстрацией к первому случаю может служить нижеследующий анекдот:

Маркетинг. Вы увидели красивую девушку на вечеринке. Подходите к ней и говорите: «В постели я – чемпион». Это – прямой маркетинг. Вы на вечеринке с кучей ваших друзей. Один из ваших приятелей подходит к девушке и говорит: «Он в постели – чемпион». Это – реклама. На вечеринке вы подходите к красивой девушке и берете у нее ее номер телефона. На следующий день звоните ей и говорите: «Я в постели – чемпион». Это – телефонный маркетинг. Вы на вечеринке. Подтягиваете галстук, подходите к ней, подаете ей бокал с выпивкой, открываете для нее двери, поднимаете ее сумку, если она ее роняет, предлагаете прокатиться с ветерком, а после говорите: «Кстати, в постели я – чемпион». Это – PR.

Пример метафорической подачи сути PR может быть анекдот про Вовочку:

*Воспитательница в детском саду спрашивает Вовочку:
– Чем занимается твой папа?
– Мой папа, – с гордостью отвечает Вовочка, – играет музыку в борделе.
Воспитательница в ужасе встречает вечером Вовочкиного папу:*

– Как вы смеее так ребенку говорить?
– А что я сказал?
– Что вы играете музыку в борделе.
– Ну да, я так сказал. А как, позвольте вас спросить, я еще могу объяснить малышу, что на выборах, я делаю PR?

Вторая тема, выявленная в 32 % анекдотов – «PR-технологии»:

Дабы подогреть угасающий интерес прессы, PR-менеджеры Бритни Спирс и Анны Курниковой совместно разработали очередную акцию: на ближайшем концерте Бритни на сцену выйдет и споет Курникова, а на ближайшем турнире выйдет играть на корт Спирс. Все было подготовлено в строжайшей тайне и осуществлено как задумывалось, но акция полностью провалилась – публика ничего не заметила.

И, наконец, третья тема, которую можно найти в 10 % юмористических текстов, я обозначила как «Курьезы». Примером такого текста может служить анекдотическая история о визите Папы Римского:

Папа Римский вместе с делегацией прибыл в город. У трапа самолета его окружила толпа журналистов. «Как Вы относитесь к публичным домам?» – был первый вопрос. Папа Римский решил уйти от ответа, спросив: «А что, у Вас в городе есть публичные дома?» На утро во всех газетах пестрил заголовок: «Первый вопрос, который задал Папа Римский, ступив на нашу землю: «Есть ли у Вас в городе публичный дом?»».

Остальные анекдоты, которые составляют, впрочем, пятую часть общей выборки, хотя использовали в тексте аббревиатуру «PR», на самом деле были опять-таки о рекламе. Это говорит о том, что понятия рекламы и общественных связей даже в профессиональной и околопрофессиональной среде до сих пор воспринимается как идентичные виды деятельности.

На этом от количественного анализа перейдем к качественному разбору текстов, найденных юмористических сюжетов. Для усиления аргументации подвергнем анализу несколько анекдотов, стремясь выявлять явные и латентные смыслы, заложенные в этих сообщениях.

1. Что такое PR и PR-технологии?

Текст

Специфический анекдот для PR и рекламщиков: – А чем отличается

крыса от хомяка? – У хомяка ПР лучше.

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

В литературных произведениях крыса и хомяк представлены стереотипными, весьма отличными образами. Крыса – существо, как правило, злобное, коварное, внешне неприятное; хомяк – добродушный, дружелюбный. Таким образом, смысл данного текста в том, что функция PR – создание благоприятного имиджа.

Текст

Теория PR. Введение. В современном мире имидж является истиной по рейтингу.

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Первая фраза указывает на институализированный, профессионализированный характер высказывания. Вторая фраза констатирует приоритет искусственно созданного образа субъекта перед другими его качествами (личностными, профессиональными и пр.). Подразумевается, что именно на этой «аксиоме» должна основываться работа PR-специалиста.

Текст

Нового Года как такового нет! Это все ПИАР от деда Мороза!

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Новый год – один из наиболее популярных и веселых праздников. Автор афоризма подразумевает, что PR – это непременно какие-то массовые развлекательные мероприятия.

Текст

Пиар во время чумы

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Обыгрывается название известного произведения А. С. Пушкина. Имеется в виду, что PR в современных условиях подобен описанному когда-то поэтом безумному веселью в ситуации масштабного социального бедствия. Он также неадекватен и такой же кощунственный.

Текст

Распорядок для современного бизнесмена: 1. Утренний кофе 2. Дневные

переговоры 3. Вечерний пиар

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Распорядок дня – рутинная практика распределения временных ресурсов. Смысл: PR стал обязательным атрибутом жизни современных бизнесменов, таким же как утренний кофе и деловые встречи. Определение «вечерний» PR фиксирует развлекательный характер этой деятельности.

Текст

Депутат выходит из дома, идет мимо дерева, на котором сидит ворона. Та с ветки гадит ему прямо на пиджак. Депутат: – Странно... Выборы закончились, а Пиар продолжается!!!

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Слово «гадить» имеет значения пачкать, загрязнять; «пиджак» – символ определенного достаточно высокого социального статуса человека. Автор текста подразумевает, что политические технологии PR – «грязные» технологии, нацеленные на дискредитацию, снижение репутации.

Текст

Знаете ли вы, что если буквы «PR» (то бишь пресловутый «пиар») набрать на русском регистре, получится «ЗК». Выводы делайте сами...

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

ЗК – заключенный, субъект, совершивший уголовно-наказуемое деяние, преступивший закон. Вывод здесь может быть один – автор афоризма намекает на незаконность, околориминальный характер многих PR-технологий.

Текст

Как сообщил анонимный источник в прокуратуре, идет проверка версии о том, что пожар на башне есть ни что иное как очередная PR-акция холдинга Медиа-мост.

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Источник информации – прокуратура. Опять идет указание на противоправный характер PR-деятельности.

Текст

А вы знаете, почему собаки поднимают лапу, когда писают? Потому что много-много лет назад одна собака писала все время на один и тот

же забор. Через несколько лет он подгнил и упал на собаку, придавив ее насмерть... Теперь все собаки, когда писают, придерживают забор.

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Метафорический способ подачи смысла. Собака здесь может быть понята как деятели сферы PR, забор – как общественность. По версии автора, в прежние времена пиарщики решали свои проблемы за счет общественности (собака все время писала на один и тот же забор), не очень-то заботясь о последствиях своих действий. А последствия оказались плачевными для всех. С тех пор не многое изменилось – пиарщики продолжают решать свои проблемы за счет общественности, только теперь они стараются себя некоторым образом заранее обезопасить, например наличием вклада в зарубежном банке или как-то еще.

2. Портрет пиарщика

Текст

Исход евреев из Египта, или, или, вышли к морю. Впереди море, сзади фараоново войско. Идти некуда. Внезапно из-за бархана появляется молодой человек в костюме, при дипломате: «Я – PR-менеджер, мы решаем проблемы. У вас проблема, сейчас я расскажу, как ее решить: все ложимся на землю и громко молимся...» – «Молодой человек», – перебивает его Моисей.– «Молитва – дело интимное, мы молимся про себя и стоя». «Мы решаем проблемы, Вы делаете, как я говорю, или мы не решаем вашу проблему. Все ложатся и громко молятся. Море расступается, мы переходим, море смыкается, мы там, фараон тут – нет проблемы. Успех акции не гарантирую, но публикация в Библии 100 %!»

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Образ еврея в народном фольклоре базируется на таких чертах характера как хитрость, изворотливость, умение найти выход практически из любой ситуации. Но если даже евреи не могут справиться с ситуацией, за дело берется пиарщик...

Пиарщик появляется без всякого приглашения. В любой обстановки (даже среди барханов!) он блюдет деловой стиль: костюм, дипломат, лаконичность, напористость высказываний, четкость в формулировках своих условий, в которых, однако, при внимательном прочтении прослеживается все то же одесский стиль.

Пиарщик здесь позиционируется как специалист, решающий проблемы, но это «решение», как выясняется позже, сводится к достижению поверхностных популистских эффектов. И конечно ни каких гарантий, никакой ответственности исполнителей такая работа не предполагает.

Текст

Изя Гольдберг получает по почте приглашение от Рабиновича на серебряную свадьбу. В конце приглашения написано: «Тем друзьям, которые не смогут к нам прийти, подарки будут возвращены». Изя говорит жене: «Надо что-то подарить, не прислать подарок неудобно. Но есть выход – мы к Рабиновичу не пойдём. Подарок-то должны вернуть». Короче, Изя идет к соседу и просит одолжить на несколько дней роскошный и страшно дорогой серебряный канделябр. Отсылают этот канделябр Рабиновичу. Проходит три дня, пять дней, неделя, две – канделябр не возвращается. Еще через неделю Изя говорит жене: «Забыл, видно, Рабинович обо мне и канделябре. Зайду-ка я к нему и ненавязчиво намекну». Заходит. Рабинович встречает его с распростертыми объятьями: «Ну, наконец-то, дорогой. А я как раз сегодня жене говорю - если наш Изя и сегодня не сможет к нам прийти, вечером отсылаем канделябр».

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Вновь представители еврейской нации демонстрируют читателю/слушателю чудеса PR-технологий. Остается только наслаждаться красотой решения.

Текст

Умер молодой консультант. Попав на аудиенцию к Богу, обращается к нему с вопросом: «Боже, ну почему же ты так рано призвал себя ко мне? Я ведь столько еще не успел сделать! У меня ведь еще вся жизнь впереди! Мне ведь всего-то только 35 лет исполнилось!»

И отвечает Бог: «В небесной канцелярии просмотрели Ваши листы учета рабочего времени. Судя по ним, Вам уже стукнуло 98!»

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Принятое правило оплаты труда консультанта по связям с общественностью предполагает расчет на основе показателей затраченного времени. Автор анекдота высмеивает распространенную среди пиарщиков практику преувеличения вложенных усилий.

Текст

PR менеджер – человек пишущий пресс-релизы, и занимающийся выставками. Пиарщик – унитарная единица, местами дизайнер, местами сейлер или экаунт менеджер. Начальник отдела PR – друг директора, транжирующий деньги заработанные сейлзом.

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Рядовой PR-менеджер – человек, обладающий вполне определенными навыками и умениями (написание пресс-релизов), занимающийся вполне конкретным делом (организует выставки). Пиарщик – достаточно функциональный, но мало дифференцированный объект (слово «единица» даже не содержит коннотацию страдательного залога). Может участвовать в решении разноплановых задач, но эффективность его деятельности весьма неопределенная. Отличается высокой мобильностью. PR-менеджер высшего звена – сотрудник, получивший свое место благодаря личным отношениям с руководством, а не на основе проявленных профессиональных качеств. В связи с этим ему нет необходимости заниматься какой бы то ни было продуктивной работой на благо фирмы, но есть возможность удовлетворять за счет фирмы свои собственные потребности.

Текст

Специалист по PR – владеет практикой освоения бюджета и откатов. Большой специалист по PR – освоил большой бюджет и не был уволен. Хороший специалист по PR – умеет объяснять, зачем же компания расходовала деньги.

Анализ выбора слов, выявленный подтекст, комментарий, интерпретация

Ключевыми словами для понимания смысла являются: «освоение бюджета и отката» и «умение объяснять». Суть профессионализма PR-специалиста, таким образом, определяется умением расходовать деньги компании без серьезных последствий и умение убедительно аргументировать собственную значимость для фирмы.

Таким образом, проведенное небольшое исследование показало, что новые технологии маркетинговых коммуникаций прочно вошли в нашу жизнь, и это нашло свое отражение в народном фольклоре. Однако, основной темой юмористических

текстов остается реклама как наиболее понятный, представленный определенными визуальными образами и запоминающимися сюжетами жанр. PR, как отдельный вид деятельности, находится в стадии становления в нашей стране и в массовом (в том числе и в массовом профессиональном) сознании позиционирован пока недостаточно четко. Почти в половине случаев PR воспринимается по аналогии с рекламой.

Вывод о начальном этапе развития PR как профессионального вида деятельности подтверждает тот факт, что среди анекдотов и афоризмов, посвященных непосредственно теме связей с общественностью, 70 % разъясняли понятие PR и суть PR-технологий, и только в 10 % юмористических сюжетов представляли конкретные PR-практики. Сама сфера PR-деятельности, судя по текстам анекдотов, оказывается значительно суженной и ограничивается в общественном сознании работой с имиджем конкретного PR-объекта. Наиболее популярной среди пиарщиков технологией является организация массовых праздников. Кроме того, авторы многих анекдотов акцентируют внимание на полукриминальном, либо откровенно неэтичном характере PR-методов. Анекдотический образ пиарщика весьма напоминает портрет российского предпринимателя времен перестройки, который отличается парадоксальным сочетанием характерных «восточных» черт (хитрость, ловкость, изворотливость) со стремлением воспроизводить современный «западный» стиль (деловая одежда, активность, напористость в общении). Его деятельность сводится к получению быстрых поверхностных эффектов. Из конкретных знаний и умений важнейшими оказываются способность расходовать чужие деньги с минимальными негативными последствиями.

Выводы совсем не утешительные. И, если мы не хотим, чтобы виртуальные анекдотические сюжеты стали в нашей стране реальностью, пора задуматься о PRе самого PRa, в том числе о более активном позиционировании отрасли, как эффективного регулятора процессов социальной коммуникации и об оптимизации имиджа PR-специалиста.

1. Чернозатонский А. По существу вопроса: становление PR <http://www.7st.ru/>
2. Энциклопедия Кругосвет <http://www.krugosvet.ru/articles/92/1009210/1009210a1.htm>

Олександр Висоцький

СМІХ ЯК ЧИННИК ЛЕГІТИМАЦІЇ ПОЛІТИКИ

Для гуманістичного та ефективного вирішення нагальних питань життя суспільства, людини політика потребує свobodного, безпримусового визнання (підтримки) соціальних сил (держателів ресурсів суспільних перетворень) та, як мистецтво можливого, – постійного знайдення нових шляхів реалізації. Саме це в основному й складає зміст поняття “легітимація політики”. Значення дослідження легітимації політики як наукової **проблеми** визначається, по-перше, протистоянням (відчуженням) світу системи життєвому світу, по-друге, наростанням взаємовпливу і взаємозалежності на планеті, по-третє, необхідністю забезпечення виживання людства не лише в фізичному, але й в духовному плані, в усьому розмаїтті його культурних практик і творчих проявів.

Проблема легітимації політики досліджувалась як зарубіжними (М. Вебером [3; 4; 18], С. М. Ліпсетом [16], А. Дж. Сайммонсом [17], Дж. Фішкіним [14], Ю. Габермасом [13; 15] та іншими), так і вітчизняними вченими (Є. Бистрицьким, О. Білим [2], С. Г. Рябовим [11], В. П. Горбатенком, В. Д. Бабкіним [10], С. Макеєвим [8], А. М. Єрмоленком [7] І. Сікорою [12] та іншими) в різних площинах, проте питання ролі сміху в легітимації політики так і залишилось в основному невивченим. Великою мірою цим і обумовлене дане звернення до сміхового аспекту легітимації політики. Отже, **мета** статті – з’ясувати значення сміху в процесі легітимації політики.

Сміх – від м’якого гумору до їдкого сарказму та злої іронії – повноцінна складова легітимаційної взаємодії в політиці. Він виступає способом оцінки, визнання політики, засобом звільнення її від пут старого та передумовою пошуку нових форм здійснення. Перш за все, сміх – це форма критики в політиці. Сміх як критика, осудження, спрямований на подолання або знищення в політиці неадекватного, нерозумного, формального, штучного, негнучкого та нежиттєздатного. Вивільнення політики від негативів, які виступають об’єктом сміху, і є легітимацією політики, набуття нею більшої привабливості, сходження її на більш високий щабель людяності. Таким чином, сміх виступає важливою передумовою легітимації політики.

Сміх є ознакою делегітимності політики, невідповідності її життєвим обряям, сподіванням суспільства. Він висвітлює проблемні моменти політіндустрії, які потребують перегляду. Сміх виступає агентом живого потоку життя соціуму і спрямовується проти байдужості системи політичного регулювання та управління. Недарма французький філософ А. Бергсон відмічав, що байдужість – природне середовище сміху, а чуттєвість та зацікавленість є, по суті, його ворогами [1; с. 1280]. Прикмета легітимної політики – це співпереживання. Саме на виклик співпереживання здійснюваній політиці та її діючим особам спрямована діяльність офіційних мас-медіа. Серйозність політики, особлива подача, навіяння трепетного ставлення до здійснюваного політичного курсу надає більш значимого характеру проводжуваній політиці, а відтак й більшу легітимність. Сміх, навпаки, розчаровує, позбавляє штучного і облудного, наближає до розуміння дійсного, реального. В такій ролі сміх використовується як надійний засіб боротьби проти політичних противників або ворогів. При цьому він виступає не лише засобом боротьби проти противників, а й інструментом самолегітимації політики з боку її суб'єктів. Сміх знищує звичне, старе, що загубило глибину, в ім'я нового, процес виходу до якого розуміється як вічне вивільнення політики від наявного, її легітимація, що виступає таким чином в формі трансгресії.

Безперечно, сміх протидіє будь-якій політиці в природному прагненні досягнути абсолютної легітимності, тим самим зберігає свободу для самовираження, самоздійснення потенційного суб'єкту політики з будь-якими можливими характеристиками.

Сміх – це потяг до гнучкості в політиці, яка є умовою її успішної легітимації. Здатність легко вивільнятись від стійкого в політиці, що заважає її змінюванню в унісон зі світом, іде в співдружності зі сміхом та означає постійне удосконалювання політики, її легітимаційне сходження до вищих (більш привабливих та плідних) форм та практик звільнення й здійснення.

Сміх – це релевантна зустріч з негативною, непередбаченою, амбівалентною політичною реальністю з невираженим явно прагненням до перетворення її на прийнятну, привабливу, придатну для життя дійсність, легітимну відносно життєвих детермінант, спраги життя людини.

Сліпе бажання, що виступає в формі сміху, знищує

механістично-обгрунтовану та логічно-прораховану конструктивність серйозності в політиці, щоб вивільнити можливі підходи до заповітно-жаданого. Звідси, легітимація політики відбувається не як експансія репертуарів оволодіння цілями, а як пошук оптимальних шляхів злиття зі світом і здобуття через це сили легітимності, визнання не лише суспільного, але й онтологічного, виправдання життям на противагу мортності ідеалів, нав'язаних розумом, з їх схильністю до підпорядкування через віру в світлість майбутнього разом з ними.

Сміх – це ухилення від страху, від безпосередньої боротьби з загрозою смерті в усіх її формах шляхом подолання серйозності, а відтак і значимості, в умовах кризи, делегітимності політики. Сміх, відкриваючи іншу реальність або її деякий аспект, дає можливість діяти, свободу від страху за найнесприятливіших політичних умов та при обмежених легітимних ресурсах.

Сміх – це реакція на викривлення смислів в самолегітимаційних, зрежисованих практиках, в постановочностних (неширих) діях суб'єктів політики. Сміх відвойовує у суб'єктів самолегітимації політики простір для спонтанності (свободи, невідрежисованості) думки і дії, можливість для вільної оцінки, визнання політики. Сприяючи вільному визнанню, легітимації політики, сміх надає їй більшої могутності.

Сміх – це не профанація значимого, важливого, святого, серйозного в політиці, це не матеріалізація, секуляризація духовного, високого (скажемо, ідеалів), це оголення нісенітності претензій і очікувань на іманентну, політичну реальність здійсненності “царства Божого”. Сміх – це удар по гордості в політиці, її викривання в легітимаційно-політичній взаємодії.

Сміх – це безсвідомий потяг до щільної взаємодії, до розуміння в легітимаційно-політичному просторі між репрезентаторами та тими, що репрезентуються, прагнення до екзистенціального, замість офіційно-системного, діалогу в процесі реалізації легітимації політики.

Сміх – це апеляція суб'єкта визнання політики до розуміння, який не чекає на пояснення або виправдання політики, яка пов'язана своїми наслідками з ним, а сподівається на повагу його життєвих інтересів.

Сміх – це інструмент розвінчання великих смислів і

помислів в просторі легітимації політики заради якості життя, поваги до його неповторності, унікальності, принципової недетермінованості інтересами функціонування економічних, інформаційних та політичних систем і механізмів.

Сміх в контексті легітимації політики і оцінки відповідності її цілей їх реалізації в реальності виступає як іронія історії, тим самим набуваючи онтологічного статусу. Як відомо, іронія історії – це незбіг цілей людських зусиль в соціально-політичній сфері та отриманого результату [9]. У випадку іронії історії сміється вже не людина-суб'єкт визнання політики, сміється світ над самовпевненою людиною-політичним суб'єктом, яка мислить легітимацію політики як підпорядкування світу своїм цілям, а не злиття з ним в гармонії, звільнення від нього, а не співзвільнення разом з ним в пошуках нових форм та обривів взаєморозуміння. Сміх як інструмент легітимації політики виконує делегітимаційну функцію щодо політики Іншого в ситуації конкурентності або протиборства. Він розвінчує демонстраційність, нелюдськість, самовпевненість або самолегітимність політичних практик, звільняючи життєвий світ свободи та бажання від репресивності економікоцентризму, функціоналізму, ритуалізму, раціоналізму та доцільності системи управління. Роль сміху в процесі легітимації політики особливо актуалізується в сучасну епоху, коли образ стає важливіше за сутність, реальну дійсність. Легітимація політики все більше стає самолегітимацією. Політичні процеси втрачають свій первісний смисл, функціональне призначення, залишаючись пустими формами, декорацією чогось іншого. Демократія вироджується в демонстрацію народовладдя, вибори – вже процес не обрання, а позиціонування. Тотальна політична видимість заступає реальність, яка безслідно зникає, вмирає. Смерть входить в життя і оволодіває ним завдяки видимості. Лише розпізнавши і викривши видимість, можна сподіватись на повернення до справжнього життя. Саме сміх може, повинен і виконує цю роль в процесі здійснення легітимації політики. Сміх розриває тканину симуляції задоволення інтересів, звільняє легітимацію політики від різного роду міфологізацій. Таким чином, сміх спрямовується проти віри, яка є одним з основних джерел легітимації політики і як така використовується, насаджується ініціаторами легітимаційних стратегій в політосфері.

Але сміх спрямований не проти віри як такої, а проти символів, які позбавлені реального змісту та ні на що не вказують, проте при цьому використовуються як інструменти виправдання політики. Наприклад, демократія, реформи, злагода, незалежність, державність, благо народу, інтереси держави, порядок, захищеність, свобода і т. п. При безлічі коннотацій вони можуть позначати все, а, отже, не позначати нічого.

Сміх примушує політику в її легітимаційних пошуках до природності, відходу від інструменталізму, від міфологізації світу, від виправдання майбутнім. Сміх – це виклик легітимації політики, відповідь на який полягає у повороті до спонтанності, свободи життєвиявлення. Достатньо цікавим та плідним на шляху знайдення відповідних основ для легітимації політики в сучасну епоху є звернення до даоської ідейної спадщини. Симптоматично, що Лао-Цзи (автор головного даоського тексту) в своєму творі “Дао Де Дзин” звертає увагу на моменти штучності, метушливості, розрахунку в соціальних відносинах, що приймають у нього здебільшого політичне забарвлення, та піддає їх критиці. Оскільки сміх в контексті легітимації політики виступає формою критики, Лао-Цзи, осуджуючи певні стереотипи поведінки та мислення в своєму творі, вказує нам по суті на потенційні мішені для сміху в політиці, пропонує способи їх уникнення та, тим самим, визначає контури стратегічного оновлення сучасних легітимаційно-політичних практик. До даоських принципів, слідування яким позбавляє політику сміховинності і робить її легітимною, відносяться такі.

Вивільнення від пристрастей і прагнень. Лише звільняючись від прагнень, за Лао-Цзи, можна бачити суть речей та процесів, а не тільки їх зовнішнє – форму та образи [5, с. 9; 6, с. 5]. На цьому шляху можливе парадигмальне подолання суспільства спектаклю.

Діяти через недіяння (у-вей). Це означає, що не треба заздалегідь планувати результат, обдумувати шляхи, оцінювати шанси на успіх, докладати зайвих зусиль, зупинятись на досягнутому [5, с. 9; 6, с. 8–10]. Слідування цьому принципу фактично унеможлиблює феномен іронії історії.

Не звеличувати одних людей за рахунок інших, не ставити одні речі вище за інші. Сучасні неототалітарні стратегії легітимації політики передбачають як раз протилежне. Породжуючи бажання,

спокушаючи образами, вони увергають людину в рабство споживання, фетишизації життя.

Діяти для блага інших, але не заради визнання своїх заслуг. Маніпулятивність сучасних політтехнологій як раз і ґрунтується на грі в обмін. Виклик маніпулятивності і неототалітарним тенденціям сучасності може бути здійснений як дарування і служіння без надій на вдячність та нагороду.

Не жаліти себе. Не звертати уваги на можливі і наявні труднощі, тим самим знімаючи обмеження для самоудосконалення. Сміховинним виглядає той, хто жаліє себе, занепадає духом перед новими проблемами. Разом з жалістю до себе політик втрачає силу і хист щоденного подвигу в ім'я інших. Його політична діяльність стає делегитимною.

Не прагнути певності. Політика зберігає легітимність, доки ухиляється від певності, русла, тенденції, образу та, разом з тим, продовжує удосконалюватись, перетворюватись на більш кращу, змінюючись в унісон зі світом.

Дивувати себе і оточуючих. Передбачуваність вбиває політику і тих, хто її проводить, робить легітимаційно-політичний процес маріонеточно-розважальним звичаєм, обрядом з наперед відомим результатом. І лише така політика, яка дивує та заворожує своєю унікальністю, увагою до чудесного в кожному, притягує, оживляє і надає сили для руху до нових обривів удосконалення і звільнення.

Не відчувати страх втрачати. Не боятись втратити життя, славу, привабливий імідж, майно, ризикувати успіхом; не дорожити тим, що маєш, – означає для політика бути вільним від занепокоєння і невразливим для загроз делегитимації.

Бути простим та природним. Це дозволяє не витратити зусиль на те, щоб здаватися значимим, сильним, мудрим, носити на собі маску важливості, але керуватись у житті головним: постійно самоудосконалюватись та звільнятись від зручних та звичних способів поведінки. У звільненні від зручних та звичних способів поведінки та мислення як раз і полягає справжня легітимація політики.

Висновки. Сміх як специфічна оціночна реакція людини відіграє значну роль в легітимації політики. Сміх, по-перше, дозволяє своєчасно вивільнитись в політиці від негативного, що сприяє її успішній легітимації; по-друге, демонструє міру

легітимності політики; по-третє, гуманізує, олюднює політичну, та легітимацийно-політичну як її різновид, практику; по-четверте, сприяє трансгресивності легітимациї політики, тобто її виходу в своєму здійсненні за рамки звичних і передбачуваних форм; по-п'яте, протидіє абсолютній легітимациї будь-якої політики, тим самим зберігаючи свободу для плюральності здійснення, самовираження та легітимациї в політиці; по-шосте, може виступати інструментом як легітимациї, так і делегітимациї політики. Аналіз даоської ідейної спадщини в контексті осмислення ролі сміху в процесі легітимациї політики дозволяє дійти висновку, що положення твору Лао-Цзи "Дао Де Цзин" сприяють подоланню проблемних моментів в легітимациї політики, на які вказує сміх.

1. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. – Мн, 1999. – 1408 с.
2. Бистрицький Є., Білий О. Державотворення в Україні: шляхи легітимациї // Політична думка. – 1996. – № 1. – С. 11–23.
3. Вебер М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 602–643.
4. Вебер М. Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 644–706.
5. Дао: гармония мира. – М.: Эксмо, Харьков: Фолио, 2002. – 864 с.
6. Дао Дэ Цзин / Пер. А. Кувшинова. – М.: Профит стайл, 2001. – 169 с.
7. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К., 1999. – 488 с.
8. Макеєв С. Десятирічна криза легітимності правлячих кіл // Політична думка. – 2001. – № 3. – С. 5–9.
9. Можейко М.А. Ирония истории // Постмодернизм. - Мн., 2001.- С.338
10. Політологічний енциклопедичний словник / Упор. В. П. Горбатенко, В. Д. Бабкін. - К.: Генеза, 1997. - С. 182.
11. Рябов С. Г. Легітимация влади як соціально-філософська проблема (концептуально-методологічний аналіз). - 09.00.03: Дис... д-ра філософ.н. / Київськ. у-тет ім.Т. Шевченка. - К.,1997. - 424 с.
12. Сікора І. Проблема легітимності політичної системи і державності в перехідних суспільствах // Політологічні читання. - 1992. - № 1. - С. 220-227.
13. Хабермас Ю. Вовлечение другого. Очерки политической теории. – СПб, 2001.
14. Fishkin J. Tyranny and Legitimacy: A Critique of Political Theories. - Baltimor: John Hopkins University Press, 1989. - 158 p.
15. Habermas J. Legitimation crisis / Transl. by McCarthy Th. - Cambridge: Oxford : Blackwell: Polity press, 1997. - XXV, 166 p.
16. Lipset S.M. Political Man: The Social Bases of Politics. – Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1981. - 586 p.
17. Simmons A.J. Justification and Legitimacy // Ethics. - 1999. - Vol. 109, № 4 (Jul.1999). - P. 739-771.
18. Weber M. The Theory of Social and Economic Organization. - N.Y.: The Free Press; London: Collier-Macmillan Limited, 1968. - 436 p.

Александр Голозубов

**ТЕОЛОГИЯ СМЕХА В ПОСТХРИСТИАНСКОМ
МИРЕ**

О наступлении постхристианской эры заговорили в 1960-е годы, знаменательные во многих отношениях. Известный тезис о смерти Бога обрел в это время, как это ни парадоксально звучит, новую жизнь в целом ряде концепций протестантского модернизма. Со стороны католической церкви ответом на вызов времени стал созыв II Ватиканского собора (1962–1965).

Перестройка теологических концепций, начавшаяся в 1960-е годы, в той или иной степени затронула все христианские конфессии, и это обстоятельство не осталось без внимания в отечественной науке. Модернизация католицизма, православия и протестантизма стала предметом анализа в целом ряде работ 1960–70-х годов, но рассматривалась она по отношению к каждому из христианских направлений изолированно, без установления общих закономерностей (см.: [1–7]). Православие в наименьшей степени оказалось способно к подобным трансформациям в силу традиционной консервативности православной религиозной парадигмы, ее невосприимчивости к радикальным доктринальным новшествам. Поэтому основное внимание исследователей привлекли теологические новации в католицизме и протестантизме.

В последнее десятилетие современные модификации христианства были связаны с проблемой перехода к постмодерну в западной культуре. При этом если в советской науке католицизм обвинялся в неспособности приспособиться к новому уровню политической свободы и научно-технического развития в мире в силу своей догматической «закоснелости» и реакционности, то в 90-е годы для некоторых авторов именно трансформации этой формы христианства оказались примером радикального приспособленчества к запросам «бездуховной западной цивилизации» [5].

Более или менее подробно были проанализированы такие тенденции в теологии, как диалектическая теология К. Барта, «теология надежды» Ю. Мольмана и Г. Заутера, радикальная теология Т. Олтайзера, «естественная теология» Гарнака и Трельча

и др. Однако почти незамеченной оказалась книга Г. Кокса «Праздник шутов. Теологический очерк празднества и фантазии» [7], которая стала началом целой традиции в философии религии. Больше внимание привлекла другая, более ранняя, работа Кокса «Секулярный город», в которой он провозгласил необходимость обратиться в поисках бога к секулярному миру, охваченному радикальными переменами. Хотя В. И. Гараджа определяет философию Кокса как теологию игры [3], мы считаем возможным называть эту разновидность радикальной теологии в современном протестантизме теологией смеха, в которой христианство рассматривается как разновидность комического мировосприятия.

В целом можно сказать, что в современной украинской гуманитарной науке проблема трансформации привычных представлений о Христе и христианстве в современной западной культуре не стала предметом серьезного рассмотрения. Ни тогда, ни теперь не были особо выделены те новаторские идеи, которые выявили новые возможности библейских смыслов, связанные со смехом.

Между тем к этому направлению в современной западной теологии можно отнести целый ряд работ, в которых смех, фантазия, игра, карнавал и свободная игра контрастов включаются в некоторые теологические жанры, включая библейскую теологию, философскую или фундаментальную теологию [см.: 12; 14; 20–23; 25; 26]. Этот процесс был подготовлен выходом известных книг М. М. Бахтина и Й. Хейзинги, трудами кембриджской ритуальной школы. Названные работы стимулировали в ситуации постмодерна переключение философской рефлексии по поводу комического на область собственно теологического. Нашей целью является привлечение внимания научной общественности к этой теме и дальнейшее исследование источников, природы и основных форм теологического смеха.

Одним из основных источников для внутреннего реформирования христианства, особенно в протестантской его форме, стала философия С. Кьеркегора, которая, с одной стороны, была важным звеном в той традиции, которую И. Исаев называет «теологией смерти», страха и отчаяния, а с другой, теологическим обоснованием иронии и комизма. В одном из самых известных

своих произведений «Страх и трепет» Кьеркегор удивляется, почему еще его время «не породило собственного героя, демона, который беспощадно ставит весь этот ужасный спектакль, делающий наше время предметом насмешек и вместе с тем заставляющий его забывать, что оно смеется над самим собой. И чего еще заслуживает наше существование, как не того, чтобы над ним посмеяться, если человек сплошь и рядом уже к двадцатому году жизни достигает самого высшего» [8, с. 93]. Тема жизни как спектакля, поставленного неведомым режиссером, в полную силу зазвучала в искусстве XX века. Симптоматичны названия романов О. Хаксли «Шутовской хоровод», Г. Грина «Комедианты» и мн. др. Такая буффонада – торжество секуляризованного мира, результат смерти Бога в культуре модернизма. В постмодернистском мире секуляризация карнавала привела в конечном счете к карнавализации христианства.

Частью реабилитации смеховой культуры в постхристианскую эпоху стала актуализация темы радости как темы религиозной, радости в том ее понимании, истоки которого можно найти в учении св. Франциска, в философии св. Ансельма Кентерберийского. Радости во Христе посвящено специальное послание 1975 г. папы римского Павла VI «О христианской радости» («Gaudete in Domino»). Павел VI отождествляет счастье («happiness») в строгом смысле этого слова с радостью («joy»), когда человек на уровне своих высочайших способностей, обнаруживает мир и удовлетворение в овладении известным и любимым благом, в гармонии с природой, делящим ответственность и помощь с другими людьми. Божественная радость – внутренний свет, который идет из такого источника, к которому достижения современной цивилизации сами по себе не ведут. Земные радости несовершенны, но люди, лишенные их и страдающие без видимых на то причин, вызывают сочувствие понтифика. Средства избавления различны. Можно направить усилия мирового сообщества прежде всего на преодоление бедности, насилия и других социальных зол, и это будет угодно Богу, но более важной является задача научить человека тому, как сохранить в своей душе способность радоваться тем благам, к которым нам открыл путь Господь: существованием, самой жизнью, целомудрием, трудом, природой, тишиной. Еще

ветхозаветные псалмы воспевают радость жизни с Богом и для Бога, но наиболее полная радость нам дана во Христе. Эта радость – знак духовной радости Царства Божьего: радость людей, входящих в это царство, и радость Отца, принимающего их. Это радость видеть услышанное Слово, успокоившегося одержимого, обращенного грешника. Христос принимает чувственные и духовные радости как Божий дар. И поверившие Христу и последовавшие за ним призваны разделить эту радость. Дух божественной радости продолжал жить в Марии, мучениках церкви, таких христианских святых как св. Августин, св. Бернар, св. Франциск Ассизский и должен жить дальше в сердце каждого человека.

Такое понимание радости, несомненно, придавало большую оптимистичность и открытость католической доктрине в тот период, когда длительный период торжества в западноевропейской культуре настроений отчаяния и трагической иронии привел к необходимости новых мировоззренческих ориентиров.

Ироническое мироощущение человека XX века позволило многие действия человеческого рода, по сути трагические и жестокие, воспринимать с комической стороны: «Большая часть того, что совершает человеческий род, не только забавно, но и полностью смехотворно. Огромное количество энергии, денег, времени и интереса тратится на различную бесполезную деятельность – войну, совершенствование оружия, убийства, самоубийства, изобретение нечеловеческих законов» [13, р. 29]. В XX веке вся эта деятельность приобрела доселе невиданные масштабы, что часто вело к очень печальным последствиям, но, хотя «наш век трагичен», писал Д. Г. Лоуренс об ушедшем столетии, «отказываемся воспринимать его трагически» [10, р. 163]. Ф. Дюрренматт считал комедию единственной формой, в которой может быть изображен современный мир, современное общество. Поэтому протест против «мира потребления и рекламы» нашел своё выражение, по замечанию американского историка культуры С. Уоррена, «в постоянном потоке сатиры, пародии, морализаторства» [24, р. XXVII]. Человек воспринимается как шут, как марионетка («Шутовской хоровод» Хаксли), и в силу той же шутовской природы человек – изгой по отношению к Богу, к миру подлинных ценностей. Комическое как жанр и как проявление

смехового начала в литературе и культуре в целом стало предметом обостренного внимания со стороны литературоведов и философов. Свою теорию смеха выдвинули А. Бергсон, Л. Пиранделло, Ж. Батай. При этом «интеллектуальная клоунада», по выражению Р. Пирса, не является достоянием XX века, а опирается на идущую из глубины веков традицию [19]. В смехе усиливается элемент противоречивости, контрастности, буффонадности. Среди комических приемов наибольшее влияние привлекает гротеск, приобретающий самостоятельную значимость как способ видения мира, наполненного трагическими противоречиями и абсурдными нелепостями. Трагический опыт мировой катастрофы, гнетущее сознание утраты Бога, контрастность секуляризованного мира порождают гротескную образность и злую сатиру. На основе гротеска воспринимаются целые культурно-исторические эпохи прошлого. Актуализируется интерес к таким гротескным персонажам карнавальской культуры, как шут, клоун. Шут, буффон воспринимается как символический тип, один из культурных архетипов человечества. В атмосфере общей дегуманизации культуры задорный, мягкий юмор писателей-викторианцев, как отмечает английский критик и писатель М. Брэдбери, уступил место злomu и саркастичному, а часто угрюмому и зловещему смеху модернистов, смеху, рождённому окружающим хаосом. Эта угрюмость и демонизм смеха модернистов подчеркивались не раз. Христианская же культура, которая в бахтинской концепции выступала как противоположность оптимистичной и жизнерадостной, проникнутой атмосферой карнавала и игры, народной культуры, оказалась способной трансформироваться в нечто новое с помощью тех самых механизмов, которые в модернизме создали театра абсурда, различные формы художественной игры с темой смерти и распада.

Неоднократно отмечалось откровенно негативное на протяжении столетий и даже враждебное отношение христианской церкви к смеху как к признаку человеческой гордыни и легкомыслия, противоположному молитвенному состоянию души, но являющегося поводом для радости со стороны врага рода человеческого. В то же время смеховое начало всегда подспудно присутствовало в христианской культуре, так же как определенные элементы театрализованности и карнавальности в христианском

культе, особенно католическом. Исчезновение утверждений о непогрешимости церкви способствовало разрушению религиозной моноидеи и теологической моноструктуры, что само по себе сблизило христианство с духом празднества. Теоретическое осмысление карнавала, уже после того как он стал фактом культурной жизни Европы, в работах М. М. Бахтина и Й. Хейзинги, словно подсказало путь христианской теологии в ее напряженных поисках пути выхода из кризиса. Причем та односторонность, в которой упрекали первого многие исследователи, чрезмерная абсолютизация карнавала, вряд ли может быть поставлена в упрек католицизму эпохи постмодерна, использовавшему намеченные Бахтиным схемы лишь как способ построения теологических конструкций, а не полноценное объяснение культурных закономерностей или создание целостной картины мира. Но сами библейские тексты, на материале которых разрабатывались эти теологические новации, тотальны и всеобъемлющи по своей смысловой направленности.

В современной культуре происходит карнавализация христианской мифологемы, с одной стороны, и сакрализация карнавала, с другой. Более того, если в средневековой культуре отблеск святости лежал на жонглерах, бродячих музыкантах и актерах, воспринимаемых в одних случаях как слуги дьявола, а в других как «скоморохи Божии», отношение к ним было амбивалентным, противоречивым, как и к самому дьяволу, нередко слитому с образом буффона, то в культуре эпохи постмодерна теологи обнаруживают шутовскую природу в самом Христе. Здесь протестантская теология оказалась гораздо радикальней католической, превратив «радость во Христе» в смех во Христе, с Христом и отчасти над Христом.

«Образ Христа-арлекина, его трогательность, хрупкость и ироничность снова находят отзвук» [9, с. 149]. Воплощаемое им сочетание веселья и серьезности позволяет сохранить убеждения и веру прошлого именно благодаря отношению сознательной игры и комической двусмысленности, с одной стороны, и игровому элементу в самой вере, с другой. Шут должен быть изгоем, находиться вне общества, чтобы быть свободным в его осмеянии и иронизировании.

Комизм шута выражается через слова и мимику, само

присутствие второго смысла, «заднего плана» в его действиях более очевидно, чем в поведении клоуна. Последний в большей степени воплощает начало игровое, комизм через действие, чистой гротескности мало. Клоун именно в силу своей связи с миром стихийных переживаний, даже экстатических и карнавальных состояний, находится в потоке постоянного обновления и изменения, как весь мир и природа, возрождение которых празднуется в народных карнавалах. Такая стихийность таит в себе и большую опасность и непредсказуемость. Уже в средневековом искусстве дьявол нередко приобретает черты шута, буффона. Если в средние века внутренняя природа обоих этих персонажей (клоуна и шута) амбивалентна и таит в себе дьявольское начало, то, начиная с эпохи Возрождения, шут становится своеобразным литературным архетипом умного простака, и восприятие шекспировских шутов именно в таком смысле симптоматично для европейской культуры. С одной стороны, в современной западной гуманитарной науке наблюдается тенденция к «теологизации» игры, происходит наделение главного персонажа европейской теологической культуры – Иисуса Христа – чертами клоуна, арлекина. С другой стороны, клоун нередко появляется перед нами в современной культуре как демонический персонаж, внушающий ужас от превращения невинного озорника в злобное и жестокое существо (как смешливый Луис Сигрэм, одетый в костюм клоуна на карнавале и оказавшийся хладнокровным маньяком, в фильме А. Гроссмана «Карнавал душ», 1998).

Возвращаясь к работе Г. Кокса «Праздник шутов», необходимо сказать, что, по мнению Кокса, предлагаемая им «теология контраста» поможет связать теологию с духом праздника, поскольку антитеза, контрастность – важнейший элемент праздничного мировосприятия. Х. Кокс характеризует свой метод как «теологическое шутовство», позволяющее подвергать сомнению самоочевидное. Библейская форма юмора направлена против претензий на окончательность и завершенность, и в то же время основание надежды. «В присутствии бедствий и смерти мы смеемся, вместо того чтобы креститься. Или вернее: смех – это наш способ осенять себя крестным знаменем. Он показывает, что, несмотря на исчезновение всякого эмпирического основания для надежды, мы

не перестали надеяться» [11, p. 157].

В современной культуре традиционный образ Христа утратил значительную часть своей притягательной силы и оказался вовлеченным в процесс развития клоунады. По мнению Кокса, предпосылки для толкования Христа как шута заложены в его раннехристианском восприятии, впоследствии вошедшем в противоречие с официальной религиозностью.

В богословско-социологической работе П. Бергера «Рискованное воззрение» эсхатология рассматривается как комическое начало христианской веры, как концепция «мира навыворот», близкая к эксцентриаде и клоунаде.

Тему шутовства Христа и теологии игры в своих работах продолжил современный американский исследователь Д. Миллер [см.: 15–18]. Он говорит об утрате подлинного чувства юмора в современной культуре. Разновидности остроумия, связанные с различными типами чувственной природы человека, обедняясь, объединяются в одном понятии «ум». С разведением различных языковых значений для обозначения понятия «игра» Д. Миллер также связывает редукцию первоначального смысла, которым обладает игра как сверхреальность. Через дух человеческой игры мы можем раскрыть соответствующие формы и метафоры игры святого духа. Игра («play») не относится к играм человека, социума, животных и богов, но к глубокой реальности, чьи измерения всеобщие и чей образ, далекий от абстрактности, может быть дан конкретно как «game».

Известный католический теолог Гуго Ранер учит: Церковь слаба, она устала за долгие века паломничества через пустыню людского неверия. Но в этой слабости раскрывается ее вечная и великая святость, укрывшаяся в ковчеге сердец «незначительных» людей, для которых один Отец открыл внутреннюю красоту царства Божия. Три фундаментальных понятия должны вести нас в наших поисках: Церковь слабости – для нас факт веры, испытание веры, и радости в вере. Именно в слабости Церкви распятого – сама сущность силы Божией славы, сакраментальный скромный символ непреодолимой победной любви к Иисусу Христу. Эта слабая Церковь – радость нашей веры. Нет никакой теологической диалектики, которая освободила бы нас от ответственности постоянно пытаться снова воплотить власть Божьего

свидетельства Церкви, ее святости, даже ее славы, которая может быть драматизирована здесь на земле. Однако, наша вера в Церковь остается чистой, гибкой, наполненной радостью в победе Нашего Господа, только если мы чувствуем, что мощь и власть Бога, который полностью отличается по своей природе от чего-либо еще в нашем опыте, выбирает показывать себя наиболее часто в земном бессилии и ничтожности – пока мы посреди Церкви празднуем смерть Нашего Господа, пока Христос не возвращается как Мессия славы. Христос, раз и навсегда, умер вне границ человеческого постижения, и поэтому Церковь должна переживать его священный позор каждый раз заново. Этот позор может уже быть для нас источником глубочайшей радости, но это возможно для нас, чтобы иметь предчувствие этого факта только через милость. Мы сначала схватим этот факт когда, в конце всех земных дней, гимн ликования дальше от всех народов: «Бесконечно выше нас сияет символ вознесенного креста» [20].

Некоторые исследователи проблемы теологии смеха предваряют свои рассуждения попыткой вновь определить природу комического. Так, К. Сэндс полагает, что юмором следует называть способность обнаружения забавного в противоречиях, под комическим же она понимает разнообразные эстетические формы, в которых упражняется человеческая способность к юмору [22, р. 500]. Думается, теологический подход к проблеме смеха требует иных критериев. Для религиозного сознания понятие смешного необходимо соотносится с категорией радости. Понятие радости и веселья нейтрально как с точки зрения субъектно-объектности, так и с точки зрения нравственной оценки. Смех может быть направлен и на самого смеющегося, но для смеха важна именно направленность на что-то или кого-то, являющихся субъектом смеха.

С точки зрения В. Видби, комедия определяется следующими составляющими: сюжет, в котором действие начинается в момент гармонии, переходит в кризис и заканчивается счастливо, сопровождаясь каким-либо празднованием или возрождением; условными характерами, которые восходят к соответствующим фольклорным типам, таким как трикстер, «дурак» или романтический герой; стилистическим словарем, который включает шутки и игру слов, так же как сюжетные

структуры, такие как несоответствие, ирония, перевертыши и сюрпризы; постоянные политические обертоны – комедия то ли поддерживает *status quo*, то ли подрывает его через пародию и сатиру. Эти литературные особенности становятся средством для построения комического мировоззрения, которое имеет теологическое применение. Комедия соединяет видение реальности, которое одновременно оптимистическое и исправляющее, сложное и противоречивое. В. Видби считает, что Библия, используя все вышеназванные средства создания комической образности, дает праздничное и в тоже время достаточно сложное видение мира. С его точки зрения, авторы Библии используют комическую манеру, чтобы изобразить сложности человеческой и божественной природы и отношения между ними. В своей книге Видби показывает, что книги Бытия, Исхода, Есфири, Ионы, Иова и Песни Песней выражают комическое видение. Но это скорее попытка применить бахтинскую теорию к библейскому тексту, нежели попытка создать собственно теологию смеха. Так определяет свою задачу теолог К. Й. Кушель, назвав свою книгу «Краткая теология смеха» [14]. Тем не менее он не проводит различия между смехом и радостью. Вслед за У. Эко он напоминает нам об опасностях смеха, становящегося абсолютном.

И. Гилхус, анализируя, как смех используется в литургии, фестивалях и религиозном дискурсе на Западе, утверждает, что смех часто связан с беспорядком и забвением приличий [12].

Свойство человека – смеяться, напоминает М. А. Скрич [23] и следует осторожной и часто хитрой дорожкой через библейскую литературу и ее смех – иногда цинический, иногда иронический, иногда насмешливый, иногда явно забавный.

Таким образом, на сегодняшний день есть основания говорить не о кризисе, а о новой трансформации христианства в направлении принятия в себя понятий и культурных форм, не связанных напрямую с религиозностью, а то и противостоящих ей. В «постхристианской» западноевропейской культуре происходит возвращение к карнавалу, но участниками его становится субъект европейской культуры, уже освоившийся в роли шута и переносящий и теперь обратившийся к библейской образности в поисках скрытого шутовства в истории Христа и в поисках комического духа библейского учения в целом.

Существенными чертами того направления в религиозной философии, в котором произошла явная сакрализация смеха и которое мы считаем возможным называть теологией смеха, являются следующие: 1) сакрализация понятий «карнавал», «игра»; 2) с другой стороны, карнавализация определенных сакральных понятий, например, литургии (Р. Гвардини); 3) обнаружение различных уровней явного и скрытого комизма в текстах Ветхого и Нового Завета; 4) карнавализация образа самого Иисуса Христа, выявление в нем буффонадного, шутовского начала.

Охарактеризованная тенденция требует детального исследования в контексте общего реформирования христианской теологии на фоне культуры постмодерна, что станет нашей дальнейшей задачей.

1. Ваторопин А. С. Религиозный модернизм и постмодернизм // Социологические исследования. – 2001. – № 11. – С. 84–92.
2. Гараджа В. И. Кризис религии и католический модернизм. – М., 1969.
3. Гараджа В. И. Критика новых течений в протестантской теологии. – М., 1977.
4. Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. – Л., 1991.
5. Горичева Т. М. Христианство и современный мир. – СПб., 1995.
6. Добренков В. И. Современный протестантский теологический модернизм в США. – М., 1980.
7. Исаев С. А. Теология смерти (Очерки протестантского модернизма). – М., 1991.
8. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М., 1993.
9. Роднянская И. Б. Кокс Х. Г. Праздник шутов. Теологический очерк празднества и фантазии // Современные концепции культурного кризиса на Западе. – М., 1995.
10. Bradbury M. Possibilities. Essays on state of the novel. – Oxford univ. press, 1973.
11. Cox H. The Feast of Fools. A theological essay on festivity and fantasy. – Cambridge, Harvard Univ. press, 1969.
12. Gilhus Ingvild S. Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion. – Lnd., N.Y., 1997.
13. Handelman S. Myron. From the Sublime to the Ridiculous // Handbook of Humor research. – N.Y. etc.: Springer-Verl, 1983. – V. 2. – P. 23–31.
14. Kuschel Karl-Josef. Laughter: A Theological Reflection. – L., 1994.
15. Miller David L. Christ, the Clown. // Christs: Meditations on Archetypal Images in Christian Theology. – Seabury, 1981.
16. Miller David L. Gods and Games: Toward a Theology of Play. – Harper, 1973; Playing the Mock Game (Luke 22:63–64). // Journal of Biblical Literature, XC, III (1971). – P. 309–313.

17. Miller David L. The death of the Clown: A Loss of Wits in the Postmodern Moment. // Spring 58 (Fall 1995). – P. 69–82.
18. Miller David L. Theology and Play Studies: An Overview. // Journal of the American Academy of Religion, XXIX, 3 (September, 1971). – P. 349–354.
19. Pearce R. Stages of clown: perspectives on modern fiction from Dostojevsky to Beckett. With a pref. by H. T. Moore. – Carbondale (Ill.), Southern Illinois univ. press, 1971.
20. Rahner Hugo. The Church: God's Strength in Human Weakness.
21. Roberts Robert C. Sense of humor as a Christian virtue // Faith and Philosophy, 1990, 7:2.
22. Sands K. Ifs, Ands and Butts: Theological reflections on Humor // Journal of the American Academy of Religion. – 1996. – V. 64. – #3. – P. 500.
23. Screech M.A. Laughter at the Foot of the Cross. – L., 1998.
24. Susman Warren I. Culture as History. The transformation of American society in the twentieth century. – New York: Pantheon Books, 1984. – P. XXVII.
25. Weeping and Laughter in the Old Testament: A study of Canaanite-Israelite Religio. – Kobenhavn, 1962.
26. Whedbee J. William. The Bible and the Comic Vision. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Елена Золотарёва

ОДЕССКИЙ КАРНАВАЛ И ТРАДИЦИОННЫЕ ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ

Проблемы смеха порождают совсем не смешные проблемы

Изучая ранее дохристианские и христианские корни карнавальных традиций [6], мы задались целью не столько выяснить природу самого ежегодного одесского фестиваля «Юморина», сколько посмотреть на главную его составляющую – «юморинный» КАРНАВАЛ – сквозь призму традиционных духовных ценностей украинского народа, исходя из того, что значимость смеха и юмора христианскими конфессиями не определяется однозначно: веселье бывает то добродетелью, то преступлением в зависимости от контекста и внешнего проявления [7]. Для Одессы «Юморина» с её карнавалом может выглядеть *естественным продолжением* «смеховой» культурной традиции, не могущее вызывать, как кажется, негативных оценок или протеста. Но Православная церковь, опираясь на традиционные для украинского народа христианские ценности и святыни, выступает против юморинного карнавала, организуемого теперь ежегодно именно 1 апреля, и это обстоятельство дает повод обратиться к проблеме подлинных оснований одесского празднования Дня смеха. Следует понять, действительно ли наша Юморина естественно вписалась в украинскую культурную традицию, не стала ли чем-то чуждым ей?

Такая цель данной статьи предполагает необходимость выяснить три логически связанных вопроса:

- почему «Юморина» родилась 1 апреля в период так называемого советского «застоя» как стихийный карнавал, развилась и закрепились **именно в Одессе**;
- является ли она **следствием культурной традиции украинского народа** или явлением, совершенно чуждым украинским архетипам;
- почему каноническая Украинская православная церковь в последние годы активно **выступает против** проведения «юморинного» карнавала **именно 1 апреля**.

Рождение «Юморины» в 1973 году как стихийных

массовых гуляний в г. Одессе представляется нам закономерным. Пресловутые «догоним и перегоним капитализм», «нынешнее поколение будет жить при коммунизме», ненаступающее завтра, когда «каждому – по потребностям», несбывшиеся чаяния «шестидесятников» – всё это на фоне взорванной веры предков, прерванной вековой традиции православия, неосознаваемого тогда ещё в массе разочарования в «новой вере» – марксизме-ленинизме с его воинствующим атеизмом, запрещающим даже думать о Чуде, – требовало перемен в официальной идеологии. Близится к завершению «холодная война», и в 1975 г. будет подписан Заключительный акт СБСЕ в Хельсинки. Внутри же страны демократизм 60-х годов повёрнут вспять. Появляются и преследуются партийной властью диссиденты, скрываются факты народного протеста, наличие дефицита, отсутствие свободы передвижения, свободы совести и т. д. Прокламируемые основные цели жизнедеятельности страны уже достигнуты: массовая коллективизация и индустриализация, послевоенное восстановление народного хозяйства, поднятие целины давно завершены. Что дальше? Наступил в определённом смысле переломный момент истории.

Г. Прошин в своём исследовании о крещении князя Владимира отмечает, что «Русь от века ценила и понимала юмор. Насмешка над действительностью, шутейное отношение к ней особенно характерны для переломных моментов истории» [9, с. 123]. Середина 70-х годов прошлого века не стала исключением. Народ развлекают Аркадий Райкин, «Голубой огонёк», Кабачок «12 стульев», «Песня года». **Народ** всегда требует **больше** хлеба и **новых** зрелищ. А в моменты, грозящие кризисом, и **власть** заинтересована в том, чтоб дозированными новыми зрелищами отвлечь умы от критического анализа действительности. И начинаются новые «великие проекты». Объявляется призыв молодёжи на строительство Байкало-Амурской магистрали. По стране расползаются вокально-инструментальные ансамбли. В Одессе, с её «одесским языком» и естественно развившимся статусом «весёлой столицы» страны [14, с. 187–191; 5, с. 186–191], возникает «Юморина».

Одесские газеты в конце марта 1973–1974 г.г. пестрели сообщениями о том, в котором часу «выстрелит пушка на

Приморском бульваре», когда пройдёт автопробег «Антилоп-Гну», гонка велосипедистов по Потёмкинской лестнице, погоня за гусём и др. Санкционированные партийными органами развлекательные мероприятия обернулись массовым юморинным движением, в котором затискиваемые в рамки официальных ценностей и идеалов одесситы в «одном, отдельно взятом городе» пытались реализовать стихию народного карнавала, добиваясь таким способом свободы жизни и духа. Официальными же структурами не предполагалось такого размаха массовых гуляний и стихийного карнавала. Поэтому партийная власть в конце 1970-х, будучи уже не в силах запретить праздник юмора как таковой, запрещает карнавалы, шествия, ограничив «юморинные мероприятия» спектаклями и концертами на подмостках театров. В конце «перестройки» 1-апрельский Одесский карнавал возрождается, постепенно трансформируясь в «тотальную юморизацию» и дальнейшую коммерциализацию, о чём уже немало сказано ранее [5, с.186; 10]. Слияние воли «сверху» и «снизу», когда «верхи» разрешают слегка повеселиться, а «низы» жаждут чуда, и привело в 70-х годах XX века к рождению «весёлого массового действия» – одесской Юморины как следствию противовеса «застойной» (официальной) и народной культуры – черты, отмеченной М.Бахтиным [3], – и сочетания сознательного и стихийного элементов в управлении обществом.

Почему это произошло именно в Одессе 1 апреля? **1 апреля** - всегда был «день смеха», «день дурака», и не одесситы придали ему этот статус. **Почему в Одессе** – ответ на этот вопрос в той или иной мере уже звучал в ходе всех научно-теоретических конференций «О природе смеха» [5; 6; 7; 14].

И если для специфической Одессы «Юморина» с её карнавалом стала как бы *естественным продолжением* «смеховой» культурной традиции, то вписалась ли она в *украинскую культурную традицию*, не являлась ли чем-то чуждым и инородным?

Даже при поверхностном ознакомлении с культурной традицией украинского народа становится очевидно, что веселье, шутки и праздники – неотъемлемые черты его быта. Древние славяне на территории нынешней Украины массово праздновали Коляду, Русалочью неделю (будущие Зелёные святки) и Купала

[1; 6]. Даже во время тризны пели, танцевали и боролись [1]. Всем известно свидетельство киевской летописи об остроумии и кокетстве княгини Ольги, с помощью которых она в 957 г. отказала в браке византийскому императору Константину Багрянородному, ставшему её крестным отцом. Шуточно выглядят аргументы князя Владимира при «выборе веры», когда он отказывает мусульманам и иудеям. По мнению Г. Прошина [9, с. 126–127], Владимир Великий усмехнулся и над самим собой в момент Корсунского крещения, произнеся с иронией: «Теперь я узнал истинного бога».

Ещё в XI веке наши предки-христиане справляли свадьбу (само название – «весілля») – говорит за себя) по старинной традиции массовыми гуляниями: с музыкой, песнями, танцами и хлопками. «Один чернець XI в. з жалем оповідає, що на весіллях чути бубни, сопілки та різні “бісові дива”... Весільні плескання – танки, при яких плескали руками...Прості люди не йдуть на благословення і вінчання,...беруть жінки свої з танками, музикантами і плесканням» [8, с. 31]. Понятно, что церковь не одобряла таких действий, но, видимо, в основном не из-за веселья, а из-за игнорирования таинства венчания.

В княжеские часы и князья, и народ любили смех и веселье. «Слово о богаче и Лазаре» так описывает банкет богача: «Пили до пізньої ночі, з гусями й дудками, була велика забава з приятелями і сміхунами, танки, співи, всяка огида» [8, с. 32]. Владимир при освящении новой церкви в Василькове «створив празник великий, наварив 300 мір меду... Празникував князь вісім днів» [8, с. 32].

Иван Крипьякевич считал, что, кроме танцев и песен, на этих приёмах гости развлекали себя рассказами, сказками, анекдотами, поговорками, насмехались над пьяными. Говоря о рассказах, автор пишет: «Деякі з них мають гумористичну зафарбу, як приміром, анекдот про піщанців (т. е. на реке Пищане – Е. З.), що втікали перед “вовчим хвостом” – воєводою Вуефастом» [8, с. 33]. Целый пласт смеховой культуры наших предков раскрывает исследование «Смех в Древней Руси» [12], в котором приводится много аналогичных примеров.

При дворе киевского князя Святослава (1073–1076) обычно проводились музыкальные вечера. Долго сохранялся давний славянский обычай, следы которого повсеместно можно

увидеть и сегодня, – *народные забавы*: борьба, другие состязания, пляски, игры, музицирование, «повечерницы». Народных артистов называли *игрецами*, или *скоморохами*. Об их популярности уже в христианизированной Украине свидетельствуют летописные записи, на которые ссылается И. Крипьякевич: «Як плясці або гудці, або хто інший закличе на ігрище або на яке зборище ідольське, то всі туди біжать, радуєчись» [8, с. 34].

В старых украинских рукописях обнаружены неожиданные юмористические высказывания переписчиков-монахов по поводу своего тяжёлого, утомительного труда: «Радий заєць, як утече з сильця, – так і писець, коли скінчив останній рядок»; «Радується купець, як вернеться додому, а корабель, як прийде до тихої пристані, а віл, як визволиться з ярма, – так і писець, як закінчить книгу»; «Як радується жених невісті, так радується писець, як побачить останній лист» [8, с. 46]. Есть и божественные воздыхания «переписчиков-юмористов»: «О святі безмежники, Козмо й Дем'яне, поспішіть, щоб я скінчив!»; «О Господи, поможи, о Господи, поспіши, дрімота непоборна, в цім рядку я помилився!» [8, с. 47].

Доказательства внутренней присущности чувства юмора украинцам находим во все времена. Иван Вышенский и неизвестный автор 16 века осмеивает новомодные обычаи и одежды, пришедшие с Запада. И. Крипьякевич ссылается на общеизвестную сатирическую речь Ивана Мелешко, направленную против украинских модников 16 века [8, с. 109]. Стремление молодёжи к веселью в 17 веке засвидетельствовал тот же автор, отметивший, как учитель с детьми готовил домашнее представление – «виправляв комедію», а молодёжь забавлялась товарищескими играми в: «панаса, журавля, хрещика, горюдуба, ворона, тісної баби, фанти, шахи і карти», – и каталась на санях [8, с. 116].

В украинских бурсах на майские каникулы все с учителем отправлялись в лес на целый день, где студенты играли в кошки-мышки, жмурки, высокую лозу и другие игры, названия которых ни о чём не скажут современнику – жгут, ракс. Играли также в мяч, ели сладости и ставили весёлые мини-спектакли. Наиболее смешным им казалось представление, в котором действующими лицами были части речи, вступившие в спор между собой, а Пасху

«бурсаки» и школьники встречали юмористическими интермедиями с переодеванием [8, с. 129].

Результаты интересного анализа украинской драмы, которая в 15 веке пришла из Западной Европы через Польшу именно в форме *школьной религиозной драмы*, где постепенно рядом с *мистериями, мираклями и моралите* развивается *интермедия*, или *интерлюдия*, приводит Владимир Радзикович. Содержанием интермедий были смешные истории, рассказы, юмористические приключения, сцены обмана с перекручиванием латинских слов, Рождественские комедии. Радзикович приводит в пример драму об Иосифе Прекрасного, комедию Дмитрия Тупталова, а также исторические традикомедии Феофана Прокоповича и интермедии Якова Гаватовича. Вертепную драму, в интермедийной части которой было много смешных сцен, с 17 века популяризировали в Украине странствующие дьяки [8, с. 265–271].

И. Крипьякевич исследовал развлечения городского населения Галичины в составе Австро-Венгрии. Так, в июне 1814 г. во Львове праздновали победу Австрии над Наполеоном. Помимо традиционных богослужений и военных парадов, были также массовые гуляния, процессии, в оформлении которых причудливо сочетались элементы христианства, античности и модерна. В те же времена распространились так называемые *фестивали* – массовые народные забавы на немецкий лад, устраиваемые разными предпринимателями, с танцами, музыкой, гонками, акробатами, каруселями, фейерверками, фантовой лотереей и высоким столбом, вымазанным маслом, наверху с колбасой, которая доставалась первому, кто сумел до неё добраться. Во время национальных манифестаций 1848 г. также активно использовались танцы, аллегорические образы в спектаклях и святочные процессии наподобие карнавала. Так, 15 мая 1849 г. во Львове во главе такой процессии ехал воз, запряжённый 6 парами волов с позолоченными рогами, в жёлто-синем ярме, а на возу среди национальных флагов и цветов стояли огромный каравай и мёд как дары народа для цесаря [8, с. 168, 183].

Короткий и меткий саркастический ответ запорожских казаков турецкому султану Мухамеду IV [1, с. 259–260] стал уже энциклопедическим примером украинского юмора. Запорожские

казаки не раз демонстрировали наличие чувства юмора. Так, Н. Аркас ссылается на устное предание, дошедшее до нас: накануне разгрома Запорожской Сечи 1775 г. на одном из обедов, который Екатерина II давала запорожским послам, им подали слишком большие ложки, которые невозможно было поднести к своему рту. Тогда сечевики стали кормить друг друга, сами над этим потешаясь. Один из важных царедворцев, проходя между столами, спросил другого по-французски (полагая, что запорожцы не поймут), где, мол, этот дурной народ рождается. Второй вельможа ответил, что в «их дурацкой хохландии». Услышав это, запорожцы стали громко говорить друг другу: «Ой, брате мій, та й панів же тут яка сила! Та все які великі та розумні! І де вони тільки родяться?» – «Звісно, де: у Петербурзі та Москві.» – «А де вмирають?» – «Вмирають у Сибіру та Камчатці!» [1, с. 353–354]. Так запорожцы намекнули на то, что великое панство екатерининской эпохи не имело ни свободы, ни стабильности.

Известно, что в Украине, «по московскому обычаю», издавна стали отмечать «День дурака», подшучивая над знакомыми и развлекаясь смешными записками. «На перше квітня, за новим звичаєм, піддурювали знайомих видуманими листами. Під час ярмарків оглядали народні ігрища...», – пишет Иван Крипьякевич о быте украинцев в 18 веке [8, с. 117].

В этот сложный период тотальной нивелировки украинизма в царской России после разгона Сечи и полного закрепощения крестьян зазвенел смех Ивана Котляревского в его трагестийной «Енеїди», основанной на народном колорите. Юмористический подход автор избрал не случайно, так как украинский язык тогда считался языком необразованного селянина, а юмор «Енеїди» заставил украинское панство веселиться, развлекаться и одновременно привыкать к языку и мысли о том, что и «українська мова може бути мовою письменства» [8, с. 286]. Кроме того, в форме трагестии легче было автору покритиковать панов шуточно, весёлыми намёками, уместной сатирой, в которой замечательным образом переплелись исторический и этнографический материал, и критика крепостничества, и народная речь [11].

Украинский народ читал творение Котляревского с восхищением. И вслед за ним рассыпали юмор, блестели остриём

сатиры П. Гулак-Артемовский, Е. Гребинка, Л. Глебов, С. Руданский, М. Бараболя, И. Малкович, О. Вишня и наш земляк С. Олійнык. Ирония заметна в творчестве Н. Гоголя, Т. Шевченко.

Как в Украине, так и в украинской диаспоре за рубежом в 1 половине XX века издавались сборники пародий, сатиры, шаржей, юморесок: в 1927 г. в Киеве – сборник «Літературні пародії» и в 1947 г. в Мюнхене – книга Теодора Курпиты «Карикатури з літератури» [19]. Ежегодно на Одещине проводится фестиваль юмора памяти Степана Олійныка [4, с. 6].

Традициям иронии в украинской культуре посвящены исследования М. В. Кашубы и Ю. И. Грибковой, в частности в рамках изучения природы смеха [14, с. 168–174; 5, с. 85–95].

Итак, есть основания считать юмор одним из древних элементов украинских архетипов. Вне всякого сомнения, фестивали юмора, карнавалы и веселье в принципе не противоречат нашему менталитету и вплетаются в духовно-культурную традицию украинского народа.

Из **триптиха проблем**, обозначенных нами во вводной части статьи, осталась не разрешённой одна: почему же каноническая Украинская православная церковь в последние годы всё настойчивее требует не проводить одесский «юморинный» карнавал **именно 1 апреля**?

В 2003 г. от имени православной общественности города Одессы распространялся плакат «По поводу безумного веселья, происходящего 1 апреля» с эпитафией: «Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и возрыдаете» [Ев. от Луки, 6 : 25].

Думается, можно обоснованно утверждать, что традиционными религиозными конфессиями украинского народа являются Православная и Греко-католическая, сохранившая православную обрядность. Христианская религия понимает человека как высокодуховное творение и осуждает чрезмерное веселье, особенно во время постов, неуместную насмешку и кощунственное осмеяние (К слову, это не исключило в истории христианства фактов откровенного осмеяния религиозных святых теми, кому по статусу следовало их защищать: императором Михаилом, при котором был крещён князь Аскольд, Петром I [9], но эта тема достойна отдельного изучения.). Но, как

видим из изложенного и предыдущих исследований [6, с. 10–13; 7, с. 27–33], в принципе христианство не рассматривает смех и веселье как греховное нарушение заповедей и религиозной морали. Вместе с тем уныние, печаль, пессимизм считаются грехом. Целесообразной представляется точка зрения и о смехе самого Христа [2].

Многие современные массовые гуляния в разных христианских культурах неразрывно связаны с христианскими праздниками, впитавшими и переоценившими более древние языческие основы. Венецианский, Бразильский карнавалы приходятся на католическую Масленицу, испанские фиесты в основном посвящены религиозным праздникам. Конечно, откровенное веселье нынешних массовых гуляний часто противоречит христианским канонам, секуляризованное общество утрачивает сакральные смыслы древних праздничных мистерий, но миллионы итальянцев, бразильцев и испанцев, ежегодно, с детства, участвующих в карнавалах, не перестают быть глубоко верующими людьми. Само время проведения гуляний не оскорбляет чувства верующих, участвующих в этих карнавалах, которые не могли бы и мысли допустить о возможности проведения подобного карнавала, например, в дни Великого поста или на Страстной неделе.

Согласно Пасхалиям, Великий пост начинается всегда в конце февраля-начале марта (по григорианскому календарю, введённому с 1918 г.), Пасха отмечается в апреле-начале мая. Как известно, дата Пасхи устанавливается по движению Луны, т. е. по лунному календарю праздник бывает в одно, определённое время. Древнее правило так называемой александрийской православной пасхалии определяет праздновать Пасху в первое воскресенье по первом весеннем полнолунии, после дня весеннего равноденствия – 21 марта юлианского календаря (т. н. старый стиль), но не ранее Еврейской пасхи и не вместе с ней. Таким образом, по солнечному календарю Пасха получает разные даты в течение **всего 35 дней** – с 22 марта по 25 апреля по старому стилю (**4 апреля – 8 мая** по григорианскому календарю) [17].

Одесский карнавал уже **30 лет** проводится 1 апреля, т. е., он **ВСЕГДА** приходится на период Великого поста, а в **2007** году совпадёт с началом **Страстной седмицы**, хотя это бывает

очень редко. Анализ Пасхалий за 1915–1940 г. г. показал, что в 1915 г. 1 апреля (19 марта по ст. ст.) пришлось на Страстной четверг, а в 1919, 1922, 1933 и 1939 г. г. непосредственно предшествовало Страстной неделе [13; 16]. И если в советский период атеистического погрома эти совпадения дат не имели для общества существенного значения, то после восстановления в 1991 г. Украиной независимости, когда была создана возможность подлинной свободы совести в стране, ситуация, на наш взгляд, кардинально изменилась.

Украинское общество возвращается к православным духовным ценностям, возрождая и осмысляя традиции. Церковь, конституционно отделенная от государства, не отделена от общества и не может стоять в стороне от этого возрождения. Государство, территориальная громада также обязаны заботиться об углублении духовности и закреплении высоких норм общественной морали.

20 ноября 2003 г. Верховная Рада Украины приняла Закон «Про захист суспільної моралі» [15], запретивший порнографию и вводящий экспертизу и лицензирование деятельности, связанной с распространением продукции эротического характера и с элементами жестокости и насилия, другие ограничения. **Общественная мораль понимается как «система этичних норм, правил поведінки, що склалися у суспільстві на основі традиційних духовних і культурних цінностей, уявлень про добро, честь, гідність, громадський обов'язок, совість, справедливість».** То есть, отныне в Украине **законодательно** закреплено, что нормы общественной морали основаны на *традиционных духовно-культурных ценностях украинского народа*, важнейшими из которых следует считать **православные духовные ценности титульной нации**. И властные структуры, и представители национальных меньшинств, и верующие других конфессий не могут этого игнорировать.

Возникает сложная практическая проблема: следует ли Одесской облгосадминистрации, органам местного самоуправления прислушаться к протестам православной общественности? Не отменишь же вообще любимое одесситами и гостями города карнавальное мероприятие! На первый взгляд, это противоречит нормам демократии в глобализирующемся мире.

Не случайно Президент Франции инициировал законопроект, предлагающий запретить ношение в официальных учреждениях, вузах и школах *явных* знаков религиозной принадлежности: больших крестов, мусульманского платка, кипы, других подобных религиозных атрибутов.

Общее и особенное в человеческом обществе вступает в некий, пока не определённый, конфликт. Глобализация выдвигает на первый план в человеке именно **общие** признаки: Человек, Личность, Гражданин государства – представитель политической нации, европеец, – а этнические и религиозные **особенности**, сохраняясь, должны «приспособиться» к глобализации цивилизационных процессов, и чем скорее это произойдёт, тем, наверное, спокойней и стабильней станет этот мир.

Но мы считаем, что процессы глобализации касаются лишь *внешней* стороны деятельности церкви, оставляя нетленными традиционные духовные ценности. Истина не может затеряться под грузом глобализации. Вызовом времени является требование понимать духовные ценности православия в контексте терпимости, толерантности в отношении к другим религиям, умения вести любой диалог, как на территории города, Украины, так и во всём мире. Но терпимым должно быть и отношение других субъектов к церкви, а забота о традиционных духовных ценностях, продолжение и углубление традиции является *обязанностью органов государства и местного самоуправления*, тем более с оглядкой на 74-летнюю *виновность государства* перед народом и церковью. В этом смысле ***одного совпадения одесского первоапрельского карнавала с днями Великого поста или Страстной седмицы было бы достаточно***, чтобы, несмотря на практические сложности, рекомендовать Одесскому горсовету 1 апреля оставить «Юморину» лишь на подмостках театров, в закрытых помещениях, перенеся карнавальное действие на Масленичную неделю перед Великим постом.

Но, с точки зрения Православия, **не только Великий пост** помеха «юморинному» первоапрельскому карнавалу! По церковному летосчислению, если ретроспективно выстроить хронологию, **Воскресение Христово произошло 1 апреля**. Об этом написано и в Следованной Псалтири – одной из древних церковных книг. В редакторской статье Одесской православной

газеты в 2002 г. отмечалось: «Христоненавистники, чтобы поглумиться над самым святым для христиан – Воскресением Христовым, – внесли в обычай отмечать 1 апреля как «день смеха», «день обмана» или «день дураков», что в наши дни ещё именуется «юморинами». И вот, о, несчастье, о, безумие! – христиане смеются в этот день, не понимая, что смеются над самым святым в вере и уповании нашем, ибо, как говорит святой апостол Павел, «если Христос не воскрес, то вера наша тщетна» [1 Кор.15: 17]. В этот день на «юморине», которая всегда проводится во дни покаянного Великого Поста, ликует диавол, ибо христиане веселятся вместе с глумящимися над ними врагами Христа Бога. Нельзя православному человеку участвовать в этих «делах тьмы» [18, с. 3].

Исходя из всего вышесказанного, вполне логичным представляется *Одесскому горсовету прислушаться к мнению церкви в данном вопросе*, и если в целом о «Юморине» говорить не приходится, то хотя бы в отношении *переноса даты* Одесского карнавала.

Основным выводом проведенного в статье анализа является осознание *необходимости практического решения* проблемы «юморинного» карнавала. Первоапрельский карнавал «наподобие Венецианского» есть порождение атеизма в советском «застое». В других странах большинство карнавалов носит религиозную окраску, часто – Масленичные, по крайней мере, они невозможны в период покаянных дней, предписанных религиозными традициями титульной нации этих государств.

Должно ли общество и государство прислушаться к советам традиционной для народа церкви? Как видим, проблемы смеха порождают совсем не смешные проблемы. Государство должно заботиться о развитии традиционных духовных ценностей. Органы местного самоуправления вообще не являются государственными, и в этом смысле *церковь не отделена от местного самоуправления, от территориальной громады!* Значит, органы местного самоуправления просто обязаны реагировать на воззвания православной общественности города. Фактически полностью отменить «Юморину» невозможно, да этого почти никто и не требует. Но «размах мероприятия» *именно 1 апреля* стоит уменьшить, а карнавал проводить на Масленичной неделе,

или в июне, после начала школьных каникул, или в День города 2 сентября.

1. Аркас М. Історія України-Русі. – Одеса: Маяк, 1994.
2. Баканурский А. Г. Смеялся ли Христос? // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 1. – Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2002.
3. Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
4. Вечерняя Одесса, 12. 04. 2003.
5. Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 3. – Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003.
6. Золотарёва Е. А. Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества // О природе смеха: Материалы круглого стола. – Одесса: ООО Студія «Негоціант», 2000. – С. 10–13.
7. Золотарёва Е. А. Смех как добродетель и как преступление // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 1. – Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2002. – С. 27–33.
8. Історія української культури / За загальною ред. Івана Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994.
9. Как была крещена Русь. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1989.
10. Королькова О. В. Читая Бахтина, или почему «Юморина» не станет карнавалом // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. – Одеса: ООО Студія «Негоціант», 2003. – С. 192–200.
11. Котляревський І. П. Енеїда. – К., 1990.
12. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984.
13. Молитвословь с акафістами. Изд.3. – Петроградъ, 1915.
14. О природе смеха. Сборник научных трудов. Выпуск 3. – Одесса, 2002.
15. «Офіційний вісник України». – 2003. – № 52. – СТ. 2736.
16. Православный календарь. – Одесса, 1998.
17. Православный календарь. – Почаев, 2003.
18. «Справедливость», православная общественная газета. 2002 г. – № 2–3 (41).
19. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – Кн. 4. – К.: Рось, 1995.

Эдуард Басин, Валентина Скиданова
**ПОДРОСТКОВАЯ СУБКУЛЬТУРА КАК ОБРАЗЕЦ
СМЕХОВОГО ТВОРЧЕСТВА**

«...С наибольшими и очень важными трудностями человеческое познание, – отмечал М. Монтень, – сталкивается именно в том разделе науки, в котором речь идет о воспитании и обучении в детском возрасте» [5, с. 138]. В наше время **отсутствует аргументированный подход** к выяснению причин появления и обнаружения сущности такого явления как детская культура. Это приводит к тому, что она почти полностью существует за границами учебно-воспитательного процесса. А образцы подросткового новотворчества не используются или используются очень ограниченно в педагогической литературе. Отсюда и **цель** данной статьи – обратиться к подростковой субкультуре, которая довольно широко распространена в детской среде и переходит от поколения к поколению. Все это определяет и **основную задачу** статьи – показать условия, причины появления и существования подростковой субкультуры.

Психологами установлено, что индивид становится личностью только лишь тогда, когда он осознает себя свободным в моральном выборе, чувствуя себя творцом. А для этого он должен выйти за жесткие границы социально признанных, обозначенных, выделенных стереотипов поведения в сферу «наднормативного поведения», где не все признанно, где господствует момент риска.

Особенность морали в том и состоит, что она предвидит не простое наследование общепризнанным нормам поведения, а возможность учащегося критически относиться к действительности и выбирать личную линию поведения. Это означает, что «индивид должен начать выполнение моральной задачи не тогда, когда он к нему абсолютно подготовлен..., а тогда, когда задача требует от него готовности. Другими словами, моральная ситуация есть всегда ситуацией неопределенности и риска» [3, с. 47].

Феномен творчества по своей природе предполагает наличие неопределенности, которая и составляет основы для свободы морального выбора. Это подтверждает тезис И. С. Кона «Личность, свобода и творчество – в определенном смысле являются

синонимами [3, с. 48]. Однако психологическая сложность морального выбора заключается в неспособности подростка однозначно определиться в оценке конкретной ситуации, то есть понять, что есть добро, что есть зло. Именно поэтому в формировании критического мышления, как ценностной ориентации, начальным является вопрос о различении и сравнении личных ценностных представлений с совершенством, идеалом добра. «Мы не можем осознать себя недостойными или несовершенными, – утверждает В. Соловьев, – если не имеем идеи о противоположном, то есть о совершенстве» [6, с. 252]. Незнание того, что есть добро, вызывает зло в человеке. Поэтому необходимы моральные нормы, опираясь на которые как на внешние императивы, личность определилась бы в своей доброжелательности. В педагогической практике были попытки сформировать ценностные ориентации с помощью системы моральных императивов И. Канта или других непреходящих ценностей, которые бы имели силу морального влияния. Но станут ли они тем моральным регулятором, который бы предостерег человека от плохого, злого поступка? Отыскивая источники добра и пути его внедрения в моральную природу человека, В. Соловьев спрашивает «...если совесть есть только психологическим явлением, то в чем ее обязательная сила?» [6, с. 243], и не находя этой «обязательной силы» в кантовских императивах, он обращается к допущению о существовании некоторой нечеловеческой силы, «которая духовно питает в целом жизнь человечества» [6, с. 245].

Культура обретает смысл лишь в условиях ее активного использования, социокультурного творчества. Этот факт должен быть для педагогики определяющим, так как такая специфика культуры обуславливает постоянное объединение устоявшегося и изменяющегося, найденного и еще находящегося в поиске, опробованного и обновленного, традиции и новации. И это непосредственно касается преподавателя, так как он должен знать, что подростки начинают осваивать свою роль в культурной жизни человечества с освоением детского фольклора как особой культурной традиции. Собственный вклад в мировую культуру, в частности детскую, можно осуществить лишь путем личного прочтения уже существующего и приспособить ее устоявшиеся

образцы к своим потребностям и вкусам, и уже потом – создания нового, и если образование провозгласило: от человека образованного – к человеку культурному и пытается сделать центром детского, подросткового культуротворчества именно школу, то преподавательская задача состоит в том, чтобы привлечь подростков не только к запоминанию того, что возникло задолго до них, но и научить использовать свои знания в современной жизни, в своей культуре. Но этих знаний, полученных подростками, недостаточно. Как продукт устного коллективного творчества примеры детского фольклора распространяются коммуникацией фольклорного типа, то есть от индивида к индивиду, в непосредственном контакте с вариативными изменениями, постоянно приспособляясь к конкретным социокультурным условиям. Стихи, пословицы, загадки, считалочки и являются ярким примером таких обезличенных фольклорных жанров.

Будучи грубыми, а иногда даже и аморальными, они представляют собой своеобразный подростковый юмор:

«Косточка к косточке,
Звездочки в ряд...
«КамАЗ» переехал отряд октябрят».
Или же:
«Маленький мальчик нашел пулемет,
Больше в деревне никто не живет»
и т.п.

Среди причин агрессивности подростков, которые выражаются в подобном творчестве, можно выделить как социальные, так и психологические, что связано с возрастными психологическими особенностями подростка, характером межличностных взаимоотношений у детей данной возрастной группы.

Ребенок подросткового возраста стремится привлечь к себе внимание, понимание и доверие взрослых. Он старается играть определенную социальную роль не только среди одноклассников, но и среди взрослых, то есть проявляет социальную активность. Но иногда взрослые сдерживают эту активность, т. к. в их среде утвердилась позиция, что подросток – это прежде всего ребенок и поэтому должен слушаться. Поэтому между взрослыми и

подростками растет психологический барьер. У многих подростков существует неадекватное представление о мужестве, которое они часто отождествляют с грубостью, жестокостью, агрессивностью. И это, как мы отмечали выше, проявляется в особой подростковой субкультуре, которую можно определить как черный юмор.

Ни один фиксированный культурный текст не «успевает» за его живым прототипом, который является гибким, динамичным, объединяя правила с творческой интерпретацией [2, с. 38].

Известный философ М. Мамардашвили пишет, что «энергия зла черпается из энергии истины, уверенности в видении истины» [4, с. 116]. Это означает, что в условиях некритического мышления преувеличенная уверенность истинности личного видения создает у человека мотивацию к его объективизации, воплощения в общественную практику, в случае востребованности и в разрез общественным, моральным ценностям. Известно, что «сократовские диалоги» как противопоставление этой «уверенности в видении истины» можно выделить лишь как вербальную практику, но «когда человек много раз в разных контекстах проговаривает те или иные конкретные ситуации, он не только приобретает навыки размышлять о них, но и привычку развязывать их мирно, без кулаков. Происходит переход природной агрессии подростка на вербальный уровень, в пространство, которое допускает переговоры [8, с. 40].

Можно вспомнить, что уже в текстах Старого Завета жестокость рассматривалась как недопустимая негативная сила, с которой каждый человек должен бороться, формируя в себе лучшие человеческие качества. Например, в Соломоновых Притчах есть поучение, с помощью которых формируется порядочность, милосердие и любовь: «Кроткое сердце – жизнь для тела, а зависть – гниль для костей» [1, с. 651]. «Не ревнуй злым людям, и не желай быть с ними, потому что о насилии помышляет сердце их, и о злом говорят уста их» [1, с. 659]. Притчи призывают к терпимости и рассудительности: «Не радуйся, когда упадет враг твой, и да не веселится сердце твое, когда он споткнется» [1, с. 659].

Гуманность, которая является альтернативой жестокости, в библейском учении выражена такими словами: «Если голоден враг

твой – накорми его хлебом; и если он жаждет – напой его водою» [1, с. 660].

Постулаты Нового Завета поддерживали мыслители М. Ганди, М. Кинг, Г. Сковорода, В. Соловьев, Л. Толстой и др., которые были и теоретиками, и практиками философии ненасилия. Их учение – это также способ избежать жестокости в человеческих взаимоотношениях.

И немаловажную роль (свидетельствуют Р. Дерон, Э. Доннерштейн, У. Мюллер, Ф. Ницше, З. Фрейд и др.) в преодолении агрессивных проявлений у подростков играет чувство юмора, смех, которые способны разрядить напряженную эмоциональную ситуацию. Именно юмор часто может ослаблять конфронтацию и предупреждать жестокость.

Замечено, что агрессивность подростков может значительно снизиться, если они будут участвовать в играх. Опыт ребенка почти всегда облекается в форму игры. Играть в детстве – то же, что и накапливать опыт, а этот накопленный опыт порождает в свою очередь новые знания, новые чувства, новые поступки и новые способности, одной из которых является сочинение стихов-перевертышей, которые сами по себе являются игрой. На это обратил внимание К. Чуковский.

Считается, что само это стремление к обратной координации вещей порождено в ребенке стремлением к юмору, а осознание игры как игры еще более способствует комическому действию, производимому ею. Но «Не о комизме хлопочет ребенок, когда занимается этой игрой: главная его цель, как и во всякой игре, – упражнение новоприобретенных сил, своеобразная проверка новых знаний» [7, с. 238].

Ребенок забавляется обратной координацией вещей, его окружающих тогда, когда правильная координация стала для него очевидной. Игра заключается в том, что прямую зависимость он заменяет обратной, большому приписываются качества малого, а малому – качества большого. Эта игра выражается в множестве детских стихов о самых ничтожных букашках, которым приписываются особенности огромных зверей, или же наделение героев забавной глупостью. Такое дурашливое наделение малого и легковесного качествами огромного и тяжелого, обнаружение забавной глупости у героев является одним из самих

распространенных видов перевертышей в детском фольклоре. Например,

Полетел комарище в лесище,
Садился комар на дубище [7, с. 239] и т. п.

Все это позволяет ребенку почувствовать свое умственное превосходство над всеми, кто обнаруживает такое незнание окружающего мира. Именно так умственные возможности ребенка как бы сдают экзамен, выдерживая его, что «значительно поднимает в нем уважение к себе, уверенность в своем интеллекте, столь необходимую ему, чтобы не растеряться в этом хаотическом мире. В этом проверочном испытании, в этом самоэкзамене и главное значение детской игры в перевертыши» [7, с. 241].

Веселость, которую вызывают перевертыши у ребенка, заключается в том, что они повышают его самооценку. И это немало, т. к. для ребенка очень важно быть о себе высокого мнения. Ведь он целый день ждет похвал, одобрения и любит показывать свои превосходные качества.

Ежедневно на ребенка обрушивается огромное количество отрывочных, путаных знаний. И ему приходится приходить к постоянной систематизации всех явлений своего духовного мира. Совершая эту трудную работу, он уже до пятилетнего возраста усваивает все «самые прихотливые правила грамматики родного языка и научается мастерски распоряжаться его приставками, суффиксами, корнями и флексиями» [7, с. 243].

Ребенок, производя в этих играх постоянную систематизацию, классификацию и координацию вещей, его окружающих, естественно, проявляет повышенный интерес к тем умственным играм и опытам, где эти процессы стоят на первом месте. Отсюда и популярность в детской среде стихов-перевертышей, которые существуют в течение многих столетий и у многих народов. В этом тяготении детей к нелепицам можно найти пример той своеобразной педагогики, при помощи которой дети, независимо от своей принадлежности к тому или иному народу, формируют свое реалистическое постижение внешнего мира.

И если вообще полезны для ребенка детские игры, которые помогают ему ориентироваться в окружающем мире, тем более полезны ему эти умственные игры в обратную координацию вещей.

Существенное достоинство этих игр заключается в том, что они по самой своей природе комические: никакие другие игры не подводят ребенка так близко к первоосновам юмора. А это важная задача: воспитать в ребенке юмор – такое качество, которое, когда ребенок подрастет, будет способствовать его сопротивлению всякой неблагоприятной среде и оставит его высоко над мелочами и дрязгами [7, с. 245]. А у ребенка вообще есть потребность смеяться. И дать ему этот материал для удовлетворения подобной потребности являться одной из задач воспитания и образования.

Чтобы выявить механизм воспроизведения чувственного опыта, который, в определенной мере, находится в этих образцах, чтобы сформировать в каждом подростке личное отношение к факту культуры, необходимо создать условие для его проживания, переживания. Только в таком случае можно надеяться на превращение культурного опыта других в личные достижения подростка.

И в качестве **вывода** следует отметить, что преподаватель, воспитатель, который не исследует субкультуру своих воспитанников, может сколько угодно изучать литературу и не найти там ничего, что касается норм поведения, правил, по которым живут подростки. И поэтому, если мы не будем знакомы с субкультурой наших подростков, т. е. их ценностями, идеалами, нормами коллективного существования, то мы не имеем права и говорить о том, что мы знаем, как их воспитывать и как их учить.

1. Библия. Книга Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Mikkeli, 1990.
2. Жорнова О. Чи довго ходитиме «щуцик по болоту»? // Рідна школа. – 2001. – № 12.
3. Кон И. С. Психология доброго поступка // Этическая мысль. – М.: Политиздат, 1988.
4. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс-Культура, 1992.
5. Монтень М. Опыты: в 3-х книгах. – М.: Наука, 1979. – Т. 3.
6. Соловьев В. С. Оправдание добра. Нравственная философия // Соловьев В.С. Соч. в 2-х тт. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1.
7. Чуковский К. И. От двух до пяти. – К.: Вэсэлка, 1988.
8. Юлина Н.С. Обучение разумности и демократии: педагогическая стратегия «философия для детей» // Вопросы философии. – 1996. – № 10.

Розділ 3.

КОМІЧНЕ У ЛІТЕРАТУРІ

Олена Колесник

**ПРО ФЕНОМЕН ПОШТИВОГО СМІХУ
(НА ПРИКЛАДІ ДРАМ В. ШЕКСПІРА)**

Сміх, одна з універсальї людського буття, є складним феноменом, осмислення якого має самоцінне значення, а також допомагає особистості та етносу зрозуміти і оцінити конкретні твори власної та інонаціональної культури. Останній аспект стає особливо актуальним в період активізації міжкультурних контактів, що потребують створення адекватного образу нації-партнера, а отже, осягнення певних знакових образів, ситуацій, творів.

Результати дослідження феномену сміху збагатили і продовжують збагачувати такі науки як філософія, естетика, мистецтвознавство, психологія. Вивчення проблеми стає перспективним для уточнення ролі свідомості та колективного позасвідомого в творах мистецтва, можливостей проникнення в особливості загальнолюдської та національної ментальності.

Протягом віків сміх розглядався в різних аспектах: філософському, культурологічному, історичному, правовому, психологічному, політичному, філологічному, лінгвістичному тощо. Велике значення для розуміння цього феномена мають праці Ж. Батая, М. Бахтіна, А. Бергсона, Ж. Лакана, К. Лоренца, З. Фрейда та інших мислителів. В наш час в Україні проблема сміху систематично досліджується науковцями-учасниками щорічної науково-теоретичної конференції в Одесі, що реалізують переважно два підходи до проблеми: філософський та культурологічний. Вироблення цілісної характеристики такого масштабного культурного явища як сміх передбачає поєднання досягнень гуманітарних наук, їх доповнення новими матеріалами з різних сфер знань, що відкриває широкі перспективи для продовження вивчення проблеми.

Об'єктом запропонованого дослідження є природа і закономірності існування сміху в естетичній свідомості; предметом – специфіка авторського відношення до певного персонажу твору, яка висловлюється за допомогою категорії комічного. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому на основі компаративного розгляду творів мистецтва (в даному випадку – драм Вільяма Шекспіра) аналізується

філософсько-естетична функція гумору як засобу привернення уваги до конкретних позитивних рис зображуваного образу.

Відомо, що однією з сутнісних характеристик гумору, яка відрізняє його від сатири, є його доброзичливість, завдяки чому він широко використовується в літературі при зображенні позитивних персонажів. При усій різноманітності варіантів, найчастіше це робиться заради “заземлення” та “пом’якшення” образу, наближення його до читача. Автор наділяє привабливого героя недоліками, що контрастують з його власними кращими рисами, або з бездоганністю його партнерів. Однак, недоліки залишаються недоліками; якщо ж вони занадто значні, то сюжет може включати історію їх подолання та наближення героя до ідеалу.

Рідше повноцінні комічні моменти і пропонують емоційну розрядку після більш драматичних епізодів, і водночас привертають увагу до позитивних рис певного героя. Таке багатоцільове використання сміху добре помітно в деяких драмах В. Шекспіра. Зупинимось на одному аспекті, пов’язаному з особливостями міжнаціональних відношень в Великій Британії.

Населення Британії складається з чотирьох основних націй, кожна з яких має свої яскраво виражені психологічні та культурні особливості, історію, традиції взаємовідносин з сусідами. В п’єсах Шекспіра представники усіх цих етносів займають цілком визначене місце.

Зображення Шекспіром англійців можна не коментувати, оскільки вони, як представники домінуючої культури, носії державності, співвітчизники та основна аудиторія автора, сприймаються як своєрідний еталон, щонайменше в творах, які стосуються британських сюжетів. До речі, саме слово “британець” в ті часи було новим та політкоректним, оскільки повинно було підкреслювати єдність держави, складеної з чотирьох окремих територій. Зокрема, враховуючи це, можна дещо по-новому розставити акценти при тлумаченні загального сенсу “Короля Ліра”, а також деяких деталей, таких як начебто випадкова фраза: “Я чую кров британця”.

Яким чином ця ситуація вплинула на зображення національних меншин?

Як констатує В. Левченко, саме в багатонаціональних державах етнічні анекдоти мають найчастіше агресивний і злий

характер [3, с. 183]. Враховуючи історію далеких від ідилії взаємовідносин чотирьох британських етносів, ми могли б чекати у п'єсах тих бурних часів самоствердження домінуючої нації за рахунок інших, в тому числі з допомогою висміювання “чужого”. Проте великий драматург демонструє виключну тактовність.

Найрідше Шекспір зображує ірландців. І за це вони мають бути йому вдячні, оскільки в час запеклих ірландських війн – на які Єлизавета I витратила стільки ж коштів, скільки на усі інші збройні конфлікти разом – ірландця можна було б зобразити або ворогом англійців (читай: усього доброго та прогресивного), або зрадником власної країни. Шекспір не робить ані того, ані іншого. Єдиний ірландець, зображений їм, це один з капітанів Генріха V, персонаж епізодичний. Інший капітан, Флуеллен відзивається про нього досить різко, але цього замало, щоб охарактеризувати капітана Макморріса як людину та представника нації. Самі ж ми бачимо тільки що він запальний, особливо коли йдеться про його національність. Причини цього залишаються за сценою.

Шотландців Шекспір характеризує позитивно, при цьому не підкреслюючи яскравих національних рис. В “Макбеті”, незважаючи на історичну та географічну конкретику, ми бачимо цілком інтернаціональний сюжет та психологію. Капітан Джеймі в “Генріху V” – епізодична постать, хоробрий офіцер, який потрапляє в поле зору на такий короткий час, що ми встигаємо відмітити лише його акцент.

Зовсім інша справа з валлійцями. Щоб зрозуміти причини цього, досить згадати той факт, що правляча династія Тюдорів вела свій рід від валлійського рицаря Оуена Тюдора. Більш того, в творах Шекспіра, пов'язаних з історією Британії, просліджується закономірність: законні претенденти на англійський престол приходять із заходу, користуючись підтримкою валлійців, а зі сходу, з боку Дувра, приходять тільки незаконні претенденти і французькі загарбники.

Однак, його валлійці занадто живі та колоритні, щоб бути лише ілюстрацією певних політичних тенденцій. Можна припустити, що знайомство Шекспіра з кельтською культурою відбулося в дитинстві, адже Стретфорд-на-Ейвоні, хоч і відноситься до Центральної Англії, але знаходиться недалеко від кордону з Уельсом (який в ті часи проходив східніше, ніж зараз). Враховуючи,

як слабо відома біографія Шекспіра, подібні розміркування залишаються суто умоглядними. Проте його знання валлійської культури: реалій (напій метеглін, персонаж бувальщини Кадвалладер), особливостей мови, “загадкової валлійської душі” – є безумовним.

Найяскравіші образи валлійців ми бачимо в двох хроніках: “Генріх IV” і “Генріх V” і одній комедії: “Віндзорські пустухи”; причому усі три твори пов’язані загальними героями. Розглянемо їх саме в такому порядку: за хронологією, і водночас, за наростанням комізму.

Одним зі значних героїв хроніки Генріха IV є Оуен Глендауер, історична постать, ватажок валлійського повстання. Його образ подано на гострому контрасті з Генрі Персі (Хотспером). Хотспер – цільна, але складна особистість: і уособлення феодальної вольниці, і водночас дуже знайомий людям ХХІ століття молодий скептик. Глендауер з його кельтськими повір’ями та пафосом неминуче провокує його роздратування і кпини. Так, в сцені 1 акту III Глендауер розповідає про знамення своєї особливої долі: “At my nativity // The front of heaven was full of fiery shapes // Of burning cressets, and at my birth // The frame and huge foundation of the earth // Shak’d like a coward”, (“В час мого зачаття // Чоло небес було наповнене вогняними образами // Палаючих світильників, а в час мого народження // Велетенська основа землі // Тряслася зі страху”).

На що Хотспер відповідає (зверніть увагу на перехід від білих віршів до прози): “Why, so it would have done at the same season, if your mother’s cat had but kitten’d, though yourself had never been born”, (“Ну, в той сезон так завжди буває, навіть якщо б це просто окотилася кішка вашої матері, а самі ви взагалі не народжувалися”). На заяву Глендауера, що він може кликати духів з глибин, він теж має готову відповідь: “Why, so can I, or so can any man; // But will they come when you do call for them?”, (“Ну, це і я можу, і кожний; // Але чи прийдуть вони, коли ви кличете їх?”).

Як ставитися до цієї сутички? Безумовно, ми можемо разом з Хотспером посміятися над марновірством Глендауера. Проте сам Хотспер не розуміє, над чим, власне, він сміється. Це видно на прикладі пасажу, який торкається найзначніших

цінностей людського життя, де Глендауер каже: “I can speak English, lord, as well as you; // For I was train”d up in the English court, // Where, being but young, I framed to the harp // Many an English ditty lovely well, // And gave the tongue a helpful ornament – // A virtue that was never seen in you”, (“Я можу розмовляти англійською, лорд, не гірше за вас; // Бо я вчився при англійському дворі, // Де, ще в юності, я поклав на музику арфи // Багато милих англійських наспівів, // І дав язика корисну прикрасу – // Якої чесноти в вас не помічали”).

Це говорить спадкоємець унікальної древньої культури, що сполучає архаїчність з витонченістю, який пишається тим, що досяг духовних висот. Не розбираючись в цих тонкощах, Хотспер відповідає: “And I am glad of it with all my heart! // I had rather be a kitten and cry mew // Than one of these same metre ballet-mongers. // I had rather hear a brazen canstick turn”d // Or a dry wheel grate on the axletree, // And that would set my teeth nothing on edge, // Nothing so much as mincing poetry. // ’Tis like the forc’d gait of a shuffling nag”, (“І я цьому радий від душі! // Я б краще б був кошеним та нявкав // Ніж одним з таких танцюристів. // Я б краще чув як виточують бронзовий підсвічник // Або як немазане колесо рипить на осі // І від цього у мене б не так занили зуби // Як від манірної поезії // Це як натужний крок шкапи, що волочить ноги”). Цим він демонструє повне нерозуміння традиційної цінності вченості, поезії та музики в валлійській культурі, а також власну нечутливість до естетичного. Хотспер не здатний зрозуміти, що в різних культурах можуть бути різні парадигми мислення, різні підходи до життя, а незрозуміле викликає у нього заперечення в форму глузливого сміху.

Медіатором між цими двома протилежностями – майже за Леві-Строссом – виступає англійський зять Глендауера Мортімер. Він характеризує свого тестя так: “In faith, he is a worthy gentleman, // Exceedingly well read, and profited // In strange concealments, valiant as a lion, // And wondrous affable, and as bountiful // As mines of India”, (“Присягаюся, він гідний джентльмен, // Виключено начитаний і знаючий // Дивні секрети, доблесний як лев, // На диво приязний, та щедрий // Як копі Індії”). З’ясовується, що Глендауер терпить глузування винятково з поваги до Хотспера, який не здогадується, що грає з вогнем. Отримавши догану від союзників, Хотспер обіцяє в подальшому притримати язика.

Отже, при більш уважному погляді, речі Глендауера викликають відчуття давнього, глибокого, серйозного світовідношення, яке подекуди може здаватися анахронічним, а отже, комічним, але яке не варто скидати з рахунку. Свідомством цього є величезна увага до кельтської духовної культури саме в наш час, коли точка зору раціоналіста і циніка Персі Хотспера перестає бути абсолютом, так само як класична логіка перестає бути універсальною [див. 2, с. 28].

Таким чином, Шекспір показує нам конфронтацію представників двох принципово різних стадіальних та національних типів світовідношення, залишаючи на розсуд реципієнта, над ким і чим він буде (якщо буде) сміятися. Інша справа з “Генріхом V”, де комічність цілком визначена, повністю передбачена автором. Але її розуміння теж потребує певного знання британської культури.

Генріх V – найпатріотичніша п’єса Шекспіра, єдина з усіх, яка зображує ідеального короля. І король цей – валлійського походження. Сюжет полягає у славетній перемозі британської зброї завдяки єдності правителя і народу, вірніше – всіх чотирьох британських народів, репрезентованих чотирма капітанами Генріха. Як зазначалося, ірландець та шотландець є персонажами епізодичними. Англієць Гауер з’являється на сцені часто, але виглядає досить блідо, особливо поруч зі своїм колоритним валлійським другом Флуелленом.

Цього останнього виділяють на фоні англійців не якась особиста дивакуватість, а яскраво виражені національні особливості. Перше, що впадає в око – це його акцент: він плутає “ф” і “в” (falorous замість valorous) тощо. В самому цьому факті нема нічого особливого, тим більш, що британська література звикла до фонетичної транскрипції акцентів і діалектів. Однак, подекуди виникає комічний ефект. Так замість Alexander the Big (вірніше, Altxander the Great), Олександра Великого, з’являється Alexander the Pig, Олександр Свиня. Однак Флуеллен не згоджується з поправкою Гауера, бо, по-перше, не відрізняє “п” і “б”, по-друге, не визнає незамінності певного слова його синонімом: “The pig, or great, or the mighty, or the huge, or the magnanimous, are all one reckonings, save the phrase is a little variations”, (“Великий, або велетенський, або могутній, або величезний, або

великодушний, все це означає те саме, тільки фраза трохи зварійована”). Логіка спірна, проте на нас справляє певне враження здібність Флуеллена експромтом видати низку синонімів на чужій мові.

Таке нанизування синонімів може здатися стилістичною надмірністю і сучаснику Шекспіра, і сучасному глядачу. Проте цей прийом дуже характерний для кельтської традиції, де подібна низка водночас надає найбільш повну характеристику певного об'єкта, та є самостійною естетичною цінністю. Флуеллен часто використовує подібні переліки для емпізи: “I love and honour with my soul, and my heart, and my duty, and my live, and my living, and my uttermost power” (“Люблю та поважаю своєю душею, та серцем, та обов'язком, та життям, та буттям, та усією силою”). Вистачає його словарного запасу і на вичерпну характеристику ворога: “rascally, scald, beggarly, lousy... knave” (“підлий, паршивий, нищий, вошивий... негідник”). До того ж він достатньо знає англійську, щоб грати словами: “You call'd me yesterday mountain-squire; but I will make you to-day a squire of low degree”, (“Ти назвав мене вчора гірським сквайром, я тебе сьогодні зроблю сквайром низького статусу”).

Тепер перейдемо від форми до змісту його реплік. Однією з найголовніших характеристик Флуеллена як людини та офіцера є віра в правила науки війни, яка включає і тактику і моральні норми. Він неодноразово посилається на досвід римлян, і своїх колег цінує за хоробрість та освіченість: “Captain Jamy is a marvellous falorous gentleman... and of great expedition and knowledge in th' aunchient wars... By Cheshu, he will maintain his argument as well as any military man in the world, in the disciplines of the pristine wars of the Romans”, (“Капітан Джеймі дивовижно доблесний джентльмен... великої підготовки та обізнаності з давніми війнами... Присягаюся Ісусом, він може вести дискусію про найдавніші війни Риму не гірше будь-якого військового в світі”), або “Gower is a good captain, and is good knowledge and literated in the wars”, (“Гауер – добрий капітан, добре обізнаний та начитаний про війни”). Сучасність він порівнює з античністю, як універсальним мірилом: “The Duke of Exeter is as magnanimous as Agamemnon” (“Герцог Ексетерський величний як Агамемнон”); “he is as valiant a man as Mark Antony” (“він доблесний, як Марк

Антоній”) тощо.

Зазвичай, таке порівняння робиться за зрозумілою ознакою – доблестю. Але в одному випадку виникає більш складна конструкція: Флуеллен намагається довести схожість біографій Генріха та Олександра Македонського. Результат досить кумедний: “...if you look in the maps of the “orld, I warrant you sall find, in the comparisons between Macedon and Monmouth, that the situations, look you, is both alike. There is a river in Macedon; and there is also moreover a river at Monmouth; it is call’d Wye at Monmouth, but it is out of my prains what is the name of the other river; but ’tis all one, ’tis alike as my fingers is to my fingers, and there is salmons in both”, (“...якщо ви подивитесь на мапи світу, я гарантую, що ви знайдете, порівнюючи Македонію та Монмаут (де народився Генріх V, – *О. К.*), що положення обох схоже. В Македонії є ріка, і в Монмауті теж є ріка; в Монмауті вона зоветься Уай, але у мене вилетіло з голови, як називається та друга ріка; але це все одне, вони схожі як мої пальці самі на себе, і в обох є лососі”. Є, на його думку, і схожість у вчинках обох героїв: “...as Alexander kill’d his friend Cleitus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgments, turn’d away the fat knight with the great belly doublet; he was full of jests, and gipes, and knaveries, and mocks; I have forgot his name” (“...як Олександр вбив свого друга Клейта, будучи у своєму пиві та кубках, так само Гаррі Монмаут, будучи в здоровому розумі та тверезій пам’яті, вигнав того товстого рицаря з великим дублетним животом; він ще був повний жартів і кпин, і шахрайства, і насмішок; я забув його ім’я”). Смішно, але певна паралель дійсно вимальовується, хоча використовуються одночасно зближення та протиставлення. Але ж і поняття, що протиставляються теж відносяться до одного семантичного поля (див. [1, с. 61]), а отже, Фальстаф виявляється достатньо значущою фігурою, щоб потрапити в один смисловий ряд з Олександром Македонським.

Повернемося до “ріки з лососями”. За сучасними уявленнями, це типовий випадок зближення за другорядною ознакою. Але для кельтів лосось – особлива риба, образ мужності і мудрості; отже, в певному сенсі, саме ріка з лососями є справжньою / королівською / священною рікою, отже Олександр і Генріх однаково співвідносяться з сакральним. При цьому

Флуеллен керується давньою логікою містичної партиципації, що передбачає невидимі зв'язки між предметами. Недарма він каже “for there is figures in all things” (“в усіх речах є знаки” або “усі речі є знаками”), що відсилає нас до уявлення про світ як текст.

Валлійська начитаність та любов до цитат випадає з англійського контексту, а отже подекуди викликає комічне враження. І водночас – демонструє культурний рівень (Флуеллен чи не найбільш освічений з героїв драми), і суттєво підіймає загальний тон твору. Завдяки Флуеллену у подій з'являється ще один вимір – в глибину, в історію, в сакральність. Він гостріше усіх відчуває епічність подій, і саме тому закликає вести себе відповідно: “So! in the name of Jesu Christ, speak fewer. ...if you would take the pains but to examine the wars of Pompey the Great, you shall find, I warrant you, that there is no tiddle-taddle nor pibble-pabble in Pompey’s camp; I warrant you, you shall find the ceremonies of the wars, and the cares of it, and the forms of it, and the sobriety of it, and the modesty of it, to be otherwise” (“Так! в ім'я Ісуса Христа, розмовляйте менше. ...якщо ви візьмете труд дослідити війни Помпея Великого, то знайдете, присягаюся вам, що в таборі Помпея не було ні базікання ані тріскотні; я присягаюся, ви знайдете що церемонії війни, і турботи її, і форми її, і тверезість її, і скромність її це виключають”). “Why, the enemy is loud; you hear him all night” (“Але ж ворог шумить; ви його чуєте всю ніч”), - відповідає Гауер. Однак, на думку Флуеллена, це ще нічого не означає: “If the enemy is an ass, and a fool, and a prating coxcomb, is it meet, think you, that we should also, look you, be an ass, and a fool, and a prating coxcomb? (“Якщо ворог вісюк, і дурень, і балакучий блазень, то ви вважаєте що треба, бачте, теж бути вісюком, і дурнем, і балакучим блазнем?”). В результаті Гауер погоджується говорити тихіше, а король, який випадково почув цю бесіду, коментує, що позиція Флуеллена старомодна, але виказує піклування і доблесть.

Типово, що король називає себе валлійцем і родичем Флуеллена. В свою чергу, Флуеллен охоче визнає короля своїм земляком: “I am your Majesty’s countryman, care not who know it; I will confess it to all the world: I need not be ashamed of your Majesty, praised be Got, so long as your Majesty is an honest man”, (“я земляк Вашої Величності, і мені все одне, хто це знає; я в цьому всьому світу можу признатися: мені за вашу Величність стидитися нічого,

слава Богу, поки ваша Величність чесна людина”). Безумовно, забавна конструкція. Але ж це – вище визнання любові, довіри і гордості – визнати короля своїм, гідним представником народу. Зауважимо, що королівська влада не зображується Шекспіром як самодержавство: нормальне правління і життя монарха неможливі без його схвалення народом. Так в “Макбеті”, зрозумівши роль короля-вбивці, народ на чолі з танами повстає, не дочекавшись англійської допомоги.

Отже, усі репліки Флуеллена, що викликають комічний ефект, водночас привертають увагу до його ж чеснот. З персонажів драми над його мовою та поведінкою не сміється ніхто, за виключенням Пістоля, який в кінці драми отримує прочуханку, справедливості чого підкреслює Гауер: “I have seen you gleeking and galling at this gentleman twice or thrice. You thought, because he could not speak English in the native garb, he could not therefore handle an English cudgel; you find it otherwise, and henceforth let a Welsh correction teach you a good English condition”, (“Я бачив, як ви висміювали та дражили цього джентльмена два чи три рази. Ви гадали, що якщо він не так вільно розмовляє англійською, то він не може впоратися з англійською дубиною; ви з’ясували, що це не так, а отже, нехай валлійська поправка навчить вас добрій англійській поведінці”). Отже, представник національної меншини торжествує над представником титульної нації.

В “Віндзорських пустехах” в центрі нашої уваги священик сер Х’ю Еванс. Фонетичні особливості його мови виражені ще сильніше, ніж в мові Флуеллена: він плутає “п” і “б” (petter замість better), “д” і “т” (goot замість good), неправильно будує фрази тощо. Він також часто вдається до переліків: за його словами, Фальстаф схильний до “fornications, and to taverns, and sack, and wine, and metheglins, and to drinkings, and swearings...” (“блуду, і до таверн, і до портвейну, і до вина, і до метегліна, і до пияцтва, і до лайки...”). Сер Х’ю – що типово для валлійця, – любить співати (згадаймо Глендауера), але в хвилюванні здатний змішати рядки балади з біблійним псалмом: “Melodious birds sing madrigals // Wheneas I sat in Pabyon...”, (“Мелодійні пташки співають мадригали // Коли біля Вавилону я сидів...”).

Як шкільний вчитель та цінитель краси стилю, він виправляє інших, коли фраза здається йому некоректною. Так,

слова Пістоля викликають у сера Х'ю справжнє обурення: “The tevil and his tam! What phrase is this, “He hears with ear”? Why, it is affectations” (“Диявол та його мати! Що це за фраза, “Він слухає вухами”? Це ж афектація”); коли Бардольф каже: “the gentleman had drunk himself out of his five sentences”, (“джентльмен напився до втрати своїх п’яти речень”), він виправляє: “It is his five senses; fie, what the ignorance is!”, (“Своїх п’яти почуттів; фу, яке ж невігластво!”). Але, виправляючи одні помилки, він сам постійно здійснює інші. Саме тому так комічно виглядає пасаж, де місіс Пейдж перевіряє успіхи свого сина у латині, де граматичні помилки хлопця та фонетичні помилки сера Х'ю доповнюються коментарями місіс Квіклі, яка тлумачить латинські слова як англійські. Проте, в кінці сцени ми чуємо задоволене визнання місіс Пейдж, що її син знає більше, ніж вона думала. Тобто, сер Х'ю цілком здібний вчитель.

Однак його цінують не тільки за освіченість. Усі герої драми зацікавлено спостерігають за його запланованою дуеллю з доктором Каюсом ще й тому, що священник добрий фехтувальник. Веселі жителі Віндзору зривають поєдинок, назначивши дуелянтам різні місця. Однак вдосталь розважитися конфліктом двох чужоземців їм не вдалося, бо сер Х'ю, здогадавшись про їхню витівку, миттєво помирився з Каюсом і заключив з ним пакт про помсту хазяїну таверни, що й було здійснено за допомогою складного розіграшу. Отже, валлійця краще не ображати.

Національно забарвлені жарти – навіть із боку Фальстафа, – залишаються цілком безневинними, на зразок згадок про валлійську любов до сиру, чи, в більш дотепному варіанті: “Shall I lose my parson, my priest, my Sir Hugh? No; he gives me the proverbs and the poverbs” (“Хіба я можу втратити мого сера Х'ю? Ні; він дає мені приказки і виказки”). Отже, валлієць цілком інкорпорований в нормальне життя Віндзору і приймає активну участь в змові місцевих жителів проти Фальстафа, тобто є в певному сенсі більш “своїм”, ніж англієць, але прибулий.

Підводячи висновок, зазначимо, що кожна з цих трьох п’єс повторює ту саму структуру, яка складається з відносин трьох осіб. Це:

1) Валлієць. Комічний ефект можуть викликати його фонетика, лексико-граматичні конструкції та логічні побудови. В

залежності від того, наскільки серйозно поданий персонаж, Шекспір обирає з цього набору те, що більше відповідає ситуації. Глендауер висловлюється гарною англійською мовою, але демонструє архаїку мислення. Х'ю Еванс, навпаки, відрізняється виключно специфічною фонетикою та граматиною. Флуеллен, який в певному сенсі знаходиться між національним героєм та нікому не відомим провінційним священиком, демонструє усі три типи особливостей, які проте не настільки сильні, щоб суттєво знижувати образ наближеного короля.

2) Англієць, що висміює валлійця. Він не розуміє цивілізаційного підтексту, і до того ж, взагалі відрізняється особливо глузливим, навіть цинічним характером, і в кінці зазнає поразки, оскільки заходить занадто далеко.

3) Англієць, друг валлійця, який підкреслює гідності першого та резонує з приводу справедливого покарання другого. Завдяки йому розв'язка конфлікту виглядає не як перемога валлійця над англійцем, а як закономірне придушення шовінізму.

Таким чином, сміх над позитивним персонажем не зводиться до зниження його до більш близького реципієнту середнього рівня, а може виступати повноцінним засобом звеличення характеру, бути в повному сенсі слова поштивим. Специфіка використання цього прийому в різних культурних традиціях заслуговує на подальше дослідження, яке дозволить уточнити співвідношення сміхового та серйозного в міфології та розкрити нові сенси в конкретних творах мистецтва.

1. Вершина В. А., Михайлюк А. В. Патетика и ирония // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 3. Гносеологічні й антропологічні виміри сміху. – Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2003. – С. 61–67.
2. Кислов А. Г. Смешное и логика // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2002. – С. 27–33
3. Левченко В. Л. Этнический анекдот в национальной идентификации // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Вип. 2. Про природу сміху. – Одеса: ООО Студія “Негоціант”, 2002. – С. 181–187.

Тетяна Зінов'єва

**ДО ПИТАННЯ ПРО СПЕЦИФІКУ КОМІЧНОГО
ЕЛЕМЕНТУ**

В УКРАЇНСЬКИХ ВЕРТЕПНИХ ВИСТАВАХ

Традиційно вистава українського вертепу складалася з двох частин: поважно-релігійної та комічно-побутової. Сполучення цих елементів відоме ще з часів середньовіччя. Але драма українського вертепу поєднувала серйозне та комічне своєрідно. Якщо в західних виставах побутові сценки гралися між діями і сюжетно ніяк не були пов'язані з основним ходом релігійного дійства, виконуючи суто розважальну функцію, то в українському вертепі комічна вистава була доволі самостійною та відокремленою від сакральної дії Різдва, що й викликало потребу окремого простору. Так, в архітектурі вертепних скриньок мирські сценки займали цілий поверх: якщо сакральні герої діяли на верхньому ярусі, то профанні персонажі – тільки на долішньому. Такий чіткий, навіть строгий, розподіл вертепної дії, де персонажі грали виключно на своєму просторі, не втручаючись у інший, є однією з найголовніших ознак, що різнить наш вертеп від його західних аналогів, наприклад крешів та шопок. На цю своєрідність українського вертепу вказували О. І. Білецький [2, с. 94], П. І. Житецький [3, с. 2–4], М. К. Йосипенко [4, с. 62], П. О. Морозов [7, с. 76], М. І. Петров [8, с. 444], І. Я. Франко [14, с. 301].

Метою даної статті є спроба визначення специфіки та місця комізму в українських вертепних виставах у порівнянні із західними різдвяними драмами.

Існує думка, що комічне та релігійне – це несумісні елементи. Так, В. Я. Пропп зазначав, що: “Галузь релігії і галузь сміху взаємовиключаються <...> Сміх у церкві під час богослужіння був би сприйнятий як блюзнірство” [10, с. 22]. О. І. Білецький писав, що в українському вертепі, як і у польських шопках, “маємо єдиний випадок злиття лялькової п’єси з церковною драмою – двох різнорідних елементів, що ніколи не змішувалися один з одним протягом усієї своєї історії аж до XVII ст.” [2, с.94]. Втім ці твердження стосуються скоріше православної культури, ніж західної.

У західних церковних театралізаціях певна десакралізація релігійних персонажів була припустимою. Так, на Заході були

поширені діалоги між Марією та Йосипом. До прикладу, у виставах в Зальцбурзі Марія озивалася до Йосипа: “Йосипе, любий мій,/ Допоможи мені колисати дитиньку!”. А Йосип відповідав: “Охоче, моя люба,/ Я допоможу тобі колисати дитиньку” [13, с. 186]. А під час Базельського собору 1416 року була представлена різдвяна драма, де Йосип трактувався як комічний старий чоловік молодій жінці, пастухи жартували з нього і поштуркували його, Марія кликала молодих няньок, аби колисати дитину, але ті воліли танцювати з парубками [13, с. 191]. Таке зниження сакральних героїв припускало можливість діалогу між ними та святськими, народними героями, що вбачається у специфіці самого церковного обряду католиків. Так, у південній Німеччині та Польщі у IV–XVI століттях під час різдвяних свят *Weihnachten* (від слова *weihen*, *wiegen* – ніч колисання) був розповсюджений звичай колисання божої дитини – кожний присутній у церкві міг доторкнутися колиски та погойдати її. Народ співав колиску Немовляті Христу разом з Марією та Йосипом і танцював хороводи навколо ясел-колиски [13, с. 186]. І. Я. Франко, описуючи цей звичай, повідомив: “до церкви сходилися поперебрані за жінок, за царів, за пастухів, з козами, вівцями та іншою худобою; діти скакали довкола святої колиски і плескали в долоні; <...> декуди підчас богослужіння спускали з-під церковного склепіння на шнурі хлопчика, перебраного за ангела, з хрестом у руці, що уносячися над громадою, мав співати пісню “*Vom Himmel hoch, da komm ich her*” (З високого неба я прийшов сюди – нім.). А по богослужінні вся та весела публіка розсідалася біля церкви, їла, пила і забавлялася, причім молодіж скакала, танцювала та робила всякі штуки” [13, с. 187].

Близький зв'язок церковного та народного начала в західних різдвяних виставах добре співвідносився з характером інтерлюдій стародавніх містерій, що “міждіями” вклинювалися у хід богослужіння. Втручання профанних персонажів у сакральну частину вистави обумовило розпливчату диференціацію релігійної та побутової дій, народну інтерпретацію та зниження усієї вистави. Так, французька дослідниця лялькових театрів К. Меріскот зазначає, що сюжет поклоніння в крешів перетворювався скоріше на простакувату народну молитву чи місцеву “книгу жалоб”, де різні популярні герої вільно зверталися до Немовляти зі своїми

проблемами [15, с. 77–78]. Все це призвело до формування своєрідного хронотопу західних моделей різдвяних вистав: його конкретизації та одноповерховості, де й серйозні, й комічні сценки гралися на одній площині – усі герої ніби “ходили під єдиним Богом”, а самий Бог та Диявол сприймалися всюдисущими спостерігачами за людським життям. Крім того, локус святої події тут переносився на конкретну місцевість (на що вказувало безліч натяків). Так, у всіх випадках крешів виявлялося, що Свята Дитина народилася там, де безпосередньо представлялася вистава, а Віфлеєм є селищем Провансу чи якогось графства. У такий спосіб універсальна подія зводилася до мінімально конкретного. При тому, що ідея була загальною для всіх вистав (Святе Сімейство й Королі незмінні), кожен регіон настільки по-своєму інтерпретував сюжет, що його вистава в інших місцевостях Франції була б неможливою й незрозумілою для стороннього глядача-француза. Якщо ж Віфлеєм ставав у крешах певним французьким містечком, то й його мешканці виявлялися співучасниками сакрального дійства. У зв’язку з цим видається потрібним окремо підкреслити характер поклоніння та дарунків Новонародженому, що є яскравою ознакою для диференціації західних та східних вертепів. Так, на відміну від східноукраїнського вертепу, де характер дарунків Христу був обумовлений біблійною історією (канонічною та неканонічною), у крешах та шопках на поклін до Христа йшли не лише пастухи та волхви, але й побутові персонажі, не визначені біблейським сюжетом, а дарунки конкретизувалися до місцевих речей і продуктів, як-от: вино, ковбаса та інше. Наприклад, Ляфльор дарував Христу вербове ліжечко своїх дітей, яке засиділи блохи.

Тут необхідно пригадати, що типовим героєм пізньої готики був герой-трикстер, блазень або чорт, характерною рисою якого було явне й свідоме протистояння сакральному: якщо сакральні герої були пасивними та мовчазними, то блазень був активним та балакучим. Саме завдання трикстеризації вимагало утримання близькості низького персонажу до високих героїв. Таким чином, якщо самі сакральні герої не профанувалися, то поряд з ними обов’язково діяли трикстери, котрі втручалися у хід релігійного дійства. Так, наприклад, трикстер на ім’я Мак міг приєднатися до пастухів, що йшли на уклін до Христа, викрасти

найкращого барана та сховати його в яслах у своїй жінці, яка імітувала пологи [8, с. 445]. Характер підвищеної трикстеризації вбачається й в епізоді з пастухами в західних варіантах вертепу: у тексті польсько-української вертепної драми, що видав І. Я. Франко, Бартош (один з пастухів) лякається ангела й говорить: “Ой-ой-ой, який же він страшний! Які він великі зуби має, я боюся, щоб він мене не вкусив”, а Куба продовжує: “Він не дав нам спати./ Бодай йому здохла мати!” [13, с. 235]. Отже, у ляльковому варіанті (наприклад, французьких крешах, театрі каботенів) святі постаті могли спілкуватися з народними героями, які брали активну участь в священній події. Так, наприклад, подружжя Кокар постійно сварилися, ідучи на уклін до Христа, а Ляфльор міг взяти на руки маленького Ісуса, поцілувати його, та згадати, що ніс йому склянку вина, але випадково сам випив по дорозі [11, с. 32, 35].

Немаловажною видається роль глядачів у виставах. У середньовіччі глядачі не відокремлювалися від драматичної дії (напроти, їх змушували відчувати, що вони і є тими грішниками, яких повинний погубити потоп, чи яких чекає загибель при страшному Суді. Глядачі ніколи не сприймалися об’єктивними й відстороненими спостерігачами, котрі стежать за театральними подіями з безпечних позицій праведності. У “Роді людському” публіка виступала спільницею лиходіїв і разом із протагоністом піддавалася спокусі. Глядачу віддавалось місце поряд з чортами – носіями комізму. У середньовічних містеріях чорти іноді сходили зі сцени у міста для публіки [7, с. 61], створюючи хитку границю між акторами й публікою, оскільки всі люди були врешті-решт акторами. Так, у західних виставах глядачі були включені у гру, а місце, яке їм відводили, знаходилося біля чортів, тобто глядач являв собою своєрідного колективного героя-трикстера. В цьому сенсі роль публіки більш близька до театру Пульчинели та його аналогів, ніж до українського вертепу, де все-таки спостерігається деяка відстороненість глядача.

На відміну від західної, східна традиція була більш строгою. Так, П. О. Морозов зазначав: “Строго-духовный характер нашей старинной литературы не допускал возможности общения между книжною и народною словесностью <...> напротив, учительная литература всегда относилась кь народной потихх только отрицательно <...> Совершая богослужение на языкх,

понятномъ народу, наша церковь, точно такъ же, какъ и византійская, не нуждалась въ драматизированныхъ комментаріяхъ къ нему, бывшихъ необходимою на Западѣ, и смотрѣла на нихъ подозрительно, какъ на изображеніе еретическаго латинства” [7, с. 393]. Таку саму думку висловив Р. Я. Пилипчук, який підкреслював, що православний культ відзначався консерватизмом, не допускав гіпертрофії видовищних елементів, характерної для католицької обрядовості, та доволі вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивої протестантській церкві [9, с. 149]. Отже, характер православного богослужіння та неофіційне становище театралізацій в релігійному житті України обумовили специфіку і місце комізму у вертепі. П. І. Житецький писав: “Въ первой части нашей вертепной драмы нѣтъ тѣхъ игривыхъ подробностей, которыми сопровождалось иногда вертепное изображение Ірода въ католическихъ приходахъ <...> Въ нашей вертепной драмѣ <...> всѣ элементы шуточные, простонародные отодвинуты ко 2-му дѣйствію <...> Трагическіе моменты дѣйствія отдѣлены отъ комическихъ, при чемъ послѣднія очень слабо связаны съ первыми. Простонародныя сцены представляютъ рядъ веселыхъ интерлюдій, но они поставлены совсѣмъ не такъ, какъ въ старинной мистеріи, т.е. не въ видѣ «междудѣйствій», на которыхъ отдыхалъ зритель, утомленный продолжительнымъ созерцаніемъ важныхъ событій, составлявшихъ обычное содержаніе мистерій” [3, с. 3–4]. Тому, імовірно, хронотоп святих подій східноукраїнських вертепів більш тяжів до універсальності, а саме Різдво представлялося канонічно й практично не зазнавало народної інтерпретації та трикстеризації.

Порівняно із західними виставами, в східноукраїнських вертепах сильно ослаблений акцент на тілесність, а жести тілесного низу [1, с. 145] практично відсутні. Якщо в західних виставах комічний елемент ніс функцію розваги та трикстеризації, і сюжетно не пов’язувався з основним ходом драми; то в східноукраїнських вертепах побутові сюжети являли собою органічне подовження релігійної дії. Так, у Сокиренському тексті комічні сценки виправдувалися в словах пастухів до Христа: “Благослови жь паныченьку/ Видь насъ подарокъ сей приняты/ А намъ позволь заспиваты” [5, с. 45], і далі: “Писля сѣго пора намъ и погуляти” [5, с. 46], мирська вистава в цілому представляла собою радість людей з приводу народження Христа та гибелі Ірода, а побутові персонажі

набували духовності. Таким, наприклад, був Москаль, який поздоровляв глядача з Різдом, таким був й Запорожець, якого аж ніяк не можна назвати трикстером, оскільки його духовний світ сильно різнився від ментальності середньовічного блазня. Крім того, сама побутова вистава закінчувалася колядкою “Маты Божа, Маты Божа сама едына/ Да вродыла Ісуса Христа дїва Марія” [5, с. 111], тим самим повертаючи весь спектакль до релігійного початку.

Якщо коріння західних лялькових різдвяних вистав сягає часів Середньовіччя, то східноукраїнський вертеп сформувався приблизно у добу Бароко.

Пригадаємо, що дуалізм середньовічних часів проявлявся в площині протистояння пекла та раю, земного світу та небесного. Вся історія середньовічного театру відображає зіткнення матеріального, тілесного, народно-низового начала з релігійним світоглядом, що відкидав усе земне, життєрадісне й ґрунтувався на аскетизмі, зреченні земного життя. Тому комізм у бінарній опозиції до сакрального носив характер тілесності та трикстеризації. Саме до цього комізму видається правомірним застосування термінів М. М. Бахтіна: “тілесний низ” та “сакральний верх” [1, с. 144].

Український вертеп формувався в добу бароко. А. М. Макаров вказував, що “бароко бачило в красі і навіть розкоші матеріального світу відблиск краси і довершеності раю” [6, с. 23]. Така тотожність позначається й у тексті Сокиренського вертепу: “Небом земля сталася, як Бога діждалася” [5, с. 41], “Богъ отъ дѣвы раждается/ небомъ земля наполняется” [5, с. 41]. Таким чином, комічний елемент переходить у площину, паралельну сакральній, відтворюючи її знижений, але якісно тотожний світ. Це вже не “тілесний низ”, а “низ духовний”. Тут комізм отримує зовсім інші завдання: не трикстеризації сакрального, а ідеологізації – сміх набуває суспільно-політичного забарвлення: українці починають сміятися над собою та своїми сусідами, ментально вирішувати соціальні та національні проблеми, не порушуючи загального релігійного контексту. Якщо в західних варіантах сміх протидіє сакральному, то в східноукраїнських виставах комізм гармонізує із ним у паралельних площинах.

Як бачимо, походження різдвяних вистав, тобто процес

становлення їх в певному соціокультурному осередку, що включає специфіку церковних традицій (католицьких чи православних) та особливості епохи (Середньовіччя чи Бароко), обумовили загальний характер, художні особливості, специфіку та роль комізму у виставах вертепного типу.

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к “Рабле” // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 134–164.
2. Белецкий А. И. Старинный театр в России. – М.: Изд. Т-ва «В.В.Думнов насл.бр. Салаевых», 1923. – 104 с.
3. Житецкий П. И. Предварительные замечания // Галаган Гр. П. Малорусский вертеп // Киевская старина. – Т. IV. Октябрь. 1882. – С.1–8.
4. Йосипенко М. К. Народний ляльковий театр “Вертеп” // Театр. – К., 1937. – № 1. – С. 62–63.
5. Марковский С. М. Український вертеп: Розвідки й тексти. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип.1. – IV. – 202 с.
6. Макаров А. М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 187 с.
7. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. – СПб.: Тип. В.Демакова, 1889. – IX, 398, XI с.
8. Петровъ Н. Старинный южно-русский театр и въ частности вертепъ // Киевская старина. – Т.IV. Декабрь. 1882. – С. 438–480.
9. Пилипчук Р. Я. Театр // Історія Української РСР: В 8 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.1, кн.4. – Розд. 3. – С.147–149.
10. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Наука, 1976. – 183 с.
11. Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену. - М.: Просвещение, 1993. – 160 с.
12. Уайлз Д. Театр в Риме и средневековой Европе // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. – М.: БММ АО, 1999. – С. 49–92.
13. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII в. // Франко І. Я. Збірка творів. В 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 170–375.
14. Франко І. Я. Русько-український театр: Історичні обриси // Франко І. Я. Збірка творів. В 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 293–336.
15. Marescot Claudie. Marionnettes et compagnies. – Paris, 1995. – 192 p.

Марія Каууба

**«ПРОМОВА ІВАНА МЕЛЕШКА» ЯК ЗРАЗОК
ПОЛІТИЧНОЇ САТИРИ XVII СТ.**

Актуальність розгляду цієї пам'ятки викликана насамперед увагою до нашої давньої культури, а особливо до сміхової верстви цієї культури, її критичного чи іронічного елемента.

Невеликий за обсягом твір початку XVII ст. під назвою «Промова Івана Мелешка, каштеляна смоленського на сеймі у Варшаві в 1589 р.» опублікований вже кілька разів у XIX і XX ст. Зокрема, білоруський дослідник В.Протасевич вважає цей твір пам'яткою політичної сатири XVII ст. у білоруській суспільно-політичній думці [7], хоча її публікували й про неї писали українські дослідники – Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Григорій Нудьга [3; 4] та ін. Історик білоруської літератури М. Добринін розцінює твір не як історичну пам'ятку, а як анонімний літературний твір [1, с. 263–264], подібно я півстоліття перед ним вважав і професор М. Сумцов [8].

Майже всі українські дослідники попередніх часів вважали «Промову Івана Мелешка» пародією на сеймові промови шляхти другої половини XVI–початку XVII ст. Згадаймо, що пародія у світовій, зокрема європейській культурі відома як жанр, що виник на ґрунті розвитку сатиричної та гумористичної творчості. У християнському світі дослідники датують появу перших пародій на Святе Письмо IX ст. У Франції в XII ст. широко пародіювалась лірика трубадурів, а на початку XVII ст. з'явилася пародія на лицарський роман [9, с. 25]. Дослідник української пародії Григорій Нудьга стверджує, що в Україні перші зразки такого жанру датуються XVI ст., а вже у XVII ст. цей феномен став масовим. Пародіюються Святе Письмо, церковні служби, духовні твори, урядові документи, а також твори західноєвропейських авторів. Цей автор переконує, що пародією є наслідувальний твір, в якому велична форма наповнюється нікчемним змістом, тобто це є імітація піднесеного через нице, невідповідність змісту і форми, передражнювання, переведення з трагічного на комічне [4, с. 17]

Детально проаналізувавши зміст «Промови Івана Мелешка», одразу помітимо тут майже всі наведені Г. Нудьгою

ознаки пародії. У творі пародіюється як урочистий риторичний стиль сеймової промови в присутності короля, (піднесене через нице), велична форма наповнюється нікчемним змістом, що особливо підкреслюється невідповідністю форми і змісту, так і трагічні події української дійсності набувають комічного характеру.

Твір написаний у часи, сповнені для України справді трагічними подіями. Після Люблінської унії 1569 р., коли значно посилювався соціальний гніт і українець відчув себе людиною особливо приниженою, «другосортною» в Речі Посполитій, представники шляхти поспішили перейти в католицизм, а отже й заявили про своє вірнопідданство Короні Польській.

Дослідниця української історії про це пише так: «Українське міщанство на Правобережжі переживало тяжкі часи; німецькі колоністи, витісняючи його з міст на околиці, на передмістя, посідали упривілейоване становище. В XVI–XVII ст. німці скріплювали собою польський елемент, який постійно збільшувався. Національні різниці підсилювали різниці релігійні, які в містах набували особливого напруження. «Русинів»-православних обмежувано в правах, і в XVI–XVII ст. вони стали найактивнішими членами братств, фундаторами монастирів, жертводавцями церков» [5, I, с. 459–460]. Отже, засилля польського й німецького елемента й приниження українського населення – це основна риса суспільно-культурного життя того періоду, в який створено досліджувану промову.

Щодо особи автора є різні міркування. Перші видавці й дослідники «Промови» (Ю. Немцевич, М. Вишневський, П. Куліш, М. Костомаров) не сумнівалися в її історичній правдивості, були впевнені, що промову справді виголошував смоленський каштелян (комендант укріплення) Іван Мелешко на Варшавському сеймі в присутності короля 1589 р., як про це сказано у назві самого твору [6, с. 310]. Натомість, як уже згадувалось, М. Сумцов і М. Добринін вважають автора анонімом, а білоруський дослідник Д. Довгялло, спираючись на висновки професора Варшавського університету І. Первольфа, стверджує, що автором «Промови» є Кипріан Комуняка – шляхтич воєводства Смоленського. Професор І. Первольф у своїй праці «Слов'яни, їх взаємні зв'язки й відносини» (Варшава, 1893), доказав, що Іван Мелешко – це справді історична особа, але він був каштеляном у Смоленську не 1589 р., а значно пізніше – у

1615–1623 рр. Крім того, професор вперше припустив, що «Промова Івана Мелешка» не є історичним документом, а літературним твором, і написаний він «литовсько-руським» гумористом XVII ст. [7, с. 306].

Ще один білоруський дослідник П. Крапівін сформулював і обґрунтував нову точку зору щодо авторства згаданого твору. Він вважає, що твір написав анонім на основі особистих записів Івана Мелешка, занотованих ним на Варшавському сеймі 1609 р. Сам І. Мелешко був Мстиславським каштеляном від 1603 до 1610 рр. і в 1609 р. справді виступав на Варшавському сеймі як представник від Мозирського повіту в комісії з розмежування земель Мозирського й Київського повітів. Аргументами такого погляду є місця в тексті «Промови», де дружина І. Мелешка названа «пані Мстиславська», а він сам фігурує як представник Мозирського повіту [2, с. 73]. Сатиричний характер твору підтверджує й те, що «промова» розповсюджувалась списками і вперше опублікована у польському варіанті істориком Юліаном Немцевичем 1819 р. Пантелеймон Куліш опублікував її в оригіналі у журналі «Основа» [3].

Вже у перших рядках твору яскраво видно його основну критичну лінію – протиставлення автором давніх, минулих і теперішніх, тобто сучасних йому порядків. Наголошуючи на присутності короля, який для автора є найавторитетнішим гарантом справедливості, І. Мелешко сміливо кидає йому звинувачення у нещирості: «Толко за князей наших, которие королевали й воеводами бивали, сетентий тих не бивало: правим сердцем просто говорили, політики не знали, а у рот правдою, як солею в очи кидивали» [6, с. 311]. Першою горсткою такої «солі» є закид, що королі польські роздали німцям все те, що зібрали в минулому князі, «полюбивши німців більше, ніж нас». Особливо цим відзначився, вважає автор промови, «Жигмонт король»: «того нічого і в люди лічити, бо Подляше і Волинь наш витратив, ляхом менечится» [6, с. 311]. Йому протиставляє автор Жигмонта першого, що «німців як собак не любив, і ляхов, з їх хитростю велми не любил, а Литву. Русь нашу любително миловал» [Там само].

Автор промови захоплено розхвалює старого короля не лише за його антипатії до німців чи ляхів, а й за те, що при ньому

«нашиє горяздо лепш мевалися», тобто народів руському жилося краще. Це краще зводиться, як і належить пародії, до одягу насамперед: не ходили в дорогих свитах. А «гуляли без ноговиц». У довгих сорочках «аж до косток», а «шапки аж до самого поеса нашивали». Інакше як висміюванням чи іронією цей пасаж важко назвати. Автор підсилює свою іронію ще й молитвою, щоб знову діждати й тепер «такої години».

Особливо підсилює пародійний характер промови і її підкреслено простакуватий стиль. У сеймовій промові в присутності короля, де належало би порушувати важливі державні справи, допускаються не тільки дріб'язкові проблеми, скоріше псевдопроблеми, а й вживаються прийоми й засоби, які придатні хіба що для вжитку у дружній бесіді рівних між собою людей. Сюди можна віднести й порівняння, що король не любив німців як собак, або згадку про те, що одягнений по-домашньому, тобто без ноговиць і в довгій сорочці й шапці до пояса автор дуже подобається своїй дружині.

У пародійному стилі автор змальовує і нових господарів України – німців та їх нововведення. Вони мають багато грошей, ходять у дорогому одязі, захопили всі міста, та ще й «горяздо уміють все лихое говорити королем паном і Речі Посполитой, як ту ж било баламутят» [Там само]. До негативної характеристики нових панів автор додає, що у них взуття скрипить, одяг шелестить і «дорогим пижмом воняєт», тобто пахне дорогими парфумами. Зневага до місцевого населення проявляється й бундючністю нових панів, які вимагають не тільки пишного частування, а й особливого поклоніння. Автор скаржиться, що при такій особливій увазі, коли біля гостя навіть дружину посадять, він «сидить, як біс, надувшись, морокуєт, шапкою дей перекривляєт, і з жонкою нашоптиваєт і в долонку скробет». А далі вельми красномовний вислів: «Да коли ж би гетакого чорта кулаком в морду іли палицом по хрибте (так, штоби король, его милость, не слыхал), нехай би морди такой поганой не надимал» [Там само].

Підсумувавши таким чином своє ставлення до німців-зайд, автор переходить до звинувачення своїх земляків-перевертнів, яких вважає натхненниками нинішнього короля у тих нікчемних вчинках. Викриття й приниження королівських радників витримано в тому ж пародійному стилі: «Много тутако таких ест,

што хоть наша костка, однак собачим мясом обросла і воняє, тие, шо нас деруть, губят радніє. І за їх баламутнями нашинец виживитися не может” [6, с. 312]. Вони гублять не лише свій народ, а й усю Річ Посполиту, і це при мовчазній згоді всіх, бо їх бояться і їм потокають. А зарадити злу можна одним способом, який знає автор промови: «А коли б такого біса кулаком в морду, забив би други мутити» [Там само].

Підсилює пародійність ситуації і не може не викликати сміху розважання автора промови про нові порядки, які впроваджуються в краї через засилля німців. Він нарікає насамперед на те, що молодь не знає жоднх обов’язків, з неї виховуються слуги ляхів. Молоді люди прагнуть добре їсти, гарно одягатись: «Давай же ему сукню хвалендифзовую, корми є его сластно», а він «толко убравшись, на високих подковах до дівок дибле і ходить з великого куфля трубить» [Там само]. Автор пропонує «такого чортополоха з німцями вигнати», бо «від їх милостей панов-ляхов гинут наши старіє поклони смоленские».

Паплюжать старовину й інші звичаї, серед яких автор називає моду на утримування в стайнях баских жеребців, від яких «жодної служби», а лише витрати на овес та на слуг-жокеїв. Вельми іронічно виглядає закид автора промови проти годинників як надто дорогої забаганки, яку впроваджувати не варто, оскільки є півень: «Добри то наш годинник, петух, што не хибни о полночи кукаракуеть» [6, с. 313]. Такі ж нарікання автора викликають модні чужоземні наїдки та приправи, напої й солодощі – він вихваляє свої домашні страви та «малмазію, медок і горілочку», які «скромно пивали», «але гроші под достатком мевали, мури сильніє муровали і войну славную кріпко і лучшей держали, как тепер» [6, с. 313].

Не менш смішними виглядають закиди проти модного одягу, який полюбляють сучасники автора завдяки німцям і ляхам. Автор вважає такий одяг вельми непристойним, спокусливим і аморальним, адже «дворянн в ножку, как сокол, заглядасть, штоби где щупнути солодкого мяса» [6, с. 313]. На цьому тлі промовець воліє пропагувати старовину і радить королю «нехай би беложонки нашиє в запинаніє давніє убєралися казакини, шнурованіє на заде носили розпорки, а к тому, штоби з німецка заживали плюндрики. Не так би скоро любителну скрадивали бредню» [6,

с. 313]. Завершивши в такому іронічному стилі поради королю, автор промови напрошується до нього в постійні радники – і це звучить тим викличніше, що він визнає свою майнову неспроможність: «Толко королевщини не маю, бо пред другими не схопи».

Кожне слово цієї промови, що є очевидною пародією на сеймові пишні виступи шляхти, сповнене гіркої іронії автора, а його ностальгічні екскурси в минулі давні часи пронизані справжнім сарказмом. Не оминув він і королеву, висміюючи придворні звичаї: «А Уршулю, королевну Єго Милости, миленко в ручку поцаловали, как і другие молодіє сенаторчики. Не дивуйтесь, милостивіє панове братья, вік віком казиваєть: «Сивизна в бороді – а чорт в лидвях за поессом» [Там само]. Це можна розцінювати як натяк на свої великі претензії, оскільки автор додає: «На хорошее видане ставку купил».

Коротка за обсягом та вельми насичена й багата філософським змістом «Промова Івана Мелешка» виглядає досить сучасною й навіть злободенною. В іронічно-пародійній формі вона картає суспільне зло, породжене вічними людськими вадами, серед яких на першому місці стоять лицемірство, нещирість, продажність, підлабунництво та байдужість до державних справ. Для нинішнього українського суспільства ці вади особливо актуальні.

1. Дабрынін М. К. Беларуская літаратура. Старажытны перыяд. – Мінск, 1952. – 379 с.
2. Крапивин П. К вопросу о времени появления «Речи Ивана Мелешки» и ее авторстве // Известия АН БССР. – Минск, 1955. – № 5. – С. 65–76.
3. Кулиш П. Взгляд южнорусского человека на немецко-польскую цивилизацию // Основа. – 1862. – Червень. – С.13–16.
4. Нудьга Г. Українські пародії. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 416 с.
5. Полонська-Василенко Н. Історія України. У 2т. – Т. 1. – К.: Либідь, 1992. – 588 с.
6. Промова Мелешки, каштеляна смаленскага, на сойме у Варшаве у 1589 годзе // Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии. – Минск: Изд-во АН БССР, 1962. – С. 310–313.
7. Протасевич В. И. Памятники политической сатиры XVII в. // Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии. – Минск: Изд-во АН БССР, 1962. – С. 305–310.
8. Сумцов Н.Ф. Речь Ивана Мелешка как литературный памятник // Киевская старина.-1894.– Т. 45.; 4–6. – С. 195–213.
9. Lehman R. Die Parodie im Mittelalter. – Munchen, 1925. – 183 s.

Юлія Грибкова

**ТВОРЧИСТЬ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО В
КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ ІРОНІЇ**

Специфіка українського романтизму як філософії й світогляду тільки в останні роки почала привертати увагу дослідників, тому звернення до неї є вельми актуальним. Феномен романтичної іронії, опрацьований теоретиками єнської школи, в українській філософії взагалі є маловідомим – відсутнє систематизоване його осмислення. Аналіз творчості представника українського романтизму Івана Котляревського вже ставав предметом наукових досліджень, але ще ніколи не проводився в контексті романтичної іронії. Дана стаття має на меті розкрити прояви і прийоми романтичної іронії у творчості видатного українського романтика Івана Котляревського, а саме в його творах “Енеїда”, “Пісня князю Куракіну”, “Москаль-чарівник”.

Бурлеск, травестія, сатира та пародія відіграли велику роль не лише в утвердженні нового світорозуміння, а й у формуванні нової української літератури як виразника й носія суспільної свідомості. Головний здобуток бурлескно-травестійної та пародійної традиції полягає у відкритті для широкого загалу світу простого люду, його повсякденного життя, нужди, голоду, тяжкої праці, жорстокого визиску. Нижчі верстви тогочасного суспільства заговорили про свої проблеми живою розмовною мовою – перед громадськістю відкрився інший світ – світ “нелакований”, неприкрашений, реалістичний – з усіма своїми виразками, болями, негараздами. Водночас бурлескно-травестійна манера зображення життя, як і пародія, якнайповніше відповідала українському національному характеру, його природному гумору. Органічний зв’язок українського бурлеску з фольклором, з його побутовими казками, народними анекдотами, в яких дошкульно висміюються пани, попи, купці, чиновники, навіть багаті чи інші представники того ж народу з притаманними їм недоліками, – все це було знайоме й близьке широким колам громадянства, надавало бурлескним та пародійним творам життєвої сили. Традиція бурлескно-травестійної та пародійної творчості багато й своєрідно позначилася на романтичній іронії.

Романтична іронія як літературний прийом в європейській

культури пов'язана з прагненням подолати канони, нормування та впорядкованість класицизму. Сатира, бурлеск, травестія стали засобами висміювання правил класицизму, особливо його канонічності, що сковувала творчу уяву митця. Сміх завжди був перевіреном і надійним методом боротьби з усім, що заважало поступу. Звільняючись від однотипних модифікацій, романтичне мистецтво тяжіло насамперед до їх пародіювання. Творча фантазія, багатий духовний світ людини, що не мирилася з канонами й догмами, виплескувалися жартівливими віршами, гумористичними оповіданнями, байками, сатирою, вертепом, які відображали вільнодумство людини-романтика, неприйняття нею впорядкованого й унормованого світу.

З давньоукраїнською бурлескною традицією генетично пов'язана поема Івана Котляревського “Енеїда”. Пародіюючи античний епос римського поета Вергілія, що мав засвідчити прадавнє коріння славного народу – римлян, ствердити їх спорідненість з троянцями і греками, автор пише властиво українську історію. У часи, коли російський царизм остаточно знищив автономію України, зруйнував острівець свободи – Запорізьку Січ, така іронічно-комедійна форма, до якої вдався Іван Котляревський, була чи не найкращим способом привернути увагу до України, її особливого народу зі співучою душею, сповненою тонкого гумору. Автор “Енеїди” підхопив і творчо розвинув ту “гумористичну жилку українського народу, схильну до пародіювання”, про яку згодом писав академік Михайло Возняк. Вона виступає в поемі Котляревського як характерна риса українського менталітету – прикрашати своє горе жартами, здатність сміятися над, здавалося б, найсерйознішими речами. Особливо такими рисами виділялося козацтво, тому не випадковим видається той факт, що свого головного героя Іван Котляревський вивів козаком, а його супутників-троянців зобразив як козацьку ватагу. Цим людям притаманні усі характеристики козаків – не розпочають в горі, проявляють чудеса винахідливості, спритності, мужності, а де треба – й хитрощів, неначе змагаючись із самим ватажком. “Енеїда” є типовою українською поемою, адже під іменами троянців, латинців чи карфагенян читач бачить своїх земляків-сучасників, їх звичаї, стосунки, повсякденні турботи й характери. Читач сміється, впізнаючи своїх сусідів чи друзів і

знайомих у хабарникові-Нептуні, начальників – у тупому держиморді Зевсові, хитрих українських жіночок у Венері чи Юноні. Усі виведені в поемі олімпійські боги сваряться, інтригують, навіть б'ються між собою, займаються перелюбством, хлищуть горілку, наче звичайні люди. Так, звертаючись до Зевса – головного Олімпійського бога і батька всіх богів, Еней дозволяє собі нечуване зухвальство:

“Гей ти, проклятий стариганю!
На землю з неба не зиркнеш,
Не чуєш, як тебе я ганю...
На очах більма поробились,
Коли б довіку посліпились,
Що не поможеш ти мені” [1, с. 52].

Дістається від розлюченого в розпачі Енея й іншим богам – “старому шкарбуну” Нептуну, який “базаринку любить брати”, а допомагати людям не поспішає; “поганцеві” Плутону, який “пекельний, гаспидський коханець” “засів із Прозерпіною”, братається з дияволами, а людськими бідами “не погорює ні на час”. Не забув Еней й свою “матінку рідненьку” Венеру, про яку відзивається також досить зневажливо:

“І ненечка моя рідненька
У чорта десь тепер гуля;
А може, спить уже п'янька
Або з хлоп'ятами ганя” [1, с. 52].

Син дорікає, що матінка поспішає лише тоді, “коли сама з ким не ночує, то для когось уже свашкує”, “фурцює добре, нависна, підтикавши поли”. Ці обурливі слова вириваються в Енея замість молитви до богів у критичний для нього момент – горять кораблі. Та він поводить ся з олімпійцями вельми виключно, зневажаючи їх через людські слабкості. Це відчувається у всіх сценах, де змальовані боги: Зевес “од горілки весь обдувся”, Бахус п'яний, Нептун “сивухи чарочку налив”, Венера “як навіжена прискакала”, Ірися “набігла з неба, як би хорт”, Янус “вибіг як харциз”, а Юнона – “сука”, “хитра як біс”, “скажена” та ін. Такий прийом травестійної поеми в душі романтичної іронії давав можливість поетові викривати наявне суспільне зло, показати сучасникам їх вади, примусити замислитись над ними, прагнути їх позбутися. У своїй дошкульній іронії поет розвінчує владний Олімп, нищівним сміхом стягує з високих п'єдесталів нікчемних і підлих небесних та земних інтриганів, підступних і жорстоких у своїй зажерливості,

яким немає діла до підлеглих їм простих людей, напрочуд мужніх, чесних, товариських, одержимих прагненням до свободи.

Завдання твору Івана Котляревського не обмежувалося в жодному разі тільки розважальними функціями – тут є приховане тло, поет виступає палким поборником “мужичої правди”, втілення якої бачить у здоровому народному житті, просякнутому дотепним гумором. Насамперед у поемі звучить щире захоплення своїм народом, його славною історією, його багатою мовою і дотепним словом. Крім того, що всі троянці мужні, хоробрі, відчайдушні, наділені різними богатирськими рисами, поет знаходить добре слово навіть для “непевного пройдисвіта”, “невтеси”:

“Він так здався і нікчемний,
Та був розумний, як письменний,
Слова так сипав, як горох” [1, с. 54].

Такий своєрідний прийом автора поеми. Там, де йде мова про владоможців, богів, багачів, поет вдається до гніву, сатири, викриття, глузування й бичування. Усе піднесене стає ницим, нікчемним, перетворюється у потворне, в зло, викликає гнів і осуд. Коли ж говориться про звичайних людей, то тут відчувається патетика, відверте замилювання їх вчинками, характерами, співчуття й захоплення. Повне перелицювання героїв Вергілія, а разом з ними і змісту давньоримської поеми – залишилися лише імена, і то здебільшого переосмислені “по-нашому”, вказує на подвійне тло поеми, як було прийнято в романтизмі, особливо в творах представників єнської школи. Перелицювання героїв Вергілія, майстерно здійснене українським поетом, виразно підкреслювало його іронію. Тяжіння до виняткового й титанічного, дивного й фантастичного, прагнення героїзувати дійсність було в романтизмі закономірним виразом протесту проти обмеженості, заскорузлості, консерватизму й міщанської вузькості. В українському контексті це ще був протест проти закріпачення України, проти нівелювання українського народу з його багатим фольклором, його барвистою мовою, звичаями, своїм особливим світобаченням, і світовідчуттям. Через іронічну канву в поемі “Енеїда” проглядається мрія про звільнену, розковану людину, що володіє природою і світом, про прекрасне майбутнє без тиранії й рабства, що втілилася в образи козаків-героїв, напівбогів, фантастичних і легендарних титанів. Так Іван Котляревський по-

романтичному захоплено поетизує кращі риси українського народу, який відстоює своє право на свободу, його духовну велич, патріотизм, волелюбність:

“Любов к отчизні де героїть,
Там сила вража не устоїть,
Там грудь сильніша од гармат...” [1, с. 196].

Героїка поеми Івана Котляревського задана самою темою, адже він “переложив на малоросійський язик” героїчний твір Вергілія. У “Енеїді” Вергілія утверджувалося шляхетне походження римлян від мужніх лицарів-троянців, освячувався їх повелитель з абсолютною владою над підданими, доводилось божественне походження римських імператорів – нащадків Енея. Вивернувши навиворіт канонічний текст, український поет по-новому висвітлив стосунки людей і богів. Якщо у Вергілієвій “Енеїді” доля людини цілком залежить від присуду Олімпійських владомощців, навіть герої й правителі зазнають втручання всемогутніх богів, то у “Енеїді” І. Котляревського – навпаки. Людина вже не пасивна, безвольна іграшка в руках богів, вона – вольова, сильна й активна, пробує змагатися з самими богами. Тим більше, людина розгадує пастки владомощців, вступає з ними в суперечку, долає страх. Олімпійські повелителі людських доль виглядають у поемі І. Котляревського нікчемними, нищими, лицемірами, вони інтригани, їм притаманні усі людські вади. Це справжній світ навиворіт, прихований під маскою благочестя.

В “Енеїді” І. Котляревського не важко помітити два світи, цілком різні – один видимий, реально описаний, а другий – під ним прихований, символічний. Валерій Шевчук вважає, що це мотив бароко [2]. Іронія в тому, що саме прихований, символічний світ виявляється справжнім і реальним. Так, у поемі Вергілія Олімпійські боги величаві й могутні, у І. Котляревського Зевс – звичайний пихатий управитель, Еол – заможний господар, що живе у хаті з лавами й килимами, а підвладні йому вітри – ледача й п’яна челядь, наймити, якими не легко управляти. Даючи широкий простір своїй творчій уяві, І. Котляревський майже повсюдно цілком відступає від образів й ситуацій Вергілієвої поеми, він не перекладає поему римського автора, а творить свою власну. Його “Енеїда” – це українська історія, поет знайшов спосіб сказати про волелюбний український народ тоді, коли на нього навалилася

царська імперія, кріпацтво, коли було знищене козацтво як символ волі. Саме у ті часи з'явилися і анонімна “Історія русів”, і численні “Історії Малоросії” та окремих міст, зокрема Києва.

Поява такого твору як “Енеїда” Івана Котляревського пов'язана з утвердженням в українському суспільстві нової концепції людської особистості. Ця концепція пов'язана з вірою в панування духовного начала у всесвіті, подібного до неоплатонічного Єдиного, яке сотворило світ еманациєю своєї енергії. Людина – часточка цього світу, отже має в собі цю божественну енергію-силу і життя її – це прояв цієї енергії. Енергія, дух прагне злитися з Єдиним-універсумом, а це можливе через всебічний розвиток духовного єства людини. Природа, любов, уява – це шляхи пізнання й розкриття людини, наділеної творчими потенціями. Утвердження людини-особистості з можливостями її духовного вдосконалення мало призвести, вважали романтики, до утвердження в майбутньому високих суспільних та громадянських ідеалів. З осмисленням романтиками людської особистості як духовної сутності й часточки божественної енергії Єдиного пов'язана можливість романтичного героя піднятися над дійсністю, яка стає для нього об'єктом іронії. І сам він для себе стає об'єктом іронії. Самопародіювання й самоіронія була своєрідним викликом романтиків суспільству, реальності “гармонійних примітивів” (Ф. Шлегель), які розгублюються й не знають, як ставитися до цього постійного самопародіювання, коли поперемінно треба то вірити, то не вірити, доки в них не почнеться запаморочення: жарт сприймати всерйоз, а серйозне сприймати як жарт.

Для І. Котляревського, як і для німецьких романтиків, іронія була, по суті, єдиним засобом у ті часи показати всю ницість і мерзенність дійсності. Автор “Енеїди” змалював у своїй поемі розлогу панораму життя різних верств українського суспільства другої половини XVIII ст. В образах троянців, латинців, сіцилійців читачі й критики побачили своїх сучасників з їх побутом, звичаями, мовою, вдачею, проявами національного менталітету, а також суспільні відносини свого часу. Еней та його ватага не могли бути сприйняті інакше, як запорожці, яким після зруйнування Січі 1775 р. довелося довго блукати, поки знайшли осідок на Кубані. Сучасники поета впізнали їх за волелюбністю, відданістю батьківщині, хоробрістю, відчайдушністю, молодецькими

гулянками тощо. Подвійний світ, притаманний романтичній іронії, проявляється в “Енеїді” через поєднання жартівливого з героїчним тоном. Блукання й поневіряння Енея з ватагою троянців, навіть подорож у пекло сприймається як жарт, троянці змальовані як “бурлаки”, “ланці”, “голодрабці”, п’яниці, які за чаркою забувають про все. Та “прочумавшись” від п’яного чаду вони стають справжніми героями, коли мова йде про святу справу – захист ідеалів. Саме тоді у п’яниць та гульвіс з’являється поняття честі, яке найдорожче, вище особистих інтересів і навіть життя. Це поняття Котляревський зображає як найціннішу рису героїчної особистості. Тут можна вбачати його мужній натяк на те, що честь України повинен відстоювати й боронити кожен громадянин. В умовах, коли писалися останні (V і VI) частини “Енеїди”, свобода, “общее добро”, честь батьківщини були особливо актуальними. В умовах, коли романтичне захоплення минулим свого краю охопило всіх прогресивних діячів європейської культури, звернення І. Котляревського до давнього українського козацтва, героїчного минулого краю було закономірним й актуальним, мало патріотичне звучання.

Іронію поеми “Енеїда” підкреслює її виразний сатиричний характер. У ледь замаскованому іменами античних богів та героїв сатиричному плані поет змалював у творі українських панів і чиновників. Олімпійські боги в поемі “на сутяжників схожі і раді мордувати людей”. Котляревський показав їх життя в таких характерних для тогочасного бюрократичного світу проявах, як хабарництво, здирство, відверте знущання над людьми, корупція, інтриги, постійні бенкети тощо. Відносини між “богами” і людьми побудовані виключно на хабарах, свавіллі, інтригах. Олімп, де сидять вершители людських дол, нагадує скоріше бюрократичну канцелярію, яку очолює самодур і гіркий п’янчуга Зевес, а Юнона й Венера плетуть за його спиною безкінечні інтриги, гризуться між собою наче звичайнісінькі перекупки. Весь Олімп – зборище свавільних сатрапів і здирників, які жертвують честю й совістю за хабар. Це тотальне хабарництво передають слова Сивілли-віщунки:

“Ти знаєш – дурень не бере:
У нас хоть трохи хто тямущий,
Уміє жить по правді сушій,
То той, хоть з батька, то здере” [1, с. 72].

Іронією пронизані сцени взаємовідносин між людьми та

богами, де за описом міфологічних уявлень пародійовані тогочасні суспільні стосунки. Життя українського помісного панства свого часу майстерно зіронізоване у картинах життя Дідони, Латина, Евандра, Ацеста та їх оточення. Головний зміст такого життя – постійні бенкети, обжерливість, непробудне пияцтво, сварки, інтриги, неробство. Панів і підпанків зі свого оточення читач впізнавав у “працьовитій пані” Дідоні, “старому скупинді” Латинові, який “дрижав, як Каїн, за алтин”, гульвісі Турні, що постійно “топив печаль у питейнім морі”, паничі Авентії – “добродії песиків і сучок”.

Іронічне викриття панства з його зловживаннями й розпустою в приватному житті підсилюється громадянським пафосом в останніх частинах поеми. Тут поет підіймається до осуду згубної політики правителів, які ризикують долею вітчизни й простих людей заради власної наживи. Скупий Латин своїм куцим розумом збагнув, що вельможі прагнуть війни насамперед заради власної користі:

“Хто буде з вас провіантмейстер,
А хто буде кригсцальмейстер,
Кому казну повірю я?
Не дуже хочете ви битись,
А тільки хочете нажитись...” [1, с. 146].

Подібну їдку іронію не можна не відчуті і в картинах, де поет перекидає місток від античної давнини до сучасності, згадуючи досить прозоро й недвозначно часи Катерини II, яку автори славословних од, поем, комедій, опер і статей величали богинею справедливості, а її правління вихваляли як “вік Астреї”. Котляревський бачить у період її царювання розгул казнокрадів, злочинців та здирників, яких іронічно називає “славним народом”:

“Були златії дні Астреї
І славний був тоді народ:
Міняйлів брали в казначеї,
А фіглярі писали щот.
К роздачі порції – обтекар;
Картьожник – хлібний добрий пекар,
Гевальдигером* був шинкар,
Вожатими – сліпі, каліки,
Ораторами – недоріки,
Шпигоном – з церкви паламар” [1, с. 156].

З дошкульною іронією описує поет картини мук грішників у пеклі, за якими чітко проглядаються взаємовідносини

у тогочасному суспільстві. Поет з висоти своєї романтичної уяви поділив цей світ на грішників і праведників, знайшовши для них відповідне місце. У пеклі, крім гнобителів-панів, зустрічаємо хабарників-суддів, здирників-панів, обманщиків-купців, крамарів, чаклунів-відьом тощо. Серед грішників, які очікують свого вироку, знаходимо багачів, сутяг, скупих, суддів неправедних, лікарів-убивць, усі вони не приховують своїх злочинів, навіть ними хизуються. Зате до раю потрапили не “чиновні”, не пани, не духівництво, а старці, вдови, які “жили голодні під тинами”, сироти, а справедливих панів мало – “тут тільки трохи цього дива”. Поділ світу на праведників та грішників в уяві Котляревського звучить іронічно, адже ці пекло та рай мали би бути часів Енея, однак маємо картини цілком сучасні, з відповідними соціальними типами. Сатиричне зображення дійсності притаманне бурлескним творам, проте “Енеїда” своєю іронією перевищує бурлескні прийоми. Поет відгукується на пекучі проблеми свого часу, наголошує на тих негативних явищах, які не досить висміювати, як у бурлеску, а слід нещадно викривати й осуджувати.

Переконують у цьому описані в поемі представники духівництва. Саме вони у пеклі становлять чи не найпомітнішу групу, і караються за розповсюджені серед тогочасних служителів культу злочини, як-то: гонитва за гривнями, увага до попаді, а також за пошуки іншої церкви – “да знали церков щоб одну”, “ксьондзи до баб щоб не іржали” [1, с. 88].

Поряд із душпастирями їдко висміяні ревнивці релігійних обрядів, особливо молитов. У релігійному культі звертання до богів – це прохання слізне, яке супроводжується прославлянням божої ласки й благодіянь без будь-якого сумніву в могутності бога. У поемі звертання до бога обертається їдким звинуваченням, як вже згадане звертання Енея, або обіцянки хабарів чи грубі лайки. Але поет називає такі лайки, коли Еней “Олімпійських шпетив на всю губу”, молитвою, яка викликала увагу богів: “Тут тільки що перемолвився

Еней і рот свій затулив;
Як ось із неба дощ полився,
В годину весь пожар залив” [1, с. 54].

Зі слів поета випливає, що звиклі до лайки та образ боги не звертали на них уваги, а їх зворушила допомоги Енеєві його обіцянка “дати на ралець”.

Приємом романтичної іронії, свобода митця дозволяє Котляревському створити широку галерею типових образів тогочасного панства, чиновництва, козацтва й селянства у характерних для них вчинках, звичаях, взаємостосунках. Поведінка їх соціально зумовлена, тому його жартівлива, виразно бурлескна розповідь по суті є іронічним зображенням реальної дійсності. Звідси й особливий сміх “Енеїди”, багато в чому відмінний від сміху звичайних трагедійних творів.

Сміх у бурлескних творах звичайно є запереченням певних форм реального життя, певних рис поведінки й стосунків людей. Джерелом його, як давно спостерегли дослідники, є якась невідповідність, наприклад, між змістом і формою, метою й засобами її досягнення, суттю явища і його зовнішнім образом тощо. Смішне й комічне породжується, як правило, суперечностями суспільного характеру. Людина, людське суспільство, людське життя – це істинна галузь комічного. Лише людина прагне бути чимось іншим, не тим, чим вона є, чи може бути, тільки вона має недоречні, безглузді претензії. Митці, як правило, помічають ці недоречні прагнення, цю невідповідність. Найпопулярнішою недоречністю було і є відстоювання старого, віджилого, відсталого, що суперечило суспільному розвитку. Так було у Німеччині, коли сформувалася школа єнських романтиків. Вони спрямували вістря своєї дошкульної критики проти режиму, який був анахронізмом, кричущою суперечністю до духу і просвітництва, і романтизму, і здорового глузду. Німеччина часів наполеонівських війн виставила напоказ усьому світові свою нікчемність, коли Священна римська імперія німецького народу лише уявляла, що вірить у себе, і вимагала від світу, щоб він у це вірив. Режим приховував свою власну сутність, шукаючи порядку в лицемірстві та софізмах. Романтична іронія розкрила це лицемірство. Висміюючи те, що заважає утвердженню нового, іронія зриває покров пошани й величі, розвінчує традиційні авторитети, викликає зневагу, презирство, навіть ненависть, збуджує критичне ставлення до певних форм і явищ життя, заохочує до їх знищення. Зважаючи на те, що сміх тісно пов’язаний з іронією, зауважимо, що поему Котляревського “Енеїда” не можна сприймати як чисто розважальний бурлескний твір. Звичайно, жартівливий тон розповіді про руїни Трої як “скирту гною”, розгнівану богиню

Юнону як “сучу дочку”, що “розкудкудакалась як квочка”, бога Нептуна, що “вирнув із моря, як карась”, Енея, що збентежений бурею “крикнув, як на пуп” та ін. свідчать про бурлескний характер поеми. Тим більше, що навіть про сумні, трагічні події (смерть, поразка, похорон, горе матері) поет розповідає наче жартома, як, наприклад, самогубство Дідони чи поминки Анхіза, де троянці з латинцями “наїлися і нахлестались, що деякі аж повалились” [1, с. 38]. Та за цими жартівливими описами не можна не бачити гіркої іронії поета, що зображає гучні бенкети панства й посполитого люду, які з будь-якого – сумного чи веселого – приводу завершуються п’яними оргіями.

Викликаючи сміх несподіваним зіставленням явищ із різних сфер життя, навіть вдаючись до нескромних виразів, фривольних сцен і натяків, автор української “Енеїди” наче підштовхує свого читача не просто розважатися, а й замислитись, розмірковувати, додумуючи й домальовуючи в уяві справжню сутність зображуваних подій чи сцен. Іван Котляревський не просто пародіює “Енеїду” Вергілія, не тільки розповідає “низьким стилем” про те, що було описане римлянином “високим стилем” – він переодягає античних богів і героїв в українську одягу, виводить їх в умовах українського життя, змальовує своїх земляків і сучасників у комічному плані, вдаючись до засобів народного гумору, щоб показати реальність України. Вона і постає в поемі – не як Малоросія, а як самобутня країна зі своєю мовою, звичаями, характерами, менталітетом, побутом і одягом, зі своїми благами й негараздами, – але вона є, і такою Іван Котляревський її утврджує. У контексті тогочасної дійсності поема Івана Котляревського “Енеїда” є проявом самоусвідомлення й самовизначення широких кіл українського суспільства. Вона засвідчила високий рівень національної свідомості й філософську глибину мислення її автора, що відчув себе співцем душі великого народу, настільки сильного й здорового, що може сміятися над собою. Особливо важливо було відчути себе таким народом тоді, коли посилювалось колоніальне гноблення й російський царизм намагався перетворити Україну на низку провінційних російських губерній.

Можна вважати, що у стилі романтичної іронії написані й інші твори Івана Котляревського, зокрема “Пісня князя Куракіну”. Автор вітає своєю урочистою одою губернатора Харківщини з

новим 1805 роком, однак вітання перетворене у яву поета не стільки у прославляння вельможі, як у викриття кривди й гноблення. Осуд соціального зла подається цілком в іронічному дусі – у формі похвали, що є завоюванням іронічного стилю. У святковому привітанні досягається ефект “викриття”. Усі прийоми свідчать про те, що поет створив пародію класичної оди, де випадки благодіянь князя сповнені іронічних мотивів, а картина похорону князя стає апофеозом іронії. Втілювати романтичну іронію дозволяє поетові й жанр водевілю, прикладом якого може бути п’єса Івана Котляревського “Москаль-чарівник”. Цікава інтрига й анекдотичний сюжет дозволяє висміювати, як це прийнято в дусі романтичної іронії, аморальних чиновників, підкреслювати їх нікчемність, ницість, духовну спустошеність, зіпсованість на фоні моральної чистоти й духовного багатства представників простого народу.

Викривальний пафос романтичної іронії Івана Котляревського, втілений у його бурлескному жанрі “Енеїди” та інших творах, приваблював численних послідовників в українській літературі. Вже у перші десятиліття XIX ст. з’являються віршовані й прозові твори, часто анонімні, які осуджують гноблення українського народу, поневолення України, висміюють тупе, обмежене чиновництво, хабарників, лиходіїв, ледарів та п’яниць. У бурлескно-травестійних та сатиричних творах звучить дотепний український гумор, що допомагав виживати народові у тяжкому ярмі. Романтичний характер таких творів підкреслений щирою симпатією до простих людей, їх працелюбства, патріотизму, прагнення незалежності. Бурлескно-травестійна традиція таких творів, що втілювала в українському контексті романтичну іронію, поглиблювалася й прикрашалася притаманним романтизмові інтересом до людської особистості, її внутрішнього світу, прагненням підкреслити високі моральні якості людини, її світлі поривання, допомогти з’ясувати її місце в суспільно-історичному процесі.

1. Котляревський І. Енеїда. – К.: Дніпро, 1969. – 304 с.
2. Шевчук В. Кілька зауважень до проблеми так званого “низового бароко” / Українське бароко. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 136–143.

* Офіцер військової поліції

Аннель Бактыбаева

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ СМЕХОВОЙ
КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА**

Казахский фольклор насыщен смехом: от шуток-прибауток до целостной системы смехового мира. В современном литературоведении изучение смеховой культуры народов мира является малоизученной проблемой. Преимущественно большая часть исследований направлена на изучение отдельных жанров, приемов. Предлагаемое в данной статье описание особенностей смеховой культуры казахского народа как единой системы представлений о мире, реализующейся в конкретных жанрах способствует, на наш взгляд, заполнению пробелов в отечественной науке по изучению данной традиции. Предметом исследования стали жанры казахского фольклора, такие как сатирические сказки, бытовые сказки, небылицы, в которых нашло отражение мифологическая, языковая картина мира.

Исследователями казахского фольклора неоднократно указывалось, что корни сатирических жанров и приемов уходят в далекое прошлое. Сказка часто сама вызывает смех, ее язык прост и доступен, это элемент развлечения, сохранение жизнеутверждающего настроения обрядов, фольклора в целом. Часто сказка воспринимается как смешная поучительная история. Сказки могут использовать все приемы, о которых говорят исследователи комического. Интересна и другая – воспитательная – роль подобных сказок. Сама же бытовая и сатирическая сказка служит именно для того, чтобы выявлять пороки общества и в наиболее яркой и доступной манере разоблачать их. Здесь смех выполняет именно ту функцию, о которой упоминает А. Бергсон [3, с. 24] – это нечто вроде общественной выучки, он бичует нравы, приспособливает к среде, исправляет и сглаживает недостатки.

Основными элементами сатирико-бытовых сказок становились нормы общежития, морали, нравственности. В сказках всегда рассматриваются хитрость, доброта, смекалка, прилежание, вежливость и воспитание, готовность прийти на помощь или, напротив, лень, глупость, сварливость, злость. В этом проявляется и психологическая роль сказки. Она помогает адаптироваться к жизни, вводит в круг общественных норм и избавляет от возможных

проблем, страхов. Метод решения остается тем же – смех.

В казахских сатирических сказках можно выделить несколько групп героев, имеющих смысловую юмористическую окраску. Мы выделяем такие группы персонажей: 1. Жиринше (пер. с каз. острослов), Тазша; 2. Алдар-Косе; 3. Собственно плут или вор. 4. Девушка (иногда это дочка старых родителей, иногда у нее есть имя – Менды и т. п.).

Герои первой группы, как правило, бедны, порой даже нищи (Жаман в переводе с казахского означает «ничтожный человек»), но благодаря изобретательности своего ума, юмору, находчивости, они умело выходят из любой ситуации. Например, в сказке «Как молодой Тазша обдурил старого» повествуется:

«... Через несколько дней старик и старуха говорят приемному сыну:

– Вот в этом доме живут одинокие, как и мы, старик со старухой. Да только они не то, что мы, – жадные. Имеется у них горшок с топленным маслом. Сами это масло не едят и другим не дают. А чтобы горшок с маслом не украли, ночью ставят его между собой, да так и спят. Заберись ты к ним и принеси этот горшок...

– Ладно! – говорит Тазша.

И ночью, когда старики уснули, Тазша забрался в хату, улегся между ними и, подталкивая старика в бок, говорит ему старушечьим голосом:

– Эка ты привалился, старый хрыч! Отодвинься-ка подальше!

Старик отодвинулся. Тогда Тазша подтолкнул старуху под бок и стариковским голосом ей говорит:

– Ты и сама мне покоя не даешь! Отодвинься-ка подальше!

Старуха отодвинулась, Тазша забрал горшок с маслом и был таков» [5, с. 312].

Безбородый обманщик – герой многих сатирических сказок – «Ловкий обманщик», «Жадный бай и Алдар-Косе», «Чудесная шуба Алдар-Косе», «Аллар-Косе и скупой друг» и другие. Этот образ сродни образу шута, дурака из мирового фольклора. М. М. Бахтин, говоря о функции шута в истории прозы, писал: «Само бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, – и это опять вытекает из предшествующего, – их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это – лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют» [1, с.

194]. Шут, по словам Бахтина, это закреплённый в повседневной жизни носитель карнавального начала [2, с. 13]. Корни шутовства уходят корнями в глубочайшую древность. Но оно институционализировано и по-своему авторитетно в культуре. Шут маргинален по отношению к социальным ценностям. Он осмеивает их авторитетом как бы вневременных ценностей, связанных с приоритетом природно-трудовых циклов в жизни общества. Любое лицо или понятие, взнесенное социальной иерархией вверх, шут опрокидывает в материально-телесный низ и таким образом поддерживает в обществе память о том, что вообще-то все люди имеют одинаковую природу.

Например, сказка «Жадный бай и Алдар-Косе»:

«Жил на свете Шигай-бай, прозванный за необыкновенную жадность Шик-бермесом (не дающий ни капли росы). Однажды поспорил Алдар-Косе с другом, что ему удастся поесть у жадного бая, и он отправился в путь. Алдар-Косе через маленькую дырочку в кошме юрты заглянул вовнутрь. На таганке кипел котел. Шигай-бай делал колбасу. Хозяйка ошипывала гуся. Служанка опаливала баранью голову, а дочка месила тесто. Алдар-Косе неожиданно вошел в юрту и отдал салем. В один миг все исчезло, но гость сделал вид, что ничего не заметил.

Шигай-бай сказал с притворной улыбкой:

– Рады видеть тебя, Косе! Садись и будь гостем. Только прости, попотчевать тебя нечем!...Что нового в степи? – поинтересовался хозяин.

Алдар-Косе стал рассказывать:

– Еду я к тебе и вижу: по дороге ползет длинная-предлинная змея. Увидела она меня, зашипела и свернулась так же, как та колбаса, которую ты спрятал под себя, добрейший Шигай-бай. Я схватил камень величиной с баранью голову, вроде той, на которой сидит твоя служанка. Бросил я камень в змею, она от удара расплющилась и стала, как тесто, которое находится под твоей дочерью. Если я сказал хоть одно слово неправды, пусть меня ошипают, как гуся, спрятанного твоей женой» [5, с. 358].

Герои таких сказок как «Вор-невидимка», «Два плута» – воры, плуты, бедняки, люди, которые благодаря своей сообразительности наказывают своих обидчиков. Цель их многих поступков – не нажиться, а подурачиться или одурочить высокомерных, самонадеянных богатых ханов.

«Когда султан узнал об исчезновении золота, он повелел рассыпать посреди улицы мешок денег, а по сторонам поставить стражу и хватать всякого, кто сделает попытку поднять хоть одну монету. Услышав об этом, вор переделался водоносом, а пятки намазал глиной, потом взял в каждую руку по ведру и принялся таскать воду взад и вперед мимо стражи.

Стражники говорят между собой:

– Этот человек – честный водонос, он не выпускает из рук ведер и даже не смотрит на рассыпанное золото.

А вор, идя в одну сторону, незаметно наступал пяткой на монету, идя в другую сторону, делал то же самое. Монеты прилипали к пяткам, и так он по одной денежке унес все золото» [5, с.260].

В таких сказках, как «Мудрый Аяз», «Старик и его дочка» самой находчивой становится девушка, которая не просто «выводит всех на воду», но и высмеивает поступки окружающих ее людей. «... Приказал хан:

– Сшей мне сапоги из камня!

Пришел пастух домой и жалуется жене:

– Хан велит мне сапоги из камня сшить. Что мне делать?

– А ты попроси у него дратву из масла и шило из воску, – посоветовала жена.

Отправился он к хану. Стал просить дратву из масла и шило из воску.

Говорит ему хан:

– Чудак! Как же можно сделать дратву из масла и шило из воску?

Отвечает пастух:

– А без них сапоги из камня сшить невозможно» [5, с. 260].

Рассмотрение сатирических сказок позволяет нам выделить главную особенность этого фольклорного жанра – построение и изменение модели мира, достижение комического эффекта с помощью слова. Слово в подобного вида сказках выполняет разнообразные функции: материализует надежды казахов в справедливость, помогает бороться с обидчиками. Смех в сказках через применение слова всегда помогал выразить оценку событиям и тем самым повлиять на них, подобно поэзии жырау, в которых слово воздействовало на дух человека. Слово же в сатирических сказках помогало социализации и выполняло психотерапевтическую функцию.

Следующим жанром смеховой культуры казахского народа можно выделить небылицу. Исследователи полагают [4], что этому жанру свойственны следующие черты: изначальная установка на неправду, «выдуманность»; несерьезность, что сближает ее с такими жанрами, как сказка, анекдот. Одна из основных функций небылиц – развлекательная. Она рассказывается для того, чтобы позабавить окружающих. Эффект комичности в небылицах достигается путем наделения предметов и явлений несвойственными им признаками. Небылицей широко

используются такие приемы, как гротеск и оксюморон. Важной особенностью построения таких текстов является то, что эпизоды следуют друг за другом, соединяясь путем простой кумуляции. Как правило, они не образуют законченного сюжета.

«Однажды старик, сидел на камне у кибитки, поглядывал на небо. В это время пролетела муха, и что-то попало старику в глаз. Поплелся он к своей старухе.

– Вынь, Машан, из моего глаза сор, – сказал он.

С большим трудом старуха вытащила оттуда тазовую кость быка, которого склевала в прошлом году одна молодая ласточка. А ласточку эту съела муха.

Старик бросил тазовую кость в море, и она образовала большой остров, на котором зимовала потом сорок тысяч кибиток казахов» [9, с. 420].

Следовательно, в сказке проявляется все многообразие культурных народных форм. Огромную роль в сказках играл смех, смеховая культура. На основании рассмотренных примеров можно сделать вывод о существовании нескольких форм смеховых традиций в фольклоре, в частности, в сказке. С одной стороны, это использование специальной воспитательной и адаптирующей роли смеха в поучительных сказках, психологической функции смеха. С другой, актуализация социальной, высмеивающей функции смеха в сказках. Его объектом становились социальные пороки, недостатки государственных институтов, социального устройства.

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
3. Бергсон А. Смех. – М., 1992.
4. Гаврилова М. В. Небылица в детском фольклоре // Традиционная культура и мир детства: XII Виноградовские чтения. – Нижний Новгород, 2001. – С. 35–39.
5. Казахские сказки. – Алма-Ата, 1958.

Елена Налбантова

**СМЕХ КАК РЕПРЕССИЯ
(ЖЕНСКАЯ ТЕМА В КОМЕДИИ
«КРИВОРАЗБРАНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ»¹
ДОБРИ ВОЙНИКОВА)**

Несмотря на ряд предшественников, именно Д. Войников² является общепризнанным создателем национального репертуара болгарского театра в эпоху Возрождения³. «Криворазбраната цивилизация» не только самая известная его комедия, но единственная болгарская пьеса периода Возрождения, которую и сегодня ставят на сцене.

Вопрос, на который данный текст пытается ответить, – почему, вопреки своему бесспорному таланту комедиографа, в финале рассматриваемого художественного произведения Войников нарушает конвенции жанра, и последние сцены начинают звучать в трагедийном плане? Комедия Войникова неоднократно была объектом анализа, но неизменно акцент ставился на её патриотические внушения. Данный текст претендует на то, чтобы стать первой попыткой видения произведения через призму *gender studies*.

Тема пьесы «Криворазбраната цивилизация» подсказана Д. Войникову самой жизнью его народа. Изолированный на протяжении более четырёх веков, болгарин обнаруживает свою отсталость в культурном и экономическом развитии от соседних и дальних народов, и это зарождает в нём заниженную самооценку и провинциальные комплексы.

С гениальным ощущением характерного автор изобразил своих героев – детей балканских нравов, но живущих с амбицией перескочить ограничивающее их бытие и сравняться с до сих пор невиданной и поэтому мифологизированной, вымышленной и окарикатуренной цивилизованной европейской жизнью. Д. Войников выбирает носителем цивилизации не представителя некоторых из преуспевающих европейских народов, а грека, который выдаёт себя за доктора, и молодого болгарина, который уже пожил в Европе как бы с целью обучения, но на сцене зритель так и не успевает понять, где и чему выучился он, пока тратил отцовские деньги. Эти два героя представлены Д. Войниковым

как мнимые цивилизаторы, как персонажи, которые (если бы не приносили несчастье в дом хаджи⁴ Косты) могли вызвать только смех и издевку зрителя.

Однако в своей комедии Д. Войников не представляет мнимых цивилизаторов как клоунов, веселящих своими неоправданными претензиями. Ещё в предисловии к пьесе, а после и через развитие сюжета, через перипетии героев, через судьбу легковёрной героини и доктора-обманщика Д. Войников показывает зрителю угрозу, которую это общественное явление таит за сохранением национальной идентичности. Подражание цивилизации, увлечение модной одеждой и причёсками, смехотворные усилия танцевать незнакомые танцы – всё это и рассмешит зрителя, но и сознательно отклонит его от подобного типа поведения.

Хотя в Предисловии автор уточняет, что пишет комедию характеров, смешное в поведении героев проявляется в результате времени, в котором они живут. Заглавие комедии фиксирует именно связь между проявлением комического в характере и в обстоятельствах: “кривое” понимание как знак определённых особенностей психики спровоцировано новым, “цивилизацией”, которая подвергает испытаниям всех – и мудрых, и глупых.

Для ядра сюжета Д. Войников берет классическую коллизию, сосредоточенную на перипетиях свадьбы главной героини. Автор представляет традиционный для подобного конфликта любовный треугольник – Маргариди, Митю, Анка.

Следуя утверждённым в европейской литературе принципам композиции драматургических произведений, Д. Войников организует пьесу в пять действий. Сюжет разворачивается динамично, ещё в начальных сценах первого действия писатель успевает ввести зрителя в атмосферу дома Мадам Златы, представить главных героев и очертить зародившийся конфликт между членами семьи. Второе действие вводит партии и остальных героев – бабы Стойна, Мити. Именно здесь впервые идет речь о предстоящей Анкиной свадьбе, оповещенной свахой бабой Стойной. Это даёт последующий толчок в развитии сюжета: оно заставляет Мадам Злату стать более настойчивой в ухаживании Маргариди как будущего зятя; оно ещё больше обостряет отношения с х. Костой, который выбрал в

супруги для своей дочери Митю. В третьем действии конфликт разрастается.

Столкновение героев выходит за тесные рамки дома хаджи Косты, в него вовлечена городская молодёжь, которую Маргариди учит танцевать (“дансинговат”), и турецкие полицаи, арестовывающие Митю по доносу доктора. Встреча бабы Стойны и Маргариди в этом действии – узловая для раскрытия двух типов мировоззрения, которые Д. Войников рисует в пьесе. Оба героя используют самое сильное оружие, которым обладают, в борьбе друг против друга: для бабы Стойны это магия, которую она насылает для того, чтобы лопнул Антихрист; Для Маргариди это способ прибегнуть к услугам репрессивной власти, чтобы устранить своего противника Митю. Именно в этом действии доктор в первый раз откровенно раскрывает перед зрителем свои намерения (“Роль идет чудесно... К чорту, если не могу обмануть одних простолюдинов?”). В этом действии Митя и его друзья занимают категорическую позицию по отношению к сегодняшней цивилизации. Четвёртое действие стремительно подводит конфликт к его развязке. Маргариди устраняет все преграды к своей цели, Анка остаётся сама и едва ли не в решительных последних действиях доктора она усматривает опасность для себя (“А! Маргариди... Кажется, что он не шутит. Боже мой!”). Сюжет приобретает драматическую окраску. В пятом действии происходит развязка произведения. Тут краски довольно сгущены, комическое исчезает полностью. Изменения, которые произошли в семье х. Косты, в судьбе Анки, в намерениях Мити необратимы и непоправимы. Счастливый финал невозможен. Анка опорочена, её семья обесчещена, Маргариди убит.

Итак, финал, казалось бы, удачной комедии оказывается совсем не комедийным. Зло наказано, но добродетель не восторжествовала, она безвозвратно скомпрометирована. Писатель нарушил одно очень важное условие, которому должна подчиняться комедия, для того чтобы сохранить смешное не перейдя в драматичное или трагедийное. Это есть сохранение чувства, что вещи, которые происходят на сцене, это игра, что – как уточняет проф. Исаак Паси [3, с. 59–62] – в пределах смешного порок в некоторой степени только игра, что комедийный злодей – это только пакостник, чья злость серьёзно не касается его партнёров

и скорее являются игрой со злом. Эта мера нарушена в финале. Почему?

Не случайно в центре комедийного сюжета поставлены мать Мадам Злата и её дочь Анка. Перемена болгарской жизни в период Возрождения, переход от традиционного к современному бытию делает из женской судьбы и поведения одну из актуальных тем для возрожденческого обсуждения вообще. Так как на территории слова до конца XIX в. доминирует мужчина, его идеи и понимания рисуют женский образ и создают дискурс, регулирующий ценности в мире возрождающейся нации.

Попадая в мир распадающихся родовых связей, мужчина периода Возрождения пытается сохранить одну минимальную устойчивую и надежную территорию, центром которой является женщина, посвященная только своей семье – супругу и детям. Бдящая над “царством семьи”, женщина возлагает на себя непосильную задачу остановить ход времени и сохранить за мужчиной знакомый ему патриархальный оазис. Героини комедии пытаются преодолеть границы этой территории, и через развитие сюжета драматург жестоко их наказывает за этот порыв.

На любое проявление желания женщины оторваться от домашнего долга или получить большую независимость от мужчины словесность эпохи Возрождения смотрит с подозрением. Этот казус ясно усматривается и в отношении Д. Войникова к двум из его героинь комедии – Марийке, которая, в сущности, является представительницей национальной образовательной программы, и Анке, которая представляет саму себя. Вообще возрожденческое слово о положении женщины вызвано идеей реабилитации каким-то образом её позиции в семье, а не предоставлением для неё новых социальных перспектив. И мужчины, и женщины-литераторы не ставят под сомнение убеждение, что предопределённым “природой” полем деятельности для женщины является дом. В сущности, и героини Войникова не обладают другой идеей своей судьбы, кроме получения большей свободы выбора, но в рамках семьи. В пьесе появляется просвященная женщина (Марийка), но – моделированная по пониманию автора – она приветствуется, поскольку, по сути, не разрушает, а укрепляет устои семейного порядка.

Автор пьесы искал историю, которая бы иллюстрировала

важнейшее изменение в болгарской жизни – изменение в бытовом поведении нового человека. Это определяет и место действия – ещё во вводящих ремарках уточняется, что “сцена предполагается в одном городе в Болгарии”. Единственно в городе возможны установки, которые начинают компрометировать святой порядок жизни, предвидящий беспрекословное подчинение в рамках семейной иерархии. Так драматург открывает одну действительно остроконфликтную ситуацию – начало деструкции в самом ядре традиционного жития, в вековом семейном порядке. Ещё в начальных сценах зритель без усилия узнает характер зарождающегося конфликта – столкновение между желаниями молодой героини о свободе при выборе брачного партнёра и грубым диктатом её консервативного отца хаджи Косты.

Комедия Войникова нацелена воздействовать на публику, которая разделяет представление, что предназначение женщины – быть послушной супругой и дочерью. Комическое в “Криворазбраната цивилизация” строится именно на отклонении от этих стереотипов – отклонение представлено как глупость. В своем желании изобличить, предотвращая от подражания, автор обращается к гротеску и превращает мать Мадам Злату в карикатуру взрослой женщины, полной легкомыслия и глупых фантазий. В поведении её дочери Анки внимание акцентируется на суете, легкомыслии и мечтах о расточительной жизни. И Злата, и Анка мечтают об одном вымышленном мире, в котором женщина не рабыня и прислуга своего мужа, и – попав во власть утопии периода Возрождения для Европы – верят, что европейские дамы ничего не делают, а вся их идея о женском счастье сводятся к тому, чтобы беречь лицо от солнца и ветра, и носить перчатки, чтобы руки были всегда белыми и гладкими.

Образам легкомысленных до абсурда героинь Войников противопоставляет хитреца Маргариди, который их обманывает, подсмеивается над их доверчивостью, а в последнем действии даже издевается над ними. В сущности Войников находит повод для смеха и в поведении своих мужских персонажей, но ядром пьесы является именно поведение двух “цивилизованных” женщин, и это совсем не случайно.

“Криворазбраната цивилизация” еще в предисловии пьесы синонимично называемая “деморализация, разврат”, и это ясно

подсказывает позицию Войникова, что подражание модам – это только её внешнее проявление. Суть этого искажённого понимания проявляется и в возможности желания женщины отклониться от своей традиционной роли послушной дочери и матери, воспитывающей своих дочерей в труде и послушании. Посредством пьесы Войников борется за то, чтобы женщина осталась супругой, матерью и дочерью, подчиняющейся воле мужчины. В полемике со своей непокорной супругой хаджи Коста печётся о будущем Анки: “Люди не посмотрят на её руки, ноги, а спросят, делает ли работу по дому, и будет ли из неё хозяйка”.

Самой радикальной чертой в образе матери является именно её бунт против принятых традиционных женских должностей – воспитание детей в почёте и уважении к старикам, и в заботе о хозяйстве. И у её сына Димитракия, и Анки нет уважения к взрослым и это их осознанная позиция – самое яркое проявление их идеи к переменам. Для Златы, как и для Анки, домашнее обслуживание – это уже “прислуживание”, рабство. Вот почему значительная часть комического потенциала вложена в усилия матери не выполнять свои обязанности в приготовлении еды для хаджи Косты.

Поведение Златы не только недопустимо, оно немыслимо для болгарской жизни. Она полностью игнорирует и переворачивает установленную и охраняемую традицией культурную модель. Если верно то, что классическое представление о матери, созданное в болгарской литературе, формирует её в двух ипостасях – как “мать-мученицу” и “мать-святую” – “самопожертвенная мадонна, которая самоуничтожает себя во имя добра семьи” [2, с. 171–172], и воспитывает своих дочерей в той же поведенческой парадигме, то Злата отказывается от двух своих ролей: она уже и не согласна быть домашней “рабыней”, и не желает санкционировать свою дочь и воспитывать её как будущую хранительницу семьи.

Особая изобретательность Войникова проявляется в четвёртом действии, когда, притеснённые решением хаджи Косты выдать Анку за Митю, мать и дочь обсуждают свою судьбу. “Везет этим Мадам! И не стирают, и не мажут”, – воскликнет Злата, погружённая в свои иллюзии и, разрушая конвенции слова, назовёт болгарок “черными рабынями”, поработёнными не “турками”⁵,

а “святыми” домашними обязанностями. На данное клише Анка ответит: “Лучше смерть, чем такая жизнь” – фраза, которая неожиданно пародийно повторяет сакральную инструкцию эпохи “лучше смерть в героической борьбе,/чем обесчещенная жизнь” (Раковски⁶). Так через пародию Войников показывает предельно откровенно, что иерархия ценностей, действительная в мире мужчин, является недоступной и прямо недопустимой для женщины.

Подобный казус предлагает и интерпретация самой желанной мечты Анки путешествовать, увидеть мир, которую Злата горячо поддерживает и разжигает – “Вена, Париж, Лондон”, – а не обустроить дом и замуроваться возле очага. И это одно из жесточайших издевательств, которые текст проделывает над своей молодой героиней – ее мечта о путешествии пародирована поездкой в соседнее село. В результате ее превращения в “путешествующего человека” она не только не удостоивается чести как “европейка” – ее честь опорочена, а жизнь – уничтожена.

Таким образом, текст “Криворазбраната цивилизация” ставит нас перед следующим разломом в словесности эпохи Возрождения: высокая ценность “героя пути”, которая внушала литература от Софония Врачанского⁷ до Христо Ботева⁸ реплицирована приговором, санкционирующим желание женщины путешествовать. Или, иначе говоря, мужская возрожденческая интерпретация женских прав и обязанностей настойчиво ставит вопрос, насколько правомерно говорить о *болгарском* Возрождении и Освобождении, и насколько стоит вопрос об изменении в статусе только одного из полов – вопрос, который издавна сформулирован в европейской феминистической практике⁹.

Финальные сцены четвертого действия пьесы информируют через реплику слуги о предпринятых хаджи Костой репрессивных действиях по отношению к матери после бегства Анки: “Господин... выгнал ее как цыганку из дома...” Таким образом, драма определяет нужные для подобного случая меры – тот, кто не вписывается в установленный порядок, должен быть отстранен. Изгнанием Златы провозглашено санкционирование Различного, его буквальный выброс из святого порядка. Сравнение героини с цыганкой для болгарских разговорных навыков – это синоним на первом месте её *бездомности*. Это, в сущности, есть самое

большое наказание, которое может изобрести для женщины традиционный Порядок.

Завершающие пьесу сцены, построенные в стилистике театра Войникова, подчеркнута статичные: зрителю дана возможность наблюдать, буквально – осмотреть позы героев: Митю *стоит* над Маргариди с саблей, пронзающей грека; Злата и Анка *стоят* замершие в отчаянном объятии; после все *становятся* перед публикой и запевают дидактическую патриотическую песню. Объятие двух женщин является своеобразной репликой приведенного в ужас и беспомощного объятия изгнанных из Рая после их безрассудного проявления свободы выбора. Маргариди – “дьявол нечестивый”, искуситель – лежит убитый в ногах у Мити, и при желании, можем прочесть в имени мстителя деминутивный, бытовой вариант святого Дмитрия, пронизывающего своего врага и провозглашающего победу Порядка над беспорядком. А финальная песня провозглашает желанную утопию эпохи Возрождения: “Быть всегда верными/народному обычаю:/чужое для нас странно...” Хочу только уточнить, что в языке эпохи одно из осуждаемых качеств – это быть странным. Потому что странность говорит о различии...

Не случайно в “Криворазбраната цивилизация” синонимом чужого и объектом насмешек являются французские фасоны “цивилизованных”. Давая социальные рецепты, литераторы эпохи Возрождения задают как модель или немецкий, или английский вариант женской идентичности, вероятно не только из-за личных наблюдений и пристрастий, а потому – как подсказывают многократно публицисты эпохи – француженка была компрометирована как воспитательница после поражения её родины в войне с Пруссией (1870 г.). Так на место восхищения идеями французской революции становится легкомыслие и расточительность французской жизни, а вложенная в уста исполненного похотливыми намерениями Димитракия реплика “во Франции... женщина так же свободна, как и мужчина” оказывается худшим советом для женской эмансипации.

Литераторы эпохи Возрождения, в том числе и женщины, не возражают против традиционного понимания, что женщине самой природой предопределены домашняя сфера и конкретный тип поведения, тем более уважение и послушание. Отклонение

от этого стереотипа оценивается сквозь призму морали – как падение^{1 0}. Одним из сильнейших репрессирующих женщину патриархальных механизмов является именно обязанность сохранить свою “честь”. Вот потому Войников не сберегает Анке опороченность, а Злате – потерю чести семьи. Любовная игра, какими в сущности являются отношения между Анкой и Маргариди, не имеет социального престижа и является осуждаемой, потому что легитимирует не-практичность, не направленность к реализации женщины, которая может осуществиться только тогда, когда она станет законной супругой и матерью. Поэтому именно свадьбу выбирает Войников как празднество в пьесе – покушение на свадьбу, что фактически совершает Маргариди, является покушением в самое сердце Порядка. Таким образом, “криворазбраната” цивилизация оказывается нацеленной в ядро патриархальной культуры – она угрожает не чему-нибудь, а дому и семье.

Именно это объясняет то, почему в финале автор покидает границы смешного, а на сцене остаются лежать трупы одного мужчины, одной любви и одной женской иллюзии.

Примечания

¹ Искаженнопонимаемая, кривоистолкованная цивилизация.

² Добри Войников родился в 1833 г. в болгарском городе Шумен, самой большой турецкой крепости в северо-восточной Болгарии. Закончил французский католический колледж в Цариграде. Работал учителем сначала в родном городе, а с 1864 г., когда был вынужден эмигрировать по политическим причинам – в Браиле, Румыния. Создал первый болгарский оркестр и первую болгарскую театральную труппу. Написал ряд патриотических пьес на историческую тематику и шесть комедий. “Криворазбраната цивилизация” была написана в 1871 г. и получила исключительную популярность и среди эмигрантов, и в Болгарии.

³ В болгарской науке время от начала XVIII в. до 80-х годов XIX в. принято называть Болгарским возрождением. Это сложный период перехода от традиционного общества к современному, исключительно затруднен из-за факта, что болгарский народ находится в турецком рабстве. Именно в период Возрождения создается болгарская национальная идея, в литературе усваиваются некоторые из идей Западноевропейского Ренессанса и Просвещения, эстетика сентиментализма, романтизма и реализма XIX в., а в повседневную жизнь входит большая часть практики

постпатриархальной и постсредневековой городской жизни. По своей сущности, по происхождению и реализации болгарская культура периода Возрождения является городским типом культуры.

⁴ Хаджи – паломник.

⁵ «Турчин води робини» один из основных сюжетов болгарских народных песен.

⁶ Георги Раковски (1821–1867) – болгарский революционер, ученый и писатель, создатель национальной революционной идеологии. Цитата из поэмы “Горски пътник” (1857), которую, несмотря на внушительный объем, учила наизусть болгарская молодежь.

⁷ Софроний Врачинский (1739–1813) – болгарский церковный и политический деятель и писатель. В своей автобиографической повести “Житие и страдания грешного Софрония” впервые в болгарской литературе представляет как образец нового человека “героя пути”, а не “героя дома”.

⁸ Христо Ботев (1848–1876) – болгарский революционер, поэт и публицист, титулованный в национальной традиции “гений болгарской литературы”.

⁹ Впервые этот вопрос сформулировала Джоан Кели в провокационно озаглавленном эссе “Имели ли женщины Ренесанс” [1]. В болгарской науке его поставила Красимира Даскалова в статье “Феминизм и равноправие в българския XX век” [2. с. 85].

¹⁰ В том же 1871 г., когда была создана “Криворазбраната цивилизация”, Хр. Ботев начнет свой памфлет “Смешной плач” императивом “Плачете о Париже, столице разврата!”

1. Kelly J. Did Women Have a Renaissance? // Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly. – Chicago: University of Chicago Press. 1984.
2. Майки и дъщери. Поколения и посоки в българския феминизъм. – София, 1999.
3. Паси И. Смешното. – София, 1979.

Ольга Королькова

**ГЛУПЕЦ И СМЕХ: АМБИВАЛЕНТНОСТЬ СМЕХА
В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ К РОМАНТИЗМУ)**

Образы глупца, дурака, безумца архетипичны для любой культуры, они всегда входят в необходимую бинарность деления мира на правильный и неправильный, разумный и неразумный. Очевидно, что, поскольку каждая культура вырабатывает свое собственное представление о правильности и разуме, то и глупец приобретает каждый раз иную историческую и национальную окраску. Мало того, он может быть смешным и несмешным, веселым и трагичным, ничтожным и величественным; может быть оттеснен на окраину мира и, напротив, может стать его центром. Вот почему глупец и связанный с ним смех так показательны для той или иной культуры, они позволяют явственно различить особенности и нюансы сложившейся в ней картины мира. Тема это велика и необъятна, она не раз становилась предметом исследований, вошедших в классический фонд современного литературоведения и культурологии (см. список литературы). Не претендуя на всеохватность рассмотрения этой проблемы, задачу предлагаемых соображений можно было бы видеть в том, чтобы обозначить некоторые особенности немецких литературных глупцов и отношения к ним, тем более, что образ этот в немецкой литературе очень популярен и в определенные периоды ее развития породил образцы для подражания, создавшие целые галереи глупцов европейских. В первую очередь, это касается глупцов из «дурацкой» литературы Возрождения и романтических безумцев, разделенных временем, но тем не менее состоящих в несомненном родстве, а потому выявление этих родственных связей могло бы стать целью наших рассуждений.

Специфической особенностью понимания глупца в культуре Возрождения является его тесная связь с тем, что М. Бахтин называл «народной смеховой культурой». В ее контекстах складывается в высшей степени амбивалентное представление о мире, где глупость и мудрость не только противопоставлены, но и неразрывно слиты друг с другом. С одной стороны, общество

отчуждает глупость, смеясь на нею, и комичные хороводы глупцов населяют книги о «темных людях», шильдбюргерах, литературные и живописные «корабли дураков». Глупость отчуждается и просто физически = вполне реальные корабли дураков (Narrenschiffe) плывут по европейским рекам. Столь популярный особенно в немецкой литературе поэтический конструкт, возможно заимствованный из сюжетов о плавании аргонавтов, имел, как свидетельствует М. Фуко, настоящий жизненный прототип – корабли, на которые пристраивали безумцев, чтобы вывезти их из города. Но, примыкая к паломникам, безумцы скапливались в местах общеевропейского паломничества, а тем самым само их безумие приобретало сакральный смысл. М. Фуко пишет: «Корабли дураков <... > были именно кораблями паломников, плавание на которых обретало в высшей степени символический смысл: умалишенные отправлялись на поиски своего разума – кто спускаясь по рекам Рейнской области вниз, по направлению к Бельгии и Гелю, кто поднимаясь вверх по Рейну, к Юре и Безансону» [10, с. 31]. Само положение таких безумцев, находящихся между небом и землей, выброшенных на границу обитаемого мира, не находящихся пристанища среди людей, ставило их в роль людей пограничья, архетипичных медиаторов, а значит – вновь сопричастных смеху, но уже качественно иному, не смеху уничтожения, а смеху открытия, сотворения, утверждения.

И действительно, в литературе Возрождения дурак смешон, но его глупость есть не что иное, как вывернутая наизнанку мудрость. «Schimpf und Ernst» («В шутку и всерьез») называется популярный сборник шванков, изданный францисканским монахом Иоганнесом Паули в 1552 г., где правила морали и житейской мудрости излагаются попеременно то в виде смешных анекдотов, то в виде вполне серьезных рассуждений, то есть шутка и серьезное составляют здесь одно семантическое поле. Предыстория шильдбюргеров, героев знаменитой народной книги, еще более поучительна: изначально они отличались особенной мудростью, в результате чего были призываемы важными князьями и вельможами для советов; истомившиеся в одиночестве жены потребовали их немедленного возвращения, и шильдбюргеры сделали вполне разумный выбор – отказавшись

от своей хваленой мудрости, они превратились в глупцов, зато теперь могли наслаждаться безмятежным счастьем в своем родном селении.

Заметим попутно, что и в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского ученость и глупость почти неразделимы, да и в спутниках глупости, помимо Лести, Лени, Чревоугодия, мы находим Гедонэ (наслаждение), не говоря уже о том, что рождена она была Юностью в сладостной свободной любви с Плутосом, «не дряхлым полуслепым Плутосом Аристофана, а бодрым и ловким юношей, охмелевшим от нектара, которого хлебнул он изрядно на пиру у богов» [2, с. 126]. Глупость сродни свободе, радости, молодой жизни, и по-настоящему мудр тот, кто это понимает. Истинный дурак серьезен, глупец смеющийся – не такой уж и глупец. «Книги порождают безумие», как говорит аббат некой весьма образованной даме в «Разговорах запросто», но ведь они же являются источником мудрости.

В «Письмах темных людей» далеко не все одинаково глупы: только идиотически серьезно настроенные новоиспеченные магистры озабочены тем, как правильно говорить – *magister nostrandus* или *noster magistrandus*; их старшие товарищи откровенно издеваются над ними, смеясь и угощаясь за счет ученых простаков. Ученость – это и глупость, и мудрость, все зависит лишь от того, как к ней относиться, ведь источник и того, и другого один – нектар с пиршенственного стола богов.

В этом контексте смех есть способ переключения регистров разумного и неразумного. Он, по известному определению М. Бахтина, «имеет глубокое миросозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке, это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность» [1, с. 78]. А потому прав смеющийся глупец и смешон, а то и по-настоящему безумен глупец серьезный. В этой связи М. Фуко выделяет два вида безумия в культуре Возрождения: «вслед за открытием безумия, имманентно присущего разуму, происходит как бы его раздвоение: возникает, с одной стороны, «безумное безумие», отрицающее безумие разума, отбрасывающее его – и тем самым удваивающее, а через это удвоение впадающее в безумие наиболее простое,

самодостаточное и непосредственное; а с другой стороны – «мудрое безумие», которое приемлет безумие разума, прислушивается к нему, признает за ним права гражданства и проникается его живительными токами; этим оно надежнее защищается от безумия, чем упрямое, заранее обреченное на неудачу отрицание» [10, с. 55].

Образ глупца, безумца не только онтологичен в культуре Возрождения, поскольку в нем отражены сущностные качества разума, но именно поэтому он обладает и гносеологической функцией: смех, сопровождающий глупца, не только отрицает и созидает, но становится ключом к познанию мира. Мудрое смеющееся безумие не уничтожает разум, а напротив, дополняет его и помогает ему, вот почему мышление Возрождения вполне оптимистично и сохраняет веру в то, что обычно называют гуманизмом – в возможность гармонично устроенного мира с человеком, наделенным всеми безграничными способностями, в центре.

Время барокко, особенно в Германии, ставшей ареной Тридцатилетней войны, поколебало доверие к мировой гармонии и могуществу человека. Но и в новых условиях фигура глупца, дурака отнюдь не теряет своей актуальности, а как раз наоборот наполняется новыми смыслами. Дороги разоренной Германии полны совершенно реальными безумцами, которые порождены не только бедствиями войны, но и буйно расцветшими в этой атмосфере религиозными и мистическими течениями. Биографии многих писателей XVII века читаются как истории безумия. Чего стоит, хотя бы, судьба Квиринуса Кульмана, стихи которого по своей густой и нервной образности кажутся написанными экспрессионистом XX века: считая себя пророком новой религии, он скитался по странам Европы; в Риме он намеревался обратиться к папе, а в Турции – сделать турецкого султана христианином, но закончил свои дни в возрасте тридцати восьми лет в Москве, где был казнен по доносу местного пастора.

Дурак – почти непрменный персонаж романов этого времени. Как правило, это странствующие дураки, и их путешествия дают авторам возможность показать страшные, но и смешные картины поистине безумного мира реальности. Такие герои могут быть и достаточно однолинейны, как Шельмуфский

из одноименного романа К. Рейтера, тупой и ограниченный мещанин, выскочка, воображающий себя изысканным кавалером. Но они могут явить и поразительную глубину и сложность, при видимой простоте и глупости. Таков простак Симплиций Симплициссимус, герой знаменитого романа Я. Гриммельсгаузена. Жизнь бросает деревенского дурачка то вверх, то вниз; он пытается примериться к превратностям судьбы и прихотям Фортуны, попадая при этом то в комичные, то в трагичные ситуации. Но залогом сохранения человеческого достоинства и нравственной ценности становится не накопленный жизненный опыт, а наоборот – незнание, неведение: мудрость, приобретенная среди пожаров войны, мародерствующих солдат, шарлатанов и разбойников с больших дорог, лишь развращает и губит Симплиция, и спасением становится маска шута, которую он добровольно принимает, чтобы сохранить не только жизнь свою, но и остатки человечности в самом себе. Эта человечность – в непонимании жестокости и пороков мира, а следовательно, и в неумении и нежелании участвовать во всеобщем мировом уничтожении и самоуничтожении. Как и все в барокко, образ дурака здесь противоречив и контрастен, но амбивалентен в своей целостности. Дурак, глупец, с одной стороны, – символ нелепого мира, а с другой стороны, он – совесть и глубинная мудрость, первозданная чистота и невинность, защитой которых среди всеобщего безумства может быть лишь дурацкий колпак.

Расцветающий со второй половины XVII века рационализм Нового времени принципиально меняет свое отношение к глупцу. Человек, не наделенный достаточным количеством разума, либо мыслящий совсем не так, как другие, просто выпадает из понятия человека. Б. Паскаль признается: «Я могу представить себе человека без рук, без ног, без головы – ведь нас только опыт учит, что голова человеку более необходима, чем ноги. Но я не могу вообразить человека без мысли. Это был бы камень или животное» [9, с. 105]. Безумец и глупец воспринимаются как отклонение от нормы, а потому подлежат исправлению или изоляции. Норма же устанавливается исходя из требований некоего общественного разума, который выше любого личного волеизъявления, а потому объявляется самой объективной истиной. Д. Дидро пишет в знаменитой «Энциклопедии»: «Частные воли подозрительны, они

могут быть благими и злыми, но всеобщая воля – всегда благо. Она никогда не обманывала, она никогда не обманет» [8, с. 138]. Над безумными, по воле случая или по собственной злокозненности не способствующими общественному благу, позволено смеяться: «безумие становится спектаклем в чистом виде, его преподносят как развлечение уверенному в себе разуму с его спокойной совестью» [10, с. 158], – пишет М. Фуко о спектаклях, устраиваемых на показ публике в парижском приюте Шарантон.

Просветители XVIII века все время говорят о нравственности, но озабоченность века этими вопросами как раз и свидетельствует о недостаточно развитой чуткости к тонкостям движений человеческой души. Как можно смеяться над безумцем, так же можно, и даже нужно смеяться над глупцом, ведущим себя не так, как остальные, просто желающим жить по-своему. Смех назначается как лекарство, но не столько для излечения этих глупцов и наставления их на путь истинный, сколько для исправления общественных нравов. Вот почему так скучны немецкие комедии и сатиры XVIII века. Памфлетист Х. Л. Лисков пытается создать собственную похвалу глупости («Брионтес Младший, или Похвальное слово высокородному и высокоученому господину доктору Иоганну Эрнсту Филиппи, профессору университета в Галле»). Она обличительна, но не смешна: исчезает хоровод масок, карнавальность, присущая ренессансному образцу, которому подражает Лисков; в тупости, пустоте и невежестве его персонажей нет и намек на блаженство неведения, которое может даровать глупость. Жанр «Мины фон Барнхельм» Лессинга лишь с большой натяжкой можно определить как комедию. В этом, впрочем, можно упрекнуть и драматургию «Бури и натиска»: формально считающаяся комедией пьеса Я. М. Р. Ленца «Солдаты» – на самом деле довольно слезливая мещанская драма о поруганной чести. И даже опыт Гете в этом жанре, откровенно стремящегося вернуть жизнь средневековому балагану и фастнахтшпилю («Ярмарка в Плундерсвейлерне», «Свадьба Гансвурста»), оказывается мало удачным. Причины такого положения театра увидит и объяснит Э. Т. А. Гофман: «высшею, даже единственною, целью сцены стали признавать нравственное улучшение человека, обращая, таким образом, театр в какое-то дисциплинарно-

исправительное учреждение. Тогда и самое веселое уже перестало радовать зрителя, так как за всякой шуткой виделась розга строгого учителя, поднаторевшего по части морали, которому больше всего хочется наказывать детей именно тогда, когда они всецело придаются удовольствию» [7, с. 190]. Смех XVIII в. теряет амбивалентность, он больше назидателен и поучителен, чем весел. Он разрушает, но обнаруживает свою совершенную непригодность для созидания царства разума, на которое так уповают просветители. Плоский здравый смысл все больше подменяет собою великий разум, а плоды просвещения оказываются мало удобоваримы в действительности.

И лишь романтическая эпоха приносит с собою своеобразное возрождение амбивалентного смеха. Немецкий романтизм представляет целую феерию глупцов, безумцев и дураков. Нужно отметить, что тема безумия вообще соприродна романтизму как таковому. Безумие, странность или хотя бы чудачества становятся не только знаком романтического героя, но и сопровождают многих романтических творцов в их реальной личной судьбе. Из-за необыкновенного богатства этой темы в романтизме, из-за многообразия спектров глупости и безумия в романтическом творчестве и самых различных возможностей их трактовки следует остановиться на этом немного подробнее.

Во-первых, глупость как *без-умие*, то есть именно отсутствие ума, становится в романтизме совсем не смешной. Романтики, так настойчиво бегущие от реальности и так отважно погружающиеся в самые потаенные уголки души человеческой, оказываются очень тонкими и чуткими к страданиям этой души, в том числе (и особенно!) к болям души необычной, ущербной. Публикация в 1789 г. баллады Уильяма Вордсворта «Слабоумный мальчик» («The Idiot Boy») была воспринята как провокация, да, собственно говоря, и была провокацией для конца просвещенного XVIII века. А. Карельский в предисловии к своему блестящему переводу баллады Вордсворта указывает на главное: поэт «с сострадательной чуткостью допускает возможность того, что у этого бедного сознания может быть *свой* особый мир, *свое* воображение, *свое* чувство радости, доблести, красоты» [6, с. 233]. Вот это и есть, наверное, ключевое слово – *свой*. Необычное, непохожее, *свое*-обычное занимают романтиков прежде всего, а

ведь известно, что разумные люди в большей степени похожи друг на друга, чем люди, разума лишенные, – каждый сходит с ума по-своему.

Во-вторых, пристальное внимание романтизма к глупцам и безумцам связано еще и с особым положением, занимаемым этими людьми в окружающем их мире. Одно дело – глупцы от мира сего, и совсем другое дело, если глупость становится знаком принадлежности к другому, внеположному обыденности миру. В этом вопросе романтики очень щепетильны с дефинициями. В немецком языке дурака, глупца можно назвать *Tor*, *Narr*, *Dummkopf*, он может быть *dumm* (глуп), *wahnsinnig* (это уже ближе к сумасшедшему). В романтической терминологии они все различаются по своему месту в мире, а потому и отношение к ним различно. В романтической контрверзе филистера и художника каждому отводится своя глупость.

Филистерская глупость – это *Dummheit*, она смешна и нелепа претензией на серьезность и разумность. Такой глупец не может подняться над горизонтом своего скудного практицизма, его вера в собственную правоту совершенно неколебима. В «Путешествиях на Гарц» Гейне описывает встречу с неким обывателем из Гослара, обладающим лоснящимся «дурачки умным» (*dummklug*) лицом. Спутник поэта находит разумное объяснение всем загадочным явлениям и свято верит в «целесообразность и полезность всего в природе. Деревья зелены потому, что зеленый цвет полезен для глаз» [3, с. 32]. Он полностью невосприимчив к иронии и принимает за чистую монету рассуждения о том, «что бог сотворил рогатый скот потому, что говяжий бульон подкрепляет человека; что ослов он сотворил затем, чтобы они служили людям для сравнений, а самого человека он сотворил, чтобы он питался говяжьим бульоном и не был ослом» [там же]. Нужно признать, что по отношению к «дурачки умным» филистерам романтики часто безжалостны, лейтмотивом в их описании становится уничижительная зооморфность: госларец выглядит так, «словно он изобрел эпизоотию» [там же]. Да и сама этимология выдуманного романтиками обозначения подобных глупцов – филистер – восходит к имени филистимлян, библейского народа, «который за несколько тысяч лет перед тем был побит ослиной челюстью» (Э. Т. А. Гофман «Крошка Цахес, по прозвищу

Циннобер») [4, с. 235]. Вспомним попутно, что такое карнавальное обряжение глупцов в маски животных очень любили и в «дурацкой» литературе Ренессанса (Шафсмулиус из «Писем темных людей» и ему подобные).

Герой Гофмана, профессор Мош Терпин, «заклучил всю природу в маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответ» [4, с. 237]. Это и раздражает романтиков – не столько само знание, сколько претензия на всеобъемлющее знание. Им, диалектически мыслящим, смешна метафизика филистеров и их стремление унифицировать всех и вся. Романтики отнюдь не отрицают разума вообще, они отрицают стандартизованную, отмеренную по норме разумность: «Разум только один и во всех один и тот же, но каждый человек имеет свою собственную натуру и свою собственную поэзию<...> и никакая критика не может и не имеет права лишить его своей сущности, внутренней силы, чтобы облагородить его и привести к всеобщему образу духа и смысла, как стремились глупцы, не ведая, что они делают» (Ф. Шлегель «Разговор о поэзии») [7, с. 62]. Таким образом, для романтиков смешно и глупо именно то, что кажется филистерам особенно разумным.

Но это романтическая точка зрения. У филистеров она, конечно же, совершенно другая, и им смешны как раз романтические энтузиасты. Романтики смеются над филистерской разумностью, филистеры смеются над романтической неразумностью. Но ведь романтики и не настаивают на своей абсолютной разумности! Эпитеты Naar, Tor (глупец), которыми их награждают филистеры, они принимают как награду. Это великая философская глупость, которая знает только то, что она ничего не знает. Глупец из стихотворения Гейне, вопрошающий волны о смысле бытия, напрасно ждет ответа («Вопросы»), но смешон он может быть только для филистера, имеющего на этот случай изящный компендиум. Романтики над такими глупцами не смеются, но и не принимают их абсолютно всерьез. По своей диалектической природе романтизм бежит глупой филистерской одномерности, и здесь на помощь приходит романтическая ирония, которая, по знаменитому определению Ф. Шлегеля есть «форма парадоксального <...> В ней все должно быть шуткой и все должно быть всерьез <...> Нужно считать хорошим знаком,

что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимать всерьез, а серьезное принимать за шутку» [7, с. 53]. В сферу иронии оказываются, таким образом, вовлечены все – и умные и глупые, и серьезные и несерьезные, и великие и ничтожные. Романтики не меньше смеются над самими собой, чем над неприемлемыми для них филистерами. Но это другой смех: он может быть горьким, саркастическим, разоблачительным, но в своей игре высоким и простым, личным и космическим он не становится уничижительным. Про себя романтик говорит Narr, но никогда – Dummkopf.

Настоящую космогонию, основанную на смехе, выстраивает Гейне:

Кто впервые в жизни любит,
Пусть несчастен – все ж он бог.
Но уж кто вторично любит
И несчастен, тот дурак.

Я такой дурак – влюбленный
И, как прежде, нелюбимый.
Солнце, звезды – все смеются.

Я смеюсь – и умираю. (Пер. В. Левика).

Здесь дурак (Narr!) безусловно смешон, но в такой же степени и трагичен. В подобной ситуации над незадачливым влюбленным может, наверное, смеяться каждый, но смеются-то солнце, звезды и луна (так в оригинале)! Ирония Гейне многоуровневая: это и просто комичное положение, в которое попадает неудачник; вознесение своих личных проблем до степени мировой трагедии – и ирония над этим самовозвеличением; прозрение противоречивости мироздания, в котором в один узел завязаны бог и дурак, смех и смерть – и ирония по этому же поводу. Дурак становится обобщающим образом, символом мироздания вообще; он заложник мироздания, но и его творец, бог, созидающий любовью. Вот почему каждый настоящий человек в той или иной мере дурак, в романтической понимании этого слова.

Поэтически выраженную мысль Гейне четко формулирует Гофман в «Известиях о последних судьбах пса Берганцы»: «Сделай милость, укажи мне того человека, которого можно было бы

выставить прототипом человечества в качестве эталона разумности, с тем чтобы, как по шкале термометра, можно было точно указать, какому градусу разумности соответствует ум данного пациента или же он, может быть, стоит выше или ниже всей шкалы. В известном смысле каждая сколько-нибудь из ряду выходящая голова безумна и кажется тем безумнее, чем усерднее старается озарить бледную и мертвую внешнюю жизнь своим внутренним огнем» [7, с. 189]. В противовес просвещенному XVIII веку, романтический XIX век меряет человека не степенью его разумности, а степенью его безумства. А значит и взаимоотношения разумных и безумных будут складываться теперь по-другому. XVIII век отказывает безумцу, глупцу в праве называться человеком в полном смысле этого слова, романтизм признает претензии на звание человека за каждым. Как ни парадоксально, романтизм с его культом исключительности оказывается более демократичным, чем Просвещение, начертавшее на своих знаменах лозунг свободы, равенства, братства.

Но вернемся в этой связи еще раз к противопоставлению романтического энтузиаста и филистера. И первые, и вторые считают друг друга глупцами и взаимно смеются друг над другом. Как уже выяснилось, каждый из них, пусть по-своему, но равно глуп и безумен. Отличие в том, что романтики понимают и принимают это, филистеры же – нет. Гофмановский пес Берганца продолжает: «Каждого, кто свое счастье и благополучие, даже самую жизнь, приносит в жертву какой-нибудь высокой, священной идее, свойственной лишь высшим, божественным натурам, конечно, человек, у которого высшие стремления в жизни сводятся только к тому, чтобы получше есть и пить и не делать долгов, называет сумасшедшим и, может быть, думая этим его унижить, на самом-то деле только еще больше возвышает, отказываясь, как человек в высшей степени рассудительный, от всякого с ним общения» [7, с. 189]. Филистеры смотрят на романтиков свысока. В лучшем случае, они снисходительны к ним за то, что романтики своими чудачествами дают им повод поразвлечься: «если мы обходимся с художниками вежливо и приветливо, то такое обхождение проистекает из нашей образованности или нашего добродушного нрава, который

побуждает нас ласкать и баловать детей, нас забавляющих» (Э. Т. А. Гофман «Крейслериана») [7, с. 186]. Но гораздо чаще филистеры враждебны по отношению к художникам, агрессивны и безжалостны. И это губит не только судьбы романтических героев, но часто самым непосредственным образом сказывается и на жизни самих романтических творцов, биографии которых дают тому бесчисленное количество примеров.

Романтики в этом смысле более милосердны. Не смешиваясь ни в коем случае с филистерами, они позволяют и ограниченным филистерам получить свою долю счастья. Послушаем еще раз Гофмана: «Как высший судия я поделил весь род человеческий на две неравные части. Одна состоит только из хороших людей, но плохих музыкантов или вовсе не музыкантов, другая же – из истинных музыкантов. Но никто из них не будет осужден, всех ожидает блаженство, только на различный лад» (Цит. по: [5, с. 52–53]). Тот, кто станет музыкантом (читай – энтузиастом, романтиком), будет смешон и порой нелеп, как любимый гофмановский герой Иоганнес Крейслер, музыкант в высшей степени, но он останется творцом и человеком. Тот же, кто посвятит себя служению кошельку и желудку, будет не менее смешон, но извратит в себе человечность.

В этом и состоит, наверное, нравственный урок романтизма, который будет подзабыт позднеромантической литературой конца XIX в. Неумение смеяться ни над дураком филистером, ни над глупцом художником – знак неоромантизма и символизма, берущего свое начало в романтическом мировоззрении и эстетике. Еще раз обыгрывая романтические коллизии, конец XIX в. на редкость не ироничен. Вернее, романтическая ирония превращается здесь либо в холодное умствование, умозрительную конструкцию, начисто отрезающую художника от живой реальности, либо в этой иронии настолько усиливается ее трагическая составляющая, что собственные беды совершенно застыт взор и опять же закрывают художнику доступ к жизненной непосредственности. Первый путь – это путь Стефана Георге, изолировавшего себя в сконструированном по романтическим рецептам, очень рафинированном, но ледяном и бездушном мире «целительной диктатуры» служения высокому искусству, куда уж точно заказана дорога не только немусыканту,

но и даже плохому музыканту. Второй путь – в творчестве Г. фон Гофмансталя, настойчивого реаниматора романтизма, умевшего подчас довольно изящно иронизировать, но лишённого способности смеяться. Его «Глупец и смерть» («Der Tor und der Tod» – романтическая терминология!) – драма романтического глупца, воспарившего над миром. Опасность задохнуться в безвоздушном пространстве горних высей искусства была понятна и Гофману, но он умел поставить зарвавшегося музыканта Крейсlera на место, прокомментировав его художнические безумства житейскими воззрениями кога Мурра. Гофмансталь далек от такого спасительного смеха. Романтический глупец смешон и трагичен одновременно; Клаудио Гофмансталя только трагичен, когда обнаруживает, что жизнь прошла мимо него: «Я ни разу не испил истинного напитка жизни с любимых губ, никогда меня не потрясло настоящее страдание, никогда, рыдая, я не брел в одиночестве по улице» [11, S. 65]. Герой Гофмансталя наделен чрезвычайно чувствительной душой – но не умеет чувствовать, его тонкий взор выпестован созерцанием высокого искусства – но он ничего не видит. Единственный выход, предлагаемый Гофмансталем истомившемуся Клаудио – смерть, долженствующая стать самым живым переживанием в его судьбе. Так неоромантизм утрачивает жизнеутверждающую амбивалентность романтического смеха, и глупец из создателя мира превращается в его обреченную жертву. Но это уже игры другой эпохи, европейского *fin de siècle*, который настолько же генетически связан с романтизмом, насколько и принципиально отличен от него.

И в заключение – небольшая полемика с классиком. Думается, что М. М. Бахтин несколько смешал границы романтизма XIX века и его последующих литературных воплощений, а потому он не вполне точен, когда говорит, что «смех в романтическом гротеске редуцировался, принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом. Положительный возрождающий момент смехового начала ослаблен до минимума» [1, с. 46]. Некоторые осуществленные в данной статье наблюдения над немецкими литературными исканиями от Возрождения до романтизма позволяют сделать и другой вывод. А именно тот, что связующей нитью между столь не похожими друг на друга культурными и художественными

системами может быть и амбивалентный смех, который в романтизме был, конечно же, далек от непосредственной жизнерадостности, но, тем не менее, отнюдь не утерять ренессансного жизнеутверждения.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
2. Брант С. Корабль дураков. Эразм Роттердамский. Похвала глупости; Навозник гонится за орлом; Разговоры запросто. Письма темных людей. Ульрих фон Гуттен. Диалоги. – М., 1971.
3. Гейне Г. Собрание сочинений. – М., 1956. – Т. 4.
4. Гофман Э. Т. А. Новеллы. – М., 1991.
5. Карельский А. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
6. Карельский А. От переводчика. Уильям Вордсворт. Слабоумный мальчик // Иностранная литература. – 1992. – № 8, № 9.
7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
8. Осадная башня штурмующих небо. Избранные тексты из Великой французской энциклопедии 18 в. – Л., 1980.
9. Паскаль Б. Мысли. – М., 1995.
10. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1997.
11. Hofmannsthal H. von. Samtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Fr. a. M., 1982. – Bd. 3.

Євгенія Миропольська

КОМІЧНЕ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ АБСУРДУ

У 1959 році на запитання до А. Камю – однієї з основних постатей філософії абсурду: «Чи є у вашій філософії тема, яка, на Вашу думку, важлива, і якою нехтували Ваші коментатори?», філософ відповів: «Гумор» [8, с. 279].

Проблема абсурду, що народжується з конфронтації між покликанням людини і мовчазною відповіддю світу, з бажання задовольнити ностальгію людини по універсуму інших людей, універсуму, сповненому любов'ю, миру і взаєморозуміння так чи інакше порушувалася в історії філософської думки (Тертуліан, Августин Блаженний, Паскаль, К'єркегор та ін.).

Поняття абсурду є центральним у А. Камю. Філософ виводить три наслідки усвідомлення людиною абсурдності життя (бунт, свобода, жага), завдяки яким відкидається трансцендентність і приймається позиція суворої іманентності та автентичності людини. Сенс життя – в самій людині, в її ставленні до світу, до інших людей, до навколишнього. Таким чином, у ХХ столітті до низки існуючих основних понять філософії додалися ті терміни «інтелектуальної традиції» [5, с. 12], що були раніше на периферії філософського контексту. Життя довело їх сучасну затребуваність, не дивлячись на амбівалентність, полісемію та естетичну нерозв'язаність.

Медіумом філософії абсурду стало мистецтво. Філософеми абсурду (безглуздість життя, страх, протест тощо) у мистецтві були не тільки ірраціонально-містичним висловлюванням авторів, занурених у світ власних фантазій, а й своєрідним шляхом бунтівництва.

Особливо яскраво втілила концепти алогічного і беззмістовного життя *художня література* через категорію *комічне*.

М. Мамардашвілі вважав, що саме російська література в особі А. Платонова, М. Булгакова, М. Зощенка, Д. Хармса показала «ідіотів піднесеного». А початок цих комічних образів слід шукати, на думку вченого, в творах Достоевського, який вивів тип «невимовної людини» [3, с. 329–346].

Не згадується в цьому переліку ім'я М. Чернишевського,

але, налаштувавшись на відкрито-поліфонічне спілкування з романом «Що робити?», цей твір російського мислителя можна аналізувати з позиції комічного у філософії абсурду. Адже «особлива» бунтівна людина, чия істерична логіка виявляється абсурдною в контексті буденного життя, людина, яка з'являється перед читачем то під кличкою «ригорист», то як Микитушка Ломов (бурлак такої сили, що отримував платню за чотирьох) – це типовий абсурдистський герой «нереального реального», образ абстрактної ідеї, а не людини.

Раніше «шкільний» Чернишевський вивчався з назвою, яка звучала стверджувально. Знак запитання у назві ігнорувався, а отже, ігнорувалась інтонація автора, якою завжди забарвлена свідомість людини. А може філософ-утопіст запитував, сумнівався і, навіть, шуткував, створюючи «невинну метамову» (Р. Барт), за якою маскував і приховував себе?

Та й стиль М. Чернишевського (а абсурд – це і стиль), який не можна оминати, також навмисно топче лінійну послідовність, так граючи з мовою, зі словом, що зрозуміло, звідки вийшли Зоценко і Хармс:

“Проходит месяц. Вера Павловна нежится после обеда на своем широком маленьком, мягком диванчике в комнате своего мужа, то есть в кабинете мужа. Он присел на диванчик, а она обняла его, прилегла головой к его груди, но она задумывается: он целует ее, но не проходит задумчивость ее, и на глазах чуть ни не готовы навернуться слезы.

– Верочка, милая моя, что ты задумчива?

Вере Павловна плачет и молчит. Нет, она утерла слезы.

– Нет, не ласкай, мой милый! Довольно. Благодарю тебя! – и она так кротко и искренне смотрит на него. – Благодарю, ты так добр ко мне.

– Добр, Верочка? Что это, как это?

– Добр, мой милый; ты добрый” [7, с. 178].

1937 р. В. Набоков у романі «Дар» напише: «Рахметов ныне забыт; но в те годы он создал целую школу жизни. С каким пиететом впитывался читателями этот спортивно-революционный элемент романа... если подавались фрукты, он абсолютно ел яблоки, абсолютно не ел абрикосов; апельсины ел в Петербурге, не ел в провинции, – видите, в Петербурге простой народ ест их, а в провинции не ест» [4, с. 253].

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі відносять подібних героїв до «концептуальних персонажів», яких називають *ідіотами*. На думку

філософів, останніх існує два типи. Перший виник у Августина та Миколи Кузанського. Це – приватний мислитель, що протистоїть публічному професору, він бажає мислити і мислить самостійно. Другий тип ідіота виник у Росії. Він залишився приватним мислителем, але йому вже не потрібні очевидності, «він ніколи не примириться з тим, що $3+2=5$, він жадає абсурду – це вже інший спосіб думки. Перший жадав істини, новий же хоче зробити найвищою могутністю думки абсурд – тобто творити... Попередній ідіот хотів самостійно розібратися, що піддається розумінню, а що ні, що є розумно, а що ні, що загинуло, а що врятовано; новий же ідіот хоче, аби йому повернули те, що загинуло, не піддається розумінню, є абсурдним. Це вочевидь образом інший персонаж, відбулась мутація. І тим не менш обидва ідіоти зв'язані тонкою ниткою – немов би перший має втратити розсудок аби те, що було ним спочатку втрачено при знаходженні розуму, міг знайти другий. Декарт, потрапивши до Росії, втрачає глузд...» [2, с. 82].

Особливо яскраво донесла абсурдистське сприйняття колізій ХХ століття *драматургія абсурду*, презентуючи їх у натхненній манері. Драматургію абсурду називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнація сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенційні персонажі, словесний нонсенс тощо. Більшість героїв п'єс абсурдистів – люди, які живуть серед нас. Вони дуже багатолікі: комічні, як у Іонеско, або трагікомічні, як у Беккета.

Конфліктний спосіб пізнання світу, розбіжність між дійсністю і проектом, бачення людського існування як болючої гострої відмітки часу, що пролягає від колиски до склепу – всі ці питання, порушені філософією абсурду, отримали осмислення в абсурдистській драматургії. У такий спосіб театральна естетика змогла зіграти корисну роль тлумача філософських послань абсурдистів.

І хоча в більшості п'єс абсурдистів начебто нічого не відбувається, театральна естетика спромоглася розширити горизонт позитивних можливостей філософії абсурду, «прокоментувавши» її феномен засобами театру абсурду, парадокс якого полягає в тому, що «виникає мислення поза традиційними понятійними опозиціями (суб'єкт – об'єкт, ціле – частина, внутрішнє – зовнішнє, дійсне – уявне). Мислення, що не оперує

будь-якими сталими цілостями (Схід – Захід, капіталізм-соціалізм, чоловіче-жіноче)» [1, с. 52].

У драматургії абсурду повно несподіваних зигзагів і пересічень, обірваних ниток, плутанини і невідповідностей, підземних ходів, які ведуть у нікуди. Тут ми стаємо свідками своєрідної інтелектуальної інверсії. Світ логічний драматурги цього напрямку вміють побачити перевернутим (Іонеско), веселим кошмаром (Аррабаль), похмурих і тривожним (Беккет), провокаційним (Жене), майже реалістичним (Мрожек).

Але драматурги-абсурдисти, як і філософи-абсурдисти, показали, що всі ці форми сприйняття світу можуть привести людину не тільки до відчаю або самогубства, а й до *сміху* та рішучості мужньо продовжувати боротьбу, не лякаючись кінцевого морочу: за кромішньою темрявою приховується світло.

Зміщення логічних побудов, фраз героїв наповнюють п'єсу Е.Іонеско «Лиса співачка», наприклад у сцені розмови родини Сміт:

Пан Сміт: ... Чесний в Англії тільки морський флот.

Пані Сміт: Але не моряки.

Пан Сміт: Певна річ. (Пауза. Увіткнувшись в газету). Одного не можу зрозуміти, чому в газетній хроніці нас завжди повідомляють про вік померлого, а про вік новонародженого – ніколи. Це нісенітниця [6, с. 25].

Або у п'єсі Фернандо Аррабаля «Пікнік». Батьки приїхали провідати сина на фронті. І ніхто з них не розуміє жахів війни:

Сапо: Папуля, мамуля, як ви зважилися приїхати сюди, адже це так небезпечно! Уїздіть зараз-же...

Батько: Ти мені будеш розповідати про війну і небезпечність! Для мене це так, розвага. Не будемо ходити далеко за прикладами. Скільки разів я вискакував з метро на ходу... [6, с. 214].

Із всієї плеяди абсурдистів-драматургів (Іонеско, Жене, Аррабаль, Мрожек) С. Беккет – найпесимістичніший. І тим не менш «звук» його п'єс часто вражає насмішкувато-гротескним відтінком. Чи не трагікомічним є персонаж з п'єси «Гра», коли в період, здавалося б, серйозних роздумів про своє життя, в оточенні двох коханих жінок, він ... гикає?! Спочатку, прагнучи розібратися в своїх почуттях:

Ч.: Коли я її знову побачив, вона вже знала. Вона мала вигляд...

(гикає) ... жахливий. Пардон. Якийсь дурень обстриг газон. Шерех трави, тиша, потім знову шерех...

І далі, уявляючи ідилію:

Ч.: Зустрічаються і сидять то в однієї, то в іншої і співставляють: (гикає). Пардон, щасливі спомини.

С. Беккет продемонстрував, що смішним може бути будь-який контраст суттєвого: його явища, мети і засобів, – суперечність, завдяки якій це явище скасовує себе. Такими ж смішними є і ті, хто очікує Годо, оскільки драматург демонструє, що сподіватись – це може бути і комічним (відомо, що драматург обожнював Чапліна, Бестера Кітгена, братів Маркс, які також показували людину, яка окрім сміху викликала і співчуття).

Драматургія театру абсурду надає можливість побачити опір авторів „заангажованості” мови, вона прагне перетягнути її на бік людини вільної, над якою не висить тягар штампів та стандартів у мовленні, а отже – і у почуттях та вчинках (напр., комічна розмова місіс і містера Руні в п’єсі С. Беккета «Про тих, хто падає», де мовленнєві штампи заважають «слухати вітер»). Мабуть в силу цих самих обставин у С. Беккета є низка п’єс, побудованих на візуальному аспекті, без слів, з мінімальними шумовими ефектами та звуками цивілізації.

Тому буде виглядати природнім висновок з цього невеличкого дослідження: комічне у художній літературі абсурду робить свій внесок у народження стану катарсису: читач (глядач), замислившись над комічним ефектом зображених явищ і ситуацій життя, здатен в реальності пом’якшувати такі ситуації, вносити в них доброту і надію.

1. Гуменюк Т. Стародавня муза в просторі постмодерністської естетики // Мистецтво та освіта. – 1997. – № 3. – С.52–55.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.–СПб, 1998. – 288 с..
3. Мамардашвили М. Метафизика Арто // Антонен Арто. Театр и его двойник. – СПб.–М., 2000. – 410 с.
4. Набоков В. Собр. соч. в 4. т. – М.: Правда, 1990. – Т. 3. – 480 с.
5. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Книжный дом, 2002. – 1040 с.
6. Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.
7. Чернышевский Н. Г. Что делать? – Ленинград: Наука, 1975. – 870 с.
8. Sadi Ave. Is the Absurd the Problem or the Solution? // Philosophy Today/ – Fall, 1994. Kol. 38:3. – P. 275–282.

Анна Улюра

ГЕНДЕРНО МАРКИРОВАННОЕ ПЕРЕОДЕВАНИЕ КАК КОМИЧЕСКОЕ

(на материале классической русской литературы)

Из многообразия тем, составляющих область интереса гендерных исследований в литературоведении, тема переодевания (в самом широком значении этого понятия – от изменения социального статуса до карнавализации гендера), пожалуй, одна из самых знаковых и едва ли не наименее из всех изученная (На материале русской литературы мы можем назвать едва ли не единственный проект подобного исследования, см.: [17]).

Более того, понятия, описывающие поведение, связанное с гендерным аспектом переодевания, еще не сформулированы окончательно. Применяемый обычно для описания поведения индивида, который по тем или иным причинам переодевается в одежду противоположного пола, термин “трансвестизм” оказывается чрезвычайно отягощенным психиатрическими коннотациями, а легко усваиваемое в других областях знания понятие “трансвестия” в филологических науках чревато омонимической путаницей с тождественным именованьем жанрового образования. Не так давно возникший в области гуманитарных исследований привнесенный из естественных наук термин “трансверсия” (см.: [8]) (буквально – мутация белка) представляется весьма успешным, когда речь идет об описании явлений, сочетающих переодевание с кроссгендерными тенденциями, однако не срабатывает в ситуации, когда переодевание в одежду другого пола не подразумевает трансгендерный акт. Оттого-то, вероятно, целесообразно остановиться на максимально нейтральном в области исследования гендерных аспектов переодевания понятии, а именно, гендерно маркированное переодевание.

Очевидно, что одежда – это то, что маркирует субъекта как индивида. Переодевание, таким образом, представляет собой смену одной общепризнанной формы обозначения объекта на другую общепризнанную и с психологической точки зрения имеет смысл ложного присвоения объекту несвойственных ему качеств. Мотивацией для переодевания как смены механизмов

репрезентации в равной мере (а подчас – и одновременно) способны выступать как сокрытие нежелательных черт, наличие которых приводит к негативным результатам в рамках определенной сферы общения, так и декларирование несуществующих качеств, приводящее к увеличению прав через повышение статуса в “табели о рангах” той же социальной сферы. В художественном произведении момент переодевания героя зачастую оказывается ситуацией утраты и восстановления идентичности. Тем более, когда речь заходит о гендерно маркированном переодевании. Вместе с тем столь символически и метафорически отягощенный мотив выступает распространенным явлением в комическом произведении, что позволяет, например, едва ли не самому известному английскому автору-юмористу XX века Терри Прачетту иронизировать по поводу “одного из всемирных законов повествования”, в соответствии с которым “любой мужчина, выдающий себя за женщину, ставится привлекательным для других мужчин”, что приводит к весьма “веселым последствиям” [1, с. 182]. Следует акцентировать внимание, что, говоря о гендерно маркированном переодевании как комическом приеме, Прачетт имеет в виду именно переодевание мужчины в женщину. Незначительный, на первый взгляд, момент оказывается ключевым в оценке переодевания в аспекте природы комического. Таким образом, анализ приемов комического относительно ситуации гендерно маркированного маскарада позволит выявить особенности сюжетных ходов и образов, связанных с переодеванием мужчины в женщину и, соответственно, женщины в мужчину.

Принято считать, что всякое переворачивание первоначального данного имеет комическое действие (см.: [19]). “Комическое возникает тогда, – замечал по этому поводу А. Ф. Лосев, – когда идея пробует осуществиться в том или другом образе, но это ей никак не удается, так что образ все время остается с большим дефектом, с указанием на всякого рода неудачи и с доведением однажды заданной идеи до ее беспомощного состояния” [7, с. 527]. Таким образом, при подобном понимании природы комического андроцентричная идея общечеловеческого (традиционное мужское – мера всех вещей) приводит к образованию культурной дихотомии: маскулинизация как

повышение статуса– феминизация как дефектность.

В пользу статусного аспекта гендерно маркированного переодевания свидетельствует и наименее, пожалуй, способствующая “выживаемости” приемов комического (в силу специфики жанра) агиографическая литература, в которой достаточно широко распространенным есть мотив переодевания женщины в мужчину. К примеру, история преподобной Афанасии, которая под видом мужчины – Афанасия – разделила трудности монашеской жизни с не имевшим представления о ее маскарде мужем [4]; или житие раскаявшейся блудницы Пелагеи, живущей затворницей на горе Элеонской под именем монаха-евнуха Пелагея [3]. Однако случай обратного переодевания – мужчины в женщину – в литературе подобного толка встретить нереально.

Гавриил Державин в репрезентативном стихотворении “К портрету княгини Дашковой, во время президентства ее в академии Наук” сравнивает Екатерину Романовну не с женским божеством или королевой амазонок (а ведь “амазонский” миф, зародившийся в русской культуре времен правления Елизаветы, становится в екатерининское время одним из важнейших аспектов характеристики социально-активной женщины), а с Аполлоном (“Сопутницей была, / Когда с небес на трон / Воссесть Астрея шла; / А ныне – Аполлон”). Тем самым одописец подчеркивает высокое социальное “не-женское” положение Дашковой, не давая, впрочем, этому факту более или менее выраженной оценки. Оценочная характеристика маскулинной репрезентации княгини возникает в другом, нелегально распространявшемся в списках стихотворении, также предположительно принадлежащем перу Державина: “Се лик: И баба, и мужик”. Позиция Державина в самый раз соотносится с замечанием Дениса Фонвизина во “Всеобщей придворной грамматике” по поводу придворного рода, который “есть различие между душою мужскою и женскою” и “от пола не зависит, ибо у двора иногда женщина стоит мужчины, а иной мужчина хуже бабы” [18, с. 163]. Таким образом, маскулинные черты женщины (равно как и переодевание ее в мужской костюм) рассматриваются как необходимый компонент повышения статуса (ср.: военные мундиры императриц при дворцовых переворотах), а ряженный в женские одежды мужчина воспринимается как искажение заданной идеи мужского как

общечеловеческого, то есть ни что иное, как проявление комического.

Сопоставим два популярных исторических анекдота конца XVIII – начала XIX века, связанных с гендерно маркированным переодеванием как понижением (для мужчины) или повышением (для женщины) социального статуса. Обе истории рассказывает М. И. Пыляев при характеристике “старого житья” российских столиц. Первая из них о том, что в екатерининское время вместо стоящих в карауле лейб-гвардейцев часто несли службу их жены, а полковница Меллин в шведскую войну вообще заменила мужа, надев его мундир и встав перед войсками [11, с. 386]. Вторая – рассказ об одной из проказ Д. М. Кологривова, который с приятелями, нарядившись монахинями, пришли просить подаяния у Потемкиной, кою и растрогали до слез. Однако перед очами известной благотворительницы, вернувшейся из спальни с деньгами, монашенки неистово отплясывали вприсядку [10, с. 121–122]. Если в первом случае мужской костюм (более того, мужской вдвойне – военный мундир) позволяет женщине претендовать на более высокое социальное положение, хотя и воспринимается рассказчиком как недозволенная вольность странных “времен очаковских и покоренья Крыма”, то монашеский наряд Кологривова – не более чем повод и составляющая безобидного розыгрыша, шутка.

Едва ли не самая запоминающаяся и, вместе с тем, весьма характерная ситуация, связанная с “мужским вариантом” гендерно маркированного переодевания в классической русской литературе, содержит сюжет пушкинского “Домика в Коломне”. Сюжет созданной “героической” октавой поэмы заключается в раскрытии маскарада куховарки Маврушки, застигнутой бедной вдовой, матерью очаровательной Параши, когда “пред зеркальцем Параши, чинно сидя, / кухарка брилась” [9, с. 496]. Подчеркнуто комическому настроению поэмы, которое должно было вступать в противоречие с заданной героикой формы, как нельзя лучше способствует ситуация переодевания мужчины в женщину, то есть мотив добровольного отказа персонажа от заведомо более высокого статуса (и, таким образом, первичной реализации идеи мужского как доминантного) в пользу низшего гендерного и социального (стряпуха!) положения. Комическую задачу переодевания

коломенского ухажера подчеркивает и нравоучение автора, завершающего поэму наставлением: “Кто ж родился мужчиной, тому / Рядиться в юбку и странно и напрасно” [9, с. 497], не случайно избирающего именно адъективы “странно” и “напрасно”. “Напрасность” мужского варианта гендерно маркированного переодевания заключается в отсутствии в подобной ситуации катартического момента, связанного с “улучшением” переодеваемой в мужское платье женщины. Недаром кухарка в пушкинском тексте оказалась крайне нерадивой и в, так сказать, профессиональном аспекте: “Везде, во всем уж как-нибудь подгадит” [9, с. 495].

В литературе Российской империи переодевание женщины в мужчину оказывается достаточно актуальной темой для авантюрного повествования. Уже в повести Петровского времени – “Гистория о кавалере Александре” – мы встречаемся с “девицей в мужском платье” Тирой, которая, облачившись в доспехи, отправляется на поиски потерянного возлюбленного Александра в полном соответствии с рыцарско-романной традицией. Наталья, боярская дочь из одноименной повести Николая Карамзина надевает на себя мужской костюм, желая оставаться с любимым мужем Алексеем и в разгар войны. «“Только на войне не бывает женщин, милая Наталья!” – Красавица подумала, улыбнулась, пошла в спальню и заперла за собой дверь. Через несколько минут вышел оттуда прекрасный отрок... “(...)Теперь дай мне только меч острый и копьё булатное, шишак, панцирь и щит железный – увидишь, что я не хуже мужчины”» [12, с. 709]. Как видно из приведенной цитаты, в сочинении Карамзина речь идет уже не просто о поиске приключений: по ходу повествования женщина доказывает свое право на качественное (“не хуже мужчины”) выполнение заданно неженской функции. Невольной исторической аналогией к карамзинскому тексту, служащей дополнительной иллюстрацией причудливого взаимопроникновения художественных моделей поведения и реальности, выступает захватывающая история брака родителей Е. А. Брезиной, рассказанная их дочерью. Мать мемуаристки, “переодевшись в мужское платье под видом денщика следовала за полком”, в котором служил ее муж. Не допуская и мысли о расставании с любимым хоть на один день, она произвела дочь

“на свет в кругу воинов в 1794 году” [2, с. 684].

Переодевание оказывается связанным с проблемой гендерного статуса как допустимой роли гендера в социальной иерархии. Традиция изображения “трансверсированной” женщины перековывает и в русскую литературу XIX века. Так, анализируя сцену святочных ряженных в “Войне и мире” Льва Толстого (“Через полчаса в зале между другими ряженными появилась еще старая барыня в фижмах – это был Николай. Турчанка был Петя. Гусар – Наташа и черкес – Соня с нарисованными пробочными усами и бровями” [16, с. 625]), Е.Н. Строганова отмечает, что «мужское начало в женских персонажах несомненно служит их возвышению, достаточно вспомнить, как изменяет Соню святочный наряд – мужской костюм, в котором она кажется “совсем другим человеком”» [15, с. 241–242]. Проблема повышения статуса героини через облачение ее в мужской костюм или придания ее поведению маскулинистских мотиваций становится основой для гендерно маркированного переодевания и в комическом (комедийном, сатирическом) сочинении. Однако мотив этот смещается вниз по оценочной шкале.

Один из первых комически окрашенных женских персонажей в мужском костюме в русской классической литературе появляется в фельетоне-письме Михайла Передкова из “Былей и Небылиц” Екатерины II. В этом тексте находим следующее описание повадок одной из племянниц героя: “Необычно ходит, не иначе как в мужском платье, скачет на пререзвых лошадях, говорит о собаках, о травле звериной, стреляет из лука, ружья, пистолета, и самой гренадерской выступкой ходит” [14, с.120]. Впрочем, рядом с этой бой-бабой Екатерина приводит описание и второй племянницы Передкова, социальный порок которой заключается в неумелом, но азартном следовании моде. Очевидно, что “ряженная” девица выступает в ряду женщин, нарушающих привычное гендерное предписание. Смешна не сама по себе женская особа в мужском костюме, а ее претензии на несоответствующее ей социальное положение, как в случае с переодетым мужчиной комический эффект создает его добровольный отказ от заведомо высшего гендерного ранга. Переодевание в мужской костюм в русской комедии Нового времени (как, впрочем, и в современной ей западноевропейской)

выступает, помимо прочего, одним из способов драматического действия. Такова, например, смысловая нагрузка маскарада служанки Прияты из ранней комедии И. А. Крылова “Проказники”. Прията, переодетая юношей-французом, активно кокетничает с любострастной Тараторой одновременно в своем “естественном” виде соблазняет ее мужа Рифмокрада, намереваясь вывести на чистую воду лицемерных супругов. В авантюру с переодеванием оказывается втянута непосредственно и Таратора, центральный негативный женский персонаж, отличающийся дурным, манерным вкусом. Показательно, что в контексте маскарадной темы всплывают ее рассуждения о том, что “дурно, что все женщины не носят мужского платья”, ибо “оно так статно, так везде плотно, нигде фигуры не теряет” [6, с. 221]. Таким образом, увлеченность комфортностью мужского костюма завершает сатирический портрет Тараторы как женщины с искаженным представлением о своей социальной роли и гендерном статусе.

Сатирическое же наполнение имеет образ Урсиллы из одиннадцатой песни “Окончания Енеиды” А. Котельницкого, “дела которой, – замечает автор, – послужат всем к забаве за тем, то баба то была”.

Урсилла, если знать угодно.
Была изрядной офицер...
У ней не каска на макушке –
Наколка черная была,
На коей в ленточной катушке
Был герб безногого орла...

Не менее гротескными предстают и военные товарки Урсиллы:

Пунцовый шпензер был на них,
На место юбок панталоны,
И на губах усы лощены
И бакенбарды у иных [5, с. 53–54].

Безусловно, приученный к памфлетной литературе читатель конца XVIII века, в памяти которого свежи еще были легендарные маскарады (и в конкретном, и в иносказательном смысле этого слова) времен императрицы Екатерины, воспринимал снижение мифического образа воительницы как реальное конкретно-историческое указание. Таковыми несколько десятилетий спустя станут и градоначальницы М. Е. Салтыкова-Щедрина в “Истории одного города”: Палеологова, “бездетная вдова, мужественного

сложения” [13, с. 53], Клемантинка де Бурбон, которая “имела высокий рост, любила пить водку и ездила верхом по-мужски” [13, с. 55], и Дунька с Матренкой, “кулаками сшибавшие проходящим головы”, “ловившие молодых парней и прятавшие их в подполья” [13, с. 61]. Между тем, очевидно, что комическое в образе “воительниц” достигается именно путем или нарративного построения “по возрастающей” характеристик их ложного статуса (вплоть до прорисовки и вовсе абсурдных “усов лощенных” и подпольев с молодцами), а также классической карнавальная ситуация переворачивания, когда нищий становится королем, глупец – мудрецом, женщина – военным и/или правителем.

1. Prachett T. Jingo. – London, 1997.
2. Березина Е. Я. Жизнь моей матери, или Судьбы провидения // Исторический вестник. – 1894. – Т. 58. – № 12.
3. Житие преподобной матери нашей Пелагеи // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству четьих-миней св. Дмитрия Ростовского. – Кн. 2. – М., 1902. – С.182–194.
4. Житие преподобных Андроника и Афанасии // Там же. – С. 202–211.
5. Ирой-комическая поэма / Под ред. В. Томашевского. – Л., 1933.
6. Крылов И.А. Полное собрание сочинений: В 3 т. – Т. 3. – СПб., 1847.
7. Лосев А. Ф. История античной поэтики. Аристотель и поздняя классика. – М., 2000.
8. Проскурина В. Перемена роли: Екатерина Великая и политика имперской трансверсии // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – С. 98–118.
9. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. – Т. 2. – М., 1949.
10. Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. – СПб., 2001.
11. Пыляев М. И. Старый Петербург. – СПб., 1889.
12. Русская литература XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко. – Л., 1970.
13. Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. – М., 1975.
14. Сочинения императрицы Екатерины II. Изд. А.Смирдина: В 3-х т. – Т.3. – СПб., 1850.
15. Строгонова Е. Н. “Она не достаивает быть умной...” (“Война и мир” в гендерном прочтении) // Женщины. История. Общество / Под ред. В. И. Успенской. – Вып. 2. – Тверь, 2002. – С. 229–243.
16. Толстой Л. Н. Война и мир: В 2 т. – Т. 1. – М., 1968.
17. Флоря А. В. О некоторых гендерных аспектах художественного произведения // Доклады первой международной конференции “Гендер: язык, культура, коммуникация”. – М., 2001. – С. 358–361.
18. Фонвизин Д. И. Всеобщая придворная грамматика // Русская сатирическая проза. – Л., 1986.– С.161–165.
19. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966.

Александр Панков

ДАНИИЛ ХАРМС И РУССКАЯ СМЕХОВАЯ ТРАДИЦИЯ

И тогда открыта была тайна Даниилу в ночном
видении и Даниил благословил Бога небесного.
Книга пророка Даниила 2.19.

Истинно говорю, если не обратитесь и не будете
как дети, не войдёте в Царство Небесное.
От Матфея Святое Благовествование, 18.3.

Удивительный случай случился со мной: я вдруг
позабыл, что идёт раньше, 7 или 8.
Даниил Хармс. Случай одиннадцатый. Сонет.

Основной задачей данной статьи является поиск взаимосвязи творчества Даниила Хармса и русской смеховой традиции. Но это, пожалуй, задача-минимум. Задачей-максимум является выявление взаимосвязи творчества Хармса и русской религиозно-философской традиции.

Прежде всего, следует вспомнить о том, что всё повседневное поведение Хармса – это игровое поведение. «Свою жизнь он превратил в удивительный спектакль» [1, с. 8], и самый простой смысл этого спектакля – «протест против автоматического существования» [Там же]. Но за земным планом всегда проступал небесный план, вера в магию слова и собственное чародейство (ниже мы будем говорить о смысле псевдонима Хармс), вера в Бога, наконец. «В эстетике Хармса понятие красоты связано с идеей Неба (Бога) и с «уходом с прямой» (алогизм). Только отклонение, отход от принятого, от практических целей создаёт искусство» [2, с. 16]. Но дело не только в стремлении творить искусство. Поведение Хармса – поведение юродивого, а его искусство, его творчество – своеобразная проповедь. Хотя внешне Хармс «никого не учил, никуда не призывал, и, хотя, образ пророка Даниила был важен для его личной мифологии, он никогда не «играл» в пророка» [10, с. 6]. Не играл, но был им. Пророком-юродивым, для которого, как ни для кого иного из русских художников (в широком смысле этого слова) была близка тема отчуждения от окружающей действительности. Богооставленной и обесмысленной. Сравниться с ним в этом могут, пожалуй, Андрей Платонов,

сумевший передать ощущение пустоты в «Котловане», и Казимир Малевич с его «Чёрным квадратом». Но, для Хармса эти обесмысленность и опустошённость даже не столько тема, сколько травма практически на физиологическом (на психологическом уж совершенно точно) уровне. Спасается он от этой травмы иронией, часто переходящей в «чёрный юмор». Если принять в расчёт точку зрения на то, что ирония – это «превращённая», сублимированная агрессия, то можно сказать, что в своих произведениях Хармс превращает страшную, вредную жестокость окружающей действительности в смешную жестокость его фантастического, волшебного мира, очень часто напоминающего сон. Кстати, Хармс очень интересовался природой сновидений. В целом же, можно сказать, что юмор Хармса – это «антисмех жестокого, перевёрнутого, лишённого милосердия бытия» [2, с. 25]. Следует сказать, что Хармс с помощью своего юмора, своей иронии в этом мире не спасся, не защитился от него, и, в конце концов, его настигло настоящее безумие. Впрочем, есть точка зрения, что его безумие – игровое. То есть, опять-таки – безумие юродивого.

Как известно, поведение юродивого провокативно или трансгрессивно. Хармс был одним из самых острых литературных провокаторов. Вспомним о том, что для столпов русской литературы – Достоевского и Гоголя детское страдание было абсолютным злом. У Хармса же дети являются объектом третирувания. Но дело не в детях. Третируется то, что провозглашалось абсолютной ценностью старой российской культуры. Третируется с помощью абсурдного смеха. «При чтении произведений Хармса подчас возникает ощущение, что писатель сознательно двигался к пределу представимого и возможного и тем самым пытался произвести комический эффект» [9, с. 145]. Действительно, двигался сознательно, но не столько ради создания комического эффекта, сколько ради того, чтобы вернуть русскую литературу к реальности, очистить её от ханжества и сусальности. Такова уж роль абсурдной деконструкции вообще. У Хармса это наглядно проявляется и в серии литературных анекдотов ещё об одном столпе (слопе, ките, хите) русской словесности – Пушкине. После Хармса на такую деконструкцию образа Пушкина отважился только Андрей Синявский – ещё один юродивый русской литературы.

Возвращаясь к теме детства, можно сказать, что Хармс и сам был, а точнее, «обратился» ребёнком – не по уму или степени образованности, а по восприятию окружающей действительности. Только ребёнок, благодаря таким феноменам своего мышления как «предпричинность», «трандукция», «нечувствительность к противоречию», способен построить в своём сознании мир, радикально отличный от действительности; мир, в котором нет времени в привычном смысле этого слова, нет закономерности (и 7 может следовать после 8), но есть лишь «случаи»; мир, в котором возможны какие угодно превращения. Но, самое главное, ребёнок способен поверить в реальность этого мира детской верой. Способность впасть в детство – ещё одна характерная черта юродивого. Итак, Даниил Хармс оказывается вполне созвучен своим творчеством русской смеховой традиции, в частности, юродствованию.

Что же касается нашей задачи-максимум, то она с первого взгляда может показаться не вполне правомерной. Действительно, как в один ряд с такими именами, как Ф. М. Достоевский и В. С. Соловьёв, Н. А. Бердяев и В. В. Розанов, Г. П. Федотов и Л. П. Карсавин, о. Павел Флоренский, о. Сергей Булгаков, о. Георгий Флоровский, Н. О. и В. Н. Лосские, Б. П. Вышеславцев и С. Л. Франк поставить имя Даниила Хармса? Тем не менее, постановка подобной задачи представляется вполне оправданной. Во-первых, потому что в творчестве Даниила Хармса активно используются и сходным образом разрешаются многие идеи, близкие русской религиозно-философской традиции. Во-вторых, потому что Даниил Хармс некоторыми аспектами своего творчества напрямую связан с христианско-богословской традицией. И, наконец, в-третьих, творчество Даниила Хармса и русскую религиозно-философскую традицию связывает общий пафос – пафос творческого новаторства, провокации, авангарда, ереси и трансгрессии.

Итак, Даниил Хармс – виднейший представитель русского абсурдизма; лидер Объединения Реального Искусства (ОБЭРИУ) – одного из наиболее ярких явлений авангардной литературы, активно использующий в своём творчестве каббалистическую нумерологию, оккультную и христианскую эзотерическую символику; экзистенциалист и феноменолог, «работающий» с темами смерти и времени; филолог-экспериментатор и

литературный провокатор, по существу проделавший деконструкцию русской литературы, лишив её, казалось бы, имманентного ей пророческого пафоса. Что из этого ряда сближает Даниила Хармса с русской религиозно-философской традицией? В той или иной степени – всё.

Прежде всего, следует отметить, что наиболее плодотворными, на наш взгляд, для развития русской религиозно-философской традиции в её «серебряный век» оказались идеи софиологии и имяславия. Идеи весьма и весьма спорные и неоднозначные с точки зрения догматически-ортодоксального православия. Во всяком случае, они вызвали бурную дискуссию, в которую были включены как православные иерархи, так и сами философы «серебряного века». Результатом этой дискуссии было то, что и имяславие, и софиология были неоднократно осуждены высшими церковными властями, и даже признаны еретическими. Говорилось о том, что учение о Софии – Премудрости Божией своими корнями уходит в осуждённый Церковью гностицизм валентиниан и ряда других позднейших гностиков-теософов, который, в свою очередь, связан с каббалистической традицией. Что же касается имяславия, сторонниками которого была часть афонских монахов, считавших себя духовными преемниками протоиерея Иоанна Кронштадтского (И. И. Сергеева) и утверждавших, что «само имя Божье является святыней и, таким образом, должно почитаться верующими полагающимся ему образом» [3, с. 161], то оно было объявлено связанным с магией и оккультизмом и также осуждено как еретическое. В России главными защитниками имяславия оказались о. Павел Флоренский и А. Ф. Лосев.

Какое отношение к дискуссии о софиологии и имяславии имеют к Даниилу Хармсу и его творчеству? Доподлинно известно, что он активно интересовался православием и русской религиозно-философской мыслью, в частности, произведениями о. Павла Флоренского. Очевидно, этот интерес Хармсу привил его отец – Иван Павлович Ювачев, бывший народоволец, ставший на каторге глубоко религиозным человеком, и по возвращении на свободу написавший несколько популярных книг о православии.

Прямой связи творчества Хармса с софиологией не существует, в отличие, например, от связи с софиологическими взглядами творчества М. А. Булгакова. Можно лишь говорить о

связи творчества Хармса с каббалистикой, с которой, в свою очередь, связывают и софиологию. Действительно, тексты Хармса насыщены многочисленными монограммами. Даже свой псевдоним, в котором исходное звуковое ядро – «от французского *charme*, что означает «чары», «обаяние» (скрытый смысл псевдонима – Даниил Чародей или Даниил Колдун)» [1, с. 8]. Есть и другие интерпретации псевдонима Хармс. Например, А. А. Кобринский считает этот псевдоним амбивалентным – и от французского *charme*, и от английского *harm* – вред. Этот псевдоним отражает то, что Хармс «умел травестировать самые серьёзные вещи и находить весьма невесёлые моменты в самом, казалось бы, смешном» [5, с. 6]. Писатель иногда подписывал как Ххармс. Для него подобное удвоение было принципиально важным, поскольку, согласно каббалистике, «невидимая и непроизносимая буквы составляют элемент тайны имени Божьего» [10, с. 48].

Зато существует прямая связь между творчеством Хармса и имяславием. М. Ямпольский убедительно показывает, как и в художественных произведениях Хармса, и даже в его личных письмах преломляются идеи имяславия. Для Хармаса совершенно очевидна связь слова и божественной энергии (см., напр., [10, с.47]).

Если по поводу имяславия можно сказать, что оно активно используется либо, по крайней мере, сходным образом разрешается в его творчестве, есть в произведениях Хармса и такие аспекты, которые напрямую связаны с христианской богословской традицией. Это идея сердца «как центра и средоточия», которая связана с христианской мистической традицией – исихазмом. В России эта идея наиболее интересно была развита о. Павлом Флоренским в «Столпе и утверждении истины» и окончательно оформлена в «философии сердца» Б. П. Вышеславцева.

Среди источников творчества Хармса следует назвать также работы русского феноменолога Г. Г. Шпета, в частности, его «Явление и смысл», а также – работы Я. Друскина, «религиозного мыслителя, видящего единственный путь преодоления оппозиции «логика-абсурд» в иррациональности, алогичности божества, в лоне которого происходит совпадение противоположностей, непостижимое для человеческого разума» [8, с. 371].

И последнее, что связывает творчество Хармса с русской религиозно-философской традицией – это пафос творческого

новаторства, авангарда, ереси, трансгрессии. В. П. Руднев отмечает, что трансгрессивное поведение – это поведение, «переходящее за пределы обыденного, дозволенного» [7, с. 31]. Трансгрессивным может быть и повседневное поведение, и авангардная традиция в области искусства и литературы, и религиозно-философская традиция, выходящая за пределы дозволенного или догматически-ортодоксального.

В заключение можно сказать, что в жизни и творчестве Хармса присутствуют все три аспекта трансгрессивности. Он демонстрировал юродство и в повседневной жизни и в литературе, и таким образом, несомненно принадлежал к русской смеховой традиции. Он также своеобразным образом преломлял некоторые идеи русской религиозно-философской традиции (уже упоминавшийся Я. Друскин называл Хармса писателем «несомненно с философским уклоном» [4, с. 365]) и потому, одновременно принадлежит и к ней.

1. Александров А. «Правдивый писатель абсурда» // Даниил Хармс. Проза. – Л.-Таллинн: Агентство «Лира», 1990. – С. 5–19.
2. Александров А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда: Сборник. – Л.: Художественная литература, 1991. – С. 3–34.
3. Голлербах Е. А. К незримому граду: Религиозно-философская группа «Путь» (1910–1919) в поисках новой русской идентичности. – СПб.: Алетейя, 2000.
4. Друскин Я. Хармс // Даниил Хармс о явлениях и существованиях. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 363–369.
5. Кобринский А. А. «Я участвую в сумрачной жизни» // Даниил Хармс. Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи. – Рига: Глагол, 1991. – С. 5–17.
6. Панков А. А. Случай одиннадцатый. Теплеет... // Мах фактор. Самая социологическая газета. – № 13 от 2 апреля 2001 г. – С. 3.
7. Руднев В. П. «И это всё о нём» («Хуй»: феноменология, антропология, метафизика, прагсемантика) // Плущер-Сарно А. Большой словарь мата. – Т.1. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – С. 16–34.
8. Токарев Д. От составителя // Даниил Хармс о явлениях и существованиях. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 370–373.
9. Шишков С. М. Абсурдный анекдот в культуре // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб., 2002. – С. 139–147.
10. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). – М.: НЛЮ, 1998.

Людмила Панкова

КАРНАВАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ МАТА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей употребления мата в современных литературных произведениях. Нас интересует проблема проникновения мата в область специализированной культуры. Традиционно мат считается атрибутом народной, «низовой» культуры, однако, в настоящее время, когда сняты некоторые табу на употребление ненормативной лексики в художественной литературе, мат занял определённые позиции в творчестве современных литераторов. Следует отметить, что согласно В. П. Рудневу, «...точка зрения, в соответствии с которой употребление матерной лексики – прерогатива низших слоёв общества, совершенно неадекватна. Можно сказать, что мат поляризован в своём употреблении – он употребляется без ограничений либо ворами и пьяницами, либо рафинированными интеллектуалами. Обычно матерной речи боится обыватель, воспринимающий мат не как обогащение языка, а как нечто неприличное, чего нельзя произносить при дамах» [7, с. 30]. Нас интересует специфика употребления мата именно представителями современной элитарной культуры, в частности, писателями. Основная задача настоящей статьи заключается, таким образом, в определении функций мата в современной литературе.

Известно, что матерная брань восходит своими корнями к первобытным магическим ритуалам. В современном мире истоки матерной речи большей частью утрачены, а характер употребления мата во многом трансформировался. М. М. Бахтин говорит об изменении сущности ругательства в карнавально-площадном общении: «В условиях карнавала они (ругательства – Л. П.) подверглись существенному переосмыслению: полностью утратили свой магический и вообще практический характер, приобрели самоцельность, универсальность и глубину. В таком преображённом виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавальной атмосферы и второго, смехового аспекта мира» [1, с. 23].

Ритуальные функции ругательств ещё долго имели значение

в двоеверном языческо-христианском сознании верующих в Древней Руси. Ругательствами пользовались в равной степени, казалось бы, антитезные фигуры религиозного комплекса Древней Руси – языческие скomorохи и христианские юродивые. Юродивые находились в «пограничной» зоне между христианством и языческой смеховой культурой. Поэтому не только крестным знаменем или молитвой, но и матерной руганью могли отпугивать нечистую силу, общение с которой как раз требовало владения этим видом ругательств. Более того, подобно тому как скomorох выполнял охранительную функцию, противостоя враждебным злым духам, в христианстве эту миссию выполнял священнослужитель. Юродивый же – это «скomorох с крестом», т. е. он снимает в своём образе эти бинарные оппозиции между язычеством и христианством.

Как пишется в коллективной монографии «Русский мат: (Антология)», «само понятие мата, матерщины могло сформироваться лишь с оформлением языковых запретов, обусловленных культурно-историческими сдвигами, изменением оценки каких-либо реалий действительности, то есть в эпоху распространения христианства и введения литературно-церковнославянского языка, стилистической дифференциации лексики, нормирования употребления каких-либо слов» [8, с. 287].

Следует отметить, что, по мнению А. Плущера-Сарно, «"матерной" лексикой рядовой носитель языка сейчас обычно именует наиболее непристойную лексику, связанную с сексуальной деятельностью» [6, с. 78].

Ругательствам, как отмечает М. М. Бахтин, во многих отношениях аналогичны «божба» и «клятвы», которые также наводняли «фамильярно-площадную» речь. «Божба» первоначально не была связана со смехом, но она была вытеснена из официальных сфер речи как нарушающая речевые нормы и переместилась в сферу «фамильярно-площадной» речи, соединившись там с ругательствами. Аналогична судьба и других «неофициальных» речевых явлений, например, различных непристойностей. «Фамильярно-площадная» форма речевой культуры стала как бы резервуаром, где «скопилось» различные речевые явления, запрещённые и вытесненные из официального речевого общения. При всей разнородности их происхождения, они часто в одинаковой

мере проникались карнавальным мироощущением, усваивали общий смеховой тон, изменяли свои древние функции и (или) обрастали новыми, и также в итоге контаминировались матерной руганью. Выражение «трёхэтажный мат» отражает не столько сложное построение ругательной фразы, сколько наличие в ней разнородных по происхождению речевых явлений.

При этом необходимо заметить, что «неофициальные» речевые явления не всегда усваивают смеховой тон. Это тон можно уловить, рассмотрев ситуацию дискурсной формации, в которой в данное конкретное время сообщается «неофициальное» речевое сообщение. В связи с этим мы считаем необходимым развести понятия «матерная ругань» и «смеховое употребление мата». Матерная ругань имеет, как правило, агрессивную направленность и преследует цель оскорбления других участников процесса коммуникации. Смеховое употребление мата преследует эстетические цели (разумеется, в карнавальном понимании эстетики). Поэтому в данном случае уместно использование термина смеховой мат.

В монографии «Русский мат: (Антология)» пишется: «Сказочник, рассказывая самую приличную сказку, вдруг без всякой причины в какой-нибудь острый момент ввернёт известное ругательство или неприличное выражение <...> Случаи, которые мне пришлось наблюдать, показывают, что здесь у сказочника цель чисто эстетическая: украшение данного места рассказа» [8, с. 290]. Однако это не просто украшение. Цель ругательства или неприличного выражения – вывести слушателя или читателя на совершенно иной уровень понимания произведения, на уровень карнавала.

Подобные «украшения» присутствовали в отдельных произведениях А. Пушкина, Д. Давыдова, А. Полежаева, Д. Горчакова, М. Лонгвинова, М. Лермонтова (не говоря уж о сочинениях И. Баркова). В более близкое нам время матерными выражениями в своих произведениях не пренебрегали В. Маяковский, С. Есенин, Д. Бедный, М. Светлов. Из современников в своих произведениях мат использовали Венедикт Ерофеев, Виктор Ерофеев, Сергей Довлатов, Эдуард Лимонов, Владимир Сорокин. В этой связи, кстати, уместно было бы говорить не только о литературных произведениях, но также и о

кинематографических. Например, последний фильм Наны Джорджадзе «27 украденных поцелуев» прекрасно демонстрирует эстетический аспект смехового применения мата.

Можно сказать (пусть и с некоторыми оговорками), что благодаря перечисленным выше литераторам, мат едва ли не вернулся в оборот официального литературного языка, вновь стал нормативным и перестал (перестаёт) быть запретным. Сергей Довлатов в своих армейских воспоминаниях демонстрирует даже правила грамотного употребления мата в русском языке: *«Прислали к нам сержанта из Москвы. Весьма интеллигентного юношу, сына писателя. Желая показаться завзятым вохровцем, он без конца матерился. Раз он прикрикнул на какого-то зека: ты что, ебнулся?! (Именно так поставив ударение). Зек реагировал основательно: – Гражданин сержант, вы не правы. Можно сказать – ёбнулся, ебанулся и наебнулся. А ебнулся – такого слова в русском литературном языке, уж извините, нет... Сержант получил урок русского языка»* [2, с. 100].

Виктор Ерофеев в своей книге «Энциклопедия русской души» утверждает, что: *«Производные от матерных слов – наилучшее средство для стирки родной действительности, их порождающей и ими порождённой. Гласный запрет на них – тормоз познания – можно сравнить с запретом аптек как разносчиков наркомании»* [5, с. 173]. Действительно, в настоящее время, когда сняты запреты, мат становится атрибутом современной литературы, выступая при этом – с одной стороны, средством эпатаживания публики, а с другой – адекватным приёмом описания происходящего. Мат концептуализируется, становится смысловой единицей текста. Так, упомянутый Виктор Ерофеев, исследуя глубины русской души, вводит в оборот новую категорию: *«Известно, что похуизм – русская национальная философия. Основа всех основ. Не Ломоносов, не Пушкин, не Толстой, не Ленин, а именно похуизм овладел массами»* [5, с. 172]. Мат, таким образом, помимо функции «украшения» текста и увеселения читателей, приобретает созидательный пафос, отвечая за воплощение новых смыслов, выразить которые иными средствами невозможно.

Карнавальный, смеховой мат амбивалентен. С одной стороны, он обладает творческой энергией и смысловым потенциалом, благодаря чему постоянно воспроизводится в народной культуре

и, как мы видим, – утверждается в элитарной. На необходимости мата настаивает Виктор Ерофеев: *«Мат надо хранить как зеницу ока <...> Мат – наше топливо. Как керосин. Его нельзя разбазаривать»* [5, с. 131]. С другой стороны – мат может выступать средством разрушения, деконструкции смыслов, – и в этом реализуется его карнавальная функция. Мат «переворачивает», «снижает», высмеивает, возвращает к материально-телесному началу и таким образом уничтожает ненужные, отжившие своё формы.

Употребление мата в литературном произведении зачастую выполняет функцию деконструкции устоявшихся культурных стереотипов. Демифологизация и десакрализация исторических персонажей, происходящая не без помощи «фамильярно-площадных» форм и жанров смеховой культуры, очень удачно показана Сергеем Довлатовым в повести «Зона». В этом произведении есть сцена, которая весьма наглядно демонстрирует, как употребление ругательства может вывести читателя на иной уровень понимания произведения – уровень карнавала. В ходе революционного спектакля заключённый Гурин (исполнитель роли Ленина) должен был обратиться с финальной речью к зрителям, состоящим в большинстве своём из заключённых: *«Наконец Владимир Ильич шагнул к микрофону. Несколько секунд он молчал. Затем его лицо озарилось светом исторического предвидения.*

– Кто это?! – Воскликнул Гурин. – Кто это?!

Из темноты глядели на вождя худые бледные физиономии.

– Кто это?! Чьи это счастливые юные лица? Чьи это весёлые блестящие глаза? Неужели это молодёжь семидесятых?..

В голосе артиста зазвенели романтические нотки. Речь его была окрашена неподдельным волнением. Он жестикулировал. Его сильная, покрытая татуировкой кисть показывала в небо.

– Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?..

Сначала неуверенно засмеялись в первом ряду. Через секунду хохотали все. <...> Владимир Ильич пытался говорить:

– Завидую вам, посланцы будущего! Это для вас зажигали мы первые огоньки новостроек! Это ради вас... Дослушайте же, псы! Осталось с гулькин хер!..

Зал ответил Гурину страшным неутрачивающим воем...» [2, с.

153].

Подобное карнавальное сочетание «высокого» и «низкого», «правого» и «левого» в одном смысловом отрезке характерно и для произведений Венедикта Ерофеева: *«Собеседник мой наблюдал за мной с минутой, а потом сказал: – Не терзайся, приятель, зачем терзаться? Перестань трястись, импульсивный ты человек! У самого у тебя каждый день штук тридцать вольных грехов и штук сто тридцать невольных, позаботься вначале о них. Тебе ли сетовать на грехи мира и тягчить себя ими? Прежде займись своими собственными. Во «всеобщем безумии сынов человеческих» есть место и для твоей (как ты сладостно выразился?) «припизднутости»* [4, с. 201].

Несомненно, что современные литераторы совершенно осознанно и целенаправленно «украшают» свои произведения образцами «фамильярно-площадной» формы смеховой культуры с целью карнавализовать их, иногда умышленно снизив пафос повествования, порой доведя его даже до абсурда. Очередной пример подобного «снижения пафоса» демонстрирует герой Венедикта Ерофеева – Гуревич (ещё один ерофеевский мнимый безумец и эксцентрик) в своей беседе с медсестрой Натали в психбольнице: *«Ты заметила, как дурнеют в русском народе нравственные принципы. Даже в прибаутках. Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, - русский мужик говорил обычно: “Тихий ангел пролетел...” А теперь, в этом же случае: “Где-то милиционер издох!..” “Гром не прогремит – мужик не перекрестится”, вот как было раньше. А сейчас: “Пока жареный петух в жопу не клюнет...” Или – помнишь? – “Любви все возрасты покорны”. А теперь всего навсего: “Х.. ровесника не ищет” Хо-хо. Или вот ещё: ведь как было трогательно: “Для милого семь вёрст не околица”. А слушай, как теперь: “Для бешеного кобеля – сто километров не круг”. <...> А это вот – ещё чище. Старая русская поговорка: “Не плюй в колодец – пригодится воды напиться” – она преобразилась вот каким манером: “Не ссы в компот – там повар ноги моет”»* [3, с.39]. Разумеется, такими «украшениями» со схожими целями литераторы пользовались много раньше. Однако, литература, в которой присутствовал мат, считалась «подпольной» и иногда даже вызывала сомнения в приписываемом ей авторстве.

Использование смехового мата в современной литературе приобрело растабуированный, открытый характер. На сегодняшний день действительно в пору говорить о вхождении мата в рамки литературной нормы.

Говоря о функциях мата в современной литературе, можно сделать следующие выводы. Во-первых, мат является художественным приёмом, позволяющим карнавализовать реальность, выйти на уровень абсурда. Во-вторых, употребление мата возможно в целях деконструкции, десакрализации устаревших символов. И наконец, мат становится средством игры со смыслами, способом познания новых жизненных реалий, осуществить которое невозможно в рамках дозволенного и общепринятого.

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Довлатов С. Д. Зона (Записки надзирателя) // Довлатов С. Д. Собрание прозы в трёх томах. – Т. 1. – СПб.: Лимбус Пресс, 1995. – С. 25–172.
3. Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора // Восемь нехороших пьес: Сборник. – М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. – С. 5–74.
4. Ерофеев Вен. Василий Розанов глазами эксцентрика // Русские цветы зла: Сборник. – М.: Подкова, 1997. – С.186–207.
5. Ерофеев Викт. Энциклопедия русской души. – М.: «Подкова», «Деконт+», 1999. – 248 с.
6. Плуцер-Сарно А. О семантике слова «мат» // Плуцер-Сарно А. Большой словарь мата. Т.1. Опыт построения справочно-библиографической базы данных лексических и фразеологических значений слова «хуй». – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – С. 75–80.
7. Руднев В. П. «И это всё о нём»: «Хуй»: Феноменология, антропология, метафизика, прагмасемантика // Там же. – С. 75–80.
8. Русский мат: (Антология). Сост. Майковская Л. С.; Ред. Ильясов Ф. Н. – М.: Лада, 1994. – 467 с.

Розділ 4.

ПЕРЕКЛАДИ

Мирко Вишке

**«...ВЫ, СМЕЮЩИЕСЯ, КОГДА-НИБУДЬ ПОШЛЕТЕ К
ЧЕРТУ ВСЕ МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ УТЕШЕНИЯ».
ТРАГИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ НИЦШЕ В
КОНТЕКСТЕ ЕГО КОНЦЕПЦИИ ЯЗЫКА
(перевод с немецкого Ольги Корольковой)**

В «Опыте самокритики», которым Ницше позже дополнит свое первое сочинение «Рождение трагедии» (1872 г.), читателям выдвигается требование: «Вы должны <...> научиться смеяться, мои юные друзья, если вы во что бы то ни стало хотите остаться пессимистами, и может быть именно так вы, смеющиеся, когда-нибудь пошлете к черту все метафизические утешения!» [5, s. 22]. В чем же причина желаяния остаться пессимистом? Почему пессимист должен смеяться? И разве часто у пессимиста есть настроение посмеяться? Как вообще можно представить себе смеющегося, то есть радостного пессимиста? Почему пессимистично смеющийся может отказаться от всякой метафизики? И что Ницше понимает под «метафизическими утешениями»?

Свое изложение я начинаю с вопроса о том, что же может являть собою смеющийся пессимист. Проблема пессимизма, которую Ницше истолковывает не столько в этическом аспекте, сколько с точки зрения критики познания, связана с решением именно этого вопроса.

I

Изначально ответ на вопрос о характеристике смеющегося пессимиста должен быть негативным. С точки зрения индивидуальной психологии, пессимистический смех возникает у человека в том случае, когда «рушатся надежды, на осуществление которых он поставил все, что у него было, или когда он видит, как все его усилия и вся его жизнь обращаются в прах» [4, s. 578]. Однако Ницше противопоставляет этому мнению свое понимание: в смехе проявляет себя утверждение трагического мировоззрения. Такой смех возникает не из напрасных усилий компенсировать утраченное, но и не из когнитивного диссонанса, к которому антропологически сводит смех социолог Хельмут Плесснер. По Ницше, смех пессимиста есть выражение

дезиллюзионизирующего рассмотрения лжи, поскольку укоренен в трагическом мировосприятии, для которого ужасное и абсурдное составляют основной закон бытия в мире. Но какую ложь имеет в виду Ницше? В какой связи находятся ложь и смех? И от какой иллюзии освобождает смех?

Ответ Ницше гласит: «Есть лишь один мир, и он фальшив, ужасен, противоречив, полон соблазнов и лишен смысла <...>. Сотворенный таким, мир и есть истинный мир <...>. *Нам нужна ложь*, чтобы победить эту реальность, эту «правду», то есть, чтобы *жить* <...>. То, что ложь необходима, чтобы жить, как раз соответствует страшному и сомнительному характеру бытия» [6, s. 193].

Человек живет в безжалостном мире, в котором господствуют такие элементарные силы, как жестокость, безобразия и абсурдность. В этом мрачном мире негероической потребностью человека становится утешение, из которого возникает искусство. Оно основано на проникновении в ужас человеческого бытия, отвратительность которого оно окутывает покрывалом красоты и тем самым делает невидимой. Когда Ницше называет искусство ложью, то это не потому, что оно намеренно подменяет правду иллюзией. Ложь искусства заключается в том, что оно представляет порядок вещей не таким, какой он есть на самом деле, а именно устойчивым, стройным и прекрасным. Создавая успокоительное ощущение мирного постоянства и прекрасного порядка, искусство смягчает ужас, но не устраняет его. Искусственное покрывало красоты скрывает ужас и страх, но оно достаточно прозрачно, чтобы позволить догадываться об ужасном, абсурдном и страшном в человеческом существовании. Таким образом, прекрасная видимость искусства напоминает, что то, что мы считаем реальностью, есть лишь тонкая паутина иллюзий, иначе говоря, ложь. И если дионисийские основы искусства вновь и вновь воскрешают в памяти мучительный характер человеческого бытия, то его аполлоновская ипостась дает нам возможность забыть об этом. Трагедия человека – понимать, что выдуманный им самим видимый мир всегда висит над пропастью. От отчаяния человека спасает то, что с помощью сознательного самообмана касательно истинной природы своей жизни он открывает для себя ценность этой жизни.

Если в наших рассуждениях остановиться на этом месте, то обнаружится очевидная неразрешенность проблемы: осталось неясным ни то, каким образом можно охарактеризовать смех пессимиста, ни то, почему смеющийся пессимист может отказаться от всякой метафизики и даруемых ею утешений. Чтобы получить ответ на оставшиеся открытыми вопросы, уясним себе, что же Ницше понимает под «метафизическими утешениями».

Как мы уже знаем, человеческая жизнь подчинена элементарным силам, к которым относятся не только жестокость, ужас и абсурдность, но также преходящесть и перманентное становление. Тоска по миру, избавленному от этих сил, является предпосылкой не только искусства, но и познания. Сравнивая волю к истине со стремлением к «миру постоянства» [7, s. 365], Ницше исходит из тезиса, что стремление к истине и познанию базируется на предположениях, которые могут быть помыслены, но не проверены реальностью. Ведь то, что желает обосновать познание, есть результат творящих, упрощающих, конструирующих и поэтических сил человека, а потому – иллюзия. В платоновской мысли об «истинном» мире для Ницше открывается воплощение мира, свободного от становления и преходящести; метафизическая воля к истине является, по Ницше, ничем иным, как «формой воли к иллюзии» [6, s. 229]. Такая иллюзия и есть метафизическое утешение, за которое пессимист держится до тех пор, пока смех не раскроет ему ее лживость.

Точно так же, когда Ницше говорит о пессимизме, под этим не следует понимать этический пессимизм. У Шопенгауэра Ницше перенимает основное пессимистическое положение о жестокости существования, но исследует его с точки зрения критики познания, не извлекая шопенгауэровских этических выводов. Особые условия ощущения страха от познанной жестокости, когда эти ощущения приобретают эстетический характер, Ницше рассматривает как феноменологический эффект: это происходит именно в смехе и в наслаждении, смешанном с ужасом, которое такому смеху сопутствует. Воля к истине, то есть импульс теоретического познания, движима представлением об освобождении человека от иллюзий относительно истинных сил, управляющих его существованием. А потому философия, которая хочет найти противовес тенденции к практическому пессимизму,

должна, по Ницше, быть как созидательной, так и деструктивной. Деструктивной в том смысле, что она высвобождает конфликт созданных человеком иллюзий и элементарных сил бытия, и созидательной в смысле борьбы с тенденциями этического пессимизма. Ницше называет подобную философию трагической, так как в мире лживых иллюзий стремлению к правдивости противостоит понимание, что реализовано это стремление может быть лишь относительно.

Но как оно вообще может быть реализовано? Разве не противоречат критические рассуждения Ницше этому требованию, и не признает ли он правоту смеха, которым разразилась служанка в рассказанном Аристотелем анекдоте об эксцентрической оторванности от мира одного из первых философов? Если мы вспомним то, что Ницше говорит в уже цитированном «Опыте самокритики» о смеющемся пессимисте, то станет ясно, что его размышления в рамках критики познания никак не противоречат упомянутому им требованию правдивости. В речи об изучении смеха, обращенной к фиктивным друзьям, представлен другой вариант желания оставаться пессимистом. Желание особым образом быть пессимистом предполагает возможность удовлетворить требование правдивости, пусть и в ограниченном виде. Рассмотрению этой возможности посвящена вторая часть моих рассуждений.

II

Как известно по рассказу Аристотеля, в праистории смех и философия встречаются, и эта встреча мало лестна для философии. Смешную картину представляет собою удивленный Фалес: пораженный тем, что, как ему кажется, он увидел, он падает в яму на глазах фракийской рабыни. В этом анекдоте скрыт феномен, привлекающий внимание Аристотеля, а именно то, что удивление является началом воли к знанию.

Чем же удивление настолько важно, что Аристотель специально останавливается на нем в начале первой книги «Метафизики»? В обычном состоянии человек не удивлен, он адекватно воспринимает все, что видит в повседневной жизни. Удивление разрушает этот покой примирения с действительностью. Удивительное является человеку как нечто странное, сбивающее с толку, непонятное [1, s. 18]. Для

удивленного человека мир преобразается, при этом знание не дает ему возможности понять, что же, собственно, его удивило – само собой разумеющееся и привычное становится загадочным. В изложении Аристотеля, обнаружение незнания есть начало философствования. Чтобы избежать незнания, люди стремятся к знанию, и их цель – не конкретная польза, а именно понимание. Удивление пробуждает стремление к познанию, показывая человеку его незнание. Удивление непостижимым – это толчок к поиску объяснений и способов сделать непонятное понятным.

Как известно из учения Сократа, в его изложении Платоном, к осмыслению мира принадлежит и понимание, медиумом которого является язык. Открытие Сократом сферы языковых понятий делает явной следующую взаимосвязь: язык помогает не только выразить наши знания для других; он способствует и тому, что мы делаем их понятными и поддающимися формулированию для самих себя. Платоновские диалоги представляют это стремление как потребность, самоцель которой независима от прагматических функций жизнеобеспечения. Ницше разделяет мнение Платона о важнейшем значении языка для формирования человеческого самосознания и мировоззрения, но оспаривает то, что стремление к языковому пониманию свободно от какой-либо практической цели.

Сомнения Ницше являются результатом предположения, что слово и обозначаемое им явление относятся к двум различным сферам, абсолютно отделенным друг от друга. Поскольку слово и вещь, понятие и подразумеваемое явление представляют для Ницше разные области, то ему кажется совершенно беспредметной контрверза из платоновского диалога «Кратил»: связан ли первоисточник языковых обозначений с некоей конвенцией или он основан на естественном сходстве вещей. Очертания гипотезы Ницше можно представить лишь приблизительно, памятуя гегелевское замечание, что сфера понятийности не в состоянии охватить реальность, внеположную ей. В «Феноменологии духа» Гегель радикализирует кантовский тезис – то, что мы называем пониманием вещей, основывается на общих представлениях, сообщаемых нам понятиями. Гегель выдвигает предположение, что непосредственное бытие вообще не может быть выражено языковыми средствами, поскольку в конце концов «совершенно

невозможно высказать чувственное бытие, которое мы *имеем в виду*», так как понятие существует не в чувственной действительности, а в чем-то другом [2, s. 85].

Ницше разделяет с Гегелем представление об абсурдности предположения, что существование слова может быть отождествлено с существованием обозначаемого этим словом. Что же касается развития этих критических замечаний, то в своем понимании языка Ницше рассматривает отличные от гегелевских возможности. Для него важно соображение, что при рассмотрении положения вещей речь вообще не идет о желании познать, как вещи устроены сами по себе, познания истины в собственном смысле не существует. Согласно Ницше, слова являются лишь именами, обозначениями вещей, к истинному бытию которых они не имеют никакого отношения; слова – это произвольно установленные конвенции, это выдумка, служащая конкретным целям. Поэтому понятия не могут обеспечить доступа к вещам в том виде, какие они есть на самом деле. Доступа к вещам в их истинном бытии у человека нет вообще, и, по Ницше, человек выходит из этого затруднительного положения с помощью языка, в котором, однако, обозначения и вещи тоже не совпадают. Язык так же мало воспроизводит, как мало он отражает; язык обозначает лишь отношение вещей к людям. В нашем сознании выступают не вещи, а тот способ, каким *мы* к ним относимся.

Этот тезис не только подтверждает, что людям прегражден доступ к сути вещей, но и открывает следующий аспект – конституитивность языка в доступе человека к миру. Язык – не отражение объективного, действительного, истинного или фактического мира, а лишь декларация нашего отношения к вещам в форме метафор. Только забвение его метафоричности создает иллюзию, что язык имеет непосредственную связь с истиной и сущностью вещей. В конце концов, назначение языка – не познание, а элементарное человеческое самоутверждение в мире. Язык способствует этому, отражая перспективу, в которой мы воспринимаем вещи, а затем используем их в собственных целях.

В 1872 году в заметках к лекции по риторике Ницше обобщает эти размышления в послылке, что в языке передается не эпистема (episteme), а докса (doxa) [3, s. 42f]. Так Ницше делает вывод из своего предположения, что проблема истинности не

существенна для языка и может представлять разве только эстетический интерес. Утверждая, что язык есть риторика, Ницше понимает под *doxa* все те общие воззрения на мир, которые все люди разделяют и утверждают в практике языковой коммуникации, невзирая на разнообразие индивидуальных мнений.

Посылка, что язык есть риторика, изменяет содержание понятия иллюзии у Ницше после 1872 года. Иллюзия теперь уже выражает не стремление спастись в мире невообразимого ужаса и страданий, а становится знаком преодоления того органического затруднительного положения, в которое попадает человек, не имея никакого доступа к сути вещей. Чтобы точнее понять эту идею, бессмысленно спрашивать, какие причины подвигли Ницше к тому, что считать язык риторикой.

Ответ на вопрос о том, что же делает язык риторикой, очевиден – это перенесение суждения на других людей. С точки зрения Ницше, никогда не реализуемое полностью стремление риторики сделать нечто правдоподобным лишь в самой малой степени связано с простым убеждением. В большей степени оно коренится в дилемме, приводящей к невозможности альтернативного выбора между мнением (*doxa*) и достоверным знанием (*episteme*). Есть только *doxa*, и ее убедительность зависит от согласованности с мнением других. Как в отношении риторики, так и в отношении языка речь идет о согласовании с другими посредством разъяснения собственных мнений. Способ нашего отношения к вещам лишь тогда убедителен, когда он созвучен с мнением других. Если другие подтверждают наше отношение к вещам, тогда оно убедительно и поддается разъяснению. Выступающая в платоновских диалогах альтернатива (*doxa* или *episteme*, суждение или знание, мнение или познание), снимается у Ницше тем, что затруднительное положение, в которое попадает человек, лишенный доступа к истине и сути вещей, преодолевается с помощью *иллюзии*. То, что Ницше понимает под иллюзией, – это не формы явления вещей, а отражение человеческих *суждений*.

В случае, если язык предшествует сознанию и может быть представлен как обозначение с целью понимания, следует сделать вывод, что человек не в состоянии подняться над горизонтом своего понимания, чтобы проникнуть к существующему в себе, к тому, что предшествует любому пониманию. Согласно Ницше, только

нигилист впадает в отчаяние перед лицом этой неизбывной зависимости, но отнюдь не смеющийся пессимист, борющийся со своим стремлением к правдивости. Вероятно, способный смеяться пессимист догадывается, что зависимость от природы наших ограниченных возможностей познания включает в себя и следующий аспект: в оформленных языком суждениях и воззрениях речь идет в конечном итоге о специфических формах знания, которые передаются с помощью языка, а потому могут быть названы «практическими знаниями». Возможно, что еще до ренессанса герменевтики ницшевский смеющийся пессимист мог видеть в этом знании легитимацию претензий на правдивость, защищающих правдоподобное от требований доказательства и достоверности со стороны науки.

Эту возможность, представленную в философских рассуждениях Ницше о языке, бесполезно было бы искать в его более поздних произведениях. Уже в 80-е годы на фоне ницшевской пессимистично-трагической диагностики человеческого бытия появляется фигура философа- радостного творца ценностей, оставившего смех пессимиста далеко позади. Но что же здесь особенно ценно? Те истины, без которых человек не может обойтись, хотя в результате своей явленности в языке они фиктивны и иллюзорны. Правда есть не рецептивное осознание чего-то, что уже определено в себе, а потому должно быть лишь найдено и раскрыто – она нечто творимое, измышляемое. Верный своей посылке, что созерцаемое не совпадает со словом, которое мы используем для описания положения вещей, Ницше понимает «познание <...> как нечто скомпонованное, вымышленное, обманчивое по своей сути» [8, s. 209]. Такой способ познания характерен для деятельности философа, который уже не является радостным пессимистом. «Взрастив свой образ мыслей в высочайшем духе пессимизма» [8, s. 489], он становится веселым творцом, бодрым законодателем и «великим художником» [8, s. 489], дающий жизнь понятиям, то есть словам, смысл и значение которых философы «изначально *создают, творят*, утверждают и убеждают в них» [8, s. 486f]. О таком понимании философии свидетельствует книга Ницше о Заратустре.

1. Bröcker, Walter 1935: Aristoteles, Frankfurt/M.
2. Hegel, G. W. F. 1973: Phänomenologie des Geistes, Werkausgabe, Redaktion E.

Moldenhauer und K. M. Michel, Frankfurt/M., Bd. 3.

3. Kopperschmidt, Josef 1994: Nietzsches Entdeckung der Rhetorik. Rhetorik im Dienste der unreinen Vernunft, in: Josef Kopperschmidt u. a. Hrsg.), Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“, München, S. 39–62.
4. Lipps, Theodor 1903: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik, Hamburg und Leipzig.
5. Nietzsche, Friedrich 1988: Die Geburt der Tragödie, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München, Bd. 1.
6. Nietzsche, Friedrich 1988a: Nachgelassene Fragmente 1887–1889, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München, Bd. 13.
7. Nietzsche, Friedrich 1988b: Nachlass 1885–1887, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München, Bd. 12.
8. Nietzsche, Friedrich 1988c: Nachlass 1884–1885, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München, Bd. 11.

Ханс-Петер Крюгер
**ОБ ИГРЕ И ЕЕ ГРАНИЦАХ В СМЕХЕ И ПЛАЧЕ
ВПЛОТЬ ДО НЕЗАВИСИМОЙ УЛЫБКИ**
(перевод с нем. **Ольги Корольковой**)

*1. Игровой характер человеческого поведения:
его границы в неразыгранной ситуации*

В наших западных культурах мы склонны следующим образом отвечать на вопрос о том, как выявить самодостаточную, во всяком случае сохраняющую самообладание личность: самообладание проявляется в том, что личность выражает себя в речи и/или соответственно невербально в мимике и жесте. Мы видели, что в этом определении очевидно ожидание соответствия основным ролям, которые и могут быть определены как социокультурные. Среди главных ролевых скрещений органичности и телесности экспрессивность тела доминирует в выражении, а в действии доминантой становится инструментальность организма. Хотя в языке выражение и действие могут быть объединены *expressis verbis*, в речи и на письме эти скрещения представлены по-разному. В сценарии основных ролевых игр язык явлен, в первую очередь, в форме речи, в рамках которой телесный габитус содержится в метафорически свернутом виде, не исчезая при этом и в письме – отсюда и проблема «следов» (Ж. Деррида). Это и есть феномен того, что мы позитивно определяем людей как таковых в зависимости от их способности что-то олицетворять и при этом еще и телесно воплощать. Следует спросить, каким же образом могут быть различены и изучены подобные позитивно определенные скрещения организма и тела? Этот вопрос возвращает нас назад к специфически человеческим поведенческим играм в их отличии от игрового поведения, которое мы разделяем с высшими млекопитающими. Игра в самом простом поведенческом смысле освобождает от определенных привязанностей и связывает с новыми побуждениями (в более развитом случае – с новыми мотивациями). Она, подобно игре с масками, разворачивается в игру основных социокультурных ролей и в игру с этими ролями. При этом, в отличие от игрового поведения (животных), обнаруживается следующая амбивалентность специфической поведенческой игры в роль и с

ролью.

С одной стороны, игра приобретает двойное значение «между связью и связанностью» [6, s. 289]. Связанность присуща как старой, так и новой связи. Очарование игры состоит не просто в связанностях, будь они старыми или новыми, а в постоянном обмене между ними. Освобождение от старой связи уже содержит в себе возможность освобождения от любой связи. Оно влечет за собой упоение свободой в смысле несвязанности вообще, по крайней мере – головокружительный момент невесомости, в противовес долженствованию поведения. В разрыве до сих пор определенных связей заключена опасность полностью потерять почву под ногами и легко выскользнуть в мировое пространство, не имея возможности вернуться к какой-либо взаимосвязи со своей телесностью – нечто, вроде стремления к высоте и одновременно боязни высоты. Наоборот, заключение новой связи предполагает утрату свободы как тотальной несвязанности: это значит снова быть в состоянии ходить, стоять, двигаться в соответствии со своей земной телесностью; это означает спасение от призрака безумия, в котором можно было бы безвозвратно затеряться.

Удовлетворение игры, в ее последовательном развитии, состоит в укрощении этой соблазнительной опасности потеряться в смене конкретных связей и оказаться в совершенно неопределенной несвязанности. Не случайно символическая практика игры в культурно-исторической перспективе начинается с ослепляющего и сковывающего страха, который заставляет людей разыгрывать их главные роли. Удовольствие наших современников от игр, от русских горок и прыжков с парашютом, вплоть до реализации психологических триллеров в собственной жизни, ничуть не уменьшается от опасности печального исхода. Укрощение игровой опасности и есть, собственно, начало игры. Оно заключается в «сохранении лабильного промежуточного положения связи, которая все время должна возобновляться, которая одновременно взаимна и противоположна, поскольку состоит из связывания и допущения связывания» [6, s. 289].

С другой стороны, игра живет двусмысленным положением «между действительным и кажущимся» [6, s. 289], то есть той разницей, которая обеспечивает превосходство данного способа связи над всеми другими возможными способами. Игровое

поведение животных ограничено в пространстве и времени многочисленными видами поведения (поиски пищи, строительство гнезда, поиски партнера и размножение, выращивание потомства, бегство, борьба). Кроме того, оно ограничено относительно коротким сроком молодости, то есть в своей совокупности возвращается к филогенетическому функциональному кругу поведения популяции. Поведенческая игра человека, напротив, происходит в широком вариативном поле культур и состоит в испытании всех возможных способов поведения, которые потенциально распространяются на все время жизни индивида. А если предпочтение способа связи не задано функциональным кругом поведения популяции, в действие вступают другие критерии, а именно различие между действительным и кажущимся.

Обычно эта двусмысленность между действительностью и видимостью разрешается в пользу общепринятой действительности. В привычной серьезности доминирует связанность, основанная на предпочтении повседневных потребностей, в игре же – связанность с игровым миром кажущегося, а это уже другой, по возможности новый способ связи. В конце концов, выпадающая из обыденности игра выделяется из сферы повседневной серьезности своими противоположными способами разрешения противоречий. То, что лишь мимоходом может обыгрываться в обычной жизни, становится игровой серьезностью и самостоятельной ценностью – вспомним, к примеру, об истории искусства. Прежде чем я вернусь к рассмотрению исторических социокультурных связей игровой символики с сакральным и явленным постсакральным, речь пойдет о связи игровой символики со страстями и увлечениями индивида, обусловленными его плотским началом. В конечном итоге, индивидуальное проявляется как поведенческое условие собственной телесности. Оно отличается от правил основной роли своими страстями и увлечениями, при этом возможность реализации главной роли кардинально не отрицается. В известной мере, это отличие (в смысле индивидуально предопределенного неприятия основной роли или перешагивания ее границ) содержится в символике имен, которыми нарекают во время ритуала, отмечающего рождение или вступление во взрослые члены общины. Но эти отличия могут больше рассказать об

индивидуальности, чем сам ритуал. Они могут стать необходимыми и тем самым выйти за границы игры, за границы взаимной и обратной связи.

В противоположность амбивалентностям игры, феномены позитивного самоопределения приобретают вполне конкретное значение (олицетворение, организм) и конкретный смысл (воплощение, тело) в процессе выражения, реализации и проговаривания основной роли. Игра *в* роль принципиально минимизирует опасность игры *с* ролью, даже с ролевой сущностью человеческого бытия. Роль сводит игровую опасность к поведенческой мере, к соразмерности. Надевший маску удерживает от полета за пределы реальности своего двойника, играющего роль. Но однозначность и односмысленность ролевого феномена проясняются лишь в сравнении с феноменами игры, то есть в сравнении с двусмысленностью и двусмысленностью. Пока я лишь играю *в* роль, идентифицируя себя с нею, смысл моей игры раскрывается для меня в том значении, какое эта роль имеет для других. Но когда я играю *с* ролью, даже в случае индивидуально обусловленного отличия от нее, противоречия моей ролевой игры очевидны и мне самому. Возможно, они усилены еще и тем, что в них меня убеждает другой любитель играть на понижение или повышение роли.

В связи с этим следует вспомнить о моменте абсолютно свободной невесомости, которая не может быть выражена в аспекте телесности. Обратной стороной упомянутого опьянения свободой является опасность, что, в противовес поведенческим возможностям, игра может стать совершенно самостоятельной. Если человек может трансформировать игровое поведение в поведенческие игры, почему же невозможно перевести поведенческие игры в безграничную игру, пожертвовав связанностью в пользу освобождения и отказавшись от приоритета действительности в противовес видимости игры? Ведь не существует заведомой договоренности, что сводить игру к реконструируемой человеком поведенческой надежности значит отказаться от многозначности разрешения проблем поведения и многозначности его обновленных связей. Не отрицаем ли мы наш скрытый опыт, что изменения, наблюдаемые в нас самих и в окружающих, возможно простираются в сферу безграничного?

Мы познаем поведенческие границы игры в смехе и плаче, но не только в пору детства, когда мы падаем и ударяемся, когда нас дразнят и высмеивают; и не только в юношеском символическом перенесении эротических порывов, когда мы воображаем себе первое прикосновение и первый поцелуй, боимся первого отказа и окончательного разрыва с любимым существом. Порожденные культурой, которая одержима самосознанием и опасно скатывается к превращению в чисто игровую культуру, мы должны вновь познать границы игры и связанные с ними границы поведения.

Большой заслугой Хельмута Плеснера было то, что уже в 1930-е годы он сделал философский вывод из игрового характера человеческого бытия, энергично и показательно поставил проблему границ этой игры. Сделать вывод означало установить общую связь между тем, что требовало объяснения (*explanandum*), т. е. спецификой человеческого поведения, и объясняющим (*explanans*), т. е. существовавшим прежде представлением о сути человека: «Наука не спрашивает, почему жизнь серьезна, она спрашивает, почему жизнь – игра. Наука не воспринимает всерьез редкие попытки принять игру за основу и видеть подавленность бытия в утрате его изначальной легкости, в потере по сути еще возможной свободы» [3, s. 8].

Плеснер пишет это в связи с философской оценкой книги Бойтендийка (*Buytendijk*), дружественного ему исследователя [1]. Постановка проблемы у Плеснера при этом совершенно противоположна. Раньше человеческая игра воспринималась инструментально или функционально как подготовка или упражнение в чем-то другом, а именно в серьезности культуры, которая считалась базисной. Серьезность эта, в свою очередь, понималась как работа или другие формы деятельности или языка. «В теориях игры существует одна сложность. Они хотят понять свои возможности, при этом стремятся вывести их понятийно из базиса серьезности. Игра и ее неразумность несут на себе груз доказательств, что они не соответствуют экономичности и расчетливости жизни» [3, s. 8]. В «образе игры», в «амбивалентности» между стремлениями «и к самостоятельности, и к связи» вспоминается «забытая в битвах и заботах глубина невинной жизни». Исходя из «хрупкого

равновесия» между стремлениями к самостоятельности и к зависимости, мы, люди, нуждаемся в «неопределенной середине» между тем и другим. Она должна быть «достаточно неопределенной, чтобы сберечь изменчивость того, что нельзя рассчитать, и в достаточной степени серединой, чтобы не дать преимуществ ни одному из этих стремлений» [3, s. 8]. Тогда, с точки зрения антропологии, совсем не удивительно, а даже ожидаемо, что «первичными игровыми сферами станут эротика и борьба» [3, s. 8].

И не случайно именно в речи из гронингерской ссылки в середине 1930-х годов Плеснер делает феноменологическое наблюдение по поводу проблемы поведенческих границ в возможных человеческих играх. Собственно, следует лишь спросить, что происходит, когда положение, в которое попадают люди, не может быть объяснено ими самими? То есть на это положение нельзя реагировать ни соизмеряясь с основной ролью, ни в игровом смысле, используя противоречия между людьми. Тогда ситуация не может быть воспринята серьезно. Она не воспринимается ни через в большей или меньшей степени однозначную власть над организмом, ни через в большей или меньшей степени конкретное телесное выражение, ни через их скрещение в языке. Но невозможно и овладеть положением, играя многозначностью и многосмысленностью в переплетении телесного выражения и владения организмом, ведь избыток значений и смыслов все еще связан с их взаимной противоположностью. Человеческая игра отличается в конце концов тем, что участвующие в ней партнеры взаимно признают хоть и не просчитываемую, но считающуюся всем известной противоположность; признают возможность перебежек от одного (старого) к другому (новому) направлению обусловленности, от реального (серьезное) к видимому (игра) миру; то есть признают амбивалентность игры. Плеснер понимает смех и плач как такие феномены, которые активизируются, когда человеческое поведение наталкивается на неустранимую «границу между смыслом и не-смыслом». Человеческое поведение выходит здесь «за пределы для него возможного, и субъект поведения, человек, отвечает на это смехом или плачем. Ограниченность многозначностью ссылок вызывает смех; ограниченность

отсутствием ссылок, уничтожение соразмерности в целостности бытия вызывает плач» [6, s. 383].

Такой подход философской антропологии к трактовке границ поведения, а также границ поведенческих игр человека, часто был не правильно понят. Конечно, Плеснер, как и каждый другой, знал, что жестикуляционное обыгрывание смеха или плача может проявляться в любых видах человеческого поведения. Он знал также и то, что смех и плач могут быть составной частью поведенческих игр, и даже очень важным моментом последних. Все эти проявления смеха и плача Плеснер отмечает в «поводах» [6, s. 277ff, s. 333ff] смеяться или плакать. Но можно спросить себя, что же обыгрывает это обыгрывание, и что же обобщают эти обобщения? Почему они могут стать поводом внезапного перехода к разыгрываемому смеху и/или плачу?

Так как здесь и сейчас речь идет о феноменологическом ограничении человеческого поведения применительно к специфически человеческому игровому поведению, мы должны отвлечься от того обстоятельства, что и смех, и плач, со своей стороны, могут быть разыграны и даже культивироваться как поведенческая игра в культурах смеха или плача. Мы не поймем культивирования смеха или плача, их утаивания или наоборот подчеркивания, превентивно опережающего или стратегического обхождения с ними, если мы не начнем с рассмотрения разыгрываемого смеха и плача, во власти которых вновь оказывается каждый рожденный. При этом выяснится, что трансформация (животного) игрового поведения в (человеческие) поведенческие игры должна сохранять возможность обратного движения, чтобы человек просто остался жизнеспособным. Игра, освобожденная в своей последовательности от поведения человеческого существа, должна иметь возможность вернуться к игровым связям его поведения. Перешагивающий через то, на что не может дать ответ его собственная телесность, – во всяком случае, представленная им лично, – хотя бы потенциально ставит на нечеловеческое.

2. Незыгранный смех и плач как специфически человеческие поведенческие границы: их общность.

Незыгранный смех и плач «проявляются как

неконтролируемые и неоформленные выплески обособившегося организма. Человек становится их жертвой: он сам делает это – в смехе, он вынужден это делать – в плаче. В них он отвечает на что-то, но не в оформленном виде, присущем языковому членению, мимическим движениям, жесту или действию. Он отвечает своим организмом просто как организмом, как бы не умея еще и сам для себя найти ответ. Потеряв господство над самим собой и своим телом, он являет себя существом бестелесным, которое живет в напряженной связи со своей физической сущностью, будучи неразрывно связанным с нею» [6, s.234 f]. Если спросить, что же разрушается в смехе и плаче, то это будет переплетение стремлений, с одной стороны, дать возможность выражения своей телесности, но в то же время сохранить исчезающий при этом организм. Органические процессы эмансипируются до автоматизма, становящегося анонимным. «Человек сотрясаем ими, он потрясен, у него перехватывает дыхание» [6, s. 274], не может быть конкретным образом воплощено ни телесное выражение, ни позиция, в которой можно было бы контролировать организм.

Плесснер характеризует это состояние как утрату личностью «самообладания», «но при этом личность остается личностью, так как тело принимает ответственность на себя» [6, s. 237]. Исходя из такой подмены, когда в смехе или плаче отвечает наш обособившийся организм или тело, мы можем представить ситуацию, в которой подобные неконтролируемые поведенческие варианты невозможны. Так, например, внешняя угроза может быть настолько сильна, что на смех или плач просто не хватит времени, и наступит паника. Помимо этого, могут быть и жестко фиксированы привилегии сдерживания или игры, а потому упомянутый человек не может, по крайней мере немедленно, разразиться смехом или слезами, для этого ему потребуется некоторая отсрочка. Тем не менее, смех и плач представляют специфически человеческое поведение, пусть даже, с точки зрения самосознания, необузданное и не прямое, поскольку руководит им, как уже было сказано, обособившийся организм или тело. Но такое поведение делает игру, в собственном смысле этого слова, невозможной.

Как сторонние наблюдатели подобных феноменов мы

замечаем, что в разных культурных и исторических контекстах в данной ситуации всегда происходит нечто человеческое. Речь здесь идет не о самообладании и даже не о модели самосознания, противоположной игре, а о феномене «наперекор всем противоположностям»: «Мы можем остаться верны истинному смеху и плачу только преодолевая безучастность зрителей» [6, s. 224, s. 262]. На вопрос, почему все происходит именно так, Плесснер отвечает: потому что «*потеря обладания в целом* требует выразительности». «Даже переживая катастрофу утраты обычного обладания своим телом, человек торжествует и утверждает себя в своей человеческой сущности... Действительная невозможность найти соответствующее выражение или подходящий ответ *и есть* как раз соответствующее выражение и единственно подходящий ответ» [6, s. 274].

Если допустить, что эксцентричность может совпадать не с самосознанием, а, по меньшей мере, с самообладанием в позиционируемом положении, то такое понимание границ человеческого поведения откроет новый вариант суверенности, которая будет выражена не в том или другом самостоятельном существовании, а в утрате или даже отказе от него. Изложенная Плесснером концепция свободы – это независимость в общеупотребительном смысле этого слова, нацеленная на завоевание дистанции по отношению к своему собственному существованию, особенно по отношению к собственному самосознанию, к Я. Эта дистанция устанавливается невольно, поскольку в процесс вмешивается тело, и Я не в силах незаметно или без последствий перепрыгнуть это расстояние, в то время как обычно оно поступало с собственным организмом совершенно произвольно. Именно здесь возможен акцентированный нами с самого начала философски-антропологический подход к собственному телу.

В поведенческой игре сам человек свободен *от* чего-то определенного и *по отношению* к чему-то определенному. Я больше не фиксировано в соподчинении выражения, действия и говорения, оно находится в переходном состоянии к другим видам соподчинения. Смех и плач делают человека свободным в обращении с чем-то неопределенным, но иначе, чем чистая, не

связанная поведенческими императивами игра. То самое Я, которое в игре являет себя таким свободным, оказывается недостаточным. Разочарование ждет не только позитивно фиксированное Я, но и Я, возникшее в игровой смене соподчинений. Такое Я еще знало иллюзии, восторги, возвышенные чувства, ведущие к разрыву связей, но могло преодолевать их благодаря своему самообладанию. Именно в игре, разрушающей связи, самообладание и власть над собственным телом казались особенно важными. Самообладание казалось и было возможным благодаря притягательной силе страха несвязанности и благодаря стремлению освободиться от этого страха. Теперь же пребывающее в состоянии смеха или плача Я растворяется в телесности. Но это уже не есть его собственная телесность, и обрести ее ему уже вновь не удастся. Я впадает в отрицание возможности самоопределения, из которого оно, собственно, и появилось.

Проблема суверенности, впрочем, возникает не столько из поддающихся определению языковых или игровых отношений, сколько из отношений неопределенности. Человек оказывается втянутым в эти отношения тогда, когда выходит из себя. «В утрате господства над ним (организмом – Х.-П. К.), в разрыве отношений с ним человек утверждает свое суверенное понимание непонятого, утверждает свою власть в бессилии, свою свободу и величие в принуждении» [6, с. 276]. Речь не идет больше только о смене перспектив, которая может быть оформлена и представлена посредством языка, суть заключается в новой смене позиций, в возможностях движения телесности. По-новому серьезным становится противостояние игры действию и говорению, но не через возвращение в обычное и необычное, и не через восстановление однозначности/односмысленности, а через встречу с бес-смысленным, которое невозможно оживить ни однозначностью, ни многозначностью.

При виде нарастающих всхлипываний, которые постепенно переходят в волну рыдания; при виде внезапного взрыва смеха, в раскатах которого слышится переход к судорожным спазмам, уже невозможно *точно* сказать, насколько однозначно или многозначно действует, выражает себя, чувствует, видит и слышит человек в этой ситуации. Размываются прежние различия

однозначного/многозначного, повседневного/ /необычного, серьезности/игры. Именно это настраивает нас время от времени на печальный или веселый лад. Рассуждая о восхождении подобных, лишь в игровом смысле воспринимаемых праформ к границам отсутствия смысла, Плеснер говорит о «разрыве тех взаимосвязей, которые скрепляют рассудок и волю» [6, s. 384].

Безусловно, что здесь речь идет о вторжении в безмерное, то есть туда, где уже нет облеченного в разумную речь пересечения действия и выражения, где даже игровая смена хоть какой-нибудь волевой определенности не обещает твердой почвы под ногами. И тем не менее, при взгляде на искренне смеющегося или плачущего, мы не могли бы с полной серьезностью утверждать, что смех и плач не выражают ничего специфически человеческого. Такое утверждение было бы, по меньшей мере, подозрительным для нас самих, и ситуация показалась бы нам искаженной, как чаще всего и происходит с теми, кто на таких утверждениях настаивает. Они проходят мимо таких случаев, когда, например, человек переживает смерть любви, составлявшей счастье его жизни; или когда человек уже не может смеяться, но все же смеется над чем-то конкретным (над шуткой) либо над самим собой (над своей ролью или индивидуальностью, обусловленной этой ролью) – так человек становится жертвой спазматического смеха.

С другой стороны, те, кто видит в подобном смехе или плаче нечто специфически человеческое, должны согласиться, что они не имеют этого в виду в эмпирически репрезентативном смысле. Конечно, смех и плач не должны быть эмпирически массовым явлением, чтобы их можно было отнести к специфически человеческим ситуациям. Человеческое существование не может быть ни утверждено, ни даже сохранено перманентностью этих феноменов. В ситуациях неразыгранного смеха и плача речь идет не о специфике человеческих оснований, а о человеческой безмерности, то есть об экстремальных границах поведенческих возможностей. Их человеческий характер выявляется лишь в контрастном сопоставлении с предыдущим спектром поведения, на границе между смыслом и отсутствием смысла, откуда хорошо видно, что было утрачено или завоевано. Здесь следует говорить не о том, что разыгрывается в человеческом существовании, а о том, что в нем поставлено на игру. Смех и плач становятся знаками

той черты, на которой семиотические элементы соподчинения организма и тела наталкиваются на непроходимую границу, сохраняющую человеку жизнь. Здесь мы вновь встречаемся с «категорической обусловленностью» Плеснера.

После беглого знакомства с позитивно определяемыми поведенческими феноменами, мы вновь видим в поведенческих границах между смыслом и отсутствием смысла то, что, в отличие от биотического уровня самоорганизации, было обозначено нами как ничто, чувство негативного: «Однозначность, односмысленность ограничены не только многозначностью, многосмысленностью, но и свободой смыслов и значений. Язык, средство для понимания и жизни вообще, не имеет слов для выражения этого. Он открывает и утверждает отношения, ссылки, связи, и отвергает все, враждебное им, как противное смыслу, бессмысленное, безрассудное. Здесь следует проводить ясное различие между тем, что делает взаимосвязь невозможной, поскольку противоречит ее условиям (например, в логическом, грамматическом аспекте), – и *тем*, что вообще не входит в понятие смысловой и взаимообусловленной связи» [6, s. 381].

3. Различие между неразыгрываемым смехом и плачем.

Вначале об их общих чертах. Подобному смеху и плачу свойственно то, что они в целом пытаются ответить на вопрос о пограничных ситуациях, которые не могут быть определены никаким само собой разумеющимся конкретным или игровым образом. В дальнейшем нас будет интересовать противоположность этих феноменов, на которую раньше обращалось мало внимания, а именно в ней обнаруживается целый спектр проблем. Противостояние смеха и плача основано на противоположных «направлениях, избираемых человеком в подобных пограничных ситуациях. Поскольку пограничное положение, в котором парализуется возможность любого поведения человека, дает о себе знать двойственным образом, характерным ответом становятся лишь две критические реакции. Смех отвечает на это бескомпромиссной многосмысленностью, плач преодолевает паралич поведения с помощью снятия относительности бытия» [6, s. 378].

Смех можно понимать как перенесение центра поведения

вовне, которое увлекает за собой и не может быть больше сбалансированным никакой внутренней организацией поведения. Это различие между перенесением центра поведения вовне и вовнутрь мы назвали разницей между эксцентрированием (олицетворением, организмом) и рецентрированием (воплощением, телом). В процессе смеха организм выходит за пределы тела. Эксцентрирование внезапно обгоняет рецентрирование и оставляет его позади себя. Тело остается, так сказать, сидеть на месте, в то время как организм неудержимо стремится вперед и, оборачиваясь назад на тело, радостно демонстрирует свое освобождение. Такая сцена видится, вероятно, самому смеющемуся, в характерной противоположности к плачущему. Явлена она может быть двояким образом.

Конкретное олицетворение организма может не соответствовать ни одной из возможностей тела быть активным. Точно так же это конкретное олицетворение может быть уязвимо, благодаря чему возрастает дистанцирование с возможностями тела, вплоть до разрыва с ним, и между той и другой стороной устанавливается неконтролируемое неравновесие. В данном случае, это можно было бы считать реализацией для тела возможности полностью высмеяться; конкретное олицетворение может показаться здесь устойчивым, поскольку оно определяет меру силы смеха. Если бы все завершилось первыми взрывами смеха, мы никогда не поняли бы его как настоящую поведенческую границу, где, как принято говорить, он застревает в горле: мы остановились бы на одной из смеховых повседневных форм, вплетенных в игру с другими или с самим собой.

В ситуацию неразыгрываемого смеха как поведенческой границы попадает тот, кому явлен эффект безмерности. Идентификация смеющегося с самим собой должна быть непременно достигнута, даже если причиной смеха казались другие. Ставшее бестелесным олицетворение уже не есть мой собственный организм, который я могу непосредственно ощущать и использовать по собственной воле именно потому, что это мое личное органическое тело. Мой организм представляется мне другим, равным всем иным организмам, находящимся, как и они, вне моей власти. Там, где, благодаря конкретному олицетворению, смеющийся казался изначально довольно сильным, обратный

эффект порождает определенную беспомощность и неуверенность. В те пределы, где я высмеивал своего лучшего друга, свое тело, я и не могу взять его с собой. Непосредственный и прямой доступ к этому единственному организму оказывается потерянным. Смеющийся едва ли становится жертвой тела в результате паралича поведения, в то время как его органическое сознание совершенно свободно и держится весьма бодро. Это было бы фантастическим допущением, ведь когда рвется нить, на которой держались наши представления, исчезают и сами эти представления. Не тот, кого высмеивают, а тот, кто сам оказался подвержен неразыгрываемому смеху, передает ответ на ситуацию собственному организму. То, что позволило, смеясь, сделать первый шаг, сломало ему ноги, почему и стоять он уже больше не может. Смеющийся подобным образом уже не может спросить себя, будет ли он и дальше смеяться или начнет в конце концов плакать. Разорванный между двумя поведенческими моделями, он доверяет ответ своему анониму.

Тем не менее, такой неразыгрываемый смех не должен происходить из высмеивания. Затронутый смехом изначально попадает в окружение многообразных проявлений эксцентричного, которые влияют на его телесные возможности извне. Эти олицетворения организма растворяются затем в представлении о противоположных возможностях в овладении телом. Относительно надежным исходным пунктом становятся теперь способности тела менять роли, подобно платьям. Кто же не знает таких переодеваний, устраиваемых детьми! Но эта игра в путаницу выходит из-под контроля в неразыгрываемом смехе взрослых, которые недостаточно выросли для своих ролей, хотя и срослись с ними. Тот, кто, начиная смеяться, с видимой уверенностью менял костюм, становится, так сказать, складом марионеток, за нити которых дергают другие, играя при этом часто во взаимоисключающие игры. Но и здесь, если угодно, мультфильм прерывается, тогда как представление продолжает идти дальше. Представление затронутых смехом заканчивается там, где смена костюмов уже не согласуется с телесными возможностями. Дальнейший смех превращается в паралич всех возможных вариантов органического поведения. Возможности организма уже не находят себе противовеса в телесности,

телесность же теряет свое место в органичности. В процессе смеха тело предается обратному движению вовне, в мир, как будто бы оно стало организмом без всяких внутренних связей. Но таковым оно не является. Движение совершается из пустоты в пустоту, но при этом оно становится анонимным, спазматическим. Первоначальный телесный смех над внеположными ему возможностями организма превращается в маркирование своих границ по отношению к органическому олицетворению.

В представлении человека, охваченного неразыгрываемым смехом, высвобожденный смех возвращается к такому варианту обратного движения, который не может быть ясно прочитан, его контуры расплываются. Воображаемая смена перспектив доходит в своей комичности до границы, за которой она уже не может быть разыграна как смена позиций. Игре выщучивания, которая может быть исходным пунктом смеха, уже не соответствует никакая возможность возвращения к соответствующей поведенческой игре. Первоначальный смех, с которым еще было связано какое-то определенное представление, ускользает от смеющегося и видится стороннему наблюдателю как продолжение смеха, ставшее анонимным. Хотя наблюдателю может быть трудно обнаружить момент поворота от первоначального к анонимному смеху, смех все-таки являет себя еще как смех. В первую очередь, это касается его противоположности плачу, хотя позже мы увидим, что они близки друг другу в анонимности поведения.

Рассматривая эту фазу длящегося смеха (в перспективе – длящегося плача), которая находится между соответствующей начальной фазой и чисто анонимной реакцией организма, Плеснер образно пишет: «Открытость, непосредственность, спонтанность характеризуют смех; закрытость, опосредованность, постепенность – плач. Такие характеристики не случайны. Смеющийся открыт миру. Пребывая в состоянии освобожденности и оторванности от земли, человек хочет видеть свое единство с другими. В полную силу смех расцветает лишь в сообществе смеющихся вместе» [6, s. 368]. Когда наблюдатель тоже присоединяется к смеху, приостанавливается обезличивание смеха в анонимности. Поскольку в игру вступают новые персонажи, поведенческая ситуация выходит из своей

неопределенности. Возможно, сотоварищ по смеху придает храбрости для того, чтобы продолжить смеяться, а тем самым еще более отчетливым становится намерение уберечь смех от анонимного застывания.

В сравнении с разыгрываемым смехом, разыгрываемый плач представляет собой противоположный способ выйти из равновесия организма (Körper) и тела (Leib). Внешне плач выглядит как рецентрирование, не сбалансированное никаким эксцентрированием. Организм уже не может противостоять телу. Он постепенно растворяется в движении тела к самому себе; тело побеждает, но при этом теряется и способность владеть организмом. Однако, на этот раз организм не высвобождается вовне, увлекая за собой тело, а совсем наоборот – тело проваливается внутрь самого себя и тянет за собой организм: «Мы становимся мягкими. Напряжение ослабляется, но усиливается чувствительность. В акте внутренней капитуляции, которая имеет для плача как дезинтегрирующее, так и конституирующее значение, происходит выпадение человека из ситуации нормального поведения – он обособляется. Захваченный этим процессом, человек приобщается к анонимному «ответу» своего организма. Так плачущий закрывается от мира» [6, s. 371].

Многочисленные связи с миром ведут в смехе к излишне большой открытости организма, для которого уже не важны соображения тела. В плаче же смысл мира вообще растворяется в телесности, которая концентрирует, замыкает и наглухо закрывает и себя саму, и связанные с ней возможности овладения организмом. В обоих феноменах, пусть даже в противоположном виде, снимается пограничная функция Я в определении поведения и игры. Обычное скрещивание организма и тела, которое имеет целью создать однозначно/односмысленно определенную или амбивалентно-игровую, но, в любом случае, конкретную позицию, разрешается в погружении вовнутрь или в выплеске наружу. То, как выглядят смеющиеся и плачущие, можно сравнить с фотосъемкой: тени появляются как при передержке кадра, так и при его недодержке. Любой взор затуманивается слезами, будь то слезы смеха или плача. В это время вторая часть нашего Я, прихотливая телесность, отброшенная к своим вегетативным потребностям, находит шансы спасения или вовлекается в

повторение. Именно потому, что плачущий замкнут в себе, он в большей степени нуждается в помощи повторений, чем смеющийся. Но как раз из-за этого трудно прийти на помощь, так как она может оскорбить стыдливость плачущего. И если окружающие не охвачены сочувствием и не раздражаются спонтанным совместным плачем, их соучастие может быть лишь косвенным, тактично отвечающим непрямолинейному характеру плача.

Неразыгрываемые смех и плач могут привести к примирению с самим собой. Например, человек считает некую роль своей сущностью, но он не дорос до нее и давно сросся с другой ролью. Горизонт истории его жизни сужается. Из всех возможных черт в его лице категорично запечатлевается лишь одна. Человек хочет, к примеру, выразить свою любовь в поэтическом или музыкальном образе. Однако, при этом он оказывается лишь в жалком положении, которое никому не нравится, но может принести нашему герою многочисленные выражения сострадания. На каждом жизненном пути между *личностью* и ее индивидуализацией встречается игра такими возможностями. Поначалу они могут реализоваться в случайных сочетаниях, но затем они будут предъявлять заниженные или завышенные требования к человеку.

Восприятие себя самого как неопределенности, в которой смешано комическое и трагическое, требует посредника, игровым образом соединяющего эти начала, однако, сам посредник не может быть при этом объектом игры. В смехе или плаче игра в маске и с маской сгущается до определенных черт *характера*, утверждающегося по эту сторону простой случайности или преодолеваемой судьбы. Поскольку характер не вовлечен в игру, он и есть медиум, в котором игровым образом скрещиваются организм и тело. В высвобождении смеха и плача человек вновь возвращается к своему организму, как будто бы в слаженную игру вступили органические олицетворения, предоставляющие возможность выражения собственному телу, и телесные воплощения, которые по-своему также могут рассматриваться как организм.

В этом и заключено действие как неразыгрываемого смеха, так и неразыгрываемого плача взрослых людей, которое связано с

потерей собственного Я и незаменимо для его нового обретения. Человек познает свои индивидуальные границы в позитивном или игровом самоопределении и устанавливает рамки допусков, в которых он независим и не поддается внешнему определению. Но в обоих способах переложения поведенческого ответа с индивидуальной внутренней личности на ее телесность существует опасность потерять себя, не имея при этом возможности прорваться к новому самосознанию, которое расположено по другую сторону собственного самоопределения. Перипетии поведения смеющегося или плачущего упираются в этом случае в повторяющуюся потерю себя самого, в такое повторение, в котором возрастает чувство обиженности и оскорбленности, превращаясь в конечном итоге в болезненное принуждение. Поворот от поведения, однозначно определенного самосознанием или игрой, к принужденному поведению плача или смеха очень резок. Медиумами, обеспечивающими возможность человеческого существования, вновь обнаруживают себя уровни самоорганизации, свойственные организму. В феноменологическом сравнении с животными, растениями, неорганическими телами проявляется граница специфически человеческого спектра поведения. Мы привыкли преодолевать эту границу, существует она в виде психосоматических расстройств или цивилизационных недугов. Изначально мы не связываем сущность человека с регрессией его поведения, хотя важно заметить, что философская антропология предпринимает шаги в этом направлении.

4. Улыбка независимости

Плесснер замыкает цепь феноменов, касающихся поведенческих границ, улыбкой, которая активно и широко представлена во всех человеческих культурах и для которой человек даже обладает врожденной мимической предрасположенностью [2]. Во многих обществах улыбка культивируется особенно, и связано это не с врожденными поведенческими механизмами, как в случае смеха и плача, а с превентивным сдерживанием анонимной поведенческой фазы плача и смеха. В дальнейшем речь пойдет не обо всех возможных эмпирических видах улыбки, но о том феномене улыбки, который находится в контексте неразыгрываемого смеха и плача. Только когда будет понято это

антропологически феноменологическое положение человеческой улыбки, можно будет увидеть ее особенные культурно-исторические воплощения, стилизации и уклонения от нее.

Плесснер называет феномен улыбки «зеркалом» и «мимикой человеческой позиции», многозначность которой двусмысленна по отношению к многозначности молчания [4, s. 429, 431]. Такой улыбкой мы продолжаем цепь феноменов, которые из смены перспектив, выраженной посредством языка, ведут назад к позиционной смене телесности. Смеясь или плача, человек становится «жертвой своих эксцентрических пределов, улыбаясь, он находит им выражение». Человек сохраняет дистанцируемость от этого выражения, не оформляя ее, однако, языковыми средствами. В улыбке господствует «равновесие жестов, выполняющих функцию маски, с помощью которых могут быть одинаково выражены как нежность, так и агрессивность, как открытость, так и замкнутость. Улыбка сама собой перетекает из сферы непринужденных мимических жестов в сферу продуманных жестов, не поддающихся, тем не менее, обоснованию, поскольку они могут выражать все и ничего. Так человек сохраняет дистанцию по отношению к себе и к миру и, играя с нею, не в состоянии ее продемонстрировать» [5, s. 208f].

Потенциальная полнота человеческого существования, умение менять и скрещивать позиции и перспективы, может быть выражена именно в улыбке, на границе «между естественным и продуманным жестом»: «Природа становится искусством. Спонтанная символика тела становится аллегорией» [4, s. 427]. В момент наибольшей многозначности улыбки проявляется необоснованность потенциальной полноты бытия, которую в следующий момент мы вновь стремимся обосновать.

Независимая улыбка создает впечатление, что мы приняли опыт собственной неопределенности и, при всей его многозначности, выражаем в нем нечто другое, не становясь при этом ни жертвой, ни творцом. Игра уже не может иметь совершенно нового начала, как если бы мы все еще были связаны с предыдущими формами самоопределения. Но если игра не может обновиться, она может стать более свободной, чем прежде. Эта свобода в собственном самоопределении могла бы помешать взаимодействию с другими, но не должна этого делать. К данной

проблеме я вернусь в разговоре о балансе между формами обобщения и обобществления личности. Их неравновесие может привести к опустошению улыбки или к уклонению от нее. В то время как только историческое равновесие между общественными связями и социальной эмансипацией индивида делает возможным выявление аллегории в постоянной возможности улыбки.

1. Buytendijk F. J. J. Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb, Berlin 1933.
2. Eibl-Eibesfeldt I. Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie, München 1995
3. Plessner H. Das Geheimnis des Spielens, in: Geistige Arbeit. Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt (Neue Folge der Minerva), hrsg. v. Hans Sikorski, Berlin/Leipzig (Walter de Gruyter & Co Verlag) 1934, Nr. 17 (5. 9. 1934).
4. Plessner H. Das Lächeln, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band VII, Frankfurt/M. 1982.
5. Plessner H. Die Frage nach der *Conditio humana*, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band VIII, Frankfurt/M. 1983.
6. Plessner H. Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band VII, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982.

З М І С Т

Розділ 1. СМІХ НА ПЕРЕТИНІ МИСЛЕННЯ І МОВИ

Афанасьев А., Василенко И. Смех и рациональность	9
Ярош Л. Смех как граница профанного и сакрального в наивном сознании	19
Гризова И. Индивидуальность и смеховая культура	27
Мухутдинов О. Юмор и философия	35
Демьянов В. Смешное и философия	45
Окороков В. Смех и метафора (логика трансляции смыслов)	57
Кебуладзе В. Феноменология черного юмора	71
Помогаев Н. Феноменологическое рассмотрение абсурдного юмора	80
Иванова-Георгиевская Н. Ирония как универсальная стратегия чтения	89
Высоцкая О. Смех как условие смысловой коммуникации (анализ феномена на примере творчества Хармса)	98
Кислов А. Смеховые «языковые игры»: подмена правил и эффект узнавания	107
Карпенко Ю. Іменування людини як об'єкт і засіб гумору	114

Розділ 2. СМІХ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Вершина В., Михайлюк А. Смех в контексте несмешного	125
Богачев А. Другое бытие, или крайности цинизма и улыбка	134
Одоховская И. Смех как самоотражение и дорога в зазеркалье.....	152
Баканурский А., Спринсян В. Игра как способ иронического оформления жизни	162
Кузьмин А., Кузьмина М. Символические функции смеха в античной культуре	174
Кухарук Т. «Театр философской шутки» у Ксенофана	180
Кулик А. Пастыш как понятие спектаклярных теорий второй половины двадцатого века	190

Голубович И. «Флэш-моб прикол» как культурная и жизненная стратегия	196
Безнисько В. Политический анекдот как форма разоблачения политического мифа	206
Рыгина Л. Особенности национального PR – анекдота	215
Висоцький О. Сміх як фактор (чинник) легітимації політики	224
Голозубов А. Идеология смеха в постхристианском мире	231
Золотарёва Е. Одесский карнавал и традиционные духовные ценности.....	243
Басин Е., Скиданова В. Подростковая субкультура как образец смехового творчества	256

Розділ 3. КОМІЧНЕ У ЛІТЕРАТУРІ

Колесник О. Про феномен поштового сміху (на прикладі драм В. Шекспіра)	264
Зінов'єва Т. До питання про специфіку комічного елементу в українських вертепних виставах	276
Кашуба М. “Промова Івана Мелешка” як зразок політичної сатири початку XVII ст.	283
Грибкова Ю. Творчість Івана Котляревського в контексті романтичної іронії	289
Бактыбаева А. О некоторых аспектах смеховой культуры казахского народа	301
Налбантова Е. Смех как репрессия (Женская тема в комедии “Криворазбраната цивилизация” Добри Войникова)	306
Королькова О. Глупец и смех: амбивалентность смеха в немецкой литературе (от Возрождения до романтизма)	316
Миропольська Є. Комічне у художній літературі абсурду	330
Улюра А. Гендерно маркированное переодевание как комическое (на материале классической русской литературы)	335
Панков А. Даниил Хармс как представитель русской смеховой и религиозно-философской традиции	343

Панкова Л. Карнавальная функция мата в анекдотах и художественных текстах	349
--	-----

Розділ 4. ПЕРЕКЛАДИ

Вишке М. «...Вы, смеющиеся, когда-нибудь пошлете к черту все метафизические утешения». Трагическое мировоззрение Ницше в контексте его концепции языка (пер. с нем. Корольковой О.)	357
Крюгер Х.-П. Об игре и ее границах в смехе и плаче вплоть до независимой улыбки (пер. с нем. Корольковой О.)	366

CONTENTS

Section 1. THE LAUGHTER IN THE POINT OF INTERSECTION OF THE THINKING AND THE LANGUAGE

Afanasyev A., Vasilenko I. The Laughter and Rationality	9
Yarosh L. The Laughter as a Border between Profaned and Sakred	19
Grisova I. The Individuality and the Laughter Culture	27
Mukhutdinov O. Humor and the Philosophy	35
Demyanov V. The Ridiculous in the Philosophy.....	45
Okorokov V. The Laughter and the Metaphor (Sense Translation Logic).....	57
Kebuladse V. The Phenomenology of the Black Humor	71
Pomogayev N. The Phenomenological Research of the Absurd Humor	80
Ivanova-Georgiyevskaya N. Irony as a Universal Reading Strategy	89
Vysotskaya O. The Laughter as a Condition for the Sense Communication (the Analysis oh the Phenomenon on an Example of the Kharms's Works)	98
Kislov A. The Laughter "Language Games": Substitution of the Rules and the Knowing Effect	107
Karpenko Y. People Names Giving as the Subject and the Mean of Humor	114

Section 2. The LAUGHTER IN THE SOCIAL-CULTURAL CONTEXT

Vershina V., Mikhaylyuk A. The Ridiculous in the context of unridiculous	125
Bogachov A. Other Beeng or Cynicism Extremes and the Smiling	134
Odokhovskaya I. The Laughter as a Self-Reflection and a Way in beyond Mirror	152
Bakanurskiy A., Sprinsyan V. Game as a Way of the Ironical Mounting of the Life	162
Kusmin A., Kusmina M. The Symbolic Laughter Functions	

in the Antic Culture	174
Kukharuk T. Xenophan “Philosophical Joke Theatre”	180
Kulik A. Pastish as a Concept of the Performance Theories of the Second Half of the XX Century.....	190
Golubovich I. “Flash Mob” as a Cultural and Life Strategy	196
Besnisko V. The Political Anecdote as Unmasking of Political Myth Form	206
Rygina L. The National PR-Anecdote Peculiarities	215
Vysotskiy O. The Laughter as a Politic Legitimation Mean	224
Golosubov A. The Laughter Ideology in the Postchristian World	231
Zolotariova O. Odessa Carnival and the Traditional Spiritual Values.....	243
Basin E., Skidanova V. Junevile Subculture as an Example of the Laughter Creation	256

Section 3. THE COMICAL IN THE LITERATURE

Kolesnik O. The Phenomenon of the Polite Laughter (on an Example of Shakespeare’s Dramas)	264
Zinovyeva T. To the Problem on the Comic Element in the Ukrainian Vertep Performances Specificity.....	276
Kashuba M. “Ivan Meleshko Oration” as an Example of the Political Satire in the Beginning of the XVII c.	283
Gribkova Y. Ivan Kotlyarevskiy Creation in the Pomantis Irony Context	289
Baktybayeva A. On Some Kasakhian Laughter Culture Aspects	301
Nalbantova Y. The Laughter as an Repression (Woman Theme in Dobr Voynikov Comedy “Kryvorasbranata Civilisatia”)	306
Korolkova O. Fool and a Laughter: ambivalence of the Laughter in the German Literature (from Renaissance to Romanticism)	316
Miropolkaya Y. The Comical in the Absurd Fiction	330
Uliura A. Gender marked Disguise as a Comical (on the Classical Russian Literarture	335
Pankov A. Daniil Kharms as a Representative of the	

Russian Laughter and Religion-Philosophical Tradition	343
Pankova K. Obscenities Carnival Function in Anecdotes and Literature Texts	349

Section 4. TRANSLATIONS

Wischke M. Dass „ihr [...] als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt“. Nietzsches tragische Weltansicht im Kontext seiner Sprachauffassung (translated from German by O.Korolkova)	357
Krüger H.-P. Vom Spiel und seinen Grenzen im Lachen und Weinen zum souveränen Lächeln (translated from German by O.Korolkova)	366

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 5. *Логос і праксис сміху*. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – 392 с.

Це видання – п'ятий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемі сміху і сміхової культури. В статтях розглядаються філософські, логічні, педагогічні, культурологічні, антропологічні, лінгвістичні, 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. 5. *Logos and praxis of the Laughter*. – Odessa: ONU, 2004. – 392 p.

This edition is the fifth 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, pedagogical, 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@paco.net

Підписано до друку 15.03.2004 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.